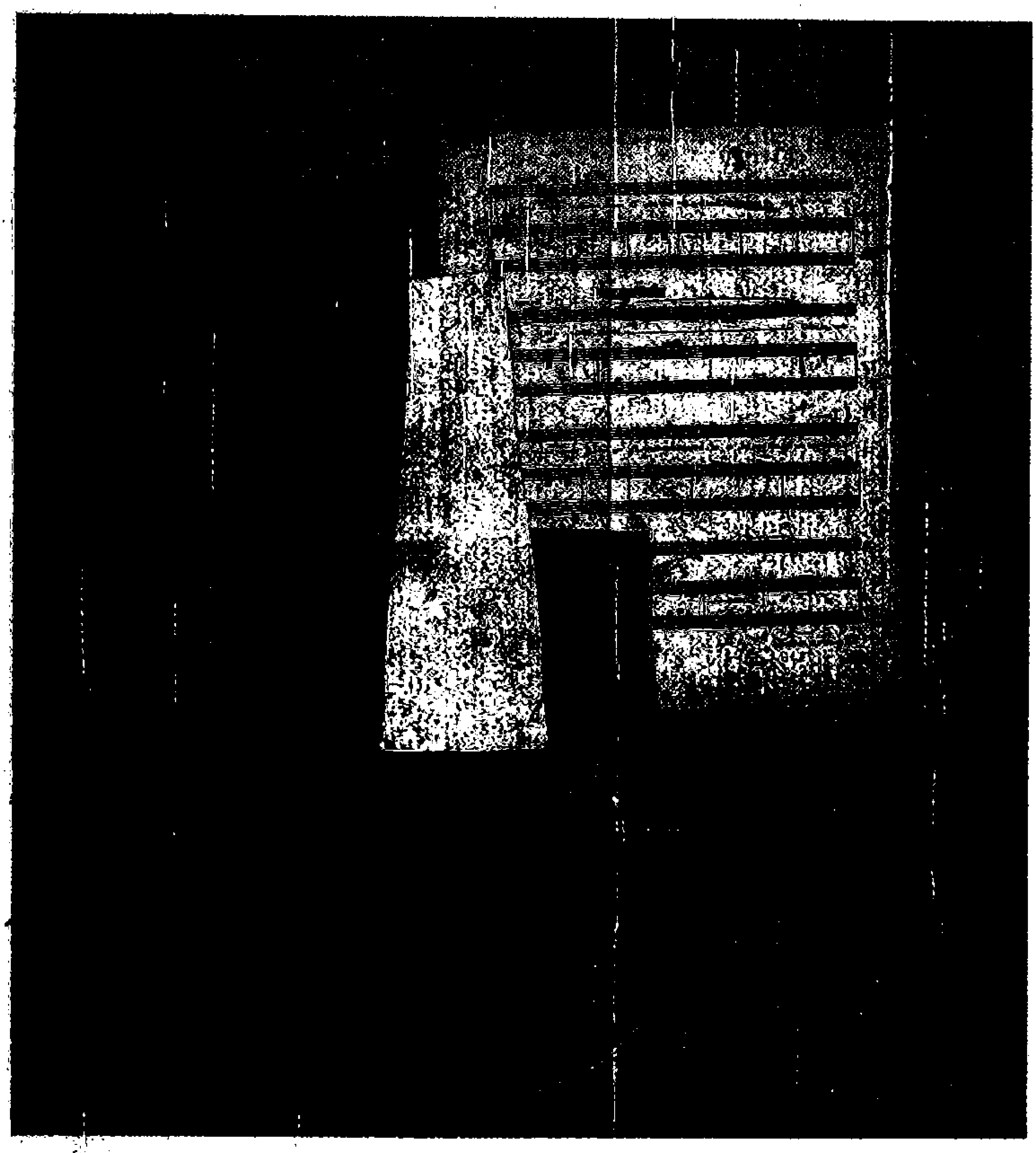
ENCYCLOPÉDIES D'AUJOURD'HUI

ENCYCLOPÉDIE
DE LA
MUSIQUE



La Pochothèque

ENCYCLOPÉDIE
DE LA
MUSIQUE

ENCYCLOPÉDIES D'AUJOURD'HUI

ENCYCLOPÉDIE DE LA MUSIQUE

La Pochothèque

GARZANTI

La version de cet ouvrage a paru en italien aux éditions Garzanti sous la direction de Silvio Riolfo Marengo, la supervision de Piero Santi et la collaboration de Francesco Degrada, Andrea Lanza, Paolo Petazzi, Luigi Rognoni.

Rédaction et coordination : Lucio Lamarque.

Révision éditoriale : Alberto Riganti.

Secrétariat : Maria Grazia Carugati.

Collaboration aux sections : Mario Baroni • Bruno Cagli • Paolo Emili Carapezza • Rodolfo Celetti • Ruggero Chiesa • Giovanni Comotti • Rossana Dalmonte • Irlando Danieli • Maurizio Della Casa • Marco de Natale • Luigi Ferrari • Enrico Giannelli • Giorgio Gualerzi • Febo Guizzi • Daniele Ionio • Alessandro Melchiorre • Vittoria Ottolenghi • Sergio Paganelli • Bruno Pianta • Elio Piattelli • Piero Rattalino • Pietro Righini • Guido Salvetti • Rubens Tedeschi • Alberto Testa • Giampiero Tintori • Mauro Uberti • Alvise Vidolin; *Précis d'histoire de la musique savante occidentale :* Andrea Lanza ; *Précis des civilisations musicales extra-européennes :* Ivan Vandor, Xavier Bellenger, James T. Koetting, William B. Malm, Josef Pacholczyk.

Collaboration à la rédaction des articles : Vincenzo Accame • Alfio Agostini • Lily Allorto Bozzano • Giuseppe Armani • Loris Azzaroni • Rita Bagnoli • Antonella Balsano • Alberto Basso • Enzo Beacco • Luigi Benedetti • Mauro Berselli • Lucia Bisi • Giuseppe Boccanegra • Cristina Bombieri • Cristina Cano • Vincenzo Canonico • Grazia Cherchi • Mietta Corli • Dario D'Alonzo • Edoardo De Giovanni • Piero Derossi • Vittorio Di Giuro • Lorenzo Dilillo • Lucio Felici • Vittorio Fellegara • Angelo Foletto • Patrizia Frisoli • Paolo Gallarati • Riccardo Grazioli • Giampaolo Guaraldi • Marinella Guatterini • Luigi Inzaghi • René Leibowitz • Roberto Leydi • Maria Novella Magnini • Tullia Magrini • Alfredo Mandelli • Giacomo Manzoni • Carlo Mosso • Giorgio Pestelli • Giuseppe Pintorno • Boris Porena • John Reed • Eduardo Rescigno • Gigliola Rimondi • Pierpaolo Sancin • Gabriella Sartini • Anna Schillaci Rognoni • Anna Schnoebelen • Enzo Siciliano • Giorgio Somalvico • Marcello Sorce-Keller • Michele L. Straniero • Marco Tiella • Patrizia Tugnoli • Jack Westrup • Roberto Zanetti.

Recherche iconographique : Vanna Massarotti Piazza, Loredana Accornero.

Organologie : Febo Guizzi.

Révision : Fernando Scala, Bruno Arcangeli, Giovanna Blancato Beda, Gino Blasi, Pucci Campagna Petracca, Milena Marras Anastasi.

Conception graphique : Guido Villa.

Mise en page : Gian Piero Scurati.

Aide technique : Marina Cecchetti.

La version française a été réalisée sous la direction de : Edith Weber, Serge Gut • Louis Jambou.

Traducteurs : Béatrice Arnal • Sandro Baffi • E. Blanchet • Jean et François Constantin • Geneviève Duval-Wirth • Alain Faure • Patrick Lang • Sylvie Mamy • Isabella Montersino • Cécile Vendramini.

Les nouveaux articles, marqués d'un □, ont été rédigés par Annie Dennery *(Moyen Age),* Erik Kocevar *(du XVI^e s. à nos jours).*

© Garzanti Editore s.p.a., 1983.
© Librairie Générale Française, 1992,
pour la traduction et l'adaptation française.

Avertissement

L'*Encyclopédie de la Musique,* par sa présentation claire et la somme de données qu'elle contient, devrait rendre à tout musicien ou à tout mélomane les plus grands services. Particulièrement maniable, d'une consultation rapide et facile, par son souci d'exhaustivité, elle se veut, en un minimum de pages, le vade-mecum indispensable du simple amateur, de l'étudiant, voire du lecteur spécialisé.

Cette Encyclopédie fait le point des connaissances actuelles sur toutes les cultures musicales, — européennes ou extra-européennes — depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, sans oublier les diverses tendances qui forment le paysage musical d'aujourd'hui.

L'ouvrage comprend deux parties : un *Dictionnaire alphabétique* suivi, en annexe, de différents *Précis* qui traitent de matières aussi bien techniques qu'historiques.

Contenant de nombreux exemples musicaux, le Dictionnaire comprend environ 7 000 entrées :

▷ notices biographiques sur les compositeurs, les théoriciens, les musicologues, les interprètes, mais également sur les fabricants d'instruments, les librettistes, les éditeurs ou les imprésarios ;

▷ articles de synthèse sur les époques, les mouvements esthétiques ;

▷ articles sur la terminologie musicale, les définitions et ce qu'elles recouvrent à travers les âges ;

▷ articles sur les techniques d'écriture, les théories analytiques et les formes ;

▷ articles sur les disciplines récentes et les sciences auxiliaires en musicologie ;

▷ articles tant sur les folklores, le blues, le jazz, que par exemple le hard rock, la chanson ou la musique légère ;

▷ articles sur la musique extra-européenne, ses formes traditionnelles et ses instruments.

Certains sujets qui méritaient un développement détaillé ont été rassemblés en *Annexe :*

▷ *Précis d'acoustique,* envisagée successivement sous l'angle de la physique, de la physiologie et de la psychoacoustique.

▷ *Précis d'histoire de la musique,* classique et traditionnelle, des civilisations européennes et extra-européennes, sans oublier la musique légère ou le jazz.

▷ *Précis de théorie musicale,* qui explicite la codification et les propriétés du langage musical moderne.

▷ *Les chefs-d'œuvre du théâtre lyrique,* analyse des opéras et résumé nécessaire à la compréhension de l'action de tous les ouvrages au répertoire.

Cette édition française apporte cependant quelques modifications. Plus adaptée aux lecteurs et mélomanes de culture française, elle a procédé à une remise à jour et à un rééquilibrage des articles consacrés aux compositeurs de notre pays. Près de 500 nouvelles notices ont été ainsi ajoutées. Certaines entrées ont été remaniées, actualisées et complétées dans leurs contenus historiques et techniques, en fonction des orientations et des sensibilités du public français.

Sommaire

DICTIONNAIRE

Compositeurs et interprètes ; théoriciens, critiques et imprésarios ; formes et genres ; mouvements et écoles ; théorie musicale ; instruments ____ 3

ANNEXES

I — Précis d'acoustique. Enregistrement et reproduction du son ____ 873

Acoustique physique ____ 875
Historique • Vibration et mouvement pendulaire • Propriétés physiques du son • Méthodes de production des sons • Propagation des ondes sonores • Réflexion du son • Interférence

L'ouïe ____ 880
Historique de l'anatomie et de la physiologie de l'ouïe • Anatomie et physiologie de l'ouïe

Psychoacoustique ____ 883
Le champ d'audibilité • Le niveau de sensation sonore ou d'intensivité subjective • La variation de l'intensité • La mesure du niveau de sensation sonore ou d'intensité subjective • La sensation de la hauteur du son et sa mesure • Les variations de hauteur • La somme de plusieurs sons et de leur intensité • Effet de masque • Sons résultants • Les phénomènes psychoacoustiques d'ordre temporel • Les phénomènes psychoacoustiques d'ordre spatial

La voix ____ 888
La respiration • Le larynx • Comportement phonatoire du larynx • Techniques vocales • Etendue vocale • Classification des voix • Phonétique • L'intonation • Résumé

Acoustique architecturale ____ 893
Le son dans l'espace • L'espace musical

Enregistrement et reproduction des sons ____ 900
Système mécanique • Système magnétique • Système optique • La haute-fidélité

II — Précis d'histoire de la musique ____ 905

La musique dans l'Antiquité ____ 907
La musique égyptienne • La musique de la Mésopotamie • La musique hébraïque • La musique grecque • La musique romaine

La musique savante occidentale ____ 914

Le Moyen Age ____ 914
1. Le chant dans la liturgie chrétienne • 2. Origines de la polyphonie • 3. La monodie profane et populaire • 4. Le XIV[e] siècle • 5. Le XV[e] siècle

Le XVI[e] siècle ____ 918
1. La Renaissance dans l'histoire de la musique • 2. La musique sacrée • 3. La musique vocale profane • 4. Le déclin de la polyphonie

Le XVII^{e} siècle — 922
1. Caractères généraux • 2. Théâtre, opéra et oratorio • 3. La musique instrumentale

Le XVIII^{e} siècle — 926
1. Caractères généraux du début du XVIII^{e} siècle • 2. La musique instrumentale jusqu'au déclin de la basse continue • 3. La musique vocale et l'opéra • 4. La musique instrumentale de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle

Le XIX^{e} siècle — 931
1. Le romantisme • 2. L'opéra au XIX^{e} siècle • 3. La musique instrumentale dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle • 4. Les écoles nationales

Le XX^{e} siècle — 938
1. Le début du XX^{e} siècle • 2. L'après-guerre

La musique populaire européenne — 946

Le jazz — 949

La musique légère — 954

Les civilisations musicales extra-européennes — 958
Pays arabes • Perse • Inde • Chine • Sud-Est asiatique • Corée • Afrique subsaharienne • Amérique • Océanie

III — Précis de théorie musicale — 993

Codification du langage musical moderne — 995
Le son • Echelle générale des sons • Clés et portées • Figures de notes • Ligatures, points, points d'orgue • Mesure, temps, rythme

Propriétés du langage tonal moderne — 999
Sons harmoniques • Echelle générale du système tonal et des altérations • Système tempéré • Intervalles • Modalité et tonalité

Pratique d'exécution — 1005
Ornements • Indications et signes d'exécution • Indications et signes d'abréviation • Indications et signes instrumentaux

IV — Les chefs-d'œuvre du théâtre lyrique — 1011

Dictionnaire

Compositeurs et interprètes;
théoriciens, critiques et imprésarios;
formes et genres;
mouvements et écoles;
théorie musicale; instruments.

A

A lettre désignant dans la notation alphabétique médiévale, d'abord la note *do* (système de Notker Balbulus) et ensuite la note *la* (système de Odon de Cluny). Elle désigne encore la note *la* dans les pays de langue anglaise et allemande, où l'on n'a pas adopté les syllabes de → Gui d'Arezzo pour désigner les notes. Dans ces pays également, la lettre A majuscule, sans spécification ultérieure, peut indiquer la tonalité de *la* majeur, le a minuscule celle de *la* mineur. Pour les Allemands, elle peut ultérieurement s'unir à des suffixes pour exprimer les notes et la tonalité de *la* bémol (*As*), *la* double bémol (*Asas*), *la* dièse (*Ais*) et *la* double dièse (*Aisis*).

AACM sigle de l'*Association for Advancement of Creative Musicians,* association autogérée par des musiciens de jazz de Chicago, fondée en 1965 par R. Abrams dans le but d'organiser et de sauvegarder l'activité des musiciens. Anthony Braxton, Leo Smith, Leroy Jenkins, Maurice McIntyre, etc., en ont fait partie. L'Art Ensemble de Chicago en est issu.

Aaron Pietro, ou P. Aron (Florence v. 1490 - Venise 1545) théoricien italien de la musique. Frère de Jérusalem, il vécut à Imola (où il fut maître de chapelle), à Rimini, Venise, Padoue, Bergame; il s'établit à Venise en 1540. Parmi ses traités, importants par la sensibilité harmonique moderne qui y apparaît, on peut distinguer le *Thoscanello della musica* (1523) et le *Lucidario in musica* (1545).

Abbado Claudio (Milan 1933) chef d'orchestre italien, fils de Michelangelo A. Il a étudié au Conservatoire de Milan et avec H. Swarowsky à Vienne. En 1958, il a remporté le concours Kussewitzky et, en 1963, le concours Mitropoulos. Depuis 1968, il est chef permanent de l'orchestre de la Scala; dans le même théâtre, il a exercé aussi les fonctions de directeur musical et de directeur artistique. Depuis 1979, il est *principal conductor* de l'Orchestre symphonique de Londres et, depuis 1982, invité permanent de l'Orchestre symphonique de Chicago. En 1989, il succède à Karajan à la tête de la Philharmonie de Berlin. Considéré comme un des plus grands chefs de notre temps, il a présenté en création mondiale des pièces théâtrales et symphoniques de L. Nono et de G. Manzoni.

Abbado Marcello (Milano 1926) pianiste et compositeur, fils de Michelangelo A., élève de R. Lorenzoni pour le piano, de G. C. Paribeni et de G. F. Ghedini pour la composition. Une brillante carrière dans le domaine musical l'amena de la direction du Lycée musical de Plaisance en 1958, à celle des Conservatoires de Pesaro en 1966 et de Milan en 1972. Il a eu en outre une activité de concertiste en Italie et à l'étranger.

Abbado Michelangelo (Alba, Cuneo, 1900 - Gardone Riviera, Brescia, 1979) violoniste. Il fit ses études au Conservatoire de Milan, étudia le violon avec E. Polo et la composition avec G. Orefice. Il créa des ensembles de musique de chambre, fonda, en 1941, l'Orchestre d'instruments à cordes de Milan dont il devint le directeur; il enseigna aux Conservatoires de Palerme, Parme et Milan, écrivit des études théoriques pour le violon (*Tecnica dei suoni armonici,* 5 vol., 1934). Il forma d'excellents élèves, parmi lesquels Pina Carminelli. Il s'adonna aussi à l'étude des harmoniques inférieurs, du son résultant principal et des autres sons résultants, en en donnant de nouvelles interprétations.

Abbatini Antonio Maria (Città di Castello v. 1609 - 1679) compositeur et théoricien italien de la musique. Célèbre pédagogue, il fut également maître de chapelle dans les plus grandes églises de Rome. Dans ses nombreuses compositions sacrées, il pratiqua le style à plusieurs chœurs à l'exemple de O. Benevoli. En collaboration avec M. Marazzoli, il écrivit pour le théâtre la première œuvre construite plus comme une comédie que comme un drame, *Dal male il bene* (Rome,1654) sur un texte de G. Rospigliosi (futur pape Clément IX), dans le style d'une comédie d'aventure espagnole. En tant que théoricien, il collabora à la *Musurgia universalis* de A. Kircher et s'occupa de l'édition des *Inni della chiesa in canto gregoriano* (1644), c'est-à-dire des hymnes de Palestrina à quatre voix, dont les textes avaient été revus par Urbain VIII.

Abbiati Franco (Verdello, Bergame, 1898 - Bergame 1981) critique musical. Elève de G. Cesari, il lui succéda en 1934 au «Corriere della Sera», et fut titulaire du poste jusqu'en 1973. Il est l'auteur d'une *Storia della musica* (5 vol., 1930-1946, nouvelle éd. en 4 vol., 1967-1968). On lui doit aussi *la Vita e le opere di G. Verdi* (1959, 4 vol.).

Abd al Qâdir (? v. 1350 - ? 1435) théoricien arabe de la musique. Il fut au service de la cour de Samarcande. Il écrivit 4 traités sur la musique, parmi lesquels le *Commentaire sur les modes* et *le Collectionneur de mélodies,* importants pour leurs informations sur la théorie et la pratique de la musique arabe et perse.

Abel Carl Friedrich (Cöthen, Halle, 1723 - Londres 1787) gambiste et compositeur allemand. Tout d'abord au service de la cour de Dresde, il se fixa ensuite à Londres (où il fonda avec J. Chr. Bach une

célèbre société de concerts, les Bach-Abel Concerts), puis en France et en Allemagne. Il fut l'un des meilleurs instrumentistes de son époque. Il composa, dans le style de l'école de Mannheim, des symphonies, des concertos et des pièces pour musique de chambre, telles ses 32 sonates pour viole de gambe.

Abélard Pierre, Abailardus, Abaelardus (Le Pallet, près de Nantes, 1079 - Abbaye de Saint-Marcel, près de Chalon-sur-Saône, 1142) théologien, philosophe et musicien français, il s'est rendu célèbre par son enseignement (le *sic et non*), par ses amours avec Héloïse qu'il cite dans sa correspondance, par les chants d'amour et les *planctus*, par ex. *Planctus Jacob super filios suos.* □

Aber Adolf (Apolda, Thuringe, 1893 - Londres 1960) musicologue et critique musical allemand. Il étudia la philologie classique et la musicologie à l'Université de Berlin, et fut critique musical aux «Leipziger Neuesten Nachrichten» de 1919 à 1933. Il s'installa à Londres en 1936. Il écrivit un *Handbuch der Musikliteratur* (Manuel de littérature musicale, 1922).

Abert Anna Amalie (Halle 1906) musicologue allemande, fille de Hermann Abert. Enseignante de musicologie à l'Université de Kiel, elle a publié des études sur le théâtre musical des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. On peut citer *Monteverdi und das musikalische Drama* (1954).

Abert Hermann (Stuttgart 1871-1927). Il étudia la philologie classique et la musicologie à l'Université de Berlin. A partir de 1902, il enseigna aux Universités de Halle, Leipzig et Berlin. Ses centres d'intérêt en musicologie traduisent une conception humaniste de la musique en tant que miroir de la vie et du destin de l'homme. Il a publié des essais sur la musique grecque, médiévale, romantique et surtout sur l'opéra des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Mais son ouvrage le plus célèbre est sa grande biographie critique *W. A. Mozart* (2 vol., 1919-1924), reprenant et continuant celle de O. Jahn.

Abos Girolamo (La Vallette, Malte, 1700 ou 1708 - Naples 1760) compositeur italien. Elève de L. Leo et F. Durante à Naples, il y enseigna par la suite comme maître de chant, composa une quinzaine d'opéras, sérias et bouffes, mais il fut surtout apprécié, dans le milieu napolitain, comme compositeur de musique sacrée.

Abraham Gerald (Newport, île de Wight, 1904) musicologue anglais, professeur à l'Université de Liverpool depuis 1947 et codirecteur de la *New Oxford History of Music* en 10 volumes. Il a publié des études sur la musique russe, en particulier sur A. Borodine et N. Rimski-Korsakov.

Abraham Otto (Berlin 1872-1926) psychologue allemand, il fut, dès 1896, l'assistant de K. Stumpf à l'Institut de psychologie de l'Université de Berlin et dirigea ses recherches vers la psychologie musicale. De 1901 à 1908, il a publié des écrits importants sur l'audition absolue (*Das absolute Tonbewusstsein* in SIM III [1901-02] et VIII [1906-07]) et sur les caractéristiques de la tonalité. □

Abrahám Pál/Paul (Apatin 1892 - Hambourg 1960) compositeur hongrois. Brillant auteur d'opérettes dans la tradition de l'Autriche-Hongrie qu'il sut moderniser en y introduisant du jazz. Eurent une assez grande notoriété *Victoria und ihr Husar* (1930), *Blume von Hawai* (1931), *Ball in Savoy* (1932).

Abrams Richard «Muhal», (Chicago 1930) pianiste et compositeur américain de jazz. Improvisateur aux multiples possibilités, il a été l'animateur de jazz le plus actif du Chicago des années 60. En 1965, il a fondé l'AACM, coopérative de musique autogérée et il a collaboré à l'*Art Ensemble of Chicago*.

Ábrányi Kornél (Szent-György Abrány 1822 - Budapest 1903) pianiste, compositeur et historien de la musique hongroise. Il fit ses études à Munich avec Liszt et à Paris avec Chopin et F. Kalkbrenner. A partir de 1854, il vécut à Budapest. Il composa de nombreux morceaux pour le piano et des lieder, souvent inspirés par le folklore national, mais ses écrits critiques sur la musique hongroise du XIX^e^ siècle sont particulièrement importants. Son neveu, Emil junior (Budapest 1882-1970) a été directeur de l'Orchestre de l'Opéra de Budapest et a composé de la musique symphonique et de la musique de théâtre.

Abravanel Maurice de (Salonique, 1903), chef d'orchestre américain. Exerça d'abord en Europe, puis aux Etats-Unis et depuis 1947, chef du Utah Symphony Orchestra.

Absil Jean (Bonsécour près de Péruwelz, Hainaut, 1893 - Bruxelles 1974) compositeur belge. D'abord élève puis professeur à partir de 1931 au Conservatoire de Bruxelles, il composa des ouvrages pour le théâtre et la radio, de la musique symphonique, de chambre et des œuvres chorales, des ballets, utilisant une libre polytonalité dans des cadres formels de type traditionnel.

absorption en acoustique, phénomène se manifestant comme une diminution de l'énergie sonore, associée au faisceau des vibrations qui traversent une substance (dite absorbante); à ne pas confondre avec l'atténuation naturelle liée à la propagation (diminution de l'intensité au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la source sonore). En ce qui concerne les éléments solides, l'a. d'énergie sonore est liée à leur degré de non-élasticité, car les déformations non élastiques provoquées par la perturbation vibratoire entraînent des déphasages par rapport à la vibration incidente, provoquant ainsi une perte d'énergie selon le mécanisme de détente, c'est-à-dire de l'adaptation graduelle d'un système à l'état d'équilibre, conséquente à toutes variations des conditions externes. Le phénomène de détente, et, avec lui, l'a. correspondante d'énergie de la part de la substance absorbée, dépendent de manière assez complexe de la fréquence de l'onde incidente. Le facteur d'a. est très important pour l'acoustique des théâtres, des salles de concert, etc. (cf. Précis d'acoustique, chapitre sur l'acoustique du milieu ambiant et architectonique).

Abt Franz (Eilenburg, Saxe, 1819 - Wiesbaden 1885) compositeur allemand. Après des études de droit et de théologie à Leipzig, il fut nommé «Hofmusikdirektor» à Bernburg, puis chef de l'*Allgemeine Musikgesellschaft* de Zurich. De 1852 à 1882, il dirigea l'orchestre de la cour de Brunswick. Il n'a composé que des œuvres vocales : lieder, cantates et opéras (dont *Des Königs Scharfschütz*, 1873). □

académie association de scientifiques, d'artistes ou d'hommes de lettres, constituée pour donner un essor à la culture, et régie par des normes spéciales et des statuts. Née d'une conception aristocratique de la culture, l'a. a joué dans le passé un rôle important;

favorisant les contacts entre étudiants et artistes. A l'origine du nom, on trouve l'A. de Platon qui, pendant neuf siècles, fut le noyau de la culture philosophique grecque. On considère que la plus ancienne a., dans laquelle était enseignée également la musique, est l'a. platonicienne de Florence fondée vers 1463 par Marsille Ficin et avec l'aide de Cosimo il Viecchio. Au cours des XV^e et XVI^e s., l'A. dei Dieci Cantori du marquis de Ferrare Leonello d'Este (1441-1450), l'A. Filarmonica de Vérone (1543), l'A. dei Concordi, fondée par le duc de Ferrare Alphonse II d'Este (1560), eurent des centres d'intérêts spécifiquement musicaux. Les a. exercèrent une grande influence aussi sur le développement de la vie théâtrale : on peut retenir en particulier les A. de Sienne degli Intronati et dei Rozzi (première moitié du XVI^e); l'A. Olimpica de Vicenze (1555), qui entraîna la construction du théâtre Olympique et la représentation de l'*Œdipe roi* de Sophocle, sur une musique de A. Gabrieli (1585); l'A. degli Invaghiti de Mantoue (1562), qui, en 1607, organisa la représentation de l'*Orfeo* de Monteverdi; importantes aussi furent la *Camerata fiorentina* (vers 1580) et plus tard encore à Florence, celle degli Immobili (1651), qui donna vie au théâtre de la Pergola (inauguré en 1657 avec *Podesta di Colognole* de I. Melani, puis en 1658 avec *Hipermestra* de F. Cavalli). Mais déjà, l'A. de Sainte-Cécile, créée à Rome en 1566 en vue d'un art musical reposant sur des bases corporatives, montra comment répondre à l'exigence de donner à l'œuvre artistique un fondement théorique ainsi qu'une fonction didactique; de cette façon, coïncidant avec la crise des valeurs de la Renaissance, une nouvelle conception plus pratique et concrète de l'a. vint s'affirmer.

En France, la plus célèbre a. fut, entre 1500 et 1600 l'A. de Poésie et de Musique fondée en 1570 par J. A. de Baïf et Thibault de Courville. Tout au long du XVII^e s., des a. continuèrent à se répandre, comme à Bologne celle des Floridi (puis celle des Filomusi et des Filaschisi) fondée en 1615 par A. Banchieri, et surtout la très célèbre A. Filarmonica (1666) qui eut par la suite une réputation européenne; ou, à Rome, celle de la reine Christine de Suède (à laquelle appartinrent A. Corelli et A. Scarlatti), celle des cardinaux B. Pamphili et P. Ottoboni, jusqu'à celle, très réputée, de l'Arcadia (1692), dont firent partie A. Corelli, A. Scarlatti, B. Pasquini et B. Marcello. A partir de 1600 et au-delà, tous les plus grands Etats européens, tout en se consolidant au point de vue politique et économique, se préoccupèrent de donner vie aux institutions académiques. En ce qui concerne la musique, la fondation à Paris de l'A. de musique et de danse (1669), se donnant pour objet de faire représenter des œuvres en langue française, dirigée au début par Perrin et Cambert, puis par Lully et connue sous le nom plus court d'Opéra, fut d'une importance exceptionnelle; de même à Londres, on peut noter le grand rôle de l'A. de musique ancienne (1710-1792) créée par J. C. Pepusch, et également celui de l'A. royale de musique (1720), qui finança les spectacles de Haendel au théâtre Haymarket. Parmi les a. ayant vu le jour en Italie au XIX^e siècle, celle des Concordi de Bologne, celle de l'Institut musical Cherubini de Florence, l'A. Filarmonica de Rome (1821), l'A. Filarmonica de Naples (1834) sont à signaler. On attribue actuellement la dénomination d'a., en Italie et à l'étranger, aux nombreuses institutions dont la finalité est partiellement ou uniquement didactique, et qui se présentent donc essentiellement comme des écoles : l'A. nationale de Sainte-Cécile (qui dispense des cours de haut niveau et qui dispose d'un des principaux orchestres symphoniques permanents d'Italie), l'A. Chigiana de Sienne, fondée en 1932 par le mécène G. Chigi Saracini (elle dispense aussi des cours de perfectionnement et organise un festival annuel), la Royal Academy of Music et la London Academy of Music de Londres, la Irish Academy of Music de Dublin, l'A. Liszt de Budapest, l'A. de musique de Genève, l'A. royale de Stockholm. // Manifestation publique et payante, déjà en vogue à la fin du XVII^e s. et ensuite pendant les trente premières années du XVIII^e s., organisée par un chanteur ou par un instrumentiste, qui assurait la partie la plus importante d'un programme très varié avec l'intervention d'autres exécutants. // Terme employé aux XVII^e et XVIII^e s. pour désigner une œuvre équivalente à la cantate (comme l'*A. d'Amore* de Stradella).

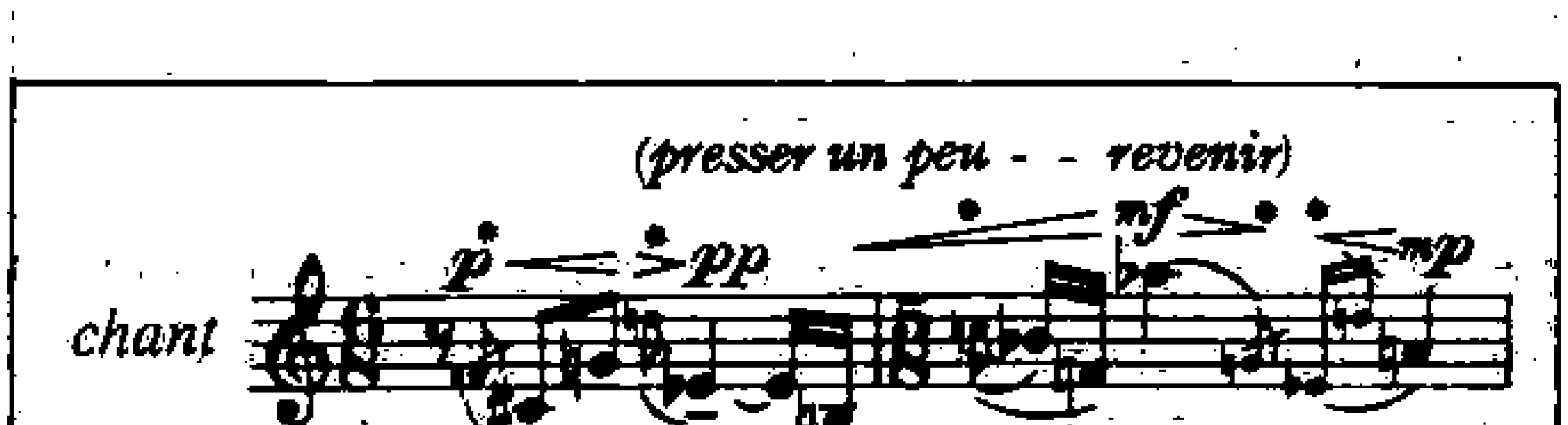
a cappella locution qui désigne les compositions polyphoniques sacrées dépourvues d'accompagnement intrumental, exécutées à l'origine dans les chapelles des églises. Par *tempo a c.*, on désigne un rythme binaire *piuttosto mosso*, dit → *alla breve*, adopté à l'origine dans ce genre musical et indiqué par le signe ¢.

accelerando terme qui indique une accélération du mouvement à un point précis de l'exécution.

accent intensification conférée à un son ou à un ensemble de sons pour donner, par rapport aux autres sons du discours musical, un relief rythmique ou expressif particulier. Il est indiqué selon l'effet que l'on veut obtenir, à l'aide des signes suivants, situés sur ou au-dessous des notes : - faible appui soutenant l'entière durée de la note; >, forte attaque graduellement décroissante; ∧, attaque «vibrato» et décidée sans aucune atténuation; *sf*, attaque très accentuée pour créer un grand relief.

accentus dans la pratique liturgique chrétienne, chant du prêtre, auquel le chœur ou les solistes répondent avec le → *concentus*. Dans le chant grégorien, récitation sur une seule note, avec quelques inflexions, utilisée par l'officiant pour l'intonation des psaumes et d'autres parties de la messe; à celle-ci s'oppose le chant mélismatique (avec vocalises) utilisé pour les *alleluia* et les graduels, appelé également *concentus*.

acciacatura forme d'→ ornement musical consistant dans la rapide exécution d'une ou plusieurs notes accessoires (à ne pas confondre avec le gruppetto ou le mordant) au-dessus de la note réelle ou de l'accord qui suit. L'a. peut dépasser le ton ou le demi-ton pour former notamment dans la musique contemporaine des intervalles beaucoup plus grands.



* *Exemples d'acciaccature (extraits de «Improvisation sur Mallarmé : une dentelle s'abolit» de P. Boulez.)*

Acciaiuoli Filippo (Rome 1637-1700) librettiste, scénographe, imprésario et compositeur. Il voyagea beaucoup en Italie et en Europe avant de s'établir définitivement à Rome en 1688 pour se consacrer au théâtre dans l'entourage de Christine de Suède. Il réalisa de beaux spectacles riches en machineries, un théâtre de marionnettes et composa l'opéra *Nuovo Giasone* (1671). Il est l'auteur de livrets comme *Il Girello* (1668) mis en musique par J. Melani, dans lequel il a inserré des personnages de la commedia dell'arte. Pour le carnaval de 1669, il prépara l'intrigue de *Empio punito* (mis en vers par G.F. Apolloni, qui, mis en musique par Melani, fut le premier opéra à traiter de Don Juan.

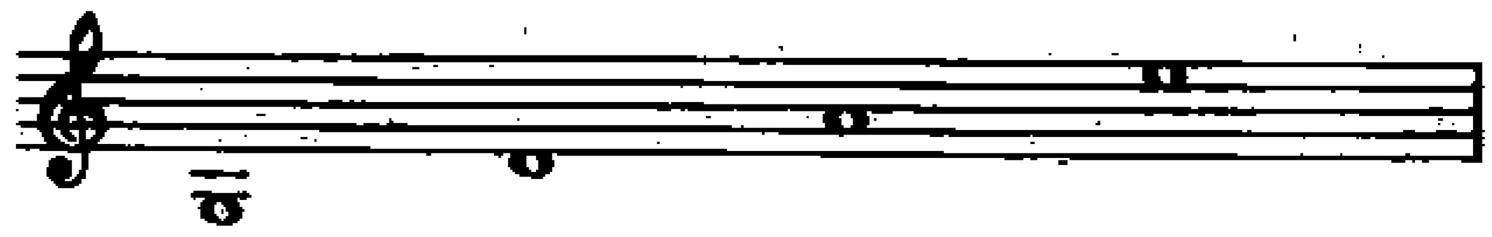
accident signe du système de notation occidentale placé devant une note et prescrivant son altération. Le dièse et le double dièse, (♯ et 𝄪) élèvent la note d'un demi-ton et d'un ton. Le bémol et le double bémol (♭ et ♭♭) abaissent la note d'un demi-ton et d'un ton. Le bécarre et le double bécarre (♮ et ♮♮) annulent les signes précédents.

accolade → système.

accompagnement ensemble des éléments musicaux qui, tout en étant subordonnés à la partie principale d'une œuvre, lui donnent une vitalité rythmique et une ambiance harmonique, tout en conférant expression et sens au discours musical. L'a. peut être, séparément et à la fois, rythmique, harmonique, vocal ou instrumental. Il peut donner lieu à des figures secondaires et à des procédés imitatifs, quoique l'idée de contrepoint soit étrangère à la fonction de l'a.

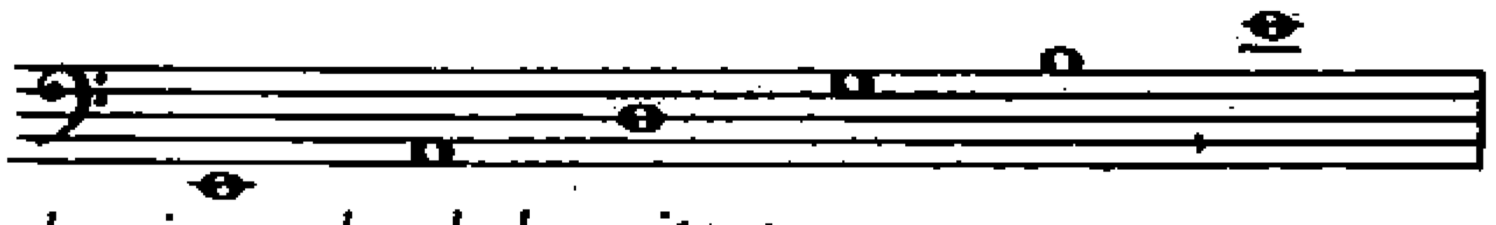
accord opération réalisant la juste intonation des cordes et autres corps qui produisent des sons dans les instruments de musique, en prenant comme base le *la* du choriste ou du → diapason. En ce qui concerne les instruments à vent, parfois l'a. est effectué en prenant comme référence le *si* bémol. Pour beaucoup d'instruments à cordes, l'a. est aussi l'ensemble des notes à la hauteur desquelles les cordes sont accordées.

Exemples de l'accord :



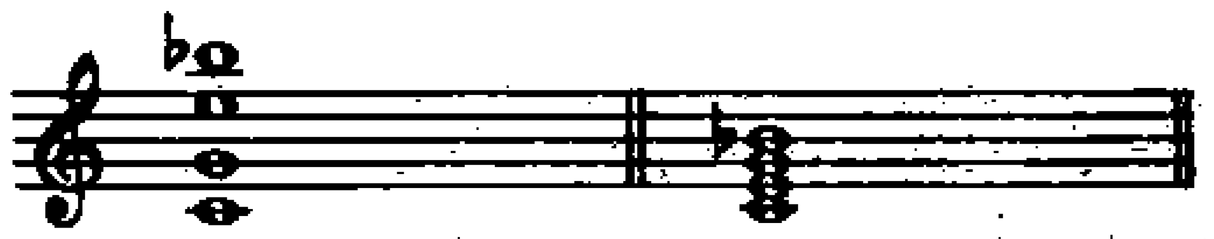
des quatre cordes du violon

des quatre cordes du violoncelle



des six cordes de la guitare

accord combinaison de plusieurs sons simultanés (une combinaison de deux sons, toutefois, n'est pas considérée traditionnellement comme un a., mais comme un intervalle, car elle n'est pas caractérisée du point de vue du système tonal). La science qui étudie la nature et le caractère propre des a., ainsi que leurs enchaînements, est appelée → harmonie. Dans le système tonal, on analyse les accords en regroupant les notes qui les composent selon le plus petit → intervalle possible, c.-à-d., lorsqu'elles se trouvent en *position large*, en les réduisant, par des transpositions d'octave, en *position serrée*.



accord en position large — *le même en position serrée*

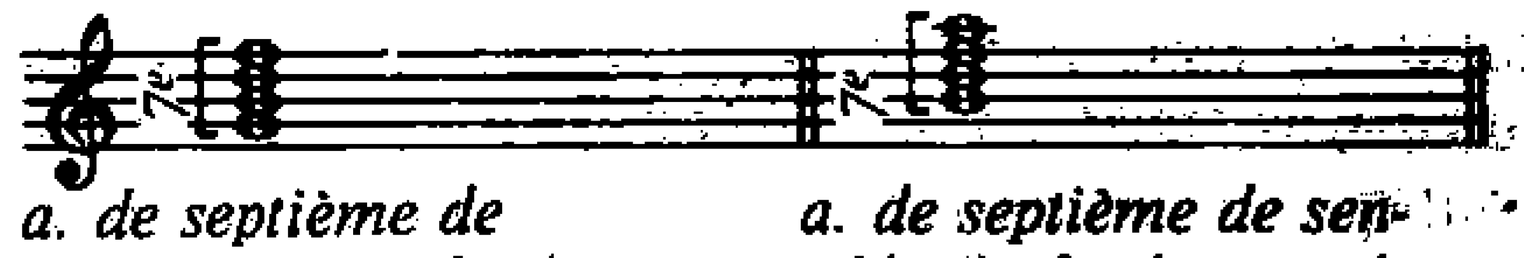
L'accord peut se trouver ou bien à l'état fondamental, ou bien à l'état de *renversement*, selon que sa note la plus grave (la → basse) correspond à la → fondamentale ou bien à une autre note de l'a. (*premier, deuxième, troisième renversement*, et ainsi de suite).

Selon la présentation de l'accord en position serrée, sa fonction harmonique et les intervalles qui séparent les notes les plus aiguës de la note la plus grave, l'accord peut prendre plusieurs sortes de dénominations (a. de *sixte, septième, neuvième, septième de dominante*, de *sixte sensible*, de *seconde*, etc.).

accord de septième de dominante en sol majeur à l'état fondamental

1er, 2e et 3e renversement

a. de sixte — *a. de septième* — *a. de neuvième*



a. de septième de dominante (la fondamentale étant sol, qui représente la dominante dans la tonalité de do) — *a. de septième de sensible (la fondamentale étant si, qui représente la sensible dans la tonalité de do)*

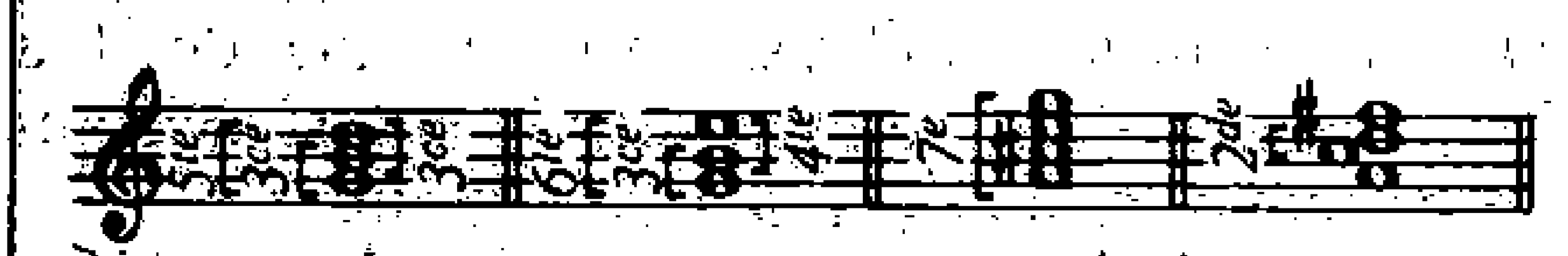
a. de seconde, quarte et sixte

Les accords tonals les plus élémentaires se composent de 3 notes (triades) et correspondent à 2 intervalles de tierce superposés. Toujours dans le système tonal, on appelle *a. parfait majeur* celui qui, une fois réduit à 3 notes en position serrée, présente la note grave à un intervalle de tierce majeure et la note aiguë

à un intervalle de tierce mineure par rapport à la note centrale ; en revanche, lorsque les deux intervalles se trouvent intervertis par rapport à la note médiane, appelée pour cela *médiante,* l'a. est appelé *parfait mineur.*

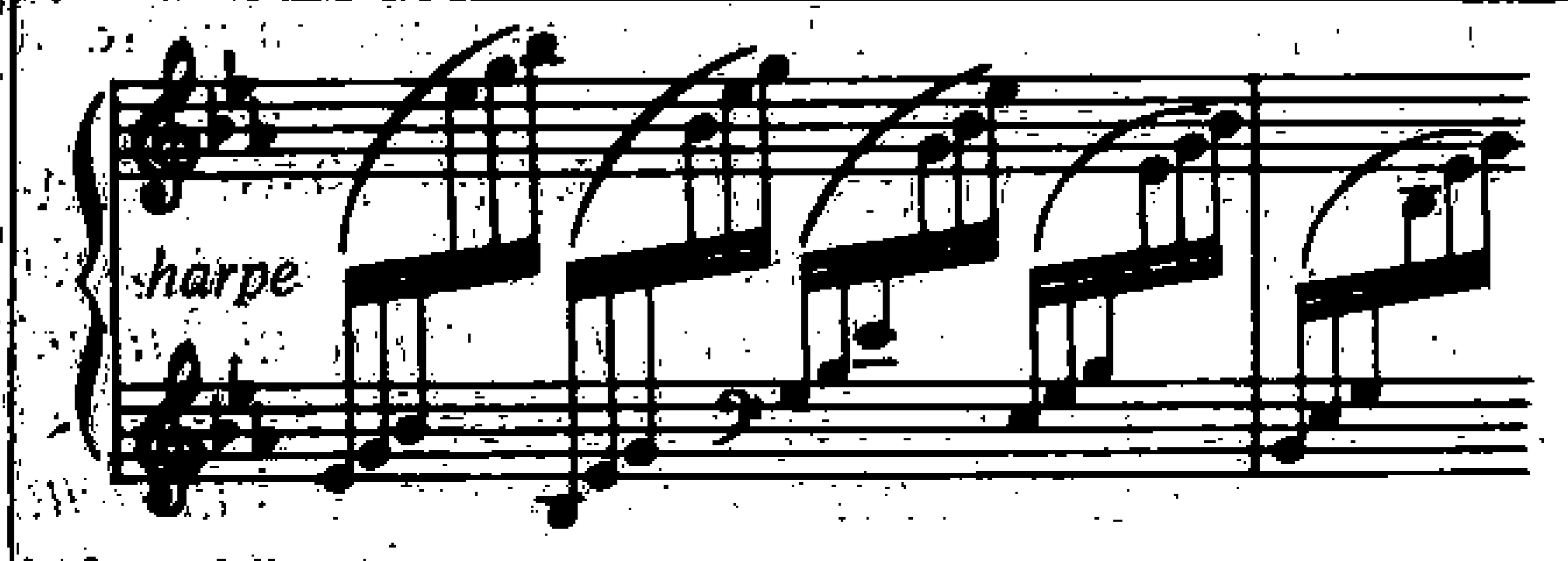
a. parfait de fa majeur — *a. parfait de fa mineur*

Toujours d'après la théorie traditionnelle, on appelle *consonants* ou *dissonants* les a. qui présentent des intervalles considérés comme consonants ou dissonants (selon l'usage, les intervalles consonants sont l'octave, la quinte, la quarte, la tierce et la sixte ; tous les autres intervalles sont dissonants).



accords consonants — *accords dissonants*

On appelle *arpégé* ou *brisé* un a. dont on exécute les notes librement et dans un ordre épars.



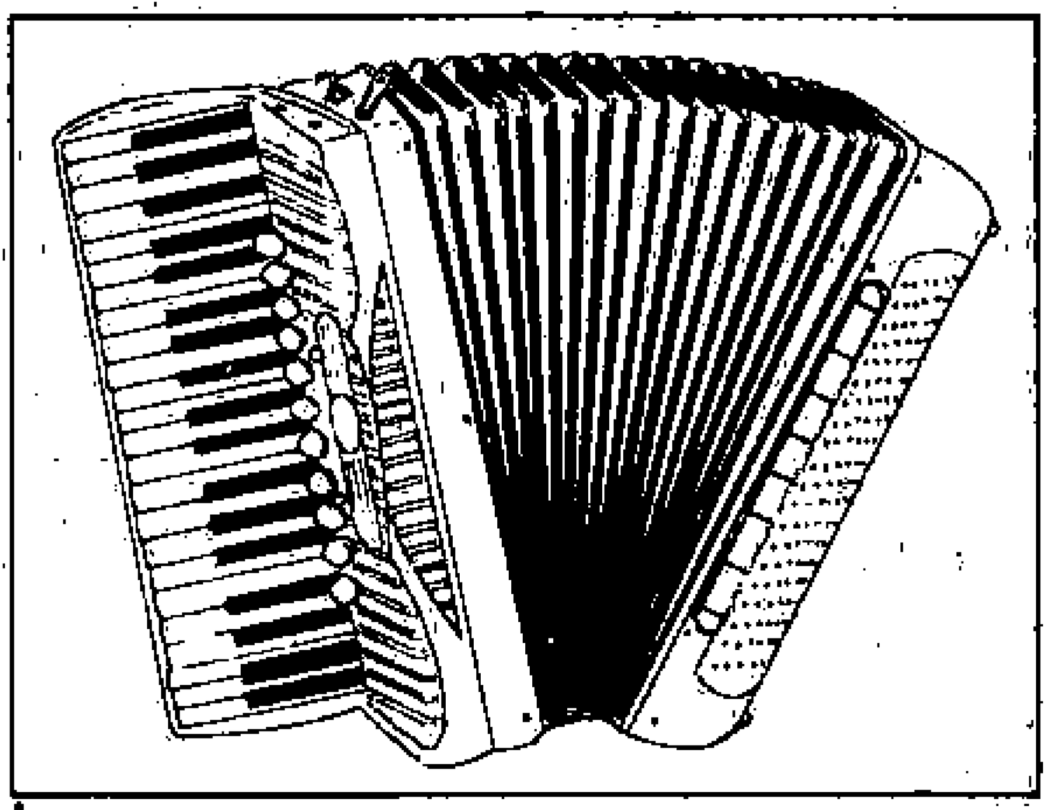
accord arpégé (C. Debussy, « Prélude à l'après-midi d'un faune », partie de harpe)

accord brisé (A. Vivaldi, Concerto en sol maj. pour 2 violons, cordes et clavecin)

accordéon instrument à vent, à anches métalliques libres, alimentées par un soufflet. Qu'il soit tiré ou poussé, ce dernier envoie l'air dans deux caisses opposées, dans lesquelles se trouvent alignées, en plusieurs rangs dits « registres », de nombreuses anches métalliques. Un mécanisme de leviers et de ressorts, commandé par deux claviers, permet d'ouvrir des trous situés sur les flancs des deux caisses et de les faire correspondre avec les registres. Les anches sont ainsi alimentées par l'air nécessaire à leur mise en vibration. Les anches sont couplées de façon à produire un son, alternativement avec l'air inspiré ou rejeté à l'extérieur par le soufflet. Si les deux anches sont accordées de la même manière, l'a. est dit uni-sonore ; par contre, si elles sont accordées selon un intervalle donné, l'a. est dit bi-sonore. Il existe des types intermédiaires, dits a. *chromatique,* dans lesquels le clavier de la main droite commande un système bi-sonore, tandis que la main gauche commande les basses fixes. Le clavier des basses est constitué, dans les modèles les plus complexes, par plusieurs rangs de boutons, dont certains produisent des sons simples dans le registre grave d'autres, en revanche, commandent les « basses organiques », c'est-à-dire des accords complets (majeurs, mineurs, de septième, de dominante, etc.), destinés à assurer l'accompagnement harmonique. Les claviers peuvent être à boutons ou, comme le piano, à touches blanches et noires.

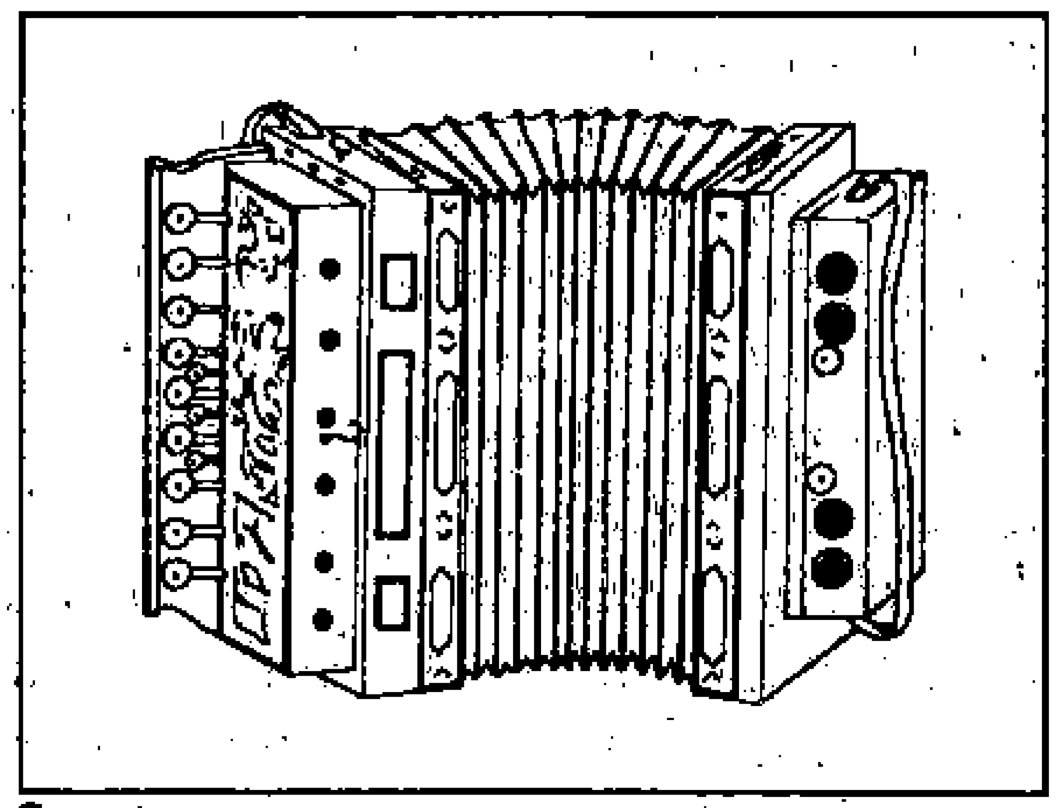
L'a. fut conçu au début du XIX[e] s. et réalisé d'après différentes expérimentations par C.F.L. Buschmann à Berlin, C. Demian à Vienne et C. Wheatstone à Londres. Les premiers brevets datent de 1821-1822. Par la suite, l'a. fut construit suivant diverses techniques, avec de continuelles innovations qui produisirent des instruments de formes et de caractéristiques différentes, souvent adoptés par la musique populaire dans différents pays. En Italie, grâce notamment à des constructeurs comme P. Soprani (Castelfidardo) et M. Dallapé (Stradella), on a vu se développer une riche production d'a. bi-sonores (dits accordéons diatoniques, à deux, quatre et huit basses), d'a. *chromatiques* et d'a. uni-sonores. Les plus grands modèles possèdent aujourd'hui un grand nombre de registres qui modifient le timbre. L'a. a également été utilisé dans la musique savante par certains compositeurs tels que Tchaïkovski (*Suite,* op. 53), Giordano *(Fedora)* et Berg *(Wozzeck).*

1 *Accordéon à clavier*



1

2 *Accordéon bi-sonore (diatonique)*



2

Achucarro Joaquín (Bilbao 1932) pianiste espagnol. Il fit ses études dans son pays, à Sienne et à Sarrebruck et se signala dans différents concours internationaux. Il se fit remarquer en tant qu'interprète de compositeurs espagnols.

Ackermann Otto (Bucarest 1909 - Wabern, Berne, 1960), chef d'orchestre suisse. Il travailla surtout dans des théâtres allemands (Dusseldorf, Vienne, Cologne)

et suisses (Berne, Zurich) et fut un remarquable interprète de Mozart et de J. Strauss fils.

acoustique science théorique et expérimentale du son; elle comprend l'étude de tous les phénomènes relatifs à la production, à la propagation et à l'audition des ondes élastiques des milieux solides, liquides, et gazeux, en particulier les ondes sonores; elle établit les lois de vibration des corps et explique les sensations acoustiques fournies soit par les sons musicaux, soit par les bruits. Aujourd'hui, le grand progrès réalisé sur les instruments et appareils de transmission et de reproduction du son a conduit à une analyse plus précise des vibrations sonores et nous a entraîné d'une part dans le domaine des infra-sons, et de l'autre, dans celui des ultra-sons, en un secteur de l'acoustique dit *ultracoustique*, rejoignant enfin avec l'*électroacoustique*, des fréquences de vibration un million de fois supérieures à celles perceptibles par l'oreille humaine. Actuellement, on ajoute l'a. *ambiantale* et l'a. *architectonique*, de première importance pour la construction de locaux, aux subdivisions traditionnelles de l'a. étudiée du point de vue *physique, musical, psychologique* (psychoacoustique), *physiologique*. L'acoustique en physiologie étudie, sur l'homme et les animaux, la production et la réception des sons et analyse donc en particulier les organes de la phonation et de l'ouïe (cf. Précis d'acoustique).

adagio mouvement assez lent, plus rapide que le *largo*, et moins rapide que l'*andante*. Ce terme désigne aussi le mouvement lent des 3 ou 4 mouvements qui composent les œuvres adoptant la forme de la sonate moderne (sonate, symphonie, concerto, quatuor, etc.). Il n'est pas rare que l'a. soit accompagné d'adjectifs ou d'expressions qui en explicitent le caractère : *sostenuto, cantabile, appassionato*, etc.

Adam Adolphe-Charles (Paris 1803 - 1856) compositeur français. Elève préféré de F. A. Boieldieu au Conservatoire de Paris, il fut influencé par la personnalité de son maître. Ses 41 opéras-comiques, par la fluidité des idées et la légèreté du style, marquent l'évolution de ce genre vers le type de l'opérette, qui s'affirmera avec Offenbach. Parmi ses œuvres les plus connues, il faut citer *le Postillon de Longjumeau* (1836), *Giralda* (1850), *Si j'étais roi!* (1852), *la Poupée de Nuremberg* (1852) et, surtout, son ballet *Giselle* (1841).

Adam Theo (Dresde 1926) baryton-basse allemand. Il fit ses débuts à la Staatsoper de Dresde en 1949 en interprétant l'ermite du *Freischütz* de Weber. Parmi les plus remarquables interprètes wagnériens d'aujourd'hui, il chante dans les plus grands théâtres européens, et fréquemment à Bayreuth.

Adam de la Bassée (? - ? 1286) chanoine de la collégiale St-Pierre de Lille. Vers 1280, il rédigea un *Ludus super anticlaudianum* en vers mêlés d'une quarantaine de chansons, sur une paraphrase de l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille. Ecrite à la manière d'un roman, cette œuvre comprend des hymnes, des séquences, un responsorial, des chansons de trouvères, des danses et autres pièces courantes de l'époque. □

Adam de la Halle (Arras v. 1237 - Naples v. 1287) trouvère français. Etudiant à l'abbaye cistercienne de Vaucelles (Cambrai), puis à l'Université de Paris, il fit partie de la Confrérie des jongleurs d'Arras, où fut représenté son *Jeu de Adam ou de la feuillée*. En 1271, il entra comme ménestrel au service de Robert II d'Artois qu'il suivit en Italie; il passa ensuite à la cour napolitaine de Charles d'Anjou, où il mourut. On conserve de lui 36 chansons et 18 jeux partis monodiques, 16 rondeaux, 5 motets à 3 voix, une ballade à 3 voix, *Dieu soit en ceste maison*, en plus de 2 œuvres dramatiques : le *Jeu de la feuillée* déjà cité, le *Jeu de Robin et Marion*, particulièrement importants dans l'histoire du théâtre médiéval. Ce dernier, représenté à la cour de Naples vers 1280, est construit comme une pastourelle et un jeu parti (forme typique de la poésie lyrique de cour), mais est riche d'éléments populaires.

Adam de Saint-Victor (mort à Paris, en 1177 ou 1192) poète et musicien français. D'origine bretonne, moine augustin de l'abbaye parisienne de Saint-Victor, il fut l'un des principaux auteurs de «séquences», genre qu'il porta à son plus haut degré de perfection. Dans celles-ci, on s'éloigne en substance des modèles de Notker Balbulus, en adoptant la structure strophique, avec une régularité du rythme et de la rime, et en substituant au développement de l'*alleluia* des mélodies libres. On lui attribue de 50 à 100 séquences dont certaines devinrent si célèbres qu'elles furent traduites en langue vulgaire.

Adam von Fulda (Fulda v. 1445 - Wittenberg 1505) compositeur et théoricien allemand. Moine bénédictin, il fut musicien auprès de l'électeur de Saxe et compositeur de cour à Torgau. Plus que pour ses compositions (3 lieder profanes, 2 antiennes, un magnificat, 7 hymnes, une messe), il est connu pour son traité *De musica* (1490), utile pour comprendre la pratique musicale de l'époque.

Adami Giuseppe (Vérone 1878 - Milan 1946) librettiste et auteur de comédies italien. Il a écrit pour Puccini les livrets de *la Rondine, Il Tabarro* et *Turandot* (ce dernier avec la collaboration de R. Simoni) et pour R. Zandonai *Giulietta e Romeo* et *la Via della finestra*. Il a réuni la correspondance de Puccini, dont il a écrit une biographie (*Il Romanzo della vita di G. Puccini*, 1932). Parmi ses nombreuses comédies, il faut citer *Felicita Colombo* (1935), dont l'action se situe à Milan.

Adami Corradetti Iris (Milano 1909) soprano. Elle a interprété en particulier des opéras de Puccini, R. Zandonai et d'autres compositeurs postvéristes.

Adderley Julian Edwin, dit «Cannonball» (Tampa, Floride, 1928 - Gary, Indiana, 1975) saxophoniste alto de jazz américain. S'étant fait connaître vers 1955, il joua avec M. Davis et eut beaucoup de succès dans le genre funk avec son propre groupe où son frère Nat jouait de la trompette.

Addinsell Richard (Oxford 1904 - Londres 1977) compositeur anglais. Auteur de chansons, de musique légère et de film, il est surtout connu par son *Warsaw Concerto (Concerto de Varsovie)* pour piano et orchestre qu'il composa pour la bande sonore du film *Dangerous Moonlight* (1941).

Ademollo Alessandro (Florence 1826 - Rome 1891) musicologue. Chercheur attentif de sources biographiques et historiques, il publia des ouvrages extrêmement documentés sur le théâtre musical des XVII[e] et XVIII[e] siècles, s'attachant spécialement aux chanteurs, avec en particulier *Il Carnevale di Roma nei secolo XVII[e]-XVIII[e]* (1883).

Adler Guido (Eibenschütz, Moravie 1855 - Vienne 1941) musicologue autrichien. Professeur à l'Université de Prague et, à partir de 1898, de Vienne, il

s'occupa de différentes éditions critiques pour les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Il publia un ouvrage sur *Wagner* (1904), sur *Mahler* (1916) et des essais de méthodologie musicologique. Il dirigea l'encyclopédique *Handbuch der Musikgeschichte* (Manuel d'Histoire de la musique, 1924, revu en 1930), à l'aide duquel il visa à réordonner dans le cadre d'une discipline unique les différentes branches de la recherche musicologique aussi bien systématique qu'historique.

Adler Richard (New York 1923) compositeur et parolier américain. En collaboration avec Jerry Ross, il obtint un grand succès avec une des productions les plus typiques de Broadway, *The Pajama Game* («le Jeu du pyjama»).

Adlgasser Anton Cajetan ou A. C. Adelgasser (Innzell, Bavière, 1729 - Salzbourg 1777) compositeur allemand. Il étudia avec J. E. Eberlin, à Salzbourg, où il s'établit comme organiste de cour. Il jouit auprès de ses contemporains d'une réputation d'excellent organiste et claveciniste; il entretint des rapports d'amitié avec la famille Mozart. Il a composé des symphonies et des œuvres pour instruments à clavier, mais fut connu surtout comme auteur de musique vocale : une vingtaine d'oratorios, un opéra italien, des singspiele (en grande partie perdus) et de nombreuses compositions sacrées, restées longtemps au répertoire à Salzbourg.

ad libitum locution latine («à volonté, selon son propre critère») avec laquelle on indique que l'interprète peut jouer un passage (en général la cadence) en variant le tempo à volonté. Elle peut également indiquer la liberté d'employer un instrument déterminé de la palette orchestrale, comme cela arrive dans beaucoup d'œuvres du XVII^e et XVIII^e s.; ou bien la faculté pour l'interprète de passer ou de répéter certains passages de la composition.

Adlung Jakob (Bindersleben, Erfurt, 1699 - Erfurt 1762) organiste allemand et auteur de traités. Ses ouvrages, en particulier *Musica mechanica organoedi* (posthume, 1768) et *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758) constituent l'une des principales sources pour la connaissance de l'art organistique et de la pratique musicale de la première période baroque.

Adolfati Andrea (Venise 1711 - Gênes 1760) compositeur italien. Elève de B. Galuppi et maître de chapelle à Venise (jusqu'en 1745), Modène (1745-1748) et Gênes à partir de 1748, il fut l'auteur d'opéras sérias, empruntés aux modèles de Galuppi (on conserve une *Clemenza de Titto*, 1753, et un *Sesostri re d'Egitto*, 1755), de nombreuses compositions sacrées dans le style de B. Marcello et des œuvres instrumentales (sonates à trois, cinq et six).

Adorno Theodor Wiesengrund (Francfort-sur-le-Main 1903 - Brigue 1969) philosophe et musicologue allemand. Il fit parallèlement des études musicales à Vienne (avec A. Berg et E. Steuermann) et philosophiques à l'Université de Francfort. Ami de W. Benjamin et de M. Horkheimer, il entra, vers 1930, à l'Institut de recherches sociales de Francfort que dirigeait ce dernier. Contraint à l'émigration pour des raisons raciales en 1934, il se réfugia aux Etats-Unis où il poursuivit sa collaboration avec Horkheimer et fut en contact avec Thomas Mann. En 1949, il revint dans sa ville natale où il reprit la direction de l'Institut. L'idée selon laquelle les tensions et les scissions profondes de la société contemporaine sont exprimées par la musique représente le thème fondamental de la musicologie et de la sociologie philosophique d'Adorno dans lesquelles concourent des éléments de la pensée marxiste, de l'hégélianisme de gauche et de la philosophie «nihiliste». S'appuyant sur l'analyse des phénomènes d'une esthétique commercialisée que produit l'industrie de la culture de masse, il vit dans l'isolement de l'avant-garde et dans le radicalisme de ses choix linguistiques la voie du salut, tragique et utopique, contre les processus de rationalisation des masses déclenchés par le capitalisme avancé. La *Philosophie der neuen Musik* (1949) illustre parfaitement cette conviction : il y oppose la musique de Schoenberg et de son école au néoclassicisme de Stravinski. Les principes de la philosophie d'Adorno (surtout ses ouvrages sur *Wagner*, 1952, et *Mahler*, 1960) eurent une grande influence sur la pensée des avant-gardes musicales d'après-guerre, dont les développements trouvèrent en lui (notamment en tant que professeur des cours d'été de Darmstadt) un observateur pénétrant et parfois polémiste. Il écrivit également *Dissonanzen* (1956), *Klangfiguren* (1959), *Einleitung in die Musiksoziologie* (1962), *Der getreue Korrepetitor* (1963), *Quasi una fantasia* (1963), *Moments musicaux* (1964), *Impromptus* (1968), *Berg* (1968).

Adriaenssen Emanuel (Anvers v. 1550-1604) flûtiste et compositeur flamand. Il publia trois livres de tablatures de luth contenant des œuvres originales et des transcriptions (1584, 1592, 1600); le premier livre contient des compositions polyphoniques vocales avec accompagnement de luth et des pièces pour trois et quatre luths.

Adrio Adam (Essen 1901 - Klobenstein, près de Bolzano, 1973) musicologue allemand. Elève d'H. Albert et de F. Blume, professeur à l'Université de Berlin jusqu'en 1967, il a été parmi les plus grands spécialistes de l'histoire de la musique luthérienne à ses origines (XVI^e-XVII^e s.) et a consacré des études à H. Schütz, D. Buxtehude et J. H. Schein; de ce dernier, il a édité les *Opera omnia*, à partir de 1963.

aérophone instrument musical fonctionnant grâce à la mise en vibration primaire de l'air (c'est-à-dire directement induite par une sollicitation externe, comme la pression du souffle de l'instrumentiste, d'un soufflet, etc.). Dans la classification organologique moderne, on appelle a. libres les instruments qui produisent le son grâce à la mise en vibration primaire de l'air externe. On distingue parmi les aérophones libres ceux *à déviation* dans lesquels le bord d'attaque fend une masse ou un courant d'air (ex : fouet); ceux *à interruption* pour lesquels on réalise une interruption périodique d'un flux d'air (ex : tuyau à anches de l'orgue, dont la hauteur du son est déterminée par l'anche et non pas par le tuyau qui lui est appliqué, celui-ci fonctionnant seulement comme résonateur; anche libre de l'accordéon, de la sirène et du rhombe); et enfin les a. libres *à explosion* (par ex : les dispositifs qui produisent des bruits de pétards ou le coup de canon dans l'*Ouverture 1812* de Tchaïkovski). L'autre grand groupe des a. est celui des instruments à → vent.

affects à l'origine, les petites inflexions ou couleurs mélodiques à la fonction expressive employées chez

les monodistes florentins au début du XVII^e^ s. pour trouver un équilibre idéal entre les «sentiments» et les expressions musicales, déjà recherché dans l'Antiquité et nouvellement mis en théorie par la *camerata* de Bardi à la fin du XVI^e^ siècle. Suivant la technique employée ou suivant leurs physionomies, chacun des a. était doté de noms divers (*groppo, cascata, ribattuta di gola,* etc.). Dans le mélodrame du XVI^e^-XVII^e^ s., les a. devinrent un élément important pour caractériser des airs et, donc, les personnages. Dans le baroque tardif, ils furent transposés de la musique vocale à la musique instrumentale et devinrent, avec le style galant, de vraies formules et stéréotypes musicaux destinés à représenter symboliquement des états d'âmes et des sentiments. Une de leurs classifications («théorie des a.») fut faite à cette époque par J. J. Quantz et C. Ph. E. Bach, d'après les principes esthético-musicaux élaborés par les Encyclopédistes.

Agazzari Agostino (Sienne 1578-1640) compositeur et théoricien italien. Auteur de musique sacrée et profane, et de la fable mythologique *Eumelio* (Rome, 1606), il contribua à innover la pratique musicale de son époque, adoptant et divulgant le système de la basse continue, déjà mis en théorie par L. Viadana. Son traité *Del sonare sopra 'l basso con tutti gli strumenti e dell'uso loro nel conserto* (1607) est fondamental et peut être également considéré comme l'un des premiers traités d'instrumentation.

Agnus Dei prière d'origine orientale, probablement entrée dans la liturgie romaine entre le VII^e^ et le VIII^e^ s. et encore chantée pendant la messe avant la communion. Elle consiste en trois invocations, dont la structure musicale est caractérisée, dans le répertoire grégorien, par la répétition des mêmes formules mélodiques, selon le schéma AAA (ou parfois ABA). Dans la messe polyphonique de la Renaissance, les deux premières invocations utilisent en général la même mélodie, sous la forme du motet; la troisième invocation est plus développée et complexe.

agogique ensemble des légères oscillations du tempo dans le discours musical qui proviennent de l'expression et de l'interprétation. On appelle indications agogiques les indications de mouvements : *allegro, adagio*, etc.

Agostini Ludovico (Ferrare 1534-1590) compositeur italien. Prêtre, il vécut à la cour de Ferrare en qualité de musicien et de chapelain. Il composa de la musique polyphonique profane, dans un style proche de celui de L. Luzzaschi et de G. de Wert.

Agostini Paolo (Vallerano, Viterbo, v.1583 - Rome 1629) organiste et compositeur italien. Organiste dans plusieurs églises romaines, il composa avant tout des messes et des motets, et fut parmi les premiers à adopter le style polychoral.

Agostini Pietro Simone (? - Parme 1680) compositeur italien. Maître de chapelle à Milan, Rome et Parme, il a composé des mélodrames conformes au goût de l'opéra vénitien, 2 oratorios, des motets et 12 cantates de chambre.

Agricola Alexander (? 1446 - Valladolid 1506) compositeur flamand. Il fut d'abord au service de Laurent de Médicis à Florence et de Galeazzo Sforza à Milan, puis exerça à Cambrai; à partir de 1500, il se fixa à Bruxelles, comme successeur de A. Busnois, à la chapelle bourguignonne de Philippe le Bel, qu'il suivit en Castille, où il mourut de la peste. Contrapuntiste raffiné et élégant, porté vers une écriture rythmiquement variée et riche de timbres instrumentaux, il composa 9 messes, 2 *Credo*, 25 motets à 3-4 voix, mais excella surtout dans le genre profane avec 93 chansons, pour la plupart à 3 voix.

Agricola Johann Friedrich (Dobitschen, Thuringe, 1720 - Berlin 1774) compositeur, organiste et musicographe allemand. Il fut élève de J. S. Bach. Il entra en 1750 au service de Frédéric II et devint en 1759 directeur de la chapelle de la Cour, succédant à C. H. Graun. Proche du style italien de Hasse et de Haendel, il composa l'intermezzo *Il Filosofo convinto in amore* (1750) et 8 autres œuvres théâtrales, en partie perdues; il écrivit en outre des cantates, des oratorios, des lieder et de la musique pour orgue. Dans deux pamphlets contre F. W. Marpurg, il prit position en faveur du style italien dans la polémique qui opposait ce style au style français.

Agricola Martin (Schwiebus, Silésie, 1483 - Magdebourg 1556) théoricien et compositeur allemand. À partir de 1520, il vécut et exerça à Magdebourg où, après l'introduction du protestantisme, il fut cantor de l'église luthérienne. Participant à l'œuvre réformatrice de Luther dans le domaine musical, il publia 7 traités en allemand et en latin, de caractère didactique et dans un but de vulgarisation (parmi lesquels *Musica instrumentalis deudsch*, 1529 et *Musica figuralis*, 1532), importants pour l'étude de la genèse de la musique luthérienne et des pratiques musicales de l'époque. Il composa 54 *Canti strumentali*, des hymnes, des chorals, des motets entre autres, publiés dans une anthologie de l'époque et dans ses propres traités.

Aguado y García Dionisio (Madrid 1784 - 1849) guitariste et compositeur espagnol. Il connut un grand succès à Paris, où il vécut de 1826 à 1837, en tant qu'interprète (également en duo avec J. Sor), ainsi que comme compositeur et professeur. Ses méthodes présentent une exposition claire des principes techniques et contiennent de précieuses *Études*. Dans ses œuvres pour guitare, il insère souvent des éléments du folklore espagnol.

Aguiari Lucrezia, ou L. Agujaru ou Ajugari, dite «la Bastardina» ou «la Bastardella» (Ferrare 1743 ou 1746 - Parme 1783) soprano italienne. Elle débuta à Florence en 1764. Légendaire par la tessiture de sa voix qui allait du sol_2 au do_6 (témoignage de Mozart) et par sa grande virtuosité. Elle a interprété des œuvres de Gluck, T. Traetta, G. Sarti, G. Paisiello, et de son mari Giuseppe Colla.

Aguirre Julián (Buenos Aires 1868-1924) compositeur et pianiste argentin. Enseigne au Conservatoire de Buenos Aires; concertiste. Composa des morceaux pour piano souvent inspirés par le folklore créole.

Agustoni Luigi (Kreuzlingen, Thurgovie, 1917) musicologue suisse. Parmi les meilleurs spécialistes du chant grégorien. Il a publié, dans le sillage des recherches de E. Cardine, de nombreuses études portant entre autres sur la sémiologie des neumes.

Ahle Johann Rudolf (Mühlhausen, Thuringe, 1625-1673) compositeur, organiste et théoricien allemand. Il fut chanteur à l'église Saint-André à Erfurt. En 1654, il fut organiste à Mühlhausen et, à partir de 1673, il y fut aussi bourgmestre. À l'exception d'un recueil de danse, il composa seulement de la musique

sacrée vocale et pour orgue dans laquelle il poursuivit les traditions luthériennes du siècle précédent, déjà enrichies par l'influence de compositeurs italiens, tels les Gabrieli et Claudio Monteverdi. Quelques-unes de ses mélodies connurent une large diffusion et restèrent au répertoire liturgique luthérien (entre autre *Es ist genug*, repris par Bach et par A. Berg).

Aichinger Gregor (Ratisbonne 1564 - Augsbourg 1628) organiste et compositeur allemand. Il étudia à Ratisbonne avec Roland de Lassus et à Venise avec G. Gabrieli; il fut ordonné prêtre, devint vicaire et organiste de la cathédrale d'Augsbourg. Il est surtout connu pour avoir introduit en Allemagne la pratique de la basse continue avec ses *Cantiones ecclesiasticae* (1607). Il publia des recueils de compositions sacrées.

aigu son émis par un chanteur à la limite de son propre registre. Dans le genre du mélodrame, il est souvent prolongé *ad libitum* pour mettre en valeur les possibilités vocales.

air forme musicale, généralement vocale, mais aussi instrumentale, de type strophique. Ce mot désigne en particulier une pièce pour voix soliste avec accompagnement instrumental, articulée en plusieurs parties. Les origines de l'a. se trouvent dans les compositions à plusieurs voix (désignées par ce terme à partir de la fin du XV^e^ s.) dans lesquelles une mélodie se répétait à chaque strophe en émergeant du tissu polyphonique; dans l'*air de cour* florissant en France entre le XVI^e^ et XVII^e^ s., c'est une simple mélodie pour voix seule avec accompagnement instrumental (généralement au luth) ou avec d'autres voix découpées sur le rythme du vers poétique; et, enfin, dans le style récitatif et dans le développement du premier mélodrame. Déjà dans l'*Euridice* de Péri et dans celui de Caccini, se rapprochant du *recitar cantando* (*declamato*), il y a des périodes musicales strophiques, tandis que l'*Orfeo* de Monteverdi montre déjà en embryon le schéma tripartite qui deviendra par la suite typique de l'aria italienne. De facon évidente, on ressentit rapidement le besoin de distinguer le moment narratif (qui deviendra le *récitatif*) du moment d'une plus grande tension affective qui deviendra le propre de l'a. La forme de l'a. au XVII^e^ s. fût, au début, bipartite : A-A' où la première partie se répète de façon variée ou A-B dans laquelle la seconde partie est différente de la première. Mais plus tard, avec Luigi Rossi, et surtout avec Alessandro Scarlatti, on affirma et développa le modèle de l'a. tripartite avec *da capo* selon le schéma A-B-A', où la dernière partie était une répétition, en général librement variée par l'exécutant de la première. Le besoin toujours plus grand de virtuosité des chanteurs, à la fin du XVII^e^ s., poussa à négliger le récitatif, c'est-à-dire l'élément narratif, réduisant le mélodrame, pratiquement, à une succession d'a. La réforme de Métastase rétablit l'équilibre poétique et dramatique entre les moments d'action et les moments lyriques, mais laissa inchangé le modèle de l'a. comme pièce fermée et prétexte au chant. L'a. demeura sous cette forme dans la réforme menée par Gluck, et pendant tout le XIX^e^ siècle, également dans les formes dérivées de la *cavatine* (en une ou deux parties sans *da capo*), de la *cabaletta* (un mouvement modéré suivi par un final vivace) et de la *romance* (de forme indéterminée et au grand épanchement lyrique). Ce n'est qu'avec la réforme wagnérienne que l'opéra s'affranchit de l'a. comme de toute autre forme fermée, au nom de la continuité de l'action et de l'unité du drame.

Air trio instrumental de jazz américain formé en 1971 à Chicago par le saxophoniste et flûtiste Henri Threadgill, par le contrebassiste Fred Hopkins et par le percussionniste Steve McCall. Ses compositions sont caractérisées par un lyrisme «aérien» d'un très grand souffle. Il s'est affirmé aussi en Europe dans de nombreuses tournées.

air de cour composition de forme strophique pour plusieurs voix ou pour voix seule accompagnée au luth, diffusée en France aux XVI^e^ et XVII^e^ s. Structuré en 2 parties parfois répétées avec des variantes, il était en style syllabique (une seule note par syllabe) et de caractère galant.

aksak terme turc qui signifie «boiteux». L'ethnomusicologue C. Brailoïu l'emploie pour indiquer les rythme irréguliers, «boiteux» de la musique balkanique (5/8, 7/8, 9/16, etc.) que B. Bartok appelait «rythmes bulgares».

Alain Jehan (St-Germain-en-Laye 1911 - Petit-Puy, près de Saumur, 1940) organiste et compositeur français. Entré au Conservatoire de Paris, il y obtint les Premiers Prix d'harmonie, de fugue (1934) et d'orgue (1939). Sa production (120 numéros d'opus), malgré quelques influences de Satie et Debussy, reste très originale et personnelle. Les trois volumes de son œuvre d'orgue ont été publiés après sa mort. □

Alain Marie-Claire (Saint-Germain-en-Laye 1926) organiste française. Elève de M. Dupré au Conservatoire de Paris, elle a remporté en 1950 le concours de Genève et s'est affirmée comme interprète de J. S. Bach (dont elle a enregistré l'intégrale de l'œuvre pour orgue) ainsi que des compositeurs français des XVII^e^ et XVIII^e^ s. Elle a enregistré en outre l'intégrale de l'œuvre pour orgue de son frère → Jehan A. Son autre frère, Olivier A. (Saint-Germain-en-Laye 1918) a été critique musical au «Figaro», à «la Croix» et directeur de plusieurs écoles de musique.

Alaleona Domenico (Montegiorgio, Ascoli Piceno, 1881-1928), musicologue. Spécialiste de musique vocale des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, il se range parmi les pionniers de la musicologie en Italie (différentes études et un ouvrage paru en 1908 : *Studi sulla storia dell'oratorio musicale in Italia*). Il fut aussi compositeur; dans l'opéra *Mirra* (1920), il appliqua une théorie harmonique de son invention, basée sur la division de l'octave en cinq parties égales.

Alard Jean-Delphin (Bayonne 1815 - Paris 1888) violoniste français. Il enseigna de 1843 à 1875 au Conservatoire de Paris. Parmi ses élèves, figure P. de Sarasate; il composa des concertos, des fantaisies, des études et une remarquable méthode de violon.

Albanese Licia (Bari 1909) soprano. Elle débuta en 1930 et chanta dans les plus grands théâtres italiens jusqu'en 1940, puis au Metropolitan Opera de New York. Pouvue d'un tempérament chaleureux, elle fut une remarquable interprète de Puccini.

Albani Emma, nom de théâtre de Cécilia Lajeunesse (Chambly, Montréal, 1847 - Londres 1930) soprano canadienne. Elle fut extrêmement célèbre à Paris, Londres et New York dans le répertoire d'agilité (*la Somnambule, Lucie de Lammermoor*, etc.) et dans les

rôles d'Elsa de *Lohengrin*, de Marguerite du *Faust* de Gounod et de Desdémone d'*Otello* de Verdi dont elle donna une interprétation très émouvante.

Albani Mattia, ou M. Alban (San Nicolò di Caldaro, Bolzano, 1634 - Bolzano 1712) luthier italien. Il travailla à Bolzano et à Linz, construisit des instruments de grand prestige inspirés des modèles de Jacob Stainer (école tyrolienne) et des Amati. Ses fils MICHELE (1677-1730) et GIUSEPPE (1680-1722) furent aussi d'excellents luthiers.

Albany Joseph, dit «Joe» A. (Atlantic City, New Jersey, 1924 - New York 1988) pianiste de jazz américain. Unique pianiste blanc qui ait adopté, dans le bop, le style de Thelonius Monk; il joua et enregistra, dans l'après-guerre avec Ch. Parker et L. Young.

Albarosa Nino (Messine, Sicile, 1933) musicologue italien. Professeur à l'Université de Parme, il est spécialiste de sémiologie grégorienne et de paléographie musicale; ses essais ont paru dans «Rivista Italiana di Musicologia», «Etudes Grégoriennes» et «Rivista Internazionale di Musica Sacra».

Albéniz Isaac (Camprodón, Catalogne, 1860 - Cambo-les-Bains, Pyrénées-Atlantiques, 1909) compositeur et pianiste espagnol. Il commença très jeune une brillante carrière de concertiste qui le conduisit en Amérique latine et aux Etats-Unis. Il compléta ensuite sa formation dans les Conservatoires de Leipzig et de Bruxelles. En 1882, à Barcelone, il travailla avec Pedrell, fréquenta Liszt à Weimar et à Rome. Dans le même temps, il composa d'innombrables morceaux pour le piano de caractère improvisé et brillant, comme la célèbre *Séguedille* faisant partie de la première *Suite espagnole*. En 1893, il renonça à son activité de concertiste et — ayant décidé de se consacrer totalement à la composition — il s'établit à Paris où il commença à fréquenter le cercle de Vincent d'Indy, Fauré, Chausson, Debussy, Dukas, etc. Il put ainsi affirmer ses propres moyens techniques et mûrir un style dans lequel sa native inspiration folklorique s'enrichit d'une préciosité harmonique inspirée par la tradition française et l'impressionnisme. Cette nouvelle direction dans laquelle Albéniz s'était engagé d'une façon très constructive fit naître des œuvres pour piano d'une très grande virtuosité : *la Vega*, les quatre cahiers d'*Iberia* (1905-1908), son chef-d'œuvre, *Navarra, Azulejos*, de la musique lyrique de chambre *(Quatre Mélodies)*. Moins réussis, par contre, *Catalonia*, rhapsodie pour orchestre et les opéras *Pepita Jiménez* (1896) et *Merlin* (1906). De style léger, proche des morceaux pour piano de sa première manière, citons la zarzuela *San Antonio de la Florida* (1894). Parmi ses nombreux ouvrages pour le piano rappelons : *Seis pequeños valses, 3 Suites anciennes, 7 Estudios* op. 65, *6 Mazurkas, Rhapsodia cubana* op. 66, *Tercera* et *Cuarta Sonata, Recuerdos de viaje, Seis Danzas españolas, 12 Piezas caracteristicas* op. 92, *2^e^ Suite espagnole, Rêves, Chants d'Espagne, España (souvenirs)*. Il composa en outre une *Rhapsodia española* et un *Concerto en la mineur* pour piano et orchestre, une *Rhapsodia cubana* et des *Scènes symphoniques catalanes* pour orchestre.

Albergati Capacelli Pirro (Carrati, Bologne, 1663-Bologne 1735) compositeur italien. De famille aristocratique, il pratiqua la musique en amateur. Il écrivit 16 oratorios, 2 œuvres théâtrales, des compositions sacrées et de la musique instrumentale dans le style de l'école bolonaise.

Albert Eugen d' (Glasgow 1864 - Riga 1932) pianiste et compositeur allemand. Disciple et ami de Liszt, il fut le plus grand interprète des classiques allemands et de Brahms. Il composa 21 opéras de caractère wagnérien, parmi lesquels *Tiefland* (1903), resté longtemps au répertoire, *Flauto solo* (1905) et *Die toten Augen* (1916), de la musique pour piano dont 2 concertos, de la musique de chambre et de la musique vocale.

Eugen d'Albert : dessin de F. Busoni.

Albert Heinrich (Lobenstein, Saxe, 1604 - Königsberg 1651) compositeur allemand. Il étudia avec son cousin H. Schütz et à l'Université de Leipzig. Devenu, à partir de 1630, organiste à Königsberg, il composa deux de ses premiers *Singspiele*, 8 livres de chansons profanes et spirituelles pour une et plusieurs voix solistes sur ses propres textes poétiques; un cycle de 12 *tricinia*, c'est-à-dire des compositions à 3 voix, et d'autres œuvres vocales sacrées. Ses *lieder* monodiques, d'influence italienne, figurent parmi les premiers exemples du genre.

Albert Herbert (Bad Lausick, Leipzig, 1903 - Bad Reichenhall, Bavière, 1973) chef d'orchestre allemand. Il s'illustra particulièrement dans le répertoire romantique.

Albert Maître, Magister Albertus parisiensis (? - Paris 1180 ?) compositeur français. Chantre, puis préchantre à la cathédrale Notre-Dame de Paris, il est l'auteur de la première pièce à trois voix connue, un *Benedicamus Domino* tropé *(Congaudeant catholici)* en style de conduit, conservé dans le *Codex Calixtinus* (v. 1140) de Saint-Jacques-de-Compostelle.

Alberti Domenico (Venise entre 1710 et 1717 - Rome v. 1740) compositeur, claveciniste et chanteur italien, il fut élève de Lotti. Ses compositions pour clavecin furent publiées à Londres et à Paris. Il a répandu une formule d'accompagnement (la *basse d'Alberti*) consistant dans l'exécution arpégée et rythmiquement uniforme des notes de l'accord.

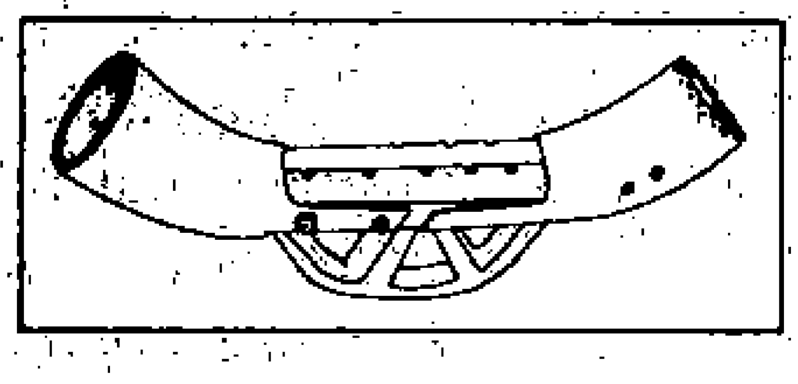
Alberti Luciano (Bagno a Ripoli, Florence, 1931) critique musical et metteur en scène plus particulièrement des opéras italiens des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Il a été directeur artistique du Teatro Comunale de Florence de 1966 à 1968, puis de nouveau depuis 1978, après s'être occupé de l'Accademia Musicale Chigiana.

Albertus Magnus (Lauingen, Souabe, 1206 ? - Cologne 1280) philosophe allemand. Frère dominicain, il étudia à Padoue et fut le maître de Thomas d'Aquin. Ses traités, d'inspiration aristotélicienne (en particulier son *Commentaire* à la *Poétique* d'Aristote) contiennent de nombreuses observations sur la musique, qui resteront à la base de la philosophie et de la théorie musicale du Moyen Age.

Albinoni Tommaso (Venise 1671 - 1750) compositeur et violoniste. De famille cultivée et aisée, il pratiqua la musique en amateur ; il vécut pratiquement sans interruption à Venise. De ses 48 mélodrames, il ne reste qu'une vingtaine d'airs et les livrets, alors que l'on connaît pratiquement en entier sa production instrumentale, comprenant 9 recueils édités, dont 5 de sonates à trois de chambre et d'église et 4 de symphonies ou concertos à 5. Avec ses derniers, A. s'incrit en position mineure, mais avec une véritable originalité au côté de Vivaldi et des deux Marcello, dans la grande floraison du concerto instrumental vénitien du XVII[e] s., inauguré précisément par son recueil de *Sinfonie e concerti a cinque* op. 2 (1700). La forme du concerto d'ensemble à cordes est particulièrement représentative de son œuvre, mais il a également expérimenté le concerto pour soliste, pour violon et surtout pour hautbois (op. 7 et 9), dans lesquels il montre une habileté technique et une invention dans les interventions des solistes parfois exceptionnellement expressive.

alboka sorte de → hornpipe des populations basques formé de deux tuyaux à anche simple (trous 5 + 3) fermés aux deux extrémités par deux cornes de bovins, l'une ayant la fonction d'embouchure et l'autre de pavillon, le tout s'appuyant sur une poignée de bois caractéristique en forme de demi-lune. Un instrument aux caractéristiques similaires à l'a. est représenté sur une miniature du manuscrit espagnol des *Cantigas de Santa-Maria* (seconde moitié du XIII[e] s.).

Alboka (Espagne).



Alboni Marietta (Città di Castello, Pérouse, 1826 - Paris 1894) contralto. Un de ses professeurs fut Rossini qui la fit débuter en 1848 à Parme dans son *Stabat Mater*. Voix sonore, mais également douce et très souple, d'une étendue exceptionnelle allant du *sol* $^{-2}$ au *do* ^{5} et d'une très grande agilité, Marietta Alboni chanta jusqu'en 1864 dans toute l'Europe et en particulier à Paris et à Londres. Elle triompha dans la *Cenerentola*, *le Barbier de Séville*, la *Gazza ladra* (Pippo), *Sémiramide* et *le Prophète* de Meyerbeer. Avec la Pisaroni, elle fut le plus grand contralto rossinien du XIX[e] siècle.

alborada mélodie populaire de la Galice espagnole, pour instrument seul, très libre rythmiquement, mais d'accompagnement uniforme. Dans la musique savante, on peut noter les réinterprétations de Rimski-Korsakov (dans le *Caprice espagnol*) et de Ravel (*Alborada del gracioso*) pour piano. Avec le même terme, on désigne également tout concerto instrumental, vocal ou mixte, joué en plein-air et à l'aube, à l'occasion d'une fête, ou une composition qui célèbre le lever du jour.

Albrecht Hans (Magdebourg 1902 - Kiel 1961), musicologue allemand. Il étudia à Berlin avec H. Abert, E. von Hornbostel, C. Sachs et J. Wolf, et enseigna ensuite à l'Université de Kiel. Il publia des études et des éditions critiques de musique du XVI[e] siècle, en particulier de C. Othmayr et de Th. Stoltzer.

Albrecht Konstantin Karl (Elberfeld 1836 - Moscou 1893) professeur et organisateur musical russe. Ami de P. I. Tchaïkovski et de A. Rubinstein, il fonda, avec ce dernier, la Société musicale russe (1860) ainsi que le Conservatoire de Moscou. Il fonda aussi, en 1878, la Société chorale de Moscou. Son frère, Eugen Maria A. (Saint-Pétersbourg 1842-1894), participa à la création de la Société du quatuor de Saint-Pétersbourg (1872) et il fut, de 1877 à sa mort, inspecteur de la musique des théâtres de cette ville.

Albrechtsberger Johann Georg (Klosterneuburg, Vienne, 1736 - Vienne 1809) compositeur et théoricien autrichien. Célèbre contrapuntiste, professeur de Beethoven, il a laissé une énorme production de musique sacrée et instrumentale de chambre. Son traité de composition (1790) connut une grande diffusion ; fondé sur des modèles du passé et sur des techniques contrapuntistes sévères, il constitua la base didactique musicale pendant une bonne partie du XIX[e] siècle.

Alcuin (York 735 - Tours 804) moine et érudit anglo-saxon. Appelé en France par Charlemagne en 786 pour s'occuper de la réforme des études et de l'organisation de l'école palatine, il écrivit des traités divers de grammaire, de rhétorique, de dialectique, de mathématique, d'astronomie et un traité sur la musique (*De musica*) dans lequel il expose, pour la première fois en Occident, le système des 8 modes liturgiques.

Aldrovandini Giuseppe Antonio Vincenzo (Bologne 1672/73-1707) compositeur italien. Maître de chapelle du duc de Mantoue à partir de 1702, il appartient, par son style, à l'école de Bourgogne. Il écrivit une vingtaine d'œuvres théâtrales, 5 oratorios (aujourd'hui perdus), et de la musique vocale et instrumentale de concert, parmi laquelle des sonates pour trompette.

aléatoire critère de composition adopté dans la musique d'avant-garde, particulièrement dans les années 60, incluant des éléments plus ou moins importants d'indétermination et de causalité. On peut nommer aléatoire le procédé qui a conduit à une composition musicale écrite dans chaque détail mais où un ou plusieurs aspects proviennent de choix imprévus (basés, par exemple, sur les règles du hasard du *Yi-king* chinois, comme cela s'est produit chez J. Cage). Mais, par aléatoire, on entend aussi une musique «ouverte», offrant à l'interprète des exécutions variées, des options dans un ambitus plus ou moins large ou lui donnant une liberté totale dans l'interprétation de notations indéterminées. Si l'on fait abstraction d'expériences isolées telles que celles de Ch. Ives et H. D. Cowell, on peut dire que le premier qui utilisa les «chance operations» dans la composition, ce fut Cage au début des années 50 (*Music of Changes*, 1951), suivi de M. Feldman (avec des morceaux graphiques) et de E. Brown. A l'aide d'autres moyens, en Europe, K. Stockhausen et P. Boulez, une fois dépassée l'hyperdétermination sérielle, tendaient vers la création de formes mobiles, flexibles : dans la *Troisième Sonate* (1957) de Boulez ou, de façon différente, dans le *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen, la recherche s'oriente vers «l'alea contrôlé» de forme ouverte que l'interprète peut chaque fois définir. Boulez se plaçait ainsi dans une perspective radicalement différente de celle de Cage pour qui chaque son est musique, ce qui détruit

toutes les idées traditionnelles concernant l'œuvre. Il est important de rappeler que la présence de Cage à Darmstadt, particulièrement en 1958, suscita une très forte impression car elle coïncida avec la crise de la rigueur sérielle et apparut aux yeux de certains comme une libération. La décennie suivante peut être définie comme celle de la plus grande diffusion de procédés aléatoires, de notations indéterminées et d'expériences analogues.

alegrías danse espagnole à 3/4 très rapide, caractéristique du flamenco.

Alembert Jean-Baptiste Le Rond d' (Paris 1717-1783) mathématicien et philosophe français. Collaborateur de Diderot dans la rédaction de l'*Encyclopédie* et figure de premier plan du Siècle des Lumières, il publia en outre un grand nombre d'écrits philosophiques et scientifiques, *Eléments de musique théorique et pratique selon les principes de Rameau,* un traité, dans un but de vulgarisation, sur l'harmonie et la composition, réédité cinq fois pendant la vie de l'auteur. Présent dans la vie musicale et théâtrale de son temps, d'A. intervint en plus dans une polémique, prenant parti pour l'opéra bouffe italien (voir Querelle des → Bouffons), en faveur de N. V. Piccinni dans la dispute entre piccinnistes et gluckistes (→ Piccinni). Parmi ses écrits musicaux, il faut retenir aussi les essais *Réflexions sur la musique en général et en particulier sur la musique française* (1754) et *Réflexions sur la théorie de la musique* (1777).

Alessandri Felice (Rome 1747 - Casinalbo, Modène, 1798) compositeur italien. Il fut connu comme compositeur d'opéras à Turin, Paris, Londres, Pittsburg (1785-1790) et à Berlin, qu'il quitta à cause de son insuccès et de sa rivalité avec J. F. Reichardt. En 1792, il retourna définitivement en Italie. Il a composé, outre 30 opéras sérias et bouffes, 2 ballets, 2 oratorios; sa musique, d'ailleurs peu étudiée, ne semble pas s'écarter de la production moyenne conventionnelle de l'époque.

Alexandrov Alexander Vasilievitch (Plakhino, près de Riazan, 1883 - Berlin 1946) compositeur, chef d'orchestre et chef de chœur soviétique. Il a organisé et dirigé, à partir de 1928, l'Ensemble de l'Armée rouge. Son activité didactique dans le domaine de la direction de chœur a été remarquable; il a composé l'*Hymne du parti bolchevique,* qui est devenu en 1944 l'hymne national. Son fils Boris A. (Bologoe 1905) lui succéda à la direction de l'Ensemble de l'Armée rouge.

Alfano Franco (Naples 1876-San Remo 1954) compositeur italien. Il fit ses études au Conservatoire de sa ville natale et se perfectionna ensuite à Leipzig avec H. Sitt et S. Jadassohn. Sa formation influence grandement sa production, très «cantabile», riche d'une instrumentation aux timbres recherchés. Il composa 2 symphonies et de la musique instrumentale, 3 quatuors à cordes, de la musique de chambre, 4 ballets et une série de mélodies sur des textes de Tagore. Il obtint de grands succès au théâtre; après une inspiration vériste pleine d'emphase (*Resurrezione,* 1904), il alla vers une plus grande complexité d'écriture (*la Leggenda di Sakuntala,* 1921). En 1925, il termina *Turandot* à partir des notes laissées par Puccini.

Al-Fārābī Abū Nasr Muhammad (Wasiğ, Turkestan, v. 870-Damas v. 950) philosophe et théoricien arabe de la musique. Il enseigna à Bagdad et passa les dernières années de sa vie à Alep, en Syrie. On connaît de lui le *Livre de l'inventaire des sciences* (dont une partie est consacrée à la musique), et la première partie de son «Grand Traité de la Musique» (*Kitâb al- Mûsîqî al Kabîr*), qui constitue l'une des sources les plus importantes pour l'étude de la musique arabe de cette époque.

Alfvén Hugo Emil (Stockholm 1872-Falun, Stockholm, 1960) compositeur et chef d'orchestre suédois. Il a composé des symphonies, des rhapsodies, le poème symphonique *En Skärgårdssägen* («Une nouvelle des îles») et plusieurs œuvres vocales, s'inspirant directement du style descriptif et évocateur des paysages nordiques de J. Sibelius et d'E. Grieg, ainsi que de certains éléments du post-romantisme allemand.

Algarotti Francesco (Venise 1712-Pise 1764) écrivain italien. Il est connu dans l'histoire de la musique pour son œuvre *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), dans laquelle il critiqua la décadence du théâtre de l'époque et l'absence de rapport entre paroles et musique, souhaitant la réforme qui, peu de temps après, fut réalisée par C. W. Gluck. A la cour de Frédéric II de Prusse, où il vécut de 1740 à 1753, il participa à la rédaction de nombreux livrets d'opéra et à la réalisation de spectacles lyriques.

Algazi Léon (Epuresti, Roumanie, 1890-Paris 1971) compositeur et chef d'orchestre français. Après des études de musique à Vienne, il vint à Paris et travailla avec A. Gédalge et Ch. Koechlin. Il enseigna à la Schola cantorum (1936-40), puis à l'Ecole israélite de pédagogie et de liturgie. Il fut aussi maître de chapelle à la Grande Synagogue. Ses œuvres couvrent surtout le répertoire vocal religieux : *Chants liturgiques* (1924), *le Mur des Lamentations,* drame lyrique (1925), *3 Chansons populaires juives* (1928), *4 Mélodies judéo-espagnoles* (1945), *Service sacré,* oratorio (1954).

Aliabiev Alexandre Alexandrovitch (Tobolsk, Sibérie, 1787-Moscou 1851) compositeur russe. Il servit dans l'armée de 1812 à 1823 et fut exilé en Sibérie de 1825 à 1831 sous l'accusation d'homicide. Il composa de la musique pour le théâtre, de la musique symphonique et surtout de la musique de chambre pour la voix dans le style italien auquel s'ajoutaient des éléments du folklore national; en tout, 100 airs dont *le Rossignol* est le plus célèbre : il fut utilisé dans la leçon de chant du *Barbier de Séville* de Rossini.

Alix René (Sotteville-lès-Rouen 1907-Orly 1966) organiste et compositeur français. Titulaire de l'orgue de Saint-Michel du Havre (1928), il devint directeur de l'école César-Franck en 1953, après y avoir enseigné le contrepoint et la fugue. Il a laissé des œuvres pour diverses formations : *Féerie provençale,* recueil de mélodie (1937), *Sonate* pour violon et piano (1938), *Concerto* pour piano et orchestre (1949), deux *Quatuors à cordes* (1954), *les Très Saintes Heures de Jeanne d'Arc,* oratorio (1954), ainsi qu'une *Grammaire musicale* (1953).

Alkan Charles Henri Valentin, pseudonyme de Ch. H. V. Morhange (Paris 1813-1888) pianiste et compositeur français. Il fit ses études au Conservatoire de Paris avec P. J. G. Zimmermann. Il se produisit très jeune, si bien qu'à 17 ans, il était déjà un pianiste confirmé. Ami de Victor Hugo, de Liszt, de

Chopin, il fit partie des cercles d'intellectuels romantiques. Très actif comme compositeur entre 1840 et 1848, il disparut du monde musical, se remit à composer après dix ans de silence et fit quelques apparitions en concert. Singulière silhouette d'artiste, Alkan a une écriture pianistique virtuose rappelant Thalberg et Liszt, tourné cependant vers une recherche tout à fait personnelle, évoquant par son inspiration à la fois grandiose et délirante celle de Berlioz. Sa production comprend entre autres, un *Concerto da camera* et un *Concerto* pour piano et orchestre, des études pour piano seul (op. 12, 16, 17, 27), *12 Etudes en mode majeur* op. 35 et *12 Etudes en mode mineur* op. 39, ces dernières constituant, du n° 4 au n° 7, une *Symphonie* et, du n° 8 au n° 10, un *Concerto*, *3 Grandes Etudes pour les deux mains séparées et réunies* op. 76, des nocturnes, *25 Préludes* op. 31, *4 Impromptus* op. 32, la *Grande Sonate* op. 33 intitulée *les Quatre Ages*.

alla breve («à la brève») expression venant de la musique de la Renaissance; elle indique une mesure qui, bien qu'étant équivalente à 4 temps, se bat à 2 temps, car elle imposerait une scansion trop rapide; chaque unité de battement de la mesure a. b. incorpore, par conséquent, deux unités de battements de la mesure à 4 temps correspondante. Elle est synonyme de *tempo a capella* ou *tagliato* et elle est indiquée par le signe ₵.

alla turca («à la turque») expression qui désigne un style de composition inspiré de la musique militaire des janissaires turcs, pratiqué aux XVIII^{e} et XIX^{e} s.; il est caractérisé par un accompagnement rythmique, réel ou imité, d'instruments à percussion, tels la grosse caisse, des cymbales ou le triangle. Les exemples célèbres d'œuvres a. t. sont *la Marche turque* (dernier mouvement de la *Sonate en la majeur* K. 331 pour piano) de Mozart et celle des *Ruines d'Athènes* op. 113 pour orchestre de Beethoven.

Allegra Salvatore (Palermo 1898) compositeur de caractère postvériste, auteur d'opérettes et d'ouvrages parmi lesquels *Ave Maria* et *Romulus*.

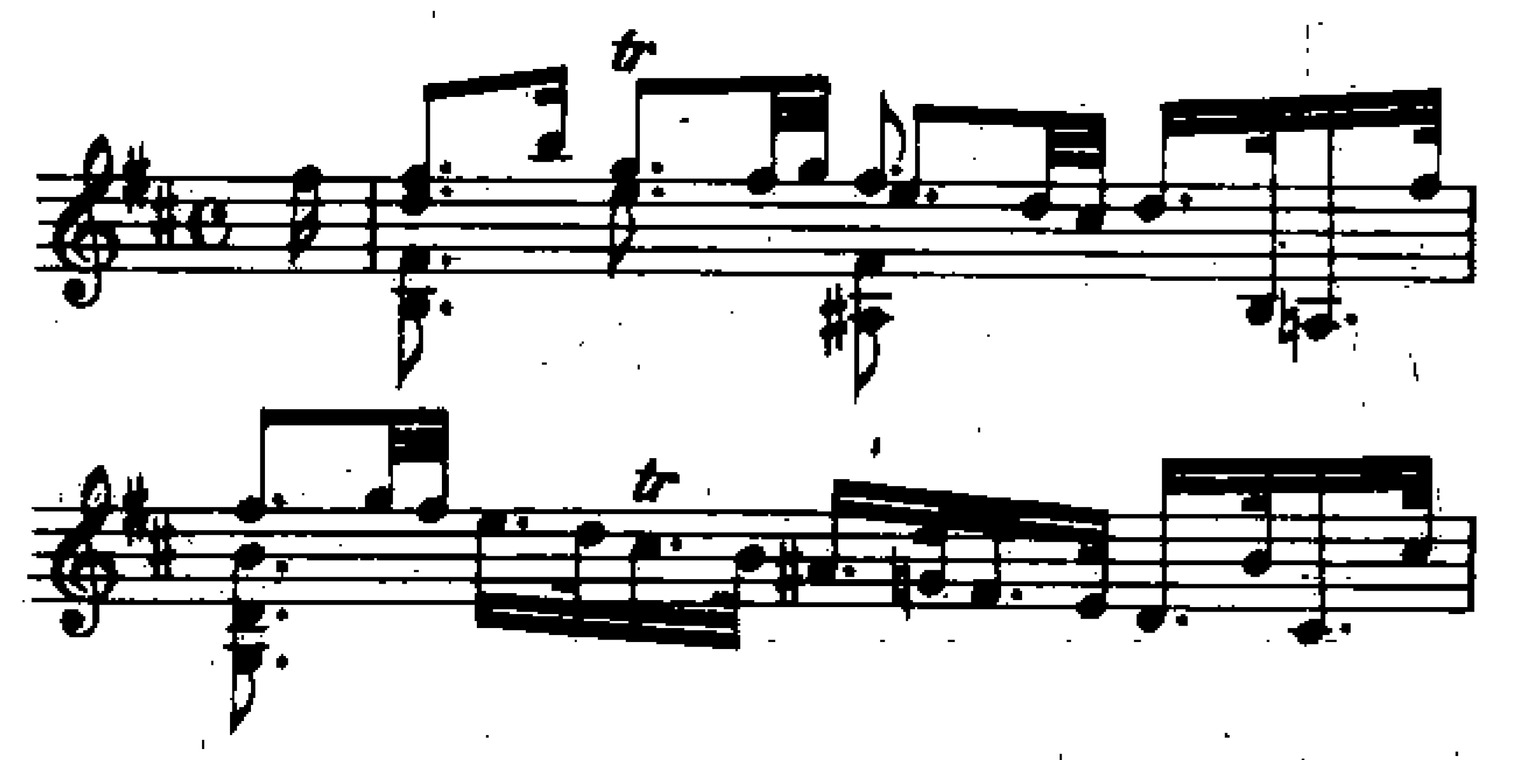
allegretto mouvement d'allure modérée; plus lent que l'*allegro*, équivalent presque à un *andante*, il peut assumer le rôle de celui-ci au sein d'une composition, comme dans la *Septième Symphonie* de Beethoven.

Allegri Grégoire (Rome 1582-1652) compositeur italien. Il fut prêtre et chanteur de la chapelle pontificale. De son œuvre est resté célèbre un *Miserere* pour 2 chœurs à 9 voix, qui eut un tel succès que le pape voulut s'en réserver l'exclusivité, en en interdisant la publication. Mozart enfant, en 1770, après l'avoir entendu deux fois, le transcrivit entièrement de mémoire.

allegro terme indiquant un mouvement assez rapide. Il ne se réfère pas au contenu émotif de l'œuvre, auquel font allusion les adjectifs qui peuvent éventuellement l'accompagner (par ex. *a. brillante*, *a. appassionato*, etc.). Ce terme désigne aussi le premier mouvement de la forme sonate moderne et des formes correspondantes (symphonie, concerto, etc.) et parfois un morceau indépendant qui a les caractéristiques du mouvement.

alléluia expression hébraïque qui signifie «louez Dieu», adoptée dans tous les rites chrétiens comme une exclamation de joie. Sa dernière voyelle donne lieu dans le chant du soliste à une très longue vocalise appelée *jubilus*, qui a eu un poids déterminant dans l'origine de la → séquence quand, entre le VI^{e} et le IX^{e} s., on voulut ajouter des paroles à une partie de la vocalise, pour mieux la mémoriser. Dans la liturgie grégorienne, l'a. finit ainsi par se fixer dans une forme caractérisée par un début sur le mot complet, par le *jubilus* sur la voyelle finale, par un verset intercalé, et enfin par la répétition du *jubilus* en guise de conclusion.

allemande danse probablement d'origine allemande, de caractère processionnel, de rythme binaire et modéré. A l'âge baroque, elle commença à faire partie de la suite, de la partita et de la sonate de chambre. Au XIX^{e} siècle, le terme désigna bientôt aussi une danse en cercle de rythme ternaire, appelée par ailleurs → deutscher Tanz (danse allemande).



Début de l'Allemande de la 1re Partita en si mineur pour violon seul de J. S. Bach.

Allen Henry, dit «Red» A. (Algiers, Louisiane, 1908 - New York 1967) trompettiste de jazz américain. Dans la lignée de Louis Armstrong, il a été l'un des représentants du jazz les plus originaux, surtout dans sa phase évolutive entre le style de La Nouvelle-Orléans et le swing.

Allen Marshall (Louisville, Kentucky, 1924) saxophoniste alto de jazz américain. Membre de l'Arkestra de Sun Ra dès sa fondation (1956), il en représente, ainsi que le saxophoniste John Gilmore, l'une des voix solistes les plus importantes. Avec cet ensemble il a contribué, au début des années 60, aux premiers exemples de *free* collectif. Il a souvent utilisé aussi la flûte, le hautbois, ainsi que d'autres instruments d'origine africaine.

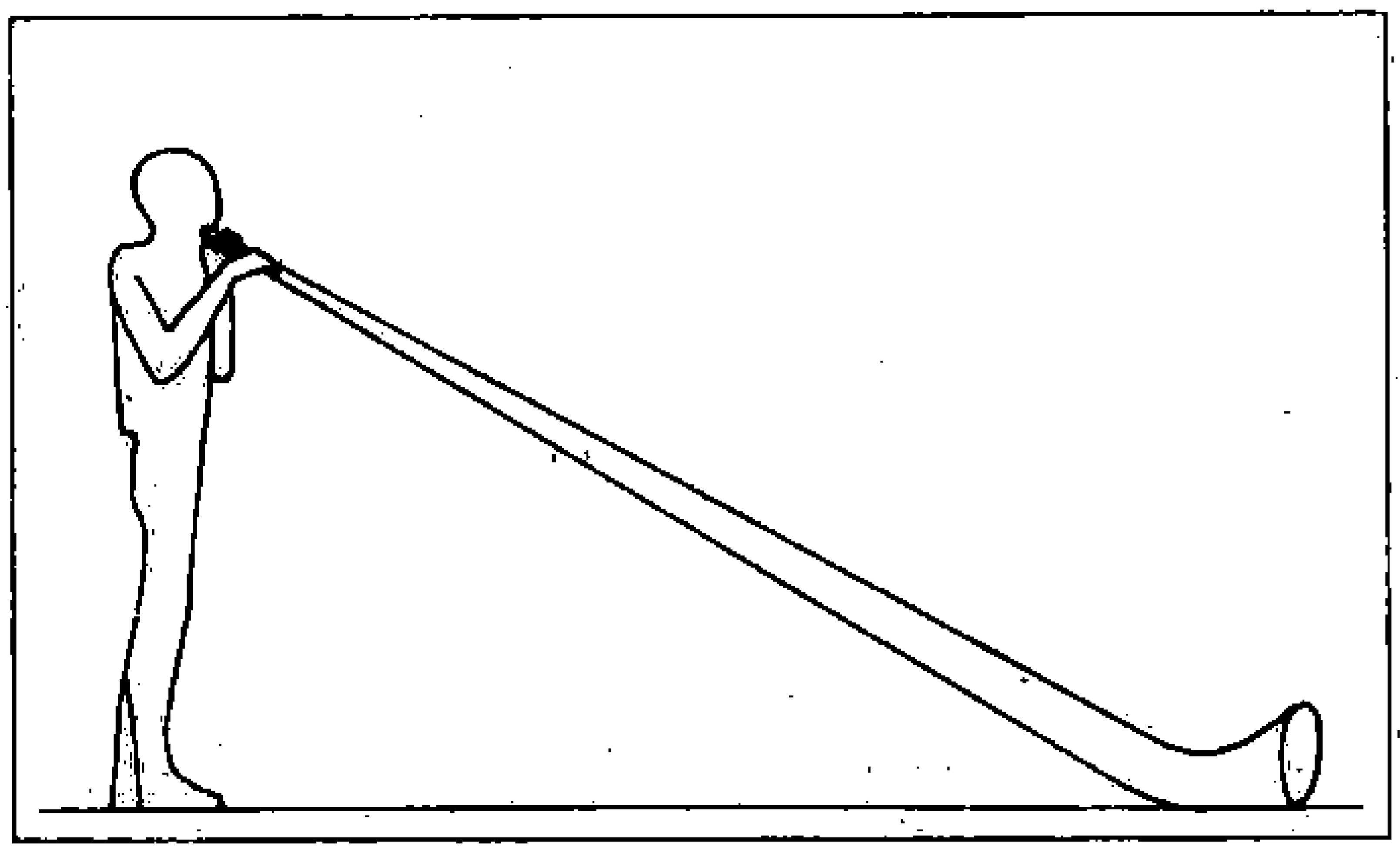
Allorto Riccardo (Mosso Santa Maria, Verceil, 1921) musicologue italien. Il a dirigé le périodique *Educazione musicale*. Il enseigne depuis 1954 l'histoire de la musique et la pédagogie de la musique au Conservatoire de Milan. Il est aussi directeur artistique de l'Angelicum de Milan et du théâtre de Bergame. Il a publié des œuvres didactiques, des études sur Banchieri, Clementi, etc.

Almeida Francisco Antonio (? - Lisbonne? après 1755) compositeur portugais. Formé en Italie, il fut l'un des initiateurs de l'opéra portugais. Toute sa production — 5 œuvres théâtrales, parmi lesquelles le drame comique *la Spinalba* (1739), 2 oratorios et diverses œuvres de musique sacrée — est marquée par l'influence déterminante de A. Scarlatti.

Alphonse X le Sage (Tolède 1221-1284) roi de Castille et de Léon, de 1252 à 1284. Grand mécène, il fut sans doute lui-même poète et musicien. Admi-

rateur des troubadours, il composa ou fit composer les *Cantigas de Santa Maria*, trésor musical, qui témoigne des apports à la musique espagnole primitive provenant des migrations successives. □

alphorn (cor des Alpes) instrument à vent à embouchure et tube conique, de la famille des cors, long à peu près de 4 mètres. Il est formé de deux parties de bois recourbé, juxtaposées et recouvertes d'écorce séchée; il peut avoir aussi des formes diverses, mais il est plus communément droit avec un pavillon recourbé. Il est utilisé par les bergers alpins en Suisse allemande et en Autriche occidentale pour appeler au loin et pour jouer des mélodies simples.



Joueur d'alphorn.

altération dans le système musical tonal, c'est la note qui, au cours d'un morceau est momentanément altérée d'un ou deux demi-tons vers l'aigu ou vers le grave par rapport à son intonation dans la tonalité de base. Par extension, le terme indique les → accidents placés à l'→ armature de la clé donnant la tonalité fondamentale du morceau.

alto dérivé du violon, né et utilisé au XVIIIe s. De dimensions un peu plus grandes que le violon, mais identique quant à la forme et la technique (pour les caractéristiques de facture → violon), l'a. s'en différencie par le son voilé, mais intense et pénétrant, par l'armature, à cordes plus robustes, jouées une quinte au-dessous (*do -sol -ré -la*), par la plus petite étendue du registre (qui est d'environ 3 octaves), par la notation, qui est écrite en clé d'*ut* et en clé de *sol* pour le registre aigu. Bien que de grands luthiers, comme P. Guarneri, G.-P. Montagnana e A. Stradivarius aient recherché la dimension idéale de sa taille, cela ne suffit pas à le rendre l'égal du violon. Une tentative fut faite pour jouer plus facilement dans l'aigu, avec la création de la *viola pomposa*, répandue au XVIIIe s. : elle se présentait comme un alto actuel auquel on avait ajouté une cinquième corde, à l'unisson de la chanterelle du violon (le *mi*). Ce n'est qu'au XIXe s., et surtout en Allemagne, que l'alto fut pleinement mis en valeur, dans la pratique de la musique de chambre (et en particulier du quatuor) et également dans la symphonie. Parmi les œuvres modernes utilisant l'alto en soliste, les plus connues sont : la *Symphonie concertante* pour violon, alto et orchestre de W.-A. Mozart, les quatre Concertos de A. Rolla (qui fut un altiste virtuose), les poèmes symphoniques, *Harold en Italie* de Berlioz et *Don Quichotte* de Strauss (dans lequel l'a. incarne le héros de Byron, le personnage de Sancho étant symbolisé par le violoncelle), le *Concerto* de B. Bartók, les *Sonates*, la *Kammermusik* nº 5 et d'autres œuvres, par exemple *Der Schwanendreher* pour a. et orchestre de Hindemith, qui fut d'ailleurs lui-même un brillant altiste.

Altschul Barry (New York 1943) batteur de jazz américain. Parmi les percussionnistes blancs contemporains les plus originaux, il a joué fréquemment dans les années 70 dans le trio de Sam Rivers.

altus nom abrégé pour le → contreténor a. Dans la musique polyphonique à 4 voix du XVe s., c'était la voix intermédiaire entre le *ténor* (plus grave) et le *superius* (plus aigu).

Alva Luis (Lima 1927) ténor péruvien. Il a débuté au théâtre Nuovo de Milan dans la *Traviata* en 1954. Il tient surtout des rôles de ténor léger dans les répertoires du XVIIIe siècle et dans les opéras de Rossini.

Alwyn William (Northampton 1905) compositeur anglais. Il étudia la flûte avant de s'adonner à la composition, se distinguant dans la musique de film (il collabora avec le metteur en scène C. Reed : *The Way ahead*, 1944, *Old Man out*, 1947). Il a composé trois symphonies, un concerto pour harpe et cordes et des morceaux pour flûte.

Alypius (Alexandrie, IVe s.) théoricien grec de la musique. Il est considéré comme l'auteur de l'*Introduction à la musique* (publiée pour la première fois à Leyde, en 1616), qui représente la source la plus complète et digne de foi de la notation musicale grecque.

AM sigle de la modulation d'amplitude (Amplitude Modulation), qui est un système de transmission du signal sonore par radiodiffusion.

Amadino Ricciardo (seconde moitié du XVIe s.) éditeur italien de musique. Etabli à Venise, il publia des œuvres de Asola, Agazzari, Gastoldi, Monteverdi et des anthologies de madrigaux.

Amat Juan Carlos (Monistrol de Monserrat v. 1572-1642) guitariste espagnol. Il fut médecin de profession; il est l'auteur d'un important traité *Guitarra española y vandola* (1596), où l'on trouve les premières règles pour enchaîner des accords sur la guitare.

Amati famille de luthiers italiens ayant vécu à Crémone du XVIe au XVIIIe siècle. ANDREA (v. 1505-1580), fut l'initiateur de la grande école de lutherie crémonienne. Ses fils ANTONIO (v. 1540-1600) et GIROLAMO (1561-1630) se réfèrent à ses modèles, de dimensions plutôt petites, alors que NICOLA (1596-1684), fils de GIROLAMO, construisit des instruments de forme plus grande (les «grands Amati»), aujourd'hui très précieux. Nicola fut le maître des célèbres luthiers A. Guarneri et A. Stradivarius; son fils GIROLAMO (1649-1740) construisit quelques violons à la forme aplatie, de moindre prestige.

Amato Pasquale (Napoli 1878-New York 1942) baryton. Il fit ses débuts à Naples. Après une carrière réussie dans les plus grands théâtres italiens, il fut engagé au Metropolitan où il chanta de 1908 à 1921. Ce fut un des derniers barytons verdiens de style «grandiose», mais son répertoire comprenait aussi des opéras véristes.

ambitus tessiture d'une mélodie, ou étendue de l'échelle sonore, du grave à l'aigu, à l'intérieur de laquelle se développe la mélodie. Dans le chant gré-

gorien, l'ambitus sert à différencier le mode authente du mode plagal. □

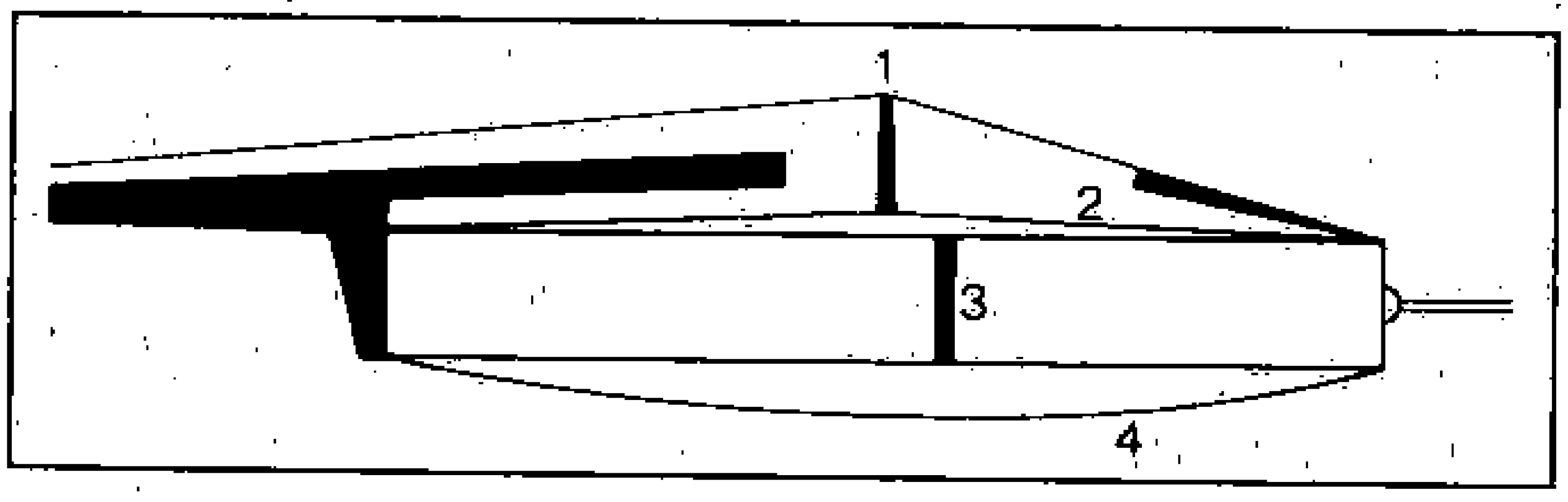
Ambroise (Trèves v. 339 - Milan 397) saint et père de l'Eglise. Evêque de Milan en 374; on lui doit le nom du chant liturgique et le rite de cette Eglise (→ ambrosien, chant). Sur les traces de saint Hilaire de Poitiers, il introduisit en Occident l'hymnologie de type oriental, que lui-même cultiva avec des résultats exemplaires. Saint Augustin le désigna comme l'auteur de 4 hymnes : *Aeternum rerum conditor, Deus creator omnium, Jam surgit hora tertia, Veni redemptor gentium*; mais des études récentes lui en attribuent 9 autres. Outre l'hymnodie, saint A. emprunta aussi au répertoire de l'Eglise d'Orient la psalmodie antiphonique, fondée sur l'alternance de deux chœurs, l'un formé en général d'hommes, et l'autre de femmes et d'enfants.

Ambros August Wilhelm (Vysoké Mýto, près de Prague, 1816 - Vienne 1876) musicologue autrichien, neveu de R. G. Kiesewetter. Dans son livre *Die Grenzen der Poesie und Musik* («les Frontières de la poésie et de la musique») il mena une polémique contre les théories formalistes d'E. Hanslick qui eut un large retentissement. Son œuvre la plus importante, restée inachevée, est une vaste *Geschichte der Musik*, dont il publia 3 vol. de son vivant (1862-68; 2 autres vol. parurent à titre posthume en 1878-82). Par son exceptionnelle érudition et de très solides fondements historico-idéalistes, cet ouvrage se propose de cerner les différentes époques de la musique au sein de l'histoire générale de la culture et des arts, à partir des origines jusqu'en 1650 (en particulier pour la période de la Renaissance et du Baroque).

Ambrosi Alearco (Vérone 1931) compositeur. Elève de A. Sangiorgi et de A. Mascagni, il enseigne à l'Université catholique et au Conservatoire de Milan. Il a composé de la musique de chambre et de la musique pour orchestre.

ambrosien, chant chant liturgique de l'Eglise milanaise. Des quatre répertoires du chant chrétien (grégorien ou romain, gallican, mozarabe et a.), c'est celui qui est en majorité conservé après le grégorien, grâce à la relative autonomie de la liturgie milanaise. On fait remonter son origine à saint Ambroise, bien que l'on connaisse peu la réforme liturgique opérée par le saint, auquel on peut attribuer avec certitude seulement les hymnes appelées précisément ambrosiennes, écrites en dimètres iambiques (*canto ambrosiano*) regroupés en 8 strophes de 4 vers chacune. L'abondance d'ornements du chant a., supérieur en cela au chant grégorien, fait penser à une influence orientale; les affinités sont évidentes non seulement avec le chant byzantin, mais également avec le chant grégorien. Les études les plus récentes expliquent certaines caractéristiques communes au chant grégorien et au chant a. non seulement par les rapports directs que les deux répertoires ont eu entre eux, mais aussi en avançant l'hypothèse de l'existence d'un fonds antérieur où tous les deux auraient pu puiser. Les chants du répertoire ambrosien, conservés dans des manuscrits des Xᵉ, XIᵉ et XIIᵉ siècles, sont au nombre de 245. Ils se caractérisent par : des mélodies et des récitatifs le plus souvent construits sur l'intervalle de quarte, au lieu de la quinte comme dans le chant grégorien; une grande abondance, dans les mélismes, de l'intervalle de seconde (ton ou demi-ton); une légère détermination modale proche du chant grégorien, qui fait penser que ce répertoire s'est constitué à Milan au début du VIIᵉ s., alors que le système des huit modes grégoriens (octoechos) ne s'était pas encore constitué en Occident.

âme petit cylindre de pin inséré verticalement entre la table d'harmonie et le fond des instruments à cordes à proximité du pied droit du chevalet. Elle sert à soutenir la pression exercée par les cordes sur le chevalet et a la fonction de → coupleur acoustique.



Ame : 1 chevalet; 2 table d'harmonie; 3 âme; 4 fond.

amen mot hébraïque qui signifie «ainsi soit-il», adopté par les chrétiens comme conclusion de différentes prières. Dans le répertoire grégorien, elle put donner lieu à de riches mélismes. Entonnée de façon variée dans l'histoire de la messe, elle assume une signification musicale particulière dans la polyphonie des XVIIᵉ et XVIIIᵉ s., où d'habitude l'a. qui conclut le *Gloria* et le *Credo* fournit l'occasion de développer d'amples parties fuguées.

Amiot Jean-Joseph-Marie (Toulon 1718 - Pékin 1793) sinologue français. Jésuite, missionnaire en Chine à partir de 1749, il écrivit une œuvre sur la Chine en 15 volumes, dont le sixième concerne la musique.

Ammons Albert (Chicago 1907 - 1949) pianiste de jazz américain. Père de Gene A. On le considère comme un des maîtres du boogie-woogie. Il a souvent joué et enregistré en duo avec le pianiste Pete Johnson.

Ammons Gene (Chicago 1925 - 1974) saxophoniste ténor de jazz américain. Fils d'Albert A. Il s'est distingué grâce à sa sonorité large et puissante. Il subit les influences du be-bop, rhythm and blues, et fut un des protagonistes de la tendance jump, surtout dans les années 50 lorsqu'il travailla en duo avec le saxophoniste Sonny Stitt. De 1944 à 1947, il joua dans l'orchestre de Billy Eckstine, en 1949, avec Woody Herman.

Amon Blasius (Hall, Tyrol, v. 1558 - Vienne 1590) compositeur autrichien. Frère franciscain, il étudia à Venise entre 1554 et 1557, et ensuite en 1583. Il écrivit de la musique sacrée (messes et motets) adoptant dans chacune de ses compositions la technique typiquement vénétienne du double chœur et conciliant la tradition polyphonique flamande avec le nouveau style homorythmique.

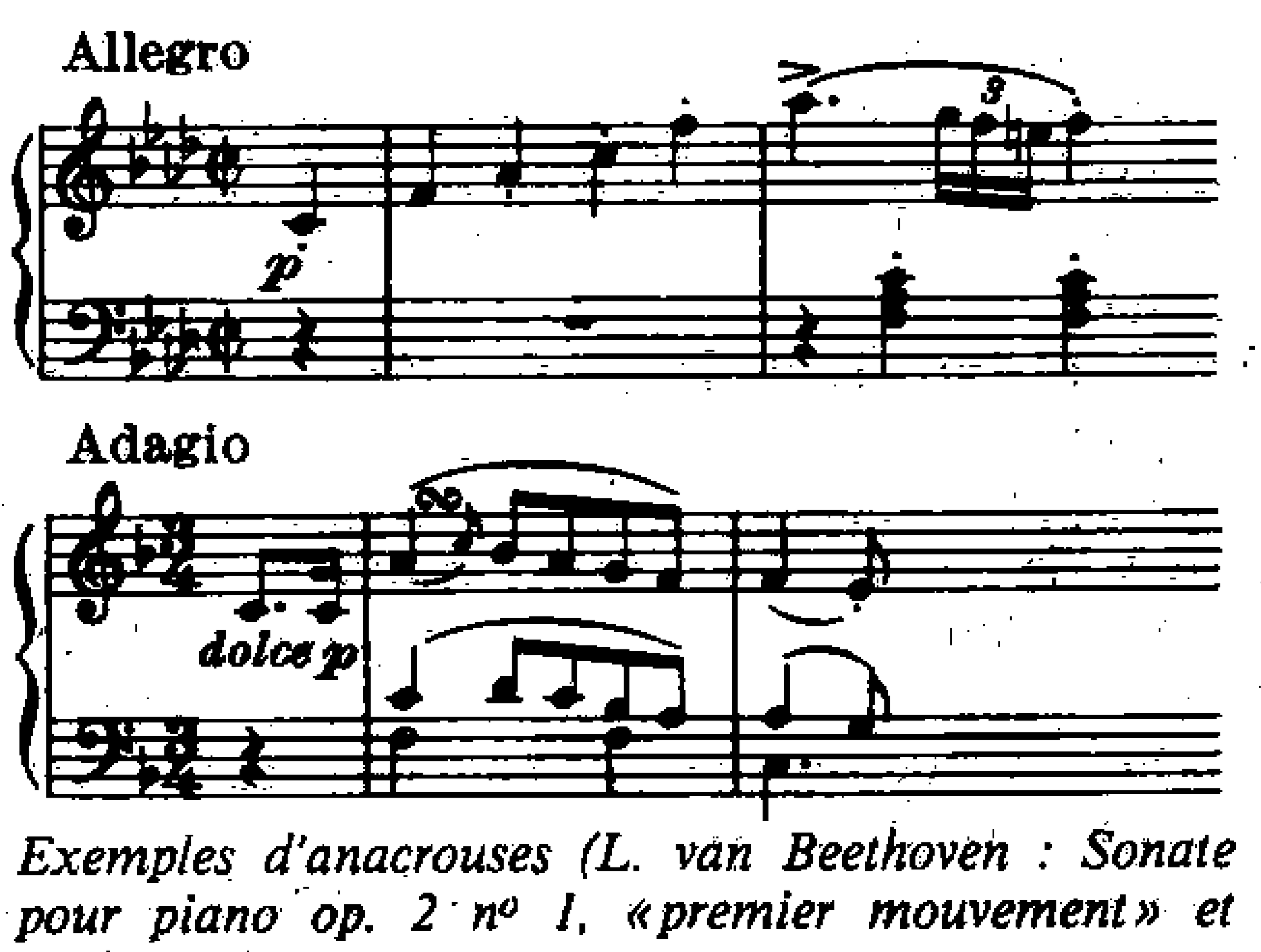
Amorevoli Angelo (Venise 1716 - Dresde 1798) ténor italien. Il commença sa carrière à 14 ans et obtint des succès dans l'Europe entière, en particulier à Dresde, où il interpréta de nombreuses œuvres de J. A. Hasse; par la beauté de sa voix (baryton léger) et par son extraordinaire virtuosité, il fut considéré comme le meilleur ténor de la première moitié du XVIIIᵉ siècle.

amplificateur appareil hi-fi formé d'un ensemble de circuits qui augmentent la puissance de faibles signaux électriques, lesquels, transmis par les différentes sources musicales (tourne-disque, enregistreur,

synthétiseur) ne seraient pas en mesure de faire fonctionner directement les haut-parleurs. Les caractéristiques fondamentales d'un amplificateur sont la puissance qu'il peut avoir (mesurable en watts RMS) et sa capacité de manœuvrer le signal musical sans introduire de distorsion. Du point de vue électrique, un amplificateur est divisé en deux sections : le préamplificateur et l'amplificateur final. Ces deux circuits peuvent être soit placés dans une seule pièce (amplificateur intégré), soit divisés en deux (préamplificateur et amplificateur final). L'histoire de l'amplification a commencé avec l'invention de la valve thermoionique ou diode qui permit de construire des circuits électroniques capables d'amplifier à volonté un signal électrique modulé comme l'est le signal musical. Un autre progrès fut fait plus tard avec la découverte du transistor et des circuits intégrés qui ont aujourd'hui remplacés les valves dans la quasi totalité de la production commerciale. Seules quelques très rares firmes construisent encore des amplificateurs à valves sur un plan quasiment artisanal destinés à des audiophiles très exigeants pour qui «le son des valves» (dans le jargon de ce milieu) est irremplaçable.

Amy Gilbert (Paris 1936) compositeur et chef d'orchestre français. Il a étudié avec O. Messiaen et D. Milhaud, puis avec P. Boulez, auquel il a succédé à la direction du «Domaine musical» (1967-1973). De 1976 à 1981, il fut directeur du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio-France et, en 1984, il succéda à P. Cochereau à la direction du Conservatoire national supérieur de Lyon. Sous l'influence de P. Boulez, il a développé un langage postsériel rigoureux et raffiné, qui caractérise des pièces telles que *Strophe* pour soprano et orchestre (1966), *Chant* pour orchestre (1969), *D'un espace déployé* pour soprano et orchestre sur un texte de S. Mallarmé (1973) et *Seven sites* pour 14 instruments (1975).

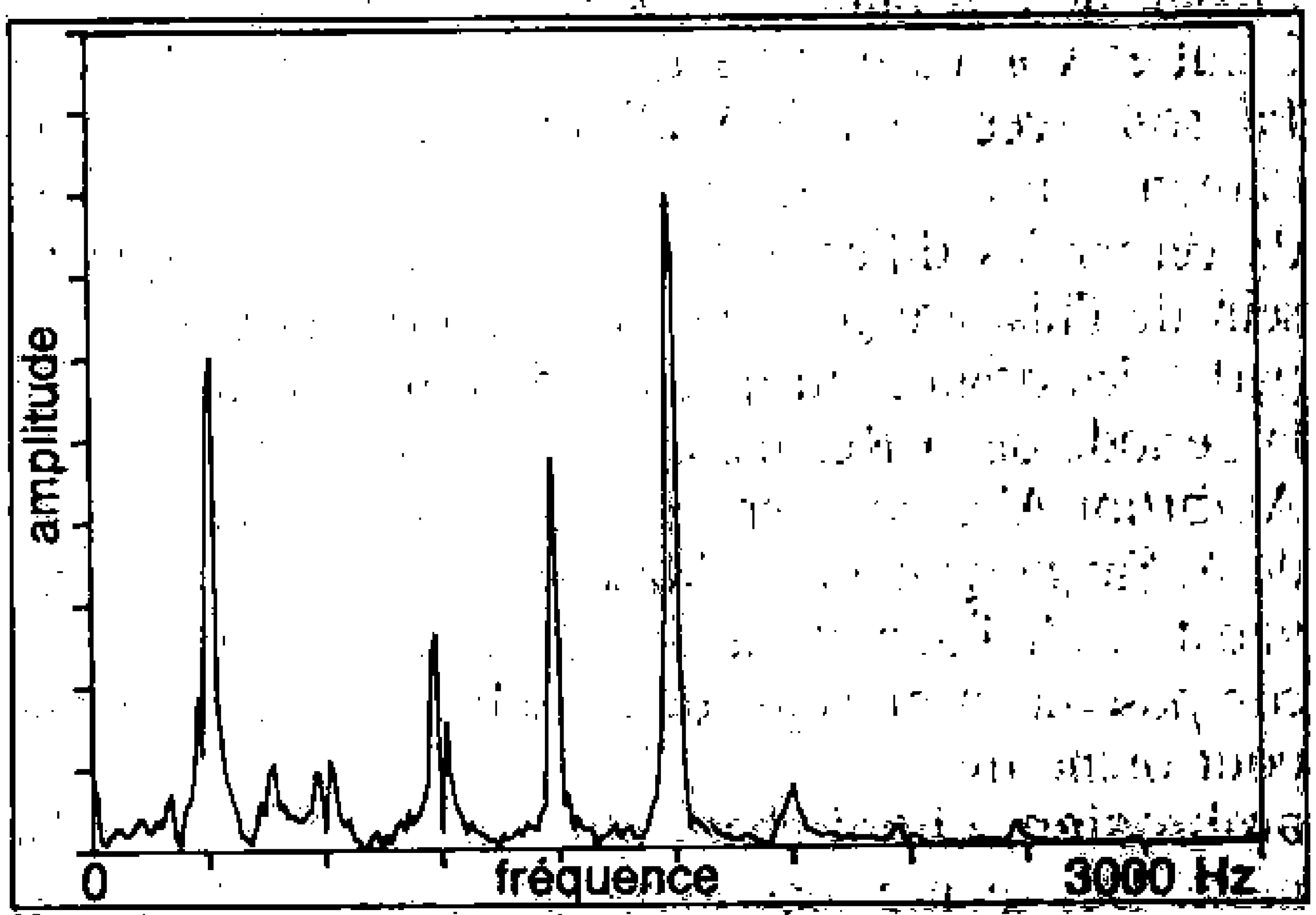
anacrouse note ou groupe de notes sans accent qui débute une composition en précédant immédiatement le premier temps fort.



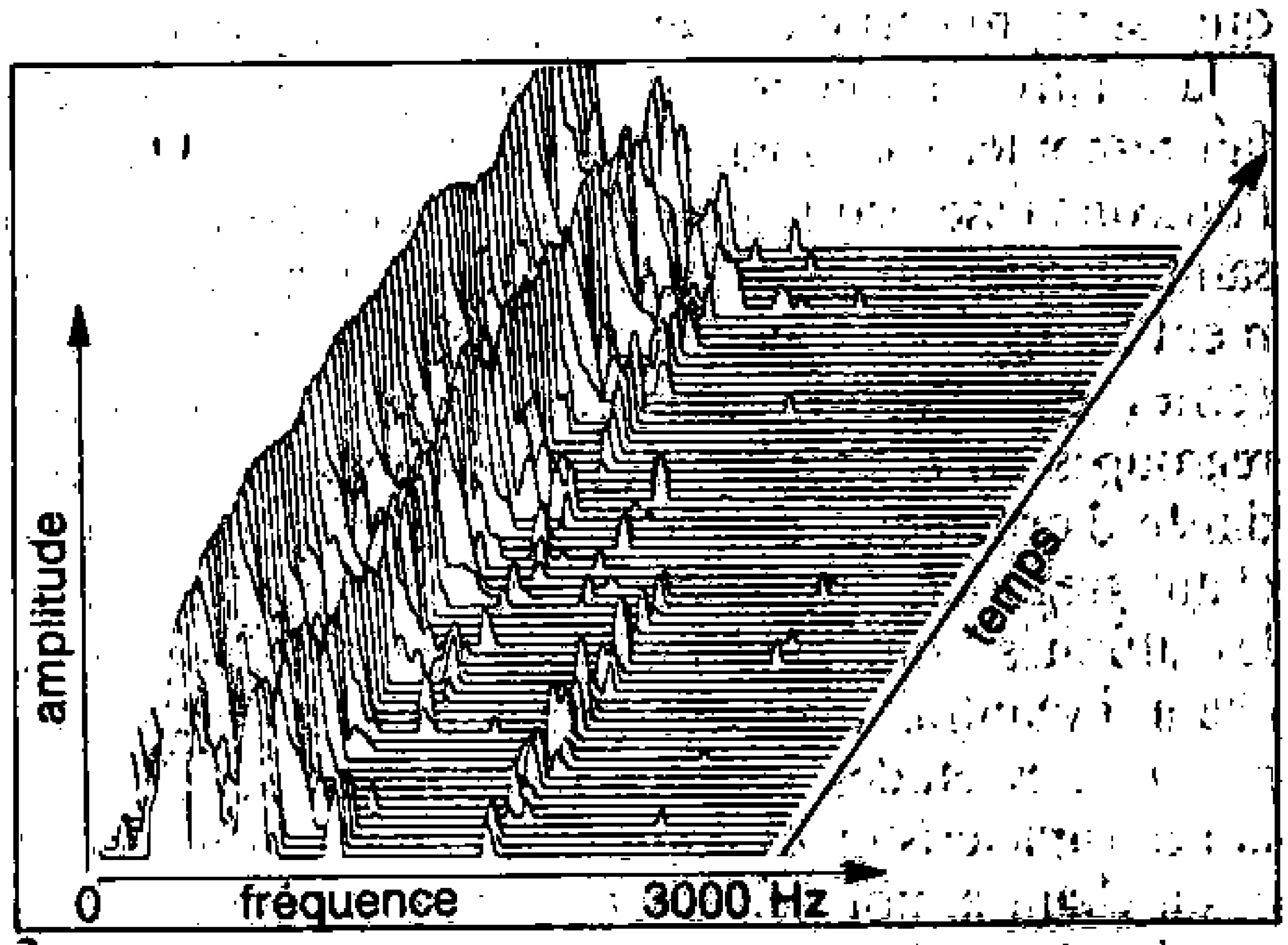
Exemples d'anacrouses (L. van Beethoven : Sonate pour piano op. 2 nº 1, «premier mouvement» et «adagio»).

analyse des harmoniques procédé acoustique à travers lequel on analyse une onde sonore complexe, afin d'en extraire les composantes harmoniques, ainsi que l'amplitude et la fréquence de celles-ci. La technologie électronique et électroacoustique moderne permet de reconnaître immédiatement (ou plutôt, selon la terminologie courante, *en temps réel*) les composantes de n'importe quelle onde complexe et de les reproduire, par l'intermédiaire de certains appareils appelés «analyseurs d'ondes», sous forme de diagrammes (*spectrogrammes harmoniques*) à deux dimensions (cf. fig. 1) et à trois dimensions (cf. fig. 2). Dans ce dernier cas, la troisième dimension est constituée par les variations d'amplitude (et d'intensité) des différentes composantes dans le temps. Puisque, sur l'immense réseau des sources sonores vocales et instrumentales, il n'existe pas de son avec des composantes harmoniques ayant une intensité constante, chaque onde sonore présentera un nombre pratiquement illimité de variables, correspondant aux infinies variétés de timbres possibles à l'intérieur d'une même voix humaine (chant ou parole) ou d'un même instrument. On peut obtenir des sons complexes dont les composantes harmoniques ont une intensité constante uniquement à travers des générateurs électriques de sons, des ordinateurs et des synthétiseurs.

Spectrogrammes harmoniques à deux dimensions (fig. 1) et à trois dimensions (fig. 2) de la note finale de l'aria «Di quella pira» (G. Verdi, «Il Trovatore») chantée par E. Caruso.



1



2

analyse musicale examen de la constitution, des processus et des formes qui caractérisent un morceau ou une expérience musicale. Elle a hérité du passé les réflexions sur la musique en tant que technique particulière, dispersées dans différents traités théorico-spéculatifs et didactiques. C'est seulement à une époque récente qu'elle est apparue comme une discipline autonome, caractérisée par de nombreuses

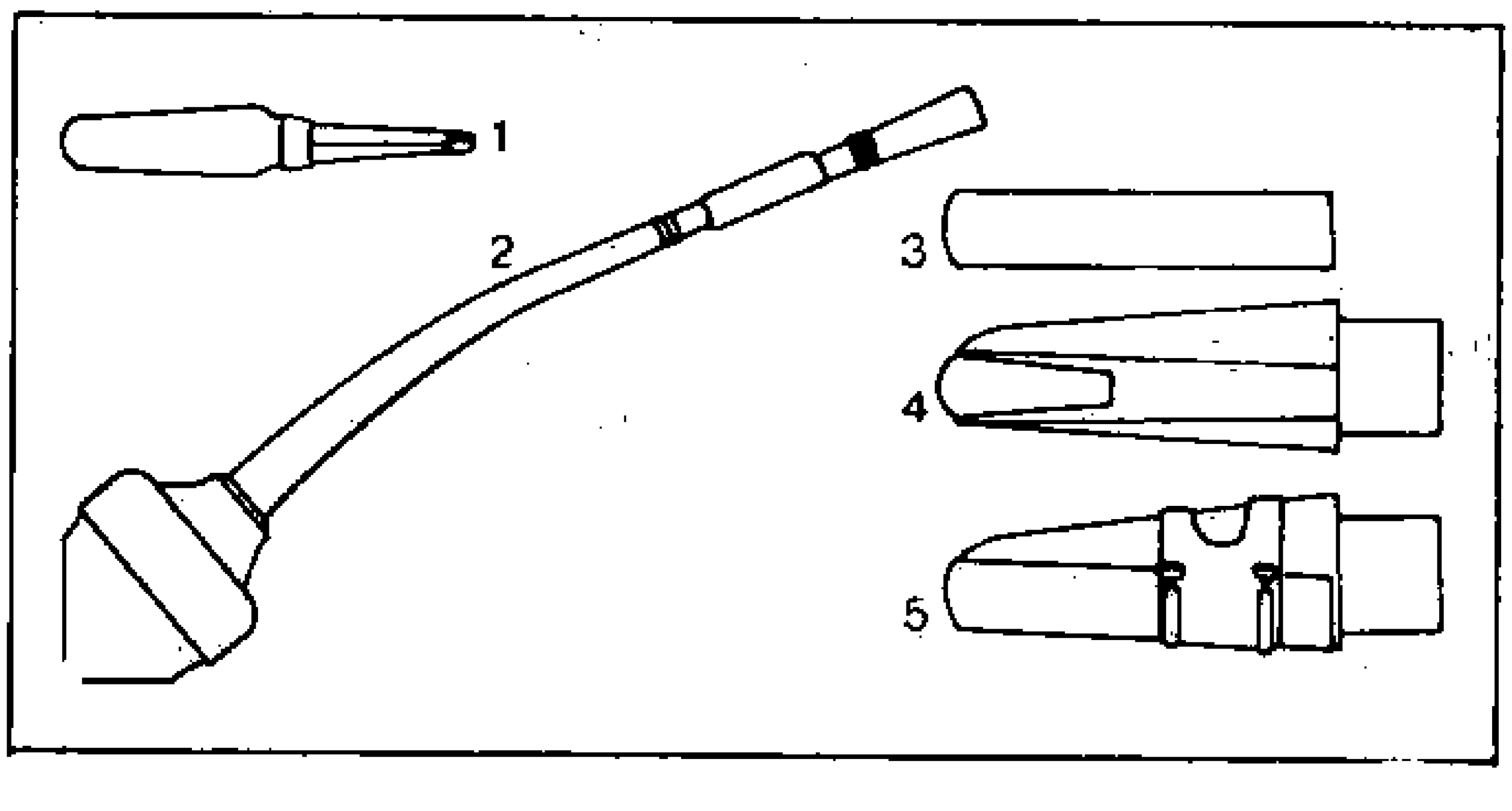
directions méthodologiques et reliée à différentes expériences musicales. Elle ne figure guère encore aujourd'hui dans les écoles où elle s'apparente, la plupart du temps, à l'analyse formelle d'un morceau dans ses différentes parties, tantôt simple classification d'éléments harmoniques ou de tonalité (accords, cadences, modulations, etc.) et de rythme, tantôt étude de l'équilibre des éléments temporels et architecturaux. Ainsi, partant d'éléments minimes (incises ou motifs), après avoir considéré les éléments plus importants tels que les phrases et les périodes, l'analyse musicale s'intéresse à la définition de la structure de morceaux entiers (rondos, fugues, sonates, etc.). La plus complète systématisation de tous les paramètres analytiques est due à H. Riemann, vers la fin du XIX^e siècle. Les études les plus récentes présentant de notables apports scientifiques (de la psychologie à la linguistique, de l'ethnomusicologie à l'informatique) ont néanmoins porté atteinte au statut épistémologique purement descriptif que lui avait assigné la pédagogie scolaire. Les premiers signes de changement purent être observés dans l'affaiblissement de la codification des données de l'écriture musicale conforme à sa grammaire traditionnelle (A. Schoenberg, P. Hindemith, K. Stockhausen) puis s'affirmèrent par l'abandon des limites méthodiques qui faisaient de l'analyse musicale un agrégat disparate et agnostique des données mélodiques, harmoniques, rythmiques, etc. (H. Schenker, N. Ruwet). L'hypothèse fondamentale du renouveau méthodologique se voit dans l'élaboration de processus de la symbolique sonore menant à des formes linguistiques effectivement vérifiables (H. Mersmann, J. La Rue, P. Escot, R. Cogan, E. T. Cone, E. Narmour, Ch. Rosen). Les recherches critiques et historiographiques concernant particulièrement l'analyse musicale et l'herméneutique vont dans cette direction. Une fois dépassée la phase intuitive de l'époque romantique (E. T. A. Hoffmann, R. Schumann), se sont élaborées des techniques d'interprétation plus vastes mettant en relief des points de jonction avec une phénoménologie socioculturelle (G. Adler, E. Kurth, R. Crocker, C. Dahlhaus). Les différentes thématiques et les résultats de la recherche actuelle intéressent fortement les domaines les plus variés de la culture musicale et extra-musicale, la pratique de l'exécution, sans oublier les secteurs de la formation et de l'éducation. En Italie, outre la figure d'un pionnier, C. Artom, il faut signaler les contributions récentes de B. Porena, M. Baroni, G. Stefani et M. de Natale.

anapeste pied (ou aussi unité rythmique) de la poésie grecque ou latine formé de l'union de deux syllabes brèves et d'une longue (indiqué avec le signe ⏑⏑—); à partir de celui-ci, dans la théorie du XIII^e siècle, on construisit le quatrième mode rythmique (rythme de l'anapeste : ♪♩♩.).

Ancelin Pierre (Cannes 1934) compositeur français, inspecteur général de la musique. Son expérience de la composition est celle d'un autodidacte : il récuse tout système d'écriture et son langage, très modal, est fondé sur l'expression. Ses œuvres couvrent un large répertoire : 6 *concertos* pour diverses formations (1957-1963), 2 *symphonies* (1962, 1964), *Stèle à la mémoire de B. Bartók*, trio à cordes (1965), *Sonate pour violon et piano* (1966), *Mosaico provenzal*, suite pour orchestre (1971), *le Journal d'un fou*, opéra (1975), *Ombres et silhouettes* pour ondes Martenot, piano et percussions (1977), *le Violoneux*, opéra (1977), *Entrechats* pour deux pianos (1978). □

Ančerl Karel (Tučapy, Bohême, 1908 - Toronto 1973) chef d'orchestre tchèque. Il dirigea l'Opéra de Prague et la Philarmonie tchèque et donna des concerts dans le monde entier, s'illustrant dans le répertoire national.

anche dispositif sonore de certains instruments à vent composé d'une ou de deux languettes mobiles en bois (roseau) ou en métal situées à l'embouchure d'un tuyau sonore ou sur le passage obligé d'une colonne d'air. L'a. est dite *simple* lorsqu'elle se compose d'une seule languette ; elle est dite *double* lorsqu'elle est formée de deux languettes superposées. L'a. simple peut être *battante* ou *libre*. L'a. double est toujours battante. Sous l'action d'une colonne d'air venant de l'extérieur (le souffle d'un instrumentiste, l'air d'une soufflerie), l'a. se met à vibrer très rapidement, fermant et ouvrant avec la même fréquence l'embouchure du tuyau et communiquant la même vibration à la colonne d'air interne, qui produit le son. Les vibrations de l'a. double (qui est adoptée par la famille des bassons et des hautbois) sont produites par le mouvement de rapprochement et d'éloignement alterné et réciproque des deux languettes, semblable au rapide tremblement des lèvres d'un instrumentiste soufflant dans un instrument à embouchure (par ex. la trompette). L'a. simple battante (adoptée par la famille des clarinettes), en revanche, entre en vibration contre la paroi interne de l'embouchure du tuyau, coupé transversalement. L'a. libre (appliquée à certains tuyaux de l'orgue) entre en vibration vers l'avant et vers l'arrière à l'entrée d'une ouverture, qu'elle ferme momentanément au passage.



Anche : 1 anche double, 2 anche double montée sur un cor anglais, 3 anche simple, 4 bec de clarinette, 5 anche simple montée sur un bec de clarinette.

Ancina Giovanni Giovenale (Fossano, Cuneo, 1545 - Saluzzo, Cuneo, 1604) compositeur italien. Prêtre, spécialiste en médecine, philosophie et rhétorique, il fit partie du cercle de saint Philippe de Néri à Rome. En 1602, il devint évêque de Saluzzo. Il composa des pièces sacrées et diffusa la *lauda* spirituelle en utilisant, au travers de la technique du « travestissement spirituel », des compositions madrigalesques profanes ; son recueil principal est *Tempio armonico della Beatissima Vergine* (1599).

Anciuti Johannes Maria (Milan? XVIII^e s.) fut réputé comme le meilleur facteur italien d'instruments à vent. Il vécut et travailla à Milan entre

1717 et 1740. Parmi les instruments qui l'ont rendu célèbre, figurent des flûtes et des hautbois faits d'ivoire et d'argent.

Anda Géza (Budapest 1921 - Zurich 1976) pianiste hongrois naturalisé suisse. Elève d'E. Dohnányi à Budapest, il a donné des concerts dans le monde entier et s'est affirmé surtout pour ses interprétations de Liszt, Brahms et Bartók. En qualité de soliste-chef d'orchestre, il a enregistré tous les concertos de Mozart.

andante terme indiquant un mouvement de vitesse modérée. Au XVII^e siècle, il prescrivait un mouvement plutôt allant; puis, il désigna un mouvement proche de l'*adagio*. Il est souvent suivi de précisions sur le caractère dynamique ou expressif du morceau (*a. con moto, a. amoroso, a. sostenuto*, etc.). Il peut aussi être le nom, aussi bien d'un mouvement, que d'une pièce indépendante, avec les caractéristiques propres au mouvement.

andantino terme indiquant un mouvement d'allure plutôt modérée, d'une façon générale plus rapide que l'*andante*. Il peut indiquer aussi un morceau indépendant, moins développé que l'*andante*.

Anderson Ivie (Gilroy, Californie, 1904-Los Angeles 1949) chanteuse de jazz américaine. Elle a chanté de 1930 à 1931 avec l'orchestre d'Earl Hines et ensuite, jusqu'en 1942, dans l'orchestre de Duke Ellington, au sein duquel elle a participé à de nombreux enregistrements.

Anderson Laurie (Wayne, Chicago, 1947) femme compositeur, chanteuse et violoniste américaine. Ses exécutions s'inspirent d'une façon originale, également en ce qui concerne la mise en scène, des formules de la musique minimale : depuis *Automotive*, au début des années 70, en passant par *Duets on Ice, Songs and Stories for the Insomniac, English-At, Some Songs* et jusqu'à *United Artists* (1981). Certains morceaux ont été ensuite enregistrés sur disque (*O Superman* et *The Big Science*, 1981) et ont connu un très grand succès, particulièrement en Angleterre, auprès du jeune public de la musique pop.

Anderson Leroy (Cambridge, Massachusetts, 1908) compositeur américain. Il fit ses études à Harvard avec G. Enesco et W. Piston, se révélant par la suite parmi les plus brillants compositeurs de musique légère. Parmi ses compositions, pleines d'humour, *Blue tango* (1952) pour orchestre, obtint un grand succès.

Anderson Marian (Philadelphie 1902) contralto noire-américaine. Elle débuta son activité de concertiste en 1925, se révélant dans le répertoire de l'oratorio, du lied et des negro spirituals, une remarquable interprète. Pour des raisons raciales, elle se vit refuser la scène des théâtres des Etats-Unis jusqu'en 1955 où — ayant déjà dépassé le plus haut sommet de ses moyens — elle fit ses débuts au Metropolitan Opera dans le rôle d'Ulrica du *Bal masqué* de Verdi. Sa carrière prit fin en 1965.

Andrade Mario de (São Paulo 1893-1945) ethnomusicologue brésilien. Professeur au Conservatoire de São Paolo, il fut parmi les promoteurs d'une musique nationale brésilienne et les fondateurs de l'ethnomusicologie au Brésil. Il fit des recherches sur le folklore et la musique populaire de son pays et collabora à la fondation de la Phonothèque nationale de São Paulo qui comprend d'importantes archives phonographiques de chants populaires. Parmi ses écrits : *Essai sur la musique brésilienne* (1928), *la Musique et les Chansons populaires du Brésil* (1936), *Dances dramatiques du Brésil* (1946).

André Franz (Bruxelles 1893-1975) chef d'orchestre belge. Enseigna au Conservatoire de Bruxelles et fonda l'orchestre de la Radio belge qu'il dirigea de 1935 à 1958.

André Johann (Offenbach 1741-1799) compositeur et éditeur allemand. Il a cultivé avec succès le genre du singspiel (il en composa une trentaine) qui suscita l'admiration et la collaboration de Goethe. Sur le plan stylistique, il fut influencé par l'école de Berlin (C.H. Graun, G. Benda). Il a aussi composé des ballets, de la musique de scène et de nombreux lieder. En 1774, il a fondé une maison d'édition, encore en activité de nos jours. Son fils JOHANN ANTON (Offenbach 1775-1842) a poursuivi l'activité éditoriale, en publiant, entre autres, les premiers catalogues des œuvres de Mozart qu'il avait lui-même réunies. Il composa deux singspiele, des lieder, des œuvres de musique religieuse, symphonique et de chambre.

Andreae Volkmar (Berne 1879-Zurich 1962) chef d'orchestre et compositeur suisse. Interprète réputé, particulièrement de Bruckner; auteur de musique symphonique, vocale et de chambre de caractère straussien.

André de Crète (Damas vers 660-Hierissos, près de Mytilène, 740) hymnographe byzantin, canonisé. Moine à Jérusalem et à Constantinople, il fut, à partir de 711, métropolite de Crète. Il composa en outre 100 canons et des chants variés encore en usage dans l'Eglise byzantine.

Andreini Giovanni Battista (Florence v. 1578, Reggio nell' Emilia 1654) acteur sous le nom de Lélio, et dramaturge italien. Fils d'acteurs de la commedia dell'arte, il fonda en 1601 la Compagnia dei Fedeli, qui obtint un grand succès en Italie et à l'étranger (France, Prague, Vienne) et dans laquelle jouait aussi sa femme, la célèbre cantatrice Virginia Ramponi. Il publia de nombreuses tragédies et comédies, et quelques drames sacrés, parmi lesquels *la Maddalena lasciva e penitente* (1617), mis en musique par Monteverdi, S. Rossi et d'autres compositeurs.

Andreozzi Gaetano, dit «Jommellino» (Anvers 1755-Paris 1826) compositeur. Neveu et élève de Jommelli, il fit jouer dans les plus grands théâtres italiens une cinquantaine d'œuvres, toutes dans la tradition napolitaine. Il composa en outre 5 oratorios, 6 quatuors à cordes, 3 quintettes pour flûte et cordes et 3 pour hautbois et cordes ainsi que de la musique vocale.

Andrews Sisters trio vocal américain formé par les sœurs Patty (1920) Maxene (1918) et Laverne (1915-1957). Célèbres dans le monde entier de 1987 jusqu'au début des années 50, elles tiraient leur style des Boswell Sisters et subirent l'influence du jazz.

Andrieu F. (fin du XIV^e s.) compositeur français. On ne connaît de lui, avec certitude, qu'une seule œuvre : *Armes, Amours / O flour des flours*, ballade juxtaposée au texte d'Eustache Deschamps, déplorant la mort de G. de Machaut (en 1377).

Andrieu Jean-François d' (Paris 1682-1738) organiste et compositeur français. Après avoir joué régulièrement dans plusieurs églises parisiennes, il fut attaché en 1721 à la Chapelle royale. Sa production

pour orgue et clavecin, influencée par F. Couperin, est considérée comme l'une des plus significatives du genre. Il publia aussi des sonates pour violon et la suite pour cordes *les Caractères de la guerre* (1718).

Anelli Angelo (Desenzano 1761 - Pavie 1820) librettiste italien. Homme de lettres, politicien, enseignant aux lycées de Brescia et de Milan, il fut le librettiste de la Scala de 1793 à 1817. Il fournit une quarantaine de textes — la plupart comiques — à des compositeurs d'opéras, parmi lesquels Piccinni (*la Griselda*), Rossini (*l'Italienne à Alger*), S. Pavesi (*Ser Marcantonio*, dont M. Accursi tira par la suite le *Don Pascale* pour Donizetti), N. Zingarelli, D. Cimarosa, C. Coccia, G. Gazzaniga, G. Mayr, F. Paër, G. Pacini.

Anelli Pietro (Pianello Val Tidone, Plaisance, 1863 - Crémone 1936) facteur de pianos. Descendant d'une ancienne famille d'organiers, il transforma et agrandit l'entreprise paternelle et fit, pour la première fois en Italie, des pianos à une échelle industrielle.

Anerio Felice (Rome v. 1560 - 1614) compositeur italien. Fils d'un musicien pontifical et frère de Giovanni Francesco A., il fut chanteur à Sainte-Marie-Majeure, à la chapelle Giulia et à Saint-Louis-des-Français, sous la direction de G. M. Nanino, de Palestrina et de F. Soriano. En 1594, il succéda à Palestrina comme compositeur de la chapelle pontificale. Il s'occupa avec Soriano de l'édition médicéenne du *Graduale romano* (1614). Il a composé des œuvres sacrées, proches stylistiquement de celles de Palestrina, et également des *canzonette* et madrigaux d'inspiration amoureuse et pastorale.

Anerio Giovanni Francesco (Rome 1567 - Graz 1630) compositeur italien. Comme son frère Felice, il fut chanteur à la chapelle Giulia sous la direction de Palestrina. En 1600, il succéda à Soriano, qui était maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran, passant finalement (1624) à la cour de Sigismond III, à Cracovie. Sa vaste production, outre des compositions sacrées écrites dans le style contrapuntique de Palestrina, comprend des œuvres instrumentales et de la musique vocale profane en style monodico-harmonique. Son *Teatro armonico spirituale*, madrigaux à cinq-huit voix concertant avec la basse à l'orgue (1619) constitue un moment fondamental dans le développement de la *lauda* dramatique.

Anet Jean-Baptiste (Paris vers 1661 - Lunéville, Nancy, 1755) violoniste et compositeur français. Il vécut à Paris au service du duc d'Orléans et de la cour royale, puis, vers 1736, à Lunéville auprès de l'ex-roi de Pologne Stanislas Leczinsky. C'est une des personnalités les plus importantes de l'école française de violon. Il publia deux recueils de sonates pour violon et basse continue et 3 pièces pour *musette*, sorte de cornemuse, dont il était virtuose.

Anfossi Pasquale (Taggia, Imperia, 1727 - Rome 1797) compositeur italien. Il étudia à Naples avec F. Durante. Bien qu'il ne commençât à écrire pour le théâtre qu'en 1763, il réussit à faire représenter en une trentaine d'années, 74 œuvres parmi lesquelles des œuvres dramatiques, des opéras bouffes (*l'Incognita perseguitata*, 1773) et des *intermezzi* qui lui conférèrent une réputation européenne ; Mozart lui-même s'inspira de quelques-uns de ses thèmes. Après 1792, nommé maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran, il se consacra uniquement à la musique sacrée. L'œuvre de A., encore en attente d'une étude approfondie, est actuellement intéressante pour les analogies qu'elle présente avec les œuvres de Mozart.

Angelini Cinico, pseudonyme d'Angelo Cinico (Crescentino, Verceil, 1901 - Rome 1983) chef d'orchestre. Célèbre à la radio depuis 1939 jusqu'à la fin de la guerre, puis de 1949 aux premiers festivals de San Remo, il diffusa le style mélodique «all'italiana» dont l'orchestration vise à mettre en valeur la voix des chanteurs (Nilla Pizzi, Carla Boni, Achille Togliani, Gino Latilla).

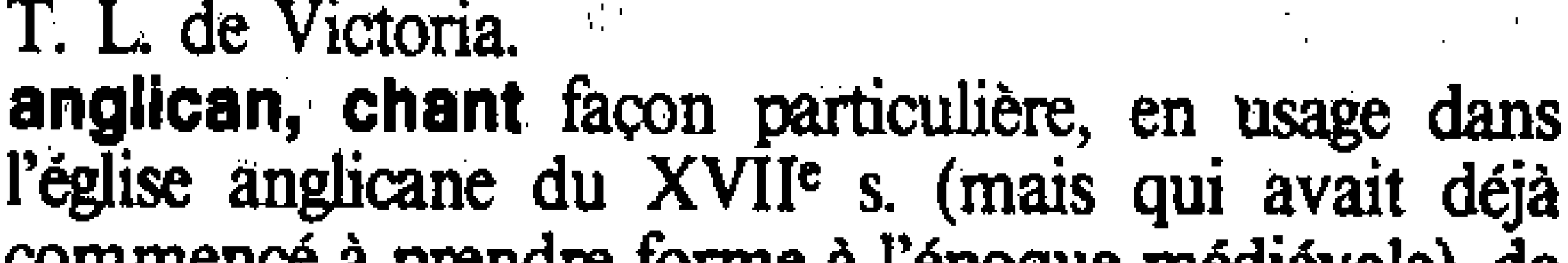
Angelini Bontempi Giovanni Andrea → Bontempi Angelini, Giovanni Andrea.

anglaise terme français qui désignait en 1600 et 1700 diverses danses anglaises répandues en Europe, assimilées aujourd'hui soit à la *contradanzza*, de rythme binaire, soit au *hornpipe*, de rythme ternaire. Au XIX[e] siècle, on appela au début a. une danse vive à 6/8 qui faisait partie du quadrille ; plus tard, vers la fin du siècle, ce fut une danse en solo de caractère populaire, exécutée dans les salles de bal de dernière catégorie.

Anglebert Jean-Henri d' (Paris 1628 - 1691) claveciniste français. Il fut au service du duc d'Orléans et à partir de 1662, de Louis XIV, succédant à J. Ch. de Chambonnières. Sa production nous est parvenue dans un unique recueil qu'il publia lui-même, *Pièces de clavecin* (Paris, 1689), qui contient également une table fondamentale des ornements, la plus complète du répertoire français.

Anglés Higinio (Maspujols, Tarragone, 1888 - Rome 1969) musicologue espagnol. Elève de W. Gurlitt à Fribourg et de Fr. Ludwig à Göttingen, il enseigna à l'Université de Barcelone à l'Institut de musicologie dont il devint le premier directeur (1943). A partir de 1947, il dirigea l'Institut pontifical de musique sacrée à Rome. Fondateur de la musicologie espagnole, d'une culture encyclopédique sur le Moyen Age, il est l'auteur d'écrits sur la musique en Espagne. Il rédigea, en collaboration avec J. Subirá, le *Catalogo musical de la Biblioteca nacional de Madrid* (1946-1958) et inaugura en 1941 la collection des «Monumentos de la música española» où il édita les *Cantigas de Santa Maria*, le *Cancionero musical de Palacio*, des œuvres de J. Pujol, C. de Morales, J. Cabanilles et de T. L. de Victoria.

anglican, chant façon particulière, en usage dans l'église anglicane du XVII[e] s. (mais qui avait déjà commencé à prendre forme à l'époque médiévale), de chanter des psaumes, cantiques, et en général des textes religieux dont la structure métrique n'est pas rigide. La pratique peut paraître analogue à celle de la psalmodie catholique, mais le c. a. est harmonisé à quatre parties (selon des formules assez simples) et suit un schéma rythmique caractéristique appliqué indistinctement à chaque verset divisé en deux hémistiches du texte chanté :



La manière d'adapter les paroles au chant est indiquée, dans les textes, par des signes spéciaux appelés *pointings*.

Animuccia Giovanni (Florence v.1514 - Rome 1571) compositeur italien. Formé à Florence, dans l'entou-

rage de Francesco Corteccia, il entra ensuite au service du cardinal Ascanio Sforza à Rome. Là, vers 1555, il fut appelé à succéder à Palestrina, qui était maître de chapelle de la chapelle Giulia. Il composa tout d'abord des madrigaux, puis de la musique sacrée et, pour son ami Philippe de Néri, deux livres de *Laudi spirituali* (1563 et 1570) qui annoncent la monodie accompagnée et l'oratorio.

Anitúa Fanny (Durango, Mexique, 1887-Mexico 1969) mezzo-soprano mexicaine. Elle fit ses débuts en 1909, au Théâtre national de Rome, comme protagoniste de l'*Orphée* de Gluck, un rôle qu'elle rejoua avec succès dans les plus grands théâtres d'Italie et d'Amérique du Sud. Elle fut aussi une interprète remarquable de Verdi et de Wagner, ainsi que du *Barbier de Séville* et de la *Cenerentola* de Rossini.

Annibale Padovano (Padoue 1527-Graz 1575) organiste et compositeur italien. Tout d'abord organiste à Saint-Marc de Venise ; à partir de 1566, il fut au service de la cour de Graz. Il fut l'un des premiers à pratiquer l'art de l'improvisation à l'orgue, et diffusa le style de l'école vénitienne. Il composa des toccatas, des *ricercari*, des madrigaux, des messes et des motets, ainsi que deux « batailles » à huit voix pour instruments à vent.

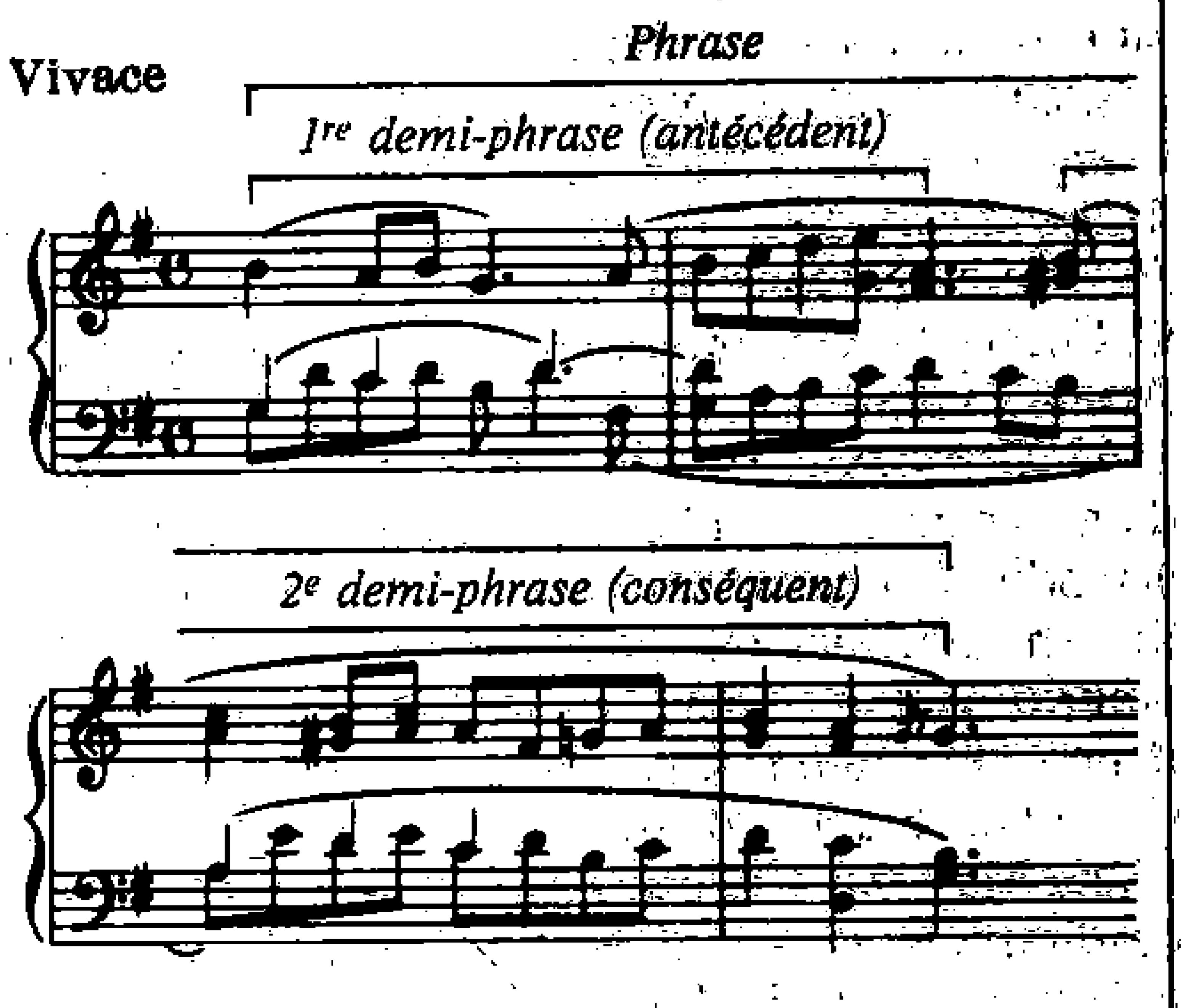
Ansani Giovanni (Rome 1744-Florence 1826) ténor. Il eut malgré sa tessiture un timbre de voix se rapprochant du baryton et fut, entre 1770 et 1795, un des interprètes les plus célèbres du style néoclassique. Il illustra le répertoire sérieux de Cimarosa et de Paisiello.

Anselmi Giorgio (Parme v. 1386-après 1449) théoricien italien. Il fut médecin et professeur à l'université de Parme. De ses œuvres, en partie perdues, il reste le traité *De harmonia dialogi* (1434), divisé en 3 parties et dans lequel, outre le rapport entre le mouvement des corps célestes et les degrés de l'échelle, sont étudiés les possibilités d'adopter un ambitus d'octave et un système de figures de notation plus étendu que par le passé.

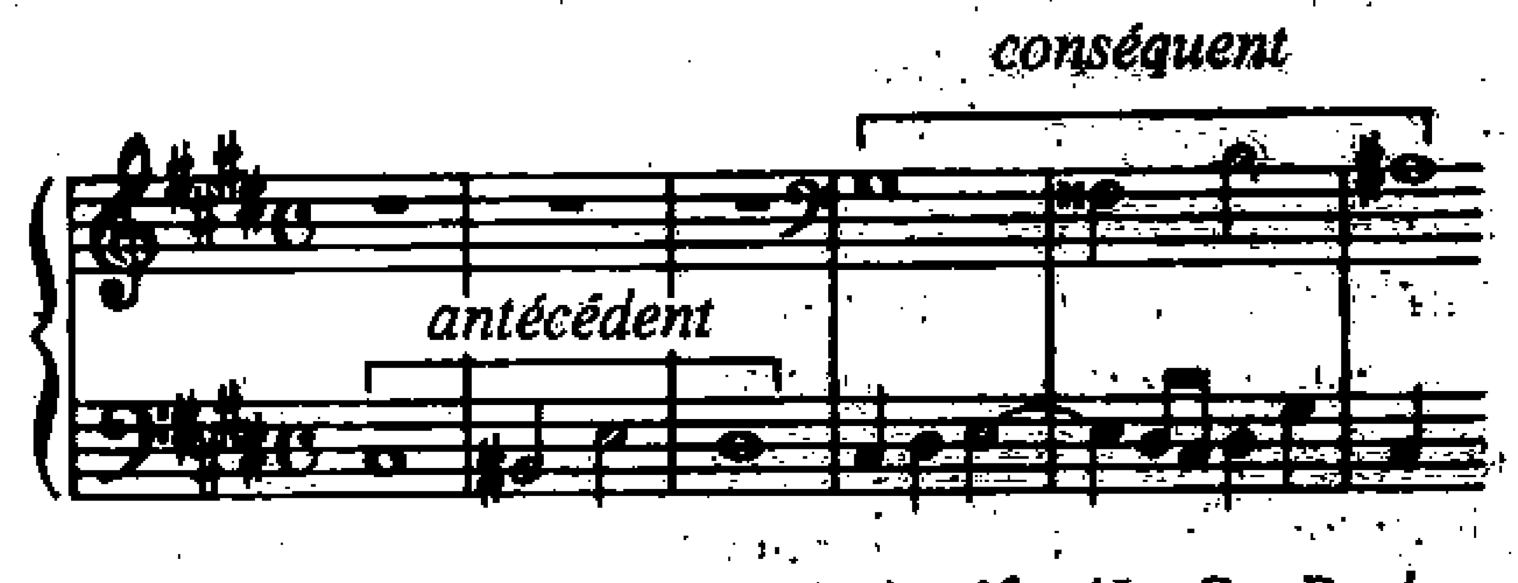
Anselmi Giuseppe (Nicolosi, Catane, 1876-Zoagli, Gênes, 1929) ténor. Il débuta comme violoniste, se consacrant plus tard au chant (en 1896, il interpréta à Athènes *Cavalleria rusticana* de Mascagni). Doté d'une voix claire et souple, il fut l'interprète idéal du *Barbier de Séville*, de *Rigoletto*, de *Roméo et Juliette* de Gounod et tout particulièrement de *Manon* et *Werther* de Massenet.

Ansermet Ernest (Vevey 1883-Genève 1969) chef d'orchestre suisse. Professeur de mathématiques et physique à l'Université de Lausanne (1906-1912), il se consacra ensuite à la musique et travailla avec A. Denéréaz, O. Barblan, E. Bloch et A. Gédalge. De 1915 à 1923, il dirigea les Ballets russes de Diaghilev ; en 1918, il fonda l'orchestre de la Suisse romande qu'il dirigea jusqu'en 1966. Il interpréta surtout de la musique du XX^{e} siècle (Stravinski, Debussy, Ravel, Bartók, etc.) à laquelle il consacra aussi des essais critiques. Il résuma ses conceptions musicales dans *les Fondements de la musique dans la conscience humaine* (1963, revu et augmenté en 1987, 2/1989).

antécédent terme de syntaxe musicale, dépendant structurellement d'un lien symétrique, appelé *conséquent*, qui le suit immédiatement et avec lequel il forme une unité discursive complète. Antécédent et conséquent peuvent être deux demi-phrases dans l'ambitus d'une phrase, deux phrases dans l'ambitus d'une période ou l'équivalent. // Dans les canons et compositions en style imitatif (→ imitations) l'antécédent, appelé aussi *sujet*, est la première énonciation du thème, opposée au *conséquent*, ou *réponse*, qui constitue l'*imitation*.



antécédent et conséquent mélodiques (R. Schumann : Sonate en sol majeur op. 118 n° 1)



antécédent et conséquent imitatifs (J. S. Bach : fugue IV du I^{er} livre du « Clavecin bien tempéré »)

Antegnati famille de facteurs d'orgue, résidant à Brescia et exerçant en Italie du Nord de la fin du XV^{e} à la fin du XVII^{e} s. Le chef de file fut BARTOLOMEO (v. 1450-1503). Ses fils, outre Giovanni BATTISTA, furent peut-être Giovanni Francesco I et Giovanni Giacomo. Le fils de celui-ci fut Benedetto. De G. Battista descendront quatre autres générations de facteurs d'orgue : Graziadio I, COSTANZO (1549-1624), Giovanni Francesco II et Graziado II. Constanzo fut aussi organiste et compositeur de musique profane, sacrée et instrumentale, et auteur également d'un livre de règles pour la construction de l'instrument (*l'Arte organica*, 1608). Les A. construiront environ 400 orgues à un seul clavier, dotés de registres de plein-jeux, de flûtes, sans anches.

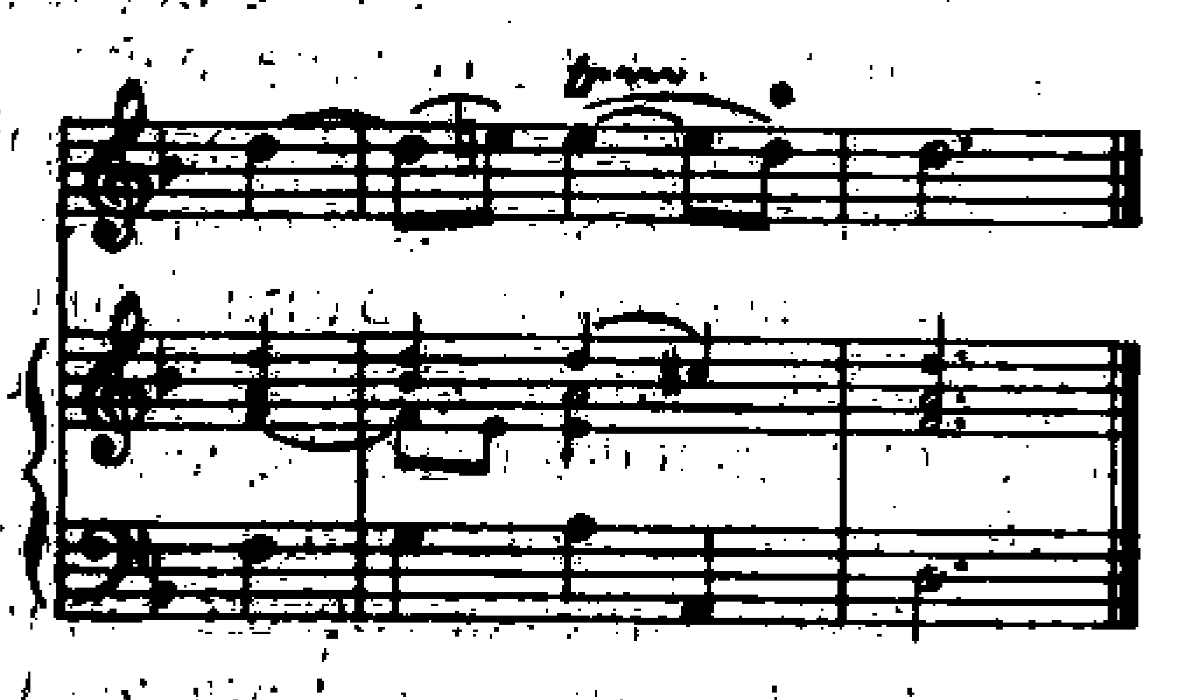
Antheaume famille de musiciens français. Eloi Augustin A. (? v. 1670-? v. 1740), chanteur et compositeur. Gagiste, puis clerc ordinaire de la Sainte-Chapelle (1694-99), il fut admis à la musique de la Chambre du Roi en qualité de basse-contre (1699-1730). Il exerça aussi son art chez le prince de Carignan. Il a publié diverses *Ariettes nouvelles*, et M.-A. Charpentier a composé plusieurs pièces pour lui. A. dit l'Aîné, fils du précédent. Maître de chapelle de la cathédrale de Senlis dès 1748, il entra à l'Académie royale de Musique en 1762. Son œuvre comprend 6 concertos pour violoncelle, 45 motets,

9 leçons de ténèbres, 8 duos pour soprano et basse, et une cantate pour ténor et orchestre, *la Tempête du sorcier*. □

Antheil George (Trenton, New Jersey, 1900-New York 1959) compositeur américain. Il vécut longtemps à Paris où il fut en contact avec les milieux de l'avant-garde et en Allemagne, se consacrant tout d'abord à la carrière de pianiste concertiste. En 1936, il retourna dans son pays et s'établit à Hollywood. Il composa 7 œuvres lyriques parmi lesquelles *Transatlantic* (1930), 7 ballets dont *Ballet mécanique* (1927) pour orchestre, enclumes, hélices d'avion, sonnettes électriques, klaxons de voitures et pianos mécaniques, *Dreams* (1935, pour la chorégraphie de Balanchine), *Dance in four parts* (1935, pour la chorégraphie de M. Graham), 6 symphonies et autres musiques symphonique, de chambre, vocale et de film. Musicien anticonformiste, il fut influencé par les expériences des avant-gardes européennes, puis par le jazz.

anthem composition chorale sur texte sacré en langue anglaise, en usage dans l'Eglise anglicane à partir de la Réforme protestante. Le premier a. appelé aussi *full a.*, parce qu'il était uniquement choral, présentait en substance des affinités avec le motet du rite catholique; plus tard, avec W. Byrd et O. Gibbons, s'affirma le *verse a.*, un a. avec accompagnement instrumental dans lequel des parties solistes alternaient avec des pièces (*verses*) pour chœurs. Au XVII^e s., Blow et Purcell introduisirent des interludes entre chaque *verse*. La splendide floraison des XVI^e et XVII^e s. vit son apogée avec Haendel qui composa 11 a.; après lui, on retiendra W. Boyce. Au XIX^e, le genre déclina rapidement : l'unique figure de relève est celle de S. S. Wesley.

anticipation procédé musical qui consiste à émettre une note ou un groupe de notes un peu avant l'accord d'appartenance et presque toujours pendant un accord qui lui est étranger, créant un effet passager de dissonance.



exemple d'anticipation
(A. Corelli : «Sarabande» de la sonate n° 7 tirée des 12 Sonates pour violon et basse continue op. 5)

Antico Andrea (Montona, Istria, 1470/80-?) éditeur italien de musique. Il travailla à Rome et à Venise, en concurrence avec Petrucci. Le *Frottole intabulate*, publié par lui en 1517, constitue le premier recueil de tablatures pour orgue édité en Italie. Prêtre, il fut aussi chanteur et compositeur.

antienne terme, qui, utilisé dans la musique grecque avec la signification de «chant à l'octave», indiqua par la suite dans l'Eglise chrétienne (au II^e siècle) d'abord l'exécution pour chœurs alternés d'un psaume, puis (au IV^e siècle) un chant bref de style syllabique, alternant avec les versets des psaumes d'où dérivait d'habitude le texte. L'*Antiphonaire grégorien* comprend plus de mille de ces chants. De nos jours, dans la liturgie, l'a. est exécutée en principe au début et à la fin du psaume, et son objet est de souligner le motif spirituel, caractéristique pour chaque jour et chaque fête, que la liturgie veut précisément suggérer au travers du chant du psaume. Les parties de la messe appelées introït, offertoire et communion, conservent aussi leur a., bien que le psaume de celles-ci ait disparu.

antiphonaire livre liturgique qui contient les chants de l'office, c'est-à-dire tout le répertoire nécessaire pour le service sacré, excepté celui de la messe. Ce terme est parfois utilisé pour indiquer tous les chants du répertoire grégorien, y compris ceux de la messe qui devraient se trouver dans le graduel.

antiskating dispositif mécanique, électrique ou magnétique, qui dans les tourne-disques compense, en l'annulant, la force centripète due à la rotation du disque, qui pousserait le bras et la tête de lecture vers le centre de rotation.

Antonellini Giovanni, connu sous le nom de Nino A. (Narzole, Cuneo, 1907) chef de chœur. Elève de B. Somma, à partir de 1950, il dirigea le chœur de la Radio de Rome et également un chœur de musique de chambre destiné à exécuter de la musique a cappella.

Antunes Jorge (Rio de Janeiro 1942) compositeur brésilien. En 1964, après avoir subi une certaine influence de Villa-Lobos, il commença à s'intéresser à la musique électronique et fonda un centre de recherches musicales. A partir de 1965, il utilisa une technique de composition qu'il appela «technique chromophonique», visant à un art intégral usant de moyens d'expression variés comprenant des lumières, des odeurs et des saveurs. A partir de 1973, il enseigna la composition à l'Université de Brasilia et dirigea des études de musique électronique. Parmi ses œuvres, citons *Tartinia MCMLXX* pour violon et orchestre (1970), basé sur les → sons résultants, *Bartokollagia* pour quatuor à cordes (1970), *Music for 8 persons playing things, percussion* (1971).

Anzaghi Davide (Milan 1936) compositeur, fils de Luigi Oreste (Milan 1903-1963) professeur d'accordéon. Il a composé *Segni e Ritografia* pour piano (prix Trévise 1970 et 1971), *Limbale* (prix Ballo, 1972), *Ausa* pour orchestre (prix Messiaen, 1973), *Aur'ore* pour chœur et orchestre (1975), *Ermosonio* (1978).

Apel Willi (Konitz, Prusse-Orientale, 1893-Bloomington, Indiana, 1988), musicologue allemand naturalisé américain. Etabli aux Etats-Unis en 1936, il enseigna dans les Universités de Cambridge, Harvard et de l'Indiana. Son domaine est l'étude de la notation ancienne, le chant liturgique et la musique pour instruments à clavier du XIV^e au XVII^e siècle. Parmi ses ouvrages, on peut citer comme ouvrages fondamentaux : *Gregorian Chant* (1958), *The Notation of Polyphonic Music 900-1600* (1942, 5/1961) et *Masters of the Keyboard* (1947). Il a édité de la musique ancienne (en particulier *French secular music of the late 14 th century*, 1950) et, à partir de 1963, il a dirigé pour l'American Institute of Musicology la collection «Corpus of early keyboard music». Il a en outre publié le *Harvard Dictionary of Music* (1944).

Apfel Ernst (Heidelberg 1925) musicologue allemand. Enseigne à l'Université de Sarrebruck depuis 1963. Il s'occupe principalement d'histoire de la

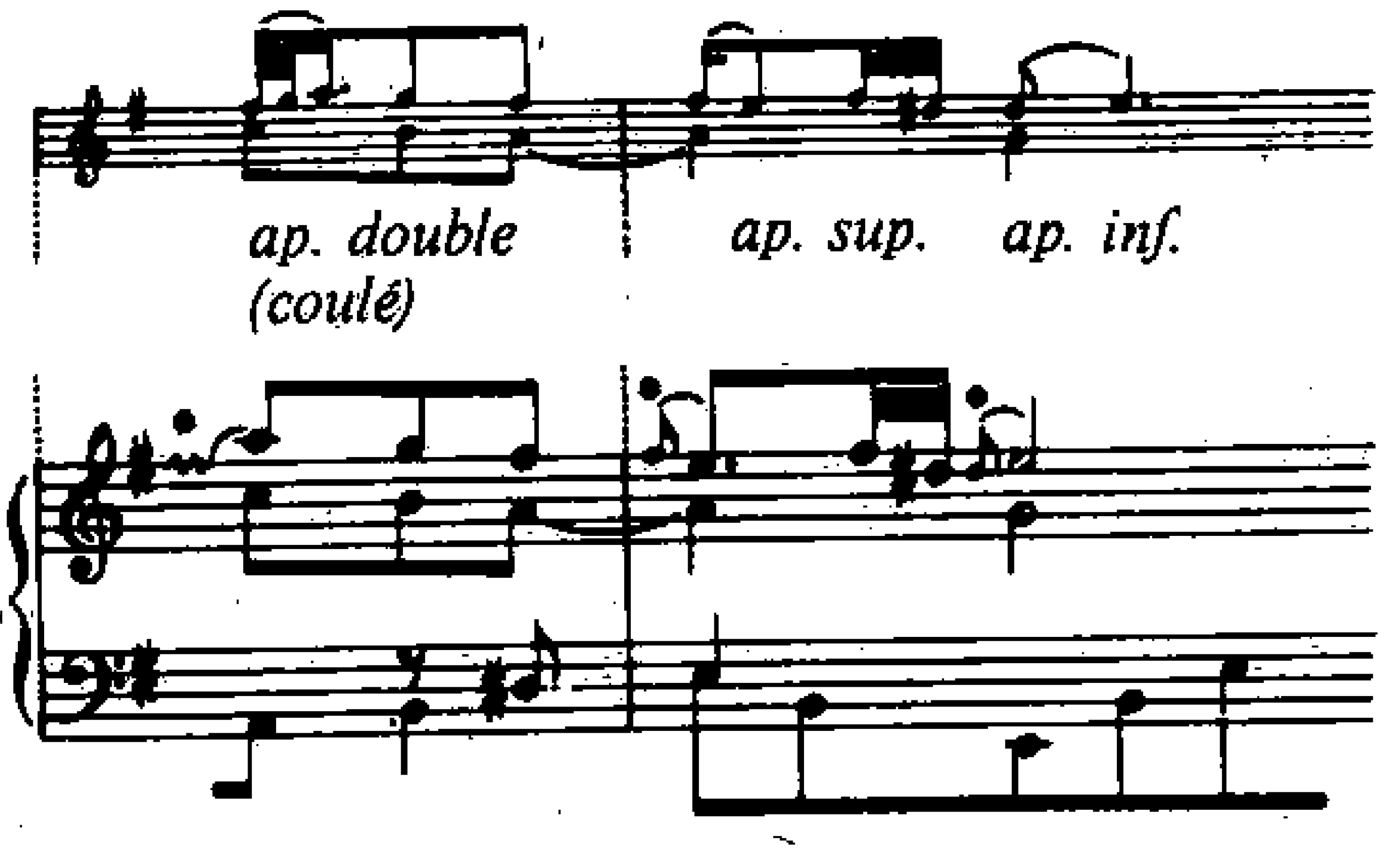
théorie de la musique et des techniques de composition du Moyen Age au XVIII^e siècle.

a piacere locution indiquant qu'un passage doit être exécuté avec une certaine liberté de tempo. Cf. → *ad libitum*.

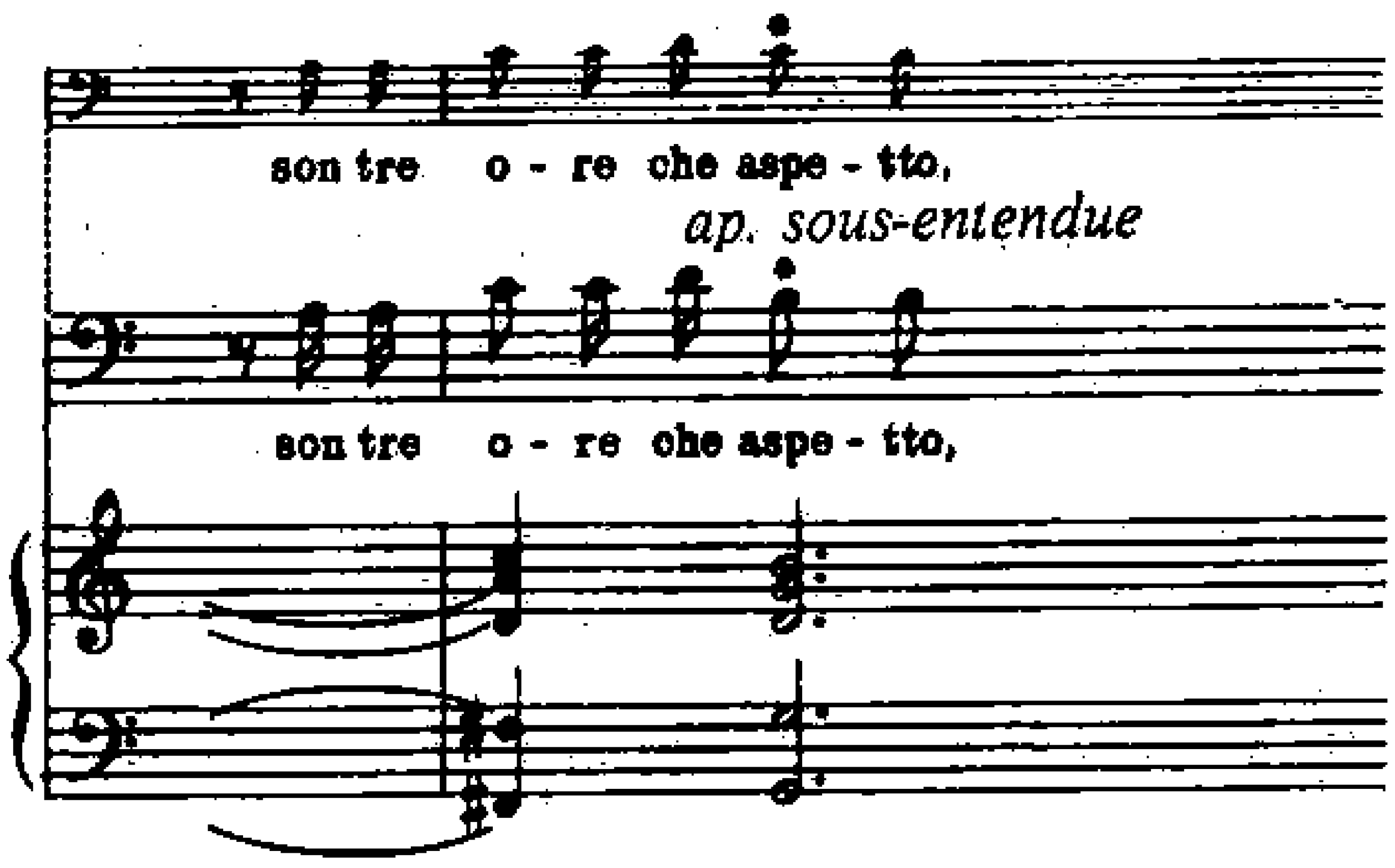
apostropha → strophicus.

appoggiature relief conféré à un son d'une ligne mélodique au moyen d'un son étranger qui le précède immédiatement d'un intervalle de seconde supérieure ou inférieure et qui occupe une partie de sa durée. C'est un des → ornements les plus anciens. Dans la pratique musicale occidentale, on distingue l'a. brève, de durée instantanée, qui peut être appelée *acciaccatura*, et l'a. longue qui, selon les cas, soustrait à la note réelle la moitié, le tiers ou les deux tiers de sa valeur. Au XVII^e et XVIII^e s., l'a. (*supérieure* ou *descendante* et *inférieure* ou *ascendante*) fut représentée avec différents signes précédant la note réelle : petite note, virgule, petite croix, petit trait ou ligature oblique. Souvent, l'a. n'était même pas indiquée, mais était sous-entendue dans l'interprétation de certains passages mélodiques, spécialement dans le récitatif mélodramatique. Au XVIII^e siècle l'a., continuant fréquemment à être sous-entendue dans la pratique mélodramatique, fut généralement indiquée par une petite note précédant la note réelle, jusqu'à ce que l'on préfère abolir totalement le signe et transcrire l'effet en notes réelles. L'a. est *double*, lorsqu'elle est constituée de deux notes, la dernière à intervalle de seconde supérieure ou inférieure à la note réelle. Dans l'harmonie tonale, on considère comme a., une note accolée à intervalle de seconde supérieure ou inférieure à la note d'un accord et jouée à la place de celle-ci avec le même accord, dont la note étrangère est destinée à céder immédiatement la place à la note réelle. Si la note réelle est précédée de plusieurs notes auxiliaires simultanées, chaque a. est appelée *simultanée*; si elle est précédée de deux notes auxiliaires à intervalle de seconde, l'une supérieure et l'autre inférieure, ou vice versa, l'appogiature est *double*.

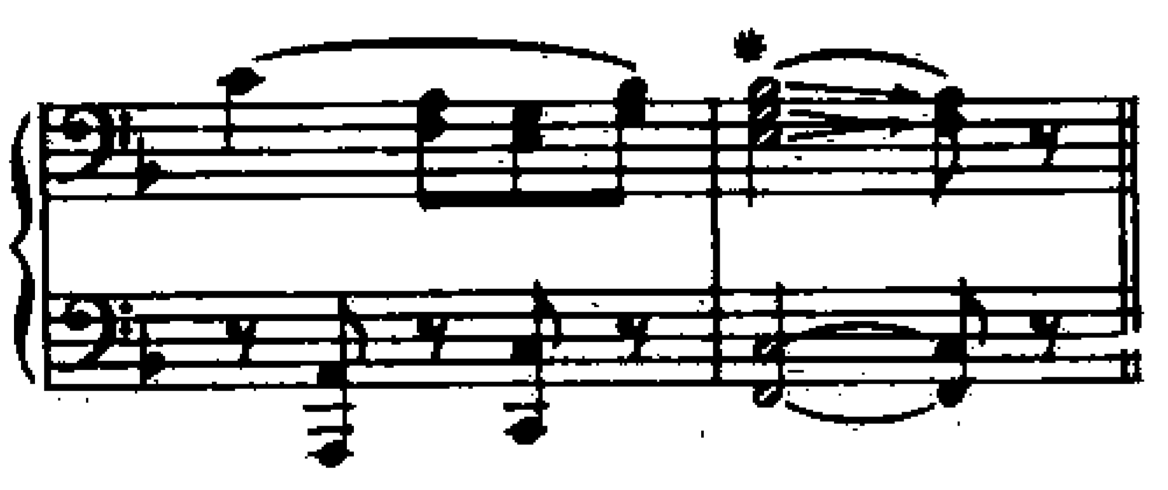
Exemples d'appogiatures



(J. S. Bach : Variations Goldberg pour clavecin)



(G. B. Pergolèse : « la Serva padrona » récitatif, acte I.) Sur les portées, en petit, sont indiquées les réalisations soit des signes, soit de l'ap. sous-entendue (*)



** appogiature double et simultanée, deux supérieures et une inférieure (W. A. Mozart : Sonate en fa majeur K. 309)*

appui dans la terminologie de la technique vocale, on appelle point d'a., soit la région abdominale ou thoracique, où l'on trouve la plus grande tension musculaire pendant le chant (a. sur le diaphragme, a. sur la poitrine), soit la partie de la cavité faciale où l'on ressent plus clairement les résonances cervicales du son (a. sur les dents, a. du palais, a. dans la nuque, etc.). Les points d'a. varient en fonction du type d'émission qui est adoptée.

Aprile Giuseppe, dit «Scirolino» (Martina Franca, Tarente, 1732-1813) contralto italien, l'un des plus célèbres castrats de la période 1755-1780. Il se fit connaître dans les œuvres de Galuppi, Traetta, Jommelli.

Araja Francesco (Naples 1709-Bologne 1770) compositeur italien. Se tournant vers le théâtre, il fut appelé en 1735 à Saint-Pétersbourg où il demeura de façon ininterrompue jusqu'en 1762, comme maître de chapelle de la cour et directeur de la compagnie italienne d'opéra. A Saint-Pétersbourg, il composa la majeure partie de ses mélodrames, parmi lesquels *Céphale et Procris* (1755), premier opéra au livret en langue russe, et quelques cantates dramatiques.

Arangi-Lombardi Giannina (Marigliano, Naples, 1891-Milan 1951) soprano. Après des débuts comme mezzo-soprano (Lola dans *Cavalleria rusticana* de Mascagni en 1920), elle passa au registre de soprano et se produisit dans différents théâtres italiens (la Scala) et européens. Elle fut remarquable par sa technique brillante dans les rôles de Lucrezia Borgia, Norma, Leonora du *Trouvère* et dans celui de la *Gioconda* de Ponchielli.

Arbeau Thoinot, anagramme de Jehan Tabourot (Dijon 1519-Langres v. 1595), chorégraphe français. Il publia (1588) l'*Orchésographie, traité sous forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre à pratiquer l'honnête exercice des danses* (Langres, Jehan des Preys, 1589, 2/1596; rééd. fac-similé, Genève, 1972) dans lequel il décrit les pas et les figures de 50 danses de l'époque, telles la basse-danse, l'allemande, la moresque, la pavane, etc., avec de nombreuses illustrations et des exemples musicaux.

Arbós Fernández Enrique (Madrid 1863-San Sebastián 1939) violoniste et compositeur espagnol. Il exerça avec succès la profession de chef d'orchestre et créa plusieurs associations musicales. Il constitua un quatuor avec la participation d'I. Albéniz, dont il subit l'influence dans le domaine de la composition. Dans sa production musicale, peu abondante, le rôle donné au violon et l'intérêt pour la musique nationale espagnole sont caractéristiques, comme on peut le voir dans la zarzuela *Viaje al centro de la tierra* (1895) et les *Trois Pièces originales dans le genre espagnol* pour trio avec piano. Il transcrivit pour orchestre des extraits d'*Iberia* d'Albeniz.

Arcadelt, ou Arcadet, Jacques (? v. 1504-Paris 1568) compositeur franco-flamand. Probablement élève de Josquin des Prés en France, il étudia ensuite à Florence avec Ph. Verdelot. Il vécut certainement dans l'entourage de A. Willaert à Venise, où il publia, entre 1539 et 1544, tous ses recueils de madrigaux (5 livres à 4 voix et 1 à 3 voix). Il fut également à Rome chanteur de la chapelle papale et enfin au service du cardinal de Lorraine à Paris où il publia des messes, des motets et des chansons. Connu surtout comme madrigaliste, A. conserva la simplicité de la forme encore primitive du madrigal italien, que l'on observe également dans ses compositions sacrées et profanes de la période française.

archet instrument à → cordes.

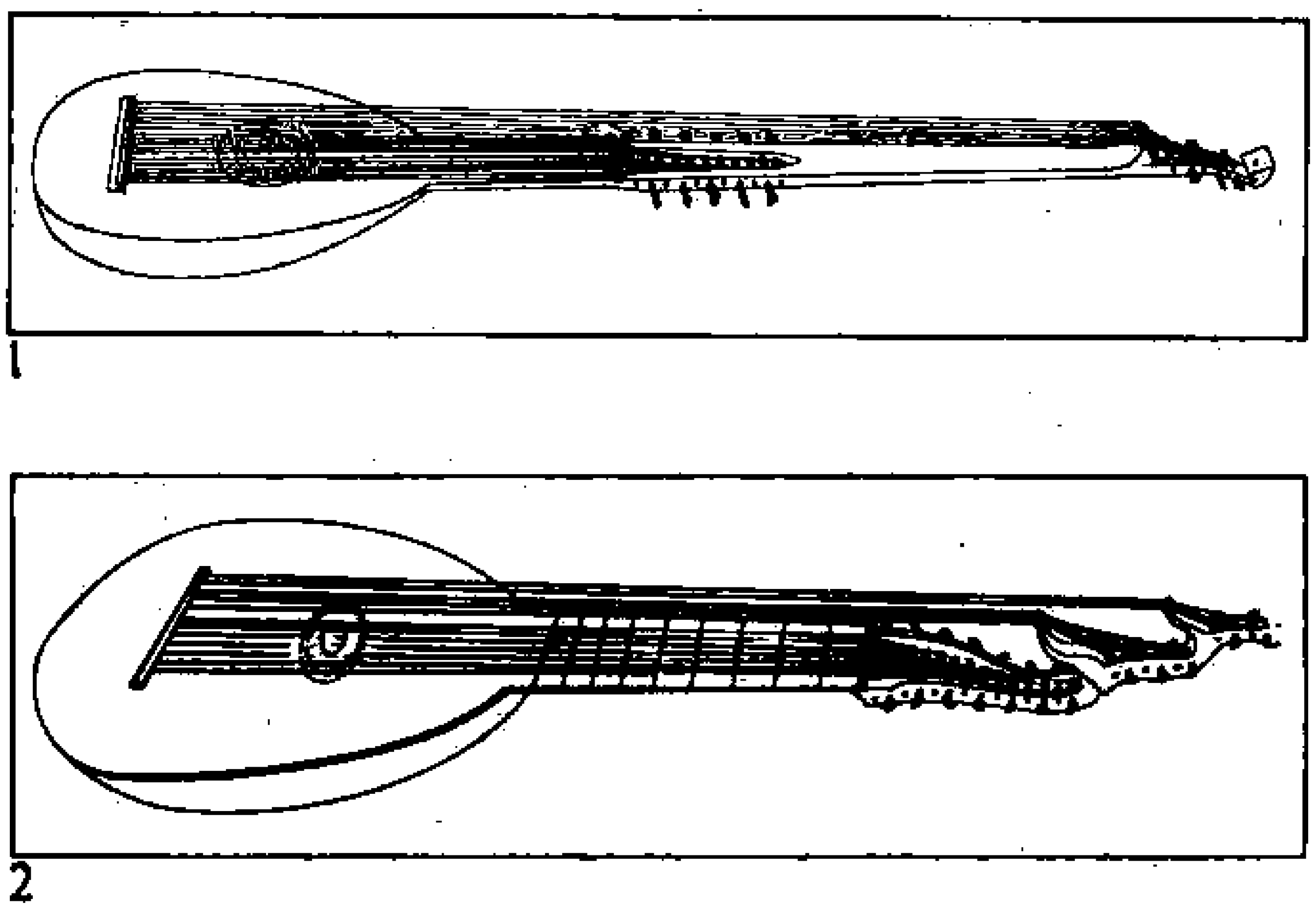
archet baguette en bois munie d'une mèche en crins de cheval. Le frottement des crins, enduits de colophane, sur les cordes des instruments à a. (dans l'orchestre moderne : violon, alto, violoncelle, contrebasse) met celles-ci en vibration. L'a. varie de longueur et de dimension selon l'instrument auquel il est destiné. La baguette, légèrement incurvée vers le côté de la mèche, présente à sa tête (appelée «pointe») une protubérance relevée et à son autre extrémité (appelée «talon») une hausse en ivoire ou en ébène. Une vis, fixée au bout de la hausse, peut régler, à la tension choisie, la mèche attachée aux deux extrémités de la baguette. Les effets particuliers obtenus par l'a. sont connus sous le nom de «coup d'archet». Les instruments à a., d'origine orientale, pénétrèrent en Europe entre le VII^e^ et le IX^e^ s. L'a. de forme primitive, très convexe par rapport à la mèche, a évolué au XVIII^e^ s. vers la forme légèrement concave en usage aujourd'hui.

Archet : 1 archet moderne de violon : a, pointe, b, baguette, c, mèche, d, talon, e, hausse, f, vis ; 2 forme d'archets anciens ou primitifs : courbe (a, b) et droit (c).

archicembalo type particulier de clavecin inventé vers le milieu du XVI^e^ s. par N. Vicentino. Il était doté de six claviers complémentaires formés de 125 touches et était accordé de façon à pouvoir reproduire tous les sons attribués aux trois genres de la musique grecque : *diatonique, chromatique, enharmonique.*

Archilei Vittoria, dite «la Romanina» (Rome 1550-Florence, après 1618) chanteuse et luthiste italienne. Elle fut l'une des plus célèbres interprètes du nouveau style monodique introduit par la Camerata florentine.

archiluth luth de grande dimension, créé dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle et en usage jusqu'à la fin du XVIII^e^, doté de cordes très longues (les plus graves) utilisées comme bourdon ; elles dépassaient le manche, et étaient maintenues sur un second manche, plus haut que le premier. Il était généralement muni de cordes simples et était construit sous deux formes diverses, le → théorbe et le → chitarrone. L'a. fut construit pour fournir des basses plus graves dans le rôle de continuo ; il ne possédait pas un véritable répertoire de soliste et fut utilisé aussi pour accompagner le chant.

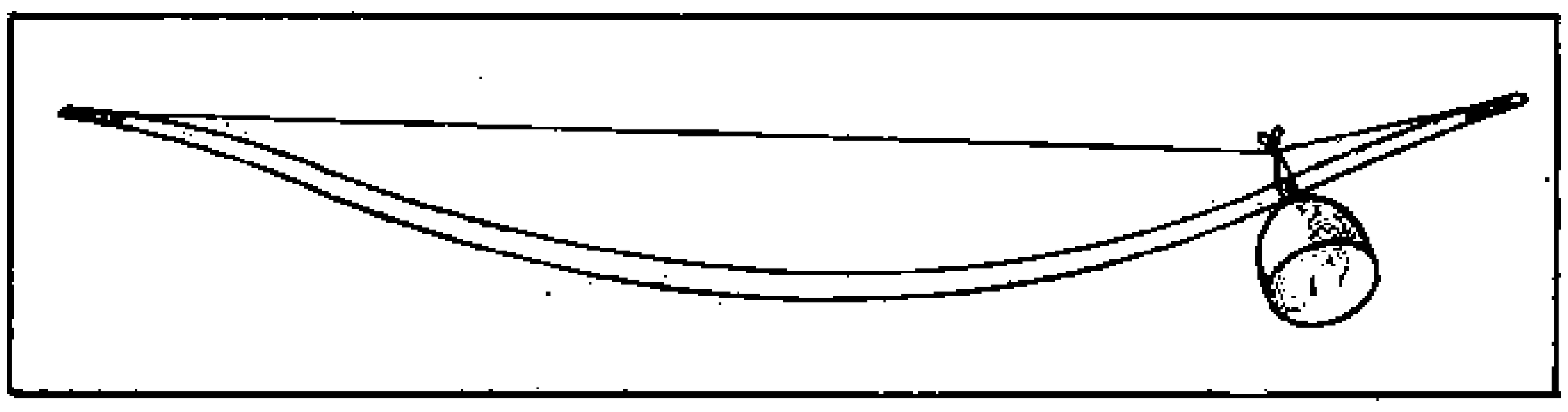


Archiluth : 1 chitarrone (XVI^e^ s.) 2 théorbe (XVIII^e^ s.)

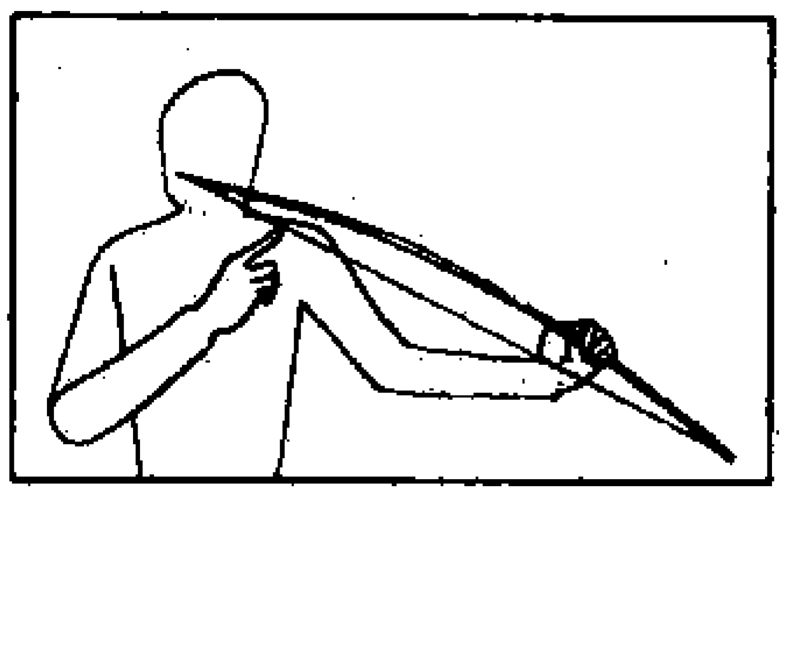
archiorgano orgue spécial construit par N. Vicentino et illustré par lui dans la *Descrizione dell'archiorgano* (1561). Avec ses 126 touches, l'a. devait être capable de reproduire tous les sons des genres *diatonique, chromatique* et *enharmonique.*

Archipova Irina (Sverdlovsk 1929) mezzo-soprano soviétique. Depuis 1956, elle est une des cantatrices les plus prestigieuses du Bolchoï de Moscou. Elle s'est produite également à la Scala, à Londres, à San Francisco. Son timbre généreux et son tempérament chaleureux lui permettent d'interpréter avec bonheur, non seulement les opéras russes mais aussi *le Trouvère* et *Carmen.*

arc musical instrument à cordes constitué d'un support recourbé sur lequel est tendue une corde, qui



Arc musical avec résonateur.



Joueur d'arc musical amplifié par la bouche.

peut être frottée ou pincée. Il peut être privé de résonateur et vibre alors avec des résonateurs naturels (bouche ou thorax du joueur), ou il peut être muni de résonateurs, en général une citrouille ou des fruits tropicaux séchés. Il représente la forme la plus primitive de l'instrument à corde, remontant jusqu'à la préhistoire et est encore aujourd'hui largement utilisé en Afrique, en Asie, en Amérique et en Océanie.

Ardévol José (Barcelone 1911-La Havane 1981) compositeur cubain d'origine espagnole, établi à La Havane depuis 1930, où il a enseigné au Conservatoire et à l'Université. Il a joué un rôle de premier plan dans la réorganisation de la vie musicale sous le régime de Fidel Castro. Longtemps fidèle au goût classique, il s'est tourné dans les années 50 vers le webernisme puis vers des expériences aléatoires.

Arditi Luigi (Crescentini, Verceil, 1822-Hove, Brighton, 1903), chef d'orchestre et compositeur italien. Il fit presque toute sa carrière à l'étranger, surtout en Grande-Bretagne où il résida longtemps. Il écrivit trois œuvres pour le théâtre et des morceaux de danse avec chant (*il Bacio, l'Incantatrice, l'Estasi, Parla, Se saran rose,* etc.).

Arena Maurizio (Messine 1935) chef d'orchestre. Il fit ses études à Palerme avec F. Ferrara. Assistant de Tullio Serafin et de A. Votto, il fit ses débuts avec *Wozzeck* de Berg et s'est illustré surtout dans le répertoire lyrique, dirigeant dans des théâtres importants d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud.

Arend Max (Deutz, près de Cologne, 1873-Cologne 1944) musicologue allemand. Il a concentré ses études sur la musique de Gluck, en créant une «Société Gluck» (Gluckgesellschaft), en publiant des éditions d'œuvres de Gluck et en écrivant des essais critiques et des monographies sur ce compositeur.

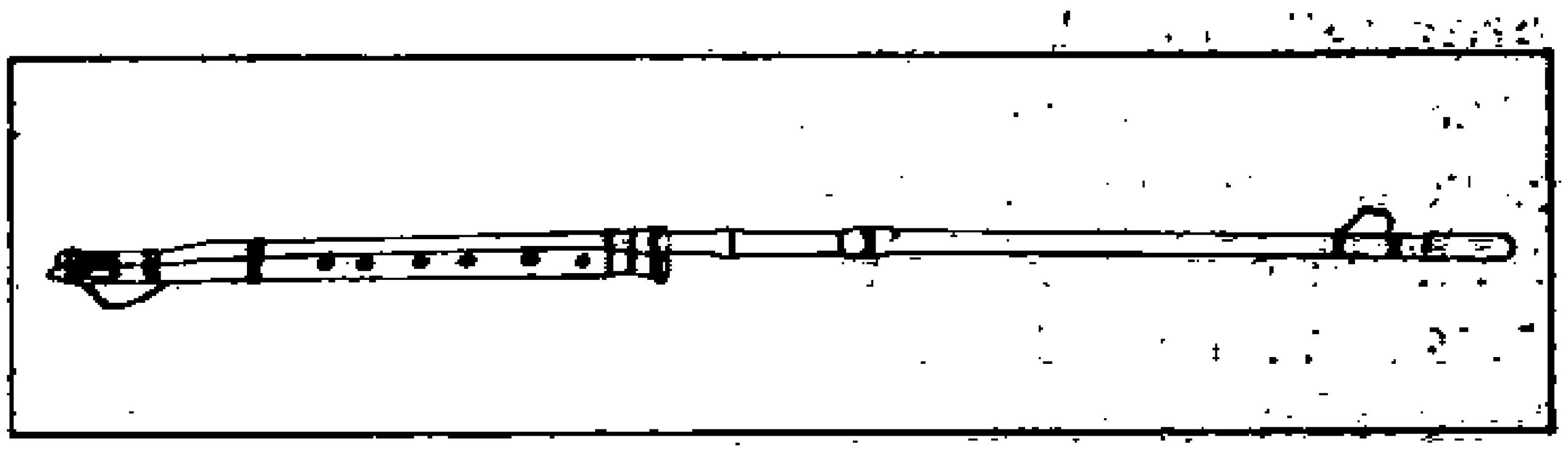
Arenski Anton Stepanovitch (Novgorod, Russie, 1861-Terioki, Finlande, 1906) compositeur russe. Elève de Rimski-Korsakov, il a dirigé la Chapelle impériale à Saint-Pétersbourg. Il a écrit des œuvres pour le théâtre, 2 symphonies, 1 concerto et 1 fantaisie pour piano et orchestre, 1 concerto pour violon et différentes pièces de musique de chambre. Il a été successivement influencé par la musique de Tchaïkovski, de Wagner et des impressionnistes français.

Aretz Isabel (Buenos Aires 1913) ethnomusicologue vénézuélienne. Elève d'H. Villa-Lobos, elle compte parmi les principaux représentants de l'ethnomusicologie d'Amérique latine; elle dirige depuis 1970 l'Institut interaméricain d'ethnomusicologie et de folklore. Avec son mari, Luis Felipe Ramón y Rivera, elle a mené sur place des recherches sur les traditions musicales de plusieurs populations d'Amérique du Sud, notamment vénézuéliennes et argentines.

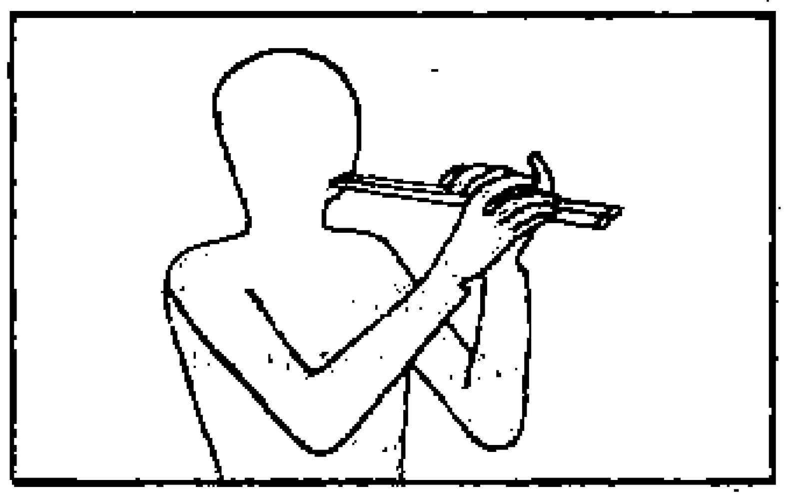
Argenta Ataúlfo (Castro Urdiales, Santander, 1913-Los Molinos, près de Madrid, 1958) chef d'orchestre espagnol. En 1945, il a été nommé à la tête de l'Orchestre national de Madrid. Il a donné des concerts dans plusieurs centres musicaux d'Europe et d'Amérique, se consacrant plus particulièrement au répertoire espagnol moderne.

Argerich Martha (Buenos Aires 1941) pianiste argentine. Lauréate des concours de Bolzano et de Genève et, en 1965, du concours Chopin de Varsovie, elle s'est affirmée parmi les concertistes les plus brillants de sa génération, en particulier comme interprète de Chopin et de Ravel.

arghul instrument à vent fait d'un tuyau à deux tubes parallèles cylindriques et à anche simple, en usage en Egypte. Les tuyaux peuvent être de longueur inégale et, dans ce cas, le plus long, privé de trous, fait office de bourdon; lorsqu'ils sont d'égale longueur, leurs trous sont alignés de façon à être bouchés deux par deux par les doigts de la main. Il est mis en vibration par la technique respiratoire du souffle continu. L'a. est un instrument de musique populaire, surtout utilisé pour accompagner la danse dans la région des Druzes et les régions du haut Nil. Il est probablement dérivé des instruments analogues de l'Egypte pharaonique.



Arghul à bourdon fixe.



Joueur d'arghul à trous parallèles.

ariette pièce vocale de style léger et de forme strophique, semblable à l'*air*, mais de proportion plus modeste. Utilisée d'abord dans la musique de chambre, elle fut introduite ensuite dans l'opéra italien par G. Bononcini et dans l'opéra-comique français par P. A. Monsigny et A. Grétry.

arioso forme mélodique intermédiaire entre l'*air*, dont il possède l'épanchement lyrique, et le *récitatif*, dont il conserve le rythme de la parole. // Forme plus ample du → récitatif, qui, tendant à un plus grand épanchement lyrique, rappelle l'*air*. Cette forme est typique de Monteverdi.

Ariosti Ottavio appelé à son époque Attilio Malachia (Bologne 1666-1740) compositeur et violoniste. Prêtre, il fut au service de plusieurs cours en Italie et à l'étranger; plus d'une fois, il fut éloigné pour conduite immorale. Imitateur inspiré de Lully et d'A. Scarlatti, il obtint à Londres, auprès de G. Bononcini, ses plus grands succès dans le domaine théâtral. Il composa aussi des oratorios, des cantates et de la musique instrumentale, parmi lesquels ses *Six cantates et six leçons pour viole d'amour* (1728) sont très célèbres.

Aristide Quintilien (Adria, Misia, II^e, III^e ou peut-être IV^e s.) théoricien grec de la musique. Il vécut à Smyrne. Il écrivit le traité *Péri mousikès* (en trois livres), considéré comme une des sources sûres d'information sur la théorie musicale de l'Antiquité, et en particulier sur Platon.

Aristote (Stagire 384-Calcide 322 avant J.-C.) philosophe grec. Dans ses œuvres, il parle de sujets musicaux : livre VIII de la *Politique*, le livre I de la *Poétique*, le livre IX (sur l'harmonie) des *Problèmes*. Pour A., la musique, outre une finalité hédoniste (chère à l'esprit, dont elle satisfait le désir instinctif d'ordre et d'harmonie) a une valeur cathartique.

Aristoxène (Tarente, v. 354-300 avant J.-C.) théoricien de la musique, philosophe et historien grec. Fils du musicien Sphintaros, il vécut à Athènes où il fut

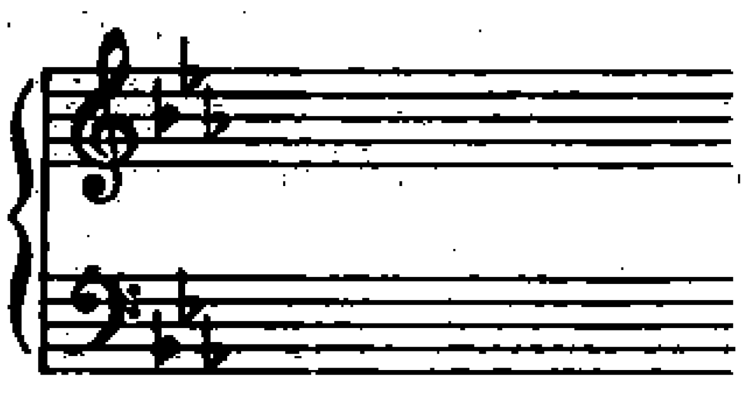
disciple d'Aristote à Mantinéa. De ses 435 traités portant sur la philosophie, l'histoire et la musique, il faut retenir deux livres des *Eléments d'harmonie* et quelques parties du 2e livre des *Eléments du rythme*, dans lesquels, récapitulant tout d'abord de façon organique la théorie musicale grecque, il propose une division de l'octave en six parties égales et fournit des bases scientifiques au rythme, en fixant une série de rapports fondés sur une valeur minime indivisible.

Arlen Harold (Buffalo, New York, 1905) compositeur américain de musique légère. Après Gershwin, il a éloigné la chanson américaine du goût viennois en puisant dans le jazz. Il a composé de nombreux musicals. Parmi ses succès : *Stormy Weather, Sweet and Hot, Over the Rainbow, I've Got the World on the String, Old Black Magic.*

Arma Paul (Budapest 1905 - Paris 1987) compositeur et pianiste français d'origine hongroise. Concertiste réputé, il s'est établi à Paris en 1933. Il s'est consacré à l'étude de la chanson populaire et s'est servi des éléments du folklore dans de nombreuses œuvres vocales et instrumentales qui reflètent l'influence de B. Bartók.

armature ou armure, ensemble des signes d'*altérations* (dièse ou bémol) signalé au début de chaque portée musicale, juste après la *clé*, au commencement d'un morceau, pour définir la tonalité fondamentale, ou, au cours de celui-ci, pour la changer.
Chacun des signes est situé sur la ligne qui correspond à la note qui sera altérée pendant le morceau, à n'importe quelle octave. Adoptée dans la musique tonale à partir du XVIIe s., l'armature ne trouve plus son usage dans la musique atonale.

armature pour la tonalité de mi bémol majeur ou de do mineur.



arménien, chant chant liturgique de l'Eglise arménienne. Il présente des similarités avec le chant byzantin, reposant comme celui-ci principalement sur l'hymne, qui fut au début en prose, puis surtout en vers, grâce à l'impulsion du théologien et poète Narsète Klayetsi (mort en 1173). Les plus anciens manuscrits liturgiques contenant une notation neumatique développée (neumes arméniens) remontent au XIVe siècle. Quant au répertoire, le livre de chant par excellence est le *Sharacan*, hymnaire qui recueille 1 166 hymnes de structures très diverses.

Armstrong Louis Daniel dit «Satchmo» (La Nouvelle-Orléans 1900 - New York 1971) trompettiste et chanteur américain. Personnalité parmi les plus importantes du jazz dont il a été pendant toute sa carrière le symbole. Il se forma dans sa ville natale au contact des plus grands musiciens, parmi lesquels le cornettiste Bunk Johnson. En 1918, il entra dans le «band» de Kid Ory puis, en 1919, il joua sur les bateaux du Mississippi avec Fat Marable et en 1922 fut appelé à Chicago par King Oliver, comme second cornet à pistons du Creole Jazz Band avec lequel il enregistra ses premiers disques en 1925. Après avoir fait partie de l'orchestre de Fletcher Henderson, il fonda en 1925 les Hot Five (devenus Hot Seven) dont les disques témoignent de la révolution opérée par Armstrong, tant sur le plan du rythme que sur celui de son affirmation comme soliste en opposition à la polyphonie dominante à La Nouvelle-Orléans. En 1928, il forma avec de nouveaux solistes les nouveaux Hot Five et à partir des années 30, il devint une vedette, d'abord accompagnée par des orchestres importants, puis par de petits ensembles. Dans la dernière partie de sa carrière, son style vocal dit «scat» (consistant dans l'émission de syllabes librement rapprochées) et sa trompette impétueuse finirent inévitablement par se plier à une formule qu'animait, par moments, l'inspiration de ses meilleures années.

Arne Michael (Londres 1740 ou 1741 - 1786) compositeur anglais. Fils de T. Augustine, et, comme lui, auteur de théâtre, il est surtout connu pour un recueil de chansons, *The Flow'ret* (v. 1760), qui contient la célèbre *The Highland Laddie.* En Allemagne, entre 1771 et 1772, il dirigea des œuvres de Haendel, parmi lesquelles *le Messie*, en première exécution.

Arne Thomas Augustine (Londres 1710 - 1778) compositeur anglais. Il écrivit environ 50 œuvres théâtrales, toutes représentées à Londres. Il connut ses plus grands succès avec les masques *Comus* (1738) et *Alfred* (1740) dont le choeur final «Rule Britannia!» est devenu un hymne patriotique. Avec *Artaserse*, en 1762, il commença à appliquer le modèle de l'opéra italien à des livrets anglais, conservant cependant les traits de simplicité et de fraîcheur propres à la tradition nationale. Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans le reste de sa production : musiques de scène sur des textes de Shakespeare, deux oratorios, de nombreuses chansons et autres œuvres vocales, six concertos pour orgue et clavecin, des sonates pour deux violons et pour clavecin seul.

Arnell Richard de son vrai nom Anthony Sayer (Londres 1917) compositeur anglais. Après des études au Royal College of Music (1935-1938), avec J. Ireland et D. Bower, il a enseigné la composition au Trinity College of Music de Londres, à partir de 1948. Outre des mélodies, des pièces d'orgue et des œuvres de musique de chambre, il a composé pour orchestre, avec *Classical Variations* (1939), *The War God*, cantate pour chœur et orchestre (1944), *Abstracts Forms* (1947), *Lord Byron* (1952), *Robert Flaherty Impression* (1960), *Food of Love* (1968), ainsi que des ballets, comme *Punch and the Child* (1947), *Harlequin in April* (1951) et *The Angels* (1957). □

Arnold Denis (Sheffied 1926 - Budapest 1986) musicologue anglais. Professeur à l'université de Nottingham (1969) puis d'Oxford (à partir de 1975), il a dirigé de 1976 à 1979 la revue «Music and Letters» et depuis 1978, il fut président de la Royal Musical Association. Ses intérêts principaux sont la musique italienne (en particulier vénitienne). Signalons sa vivante monographie sur *Monteverdi* (1963), celle de *Marenzio* (1965) et de *G. Gabrieli* (1978). Il s'occupa aussi, à partir de 1956, de l'édition des *opera omnia* de ce dernier dans le cadre du «Corpus mensurabilis musicae».

Arnold Georg (Feldsberg? - ayant vécu au XVIIe s.) compositeur autrichien. Il fut organiste à Innsbruck et à Bamberg. Il composa de nombreuses œuvres de musique vocale sacrée (psaumes, messes, motets, magnificat de deux à neuf voix) généralement accom-

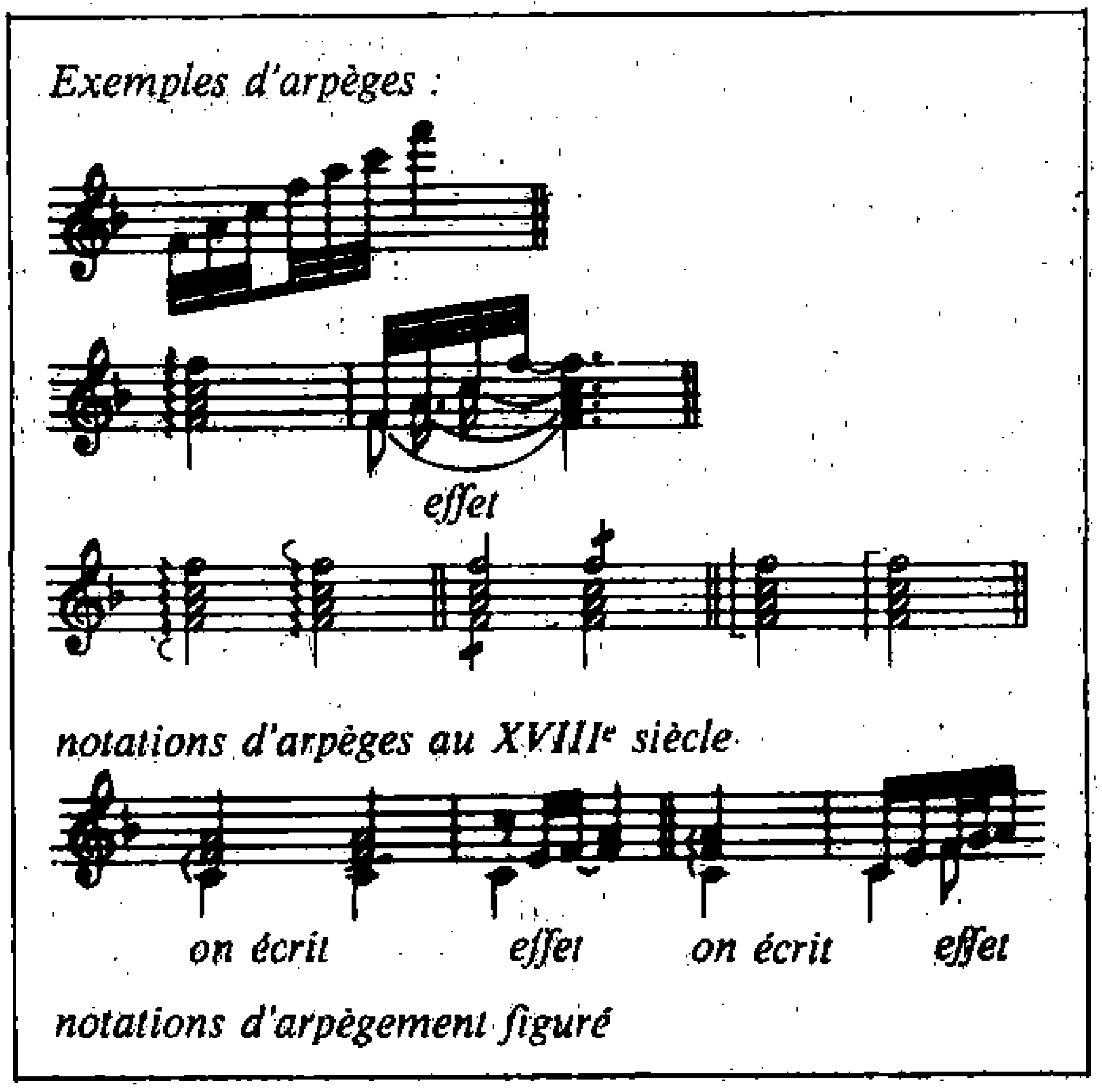
pagnées par des instruments, et un recueil de chansons, d'airs et sonates pour violes (dont une à quatre) et basse continue, dans le style italien.

Arnold Malcolm Henry (Northampton 1921) compositeur anglais. Premier trompettiste au London Philharmonic Orchestra de 1942 à 1948. Parmi ses œuvres, qui comptent de la musique de chambre, des ouvertures, des symphonies, des concertos pour divers instruments, on trouve des opéras, *The Dancing Master* (1951) et *The Open Window* (1956), et des ballets comme *Hommage to the Queen* (1953) et *Rinaldo and Armida* (1954). □

Arnold Samuel (Londres 1740-1802) compositeur et musicologue anglais. Organiste de la chapelle royale de l'abbaye de Westminster, il composa une cinquantaine d'œuvres théâtrales, en grande partie de genre léger et comique, qui furent très bien accueillies par le public londonien. Il s'occupa de l'édition des œuvres de Haendel, qu'il interrompit au 36e volume. Il publia aussi une anthologie en 4 volumes de musique sacrée anglaise du XVIIe et XVIIIe s. intitulée *Cathedral Music* (1790), avec l'intention de continuer l'anthologie homonyme de W. Boyce.

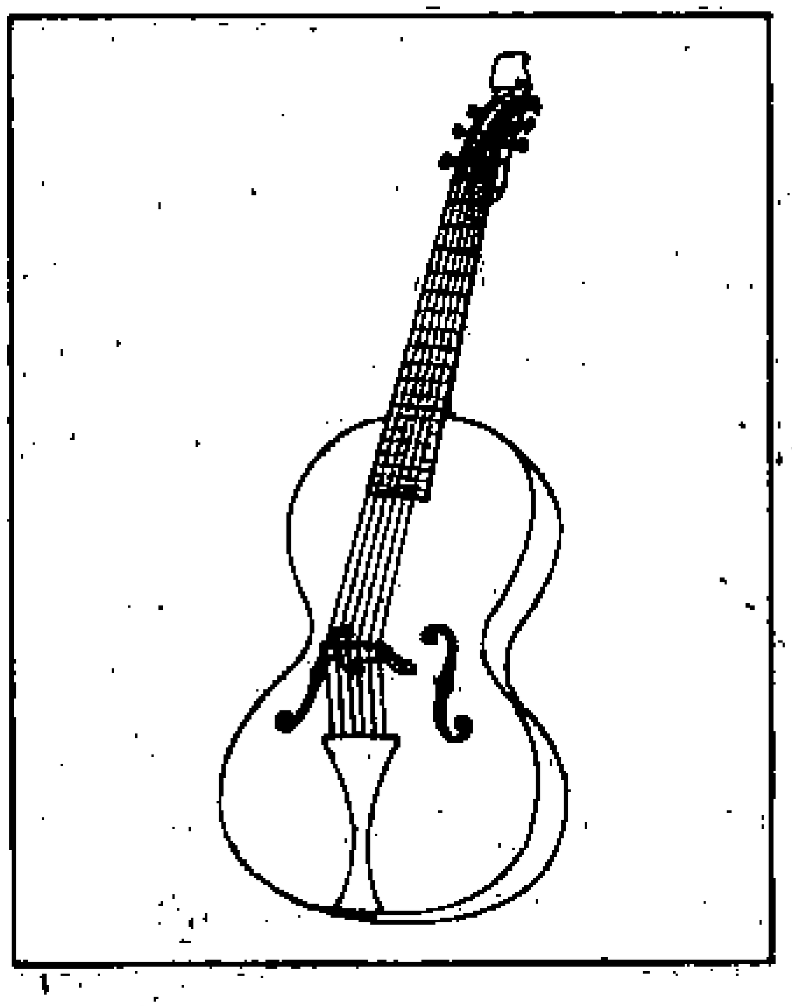
Arnould Madeleine-Sophie (Paris 1740-1802) soprano française. Elle fut l'interprète célèbre des mélodrames de Rameau, Lully, A. C. Destouches, A. Dauvergne et ainsi que de l'*Iphigénie en Aulide* et de l'*Orphée* de Gluck.

arpège exécution successive, plus ou moins rapide, de chaque note d'un accord musical joué du grave à l'aigu ou vice versa. On peut en noter toute l'étendue selon l'effet désiré, ou bien (laissant alors à l'exécutant une certaine liberté) en traçant verticalement à gauche de l'accord une ligne serpentée ou plus rarement en courbe, telle une liaison. De telles abréviations signifient une exécution du bas vers le haut; en voulant au contraire préciser l'une ou l'autre des directions, on peut utiliser le signe ayant la forme d'une flèche serpentée. Au XVIIe et XVIIIe s., l'a. utilisé comme ornement dans la musique instrumentale fut tout d'abord appelé *arpègement*, et, quand on ne voulait pas laisser l'interprète libre de l'exécution, on l'indiquait à l'aide de lignes serpentées munies de crochets terminaux, de petites lignes brisées à une extrémité ou avec un petit trait barrant la note extrême de l'accord, vers le haut ou vers le bas. Des petites liaisons verticales de note à note ou des petits traits entre les notes internes de l'accord symbolisaient un ornement particulier : *l'arpègement figuré*, qui introduisait dans l'arpège des notes étrangères, telles l'appogiature ou la note de passage.



arpègement → arpège

arpeggione instrument à cordes (famille des luths à archet) de la dimension d'un violoncelle, mais à six cordes, avec l'accord *mi, la, ré, sol, si, mi*, et l'aspect de la guitare. Cet instrument fut inventé en 1823 par J. G. Staufer, à Vienne, et tomba très rapidement en désuétude. En 1824, Schubert composa une sonate pour a. et piano.



Arpeggione, instrument à cordes du XIXe s.

arrangement terme utilisé dans le langage de la musique légère et du jazz pour désigner la libre adaptation, pour une formation orchestrale, d'une chanson, d'un thème populaire ou de toute autre pièce de musique. Cette pratique s'est répandue dans la musique légère vers 1920. A partir de 1925 environ, l'a. a été développé par les orchestres de jazz (Duke Ellington, Fletcher et Horace Henderson, Don Redman, Benny Carter, etc.), s'affirmant comme une recréation totale de l'œuvre originale. Ecrits ou mémorisés, pendant la période swing, les a. ont été subordonnés aux caractéristiques de chaque orchestre (Count Basie, Jimmie Lunceford), alors que dans le jazz pratiqué par la race blanche ils ont eu tendance à s'affirmer pour leur valeur objective de textes écrits (Stan Kenton, Claude Thornill).

Arrau Claudio (Chillán 1904-Murzzus-Chlag, Autriche, 1991) pianiste chilien. Après avoir fait ses débuts à cinq ans, il obtint une bourse d'étude du gouvernement chilien qui lui permit de se perfectionner avec M. Krause au conservatoire Stern de Berlin (1911-1921). En 1927, il gagna le concours de Genève. A partir de 1941, il vécut aux Etats-Unis. Il a exécuté en concert toute l'œuvre de Bach pour clavecin, mais est un interprète très apprécié de tout le répertoire pianistique de Beethoven à Debussy.

Arresti Floriano (Bologne 1667-1717) organiste et compositeur italien, fils de Giulio Cesare A. Elève et disciple de B. Pasquini, il composa 5 opéras, 6 oratorios et plusieurs œuvres pour orgue.

Arresti Giulio Cesare (Bologne 1619-1701) organiste et compositeur italien. Organiste à S. Petronio de Bologne de 1649 à 1699, il fut l'un des fondateurs de l'Accademia Filarmonica de cette ville. Il composa des oratorios, messes, sonates à deux et à trois, de la musique pour orgue de style frescobaldien. Il fut l'un

des premiers Bolonais à adopter le style monodique. Il s'occupa de la parution d'un recueil de sonates pour orgue de différents auteurs (1697-1698).

Arrieta y Corera Pascual Juan Emilio (Puente de la Reina, Navarre, 1823 - Madrid 1894) compositeur espagnol. Il étudia au Conservatoire de Milan et s'établit en 1849 à Madrid, où il déploya une activité à la Cour et au Conservatoire. Il se fit connaître avec l'opéra *Ildegonda* (1846) mais devint populaire avec ses zarzuelas (environ 50, parmi lesquelles la très réussie *El Dominó azul,* 1853 et *Marina,* 1855) qui s'inspirent du folklore espagnol ou de l'opéra italien contemporain.

Arrieu Claude (Paris 1903 - 1990) femme compositeur française. Au Conservatoire de Paris, elle a travaillé avec P. Dukas, N. Gallon et M. Long, avant d'obtenir un 1er Prix de composition en 1932. Après avoir enseigné, elle est entrée à la Radiodiffusion française en 1935. Parmi ses œuvres, qui témoignent d'une grande sensibilité, citons : *Concerto* pour piano (1932), *Noé,* opéra (1936), *Cantate sur sept poèmes d'amour en guerre* (1946), *Mystère de Noël,* oratorio (1951), *la Princesse de Babylone,* opéra bouffe (1955), *Suite funambulesque* pour orchestre (1961), *la Statue,* ballet (1968) et *Variations classiques* pour cordes (1970). □

Arrigo Girolamo (Palerme 1930) compositeur italien, d'abord influencé par Boulez puis par la musique informelle (*Shadows* et *Infrarosso* de 1966). Avec l'opéra *Orden* (Avignon, 1969), il a visé à un langage plus hétérogène, d'un éclectisme délibéré, fonctionnel et d'un engagement communicatif. *Addio Garibaldi* (Paris, 1972) et *la Cantata Hurbinek* (1970) vont dans la même direction.

ars antiqua expression utilisée par les historiens pour désigner la production des écoles polyphoniques nées dans la seconde moitié du XIIIe s. par opposition à l'*ars nova,* (titre du traité de Philippe de Vitry). A notre époque, la signification de ce terme a été élargie jusqu'à inclure toute la musique polyphonique des XIIe et XIIIe s., depuis les premiers développements de la polyphonie jusqu'à l'avènement de l'ars nova (vers 1320). Une école pratiquant une polyphonie plus élaborée par rapport aux procédés schématiques originels, apparut au XIIe s., près de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges. Vers la fin de ce siècle, un développement plus prononcé eut lieu, et l'école de Notre-Dame s'imposa alors ; elle fut d'abord représentée par le Magister Albertus, ensuite par Léonin (entre 1160 et 1190) et Pérotin (1190 - 1220). Une plus grande complexité d'écriture et l'indépendance croissante des voix rendirent nécessaire un nouvelle notation permettant de fixer avec une certaine précision la valeur relative des notes. Le système dit «modal» repose sur les six modes rythmiques, formules prévoyant des alternances de valeurs longues et de valeurs brèves. Les genres polyphoniques les plus utilisés furent : l'→ organum (*duplum, triplum, quadruplum*), la → clausule, le → conduit (*conductus*), le → motet, le → rondeau. Les *organa* les plus connus sont : *Judaea et Jherusalem* (à deux voix) de Léonin, *Viderunt* et *Sederunt* (à quatre voix) de Pérotin. La technique d'écriture repose sur une mélodie grégorienne préexistante : la teneur (*tenor*) sauf dans le conduit où elle était d'origine profane ; les autres voix (jusqu'à 4) se superposent à la mélodie donnée, en contrepoint, avec une relative liberté de sorte que les rencontres entre les différentes voix ornées ne deviennent consonantes qu'à un certain moment ; à cette époque, les consonances étaient : l'unisson, la quarte, la quinte et l'octave. Les musiciens pratiquaient le jeu imitatif entre les voix, le procédé du → hoquet. Le conduit garde un caractère syllabique (à chaque syllabe correspond une note). L'organum et la clausule, au contraire, étaient enrichis d'ornementations (à chaque syllabe du texte correspondaient de nombreuses notes). Le motet, particulièrement développé dans la seconde moitié du XIIIe s., est issu de la fusion de ces deux genres. Il résulte de l'adjonction d'un texte à la partie supérieure d'une clausule ; ensuite, chaque voix en vint à être dotée d'un texte différent. Ce procédé favorisant une indépendance croissante des voix, fut à l'origine d'exigences religieuses qui n'étaient pas de caractère musical : au début, les différents textes furent, en fait, unis par une parenté sémantique et par leur rapport symbolique. Plus tard, des textes profanes, de moins en moins reliés entre eux, prévalurent jusqu'à ce qu'ils deviennent complètement autonomes. Le développement de la polyphonie dans la seconde moitié du XIIIe siècle (qui connut aussi des genres tels que la → copula et le → rondeau), nécessita aussi un perfectionnement dans la notation modale qui — en cette époque de transition — commencait à annoncer quelques éléments typiques de l'ars nova.

arsis temps privé d'accent ou bien *faible* par rapport à la scansion rythmique. Il s'oppose au temps *fort* dit → thesis.

ars nova expression désignant une certaine tendance stylistique et les différents types de notation développés dans la musique polyphonique française et italienne entre 1315 environ et le début du XVe siècle. L'expression trouve son origine dans un petit traité latin de Philippe de Vitry, intitulé justement *Ars nova* (1320 environ), dans lequel l'auteur, opposant la musique de son temps à celle des générations précédentes, examinait minutieusement, beaucoup plus que les nouvelles formes musicales, les nouveaux systèmes de notation que celles-ci avaient employés. Pour Philippe de Vitry, donc, comme pour d'autres théoriciens contemporains tels que Johannes de Muris et Marchetto de Padoue, a. n. signifiait essentiellement une nouvelle technique de notation. Les formes de l'a. n. suscitèrent polémiques et résistances, à cause de l'esprit différent qui l'animait ; l'Eglise, en particulier, en critiquait le caractère profane, qui faisait abstraction des modes liturgiques. Le développement de l'a. n. coïncida, en fait, de façon significative, avec la période cruciale qui signa la crise du Moyen Age, le déclin des principes universels de l'Eglise et de l'Empire, la montée des classes et couches sociales apportant des contenus neufs au sein de la société. La France, pays d'hégémonie du point de vue politique dans l'Europe d'alors et dépositaire d'un répertoire polyphonique extraordinairement riche, fut l'initiatrice de l'a. n. C'est par Avignon, siège de la papauté entre 1305 et 1377, centre des échanges culturels franco-italiens que l'a. n. pénétra en Italie septentrionale et centrale pour se développer, en particulier à partir du milieu du siècle, à Florence. Cependant, il est à souligner que l'a. n. italienne présenta des caractéristiques particulières de limpi-

dité, de simplicité et de qualité qui contrastaient avec les schémas intellectuels compliqués de l'a. n. française. En outre, l'a. n. italienne pratiquait très peu la musique religieuse et ignorait tout à fait le motet qui représente au contraire l'expression typique de l'a. n. française. En France, les chansons et les motets contenus dans le *Roman de Fauvel* (1316) sont considérés comme les premières compositions de l'a. n. Le plus célèbre représentant de la nouvelle tendance fut → Guillaume de Machaut, qui utilisa les formes typiques du rondeau, de la ballade, du virelai, du lai et surtout du → motet isorythmique. Les formes propres de l'a. n. italienne furent au contraire les madrigaux à 2 ou 3 voix, la *caccia*, et la *ballata* monodique et polyphonique. Parmi les auteurs de ce dernier genre, il faut retenir Francesco Landino, Jacopo de Bologne et Gherardello de Florence.

Artaria maison d'édition musicale autrichienne. Fondée par les frères Cesare, Domenico et Giovanni A., lombards d'origine et exilés à Vienne en 1750, l'entreprise s'affirma vers la fin du XVIII[e] siècle, publiant de nombreuses compositions de Stamitz, Cannabich, J. Haydn (environ 300), Mozart et Beethoven. Elle continua son activité jusqu'en 1932. Une branche milanaise des A. édita, à partir de 1805, surtout des partitions pour chant et piano, des opéras de Bellini, Donizzetti, Mercadante, etc. En 1837, elle céda tous les droits des œuvres musicales à Riccordi et continua son activité comme édition d'art.

Arteaga Esteban de (Moraleja de Coca, Ségovie, 1747-Paris 1799) homme de lettres et théoricien espagnol de la musique. Jésuite, il partit en Italie après la suppression de son ordre en Espagne (1767). En Italie, il écrivit son œuvre la plus importante : *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1783-85), qui eut une renommée européenne et suscita de vives polémiques. Selon A., l'opéra ne devait pas être considéré comme une fusion, mais plutôt comme un équilibre entre les différents domaines de l'art : le moment musical (exemples d'airs), le moment dramatique (exprimé par le récitatif accompagné), le passage narratif (le *recitativo secco*), la mise en scène. Il donnait en exemple l'oeuvre de Métastase comme la plus parfaite réalisation du drame mis en musique et condamnait le mélodrame contemporain, tombé en décadence à cause de la scission opérée entre le poète, le compositeur et l'interprète.

Art Ensemble of Chicago, ensemble de jazz américain créé en 1965 à Chicago qui s'affirma surtout en Europe avec les instrumentistes Roscœ Mitchell, Joseph Jarman, Malachi Favors, Lester Bowie, rejoints par Don Moye et quelquefois par Richard Abrams. Il pratique de la musique collective d'improvisation enrichie de «happenings» scéniques fortement en rébellion contre le jazz traditionnel.

Artusi Giovanni Maria (Bologne v. 1540-1613) théoricien de la musique et compositeur italien. Elève et disciple de G. Zarlino, il attaqua durement Monteverdi pour ses innovations harmoniques dans *l'Artusi ovvero Delle imperfezioni della musica moderna* (1600-1603). Monteverdi lui riposta brièvement dans la préface de son cinquième livre de *Madrigali* (1605), annonçant également ses arguments dans un futur traité *Seconda Pratica ovvero Perfettione della musica moderna*, qui, en fait, ne fut jamais écrit.

Aschieri Caterina, dite «la Romanina» (Rome v. 1710-?) soprano italienne, interprète célèbre des opéras de Gluck, N. Jommeli et B. Galuppi.

Ashkenazi Vladimir (Gorki 1937) pianiste ukrainien naturalisé islandais. Il a étudié au Conservatoire de Moscou avec L. Oborin et remporté d'importants concours internationaux. Son très vaste répertoire s'étend de Bach à Prokofiev ; il a joué des pièces de musique de chambre avec différents instrumentistes, parmi lesquels le violoniste I. Perlman. Depuis quelques années, il exerce aussi une activité de chef d'orchestre.

Ashley Robert (Ann Arbor 1930) compositeur américain. Influencé par J. Cage, il a participé à la fondation du Cooperative Studio for Electronic Music (1958-1966), avec G. Mumma, travaillant avec ce dernier dans le domaine de la musique électronique sur le vif et visant des expériences théâtrales où les projections, les sculptures et la danse se mêlent à la musique : *Atalanta (acts of God?)*, 1982.

Asioli Bonifazio (Correggio, Reggio d'Emilie, 1769-1832) compositeur et théoricien italien. Elève du Père Martini, il vint s'établir à Milan en 1799, où il devint directeur du Conservatoire en 1808. Il composa, entre autres, 9 opéras, des cantates, plusieurs pièces de musique sacrée et 3 symphonies, mais il est surtout connu pour ses traités théoriques.

Asola Giovanni Matteo (Vérone v. 1560-Venise 1609) compositeur italien. Elève de V. Ruffo, il fut prêtre et maître de chapelle dans différentes villes de la Vénétie. Il publia ses premières messes à l'âge de 46 ans, mais se révéla par la suite un auteur fécond, faisant éditer une grande quantité de compositions sacrées de 2 à 12 voix, parfois disposées en double chœur, et qui, par leur austérité et leur architecture claire, se montrèrent fidèles aux directives du concile de Trente. Il publia en outre 4 recueils de madrigaux et de pièces pour orgue.

Assafiev Boris Vladimirovitch (Saint-Pétersbourg 1884-Moscou 1949) critique musical et compositeur soviétique russe. Il fonda en 1925 la Faculté de musicologie du Conservatoire de Leningrad et fut, à partir de 1943, le principal collaborateur scientifique de l'Institut d'histoire des arts de l'Académie des sciences de Moscou. Il a écrit des essais sur Tchaikovski, Rimski-Korsakov, Glinka, Glazounov, Moussorgski, Scriabine, ainsi que la première monographie soviétique de Stravinski (1929). Ses essais théoriques et esthétiques ont exercé une très grande influence en Union soviétique, surtout son traité : *Muzikal'naya forma kak protsess* («la Forme musicale comme procédé», 2 vol., 1930-47). Il est également connu pour son abondante production musicale (dont 10 opéras, 3 opéras pour enfants et 28 ballets) marquée par le «réalisme socialiste».

Astarita Gennaro, ou G. Astaritta (Naples v. 1745-après 1803) compositeur italien. Il fit représenter ses œuvres à Naples, Turin, Venise et dans d'autres centres européens, obtenant un grand succès en particulier en Russie, où il s'établit de 1784 à 1789 et de 1793 à 1799. Il composa environ 40 opéras, 2 ballets, des cantates, de la musique vocale sacrée et profane, où l'on ressent l'influence de N. Piccinni.

Astorga Emmanuele Rincón, baron d' (Augusta, Syracuse, 1680-Madrid ou Lisbonne v. 1757) compositeur italien d'origine espagnole. D'origine noble,

musicien amateur, il eut une vie aventureuse, résidant dans différentes villes italiennes (Palerme, Rome, Naples, Gênes, Mantoue, Venise), à Vienne (1712-1714) et les dernières années, en Espagne ou au Portugal. Il a composé un opéra (*la Moglia nemica*, 1698), un drame pastoral (*Dafni*, 1709) et un intéressant *Stabat Mater* (1707), mais a excellé dans les petites formes de la cantate de chambre, qui occupe la partie la plus célèbre et la plus importante de sa production, comprenant 158 cantates pour voix et basse continue, 2 avec orchestre et 1 avec violon obligé.

Astrua Giovanna (Vercelli 1720-Turin 1757) soprano italienne. Elle chanta au Saint-Charles de Naples de 1741 à 1746, puis, jusqu'en 1756 à l'opéra de la cour de Berlin. Elle fut considérée comme l'une des meilleures cantatrices de son époque, en raison de sa virtuosité exceptionnelle et de ses interprétations émouvantes, en particulier des œuvres de J. A. Hasse et C. H. Graun.

a tempo indication qui prescrit, au cours d'une composition, le retour au mouvement précédent, après une variation momentanée du tempo.

atonalisme → atonalité.

atonalité propriété de toute musique qui a écarté ou nié les principes de la *tonalité*, c.-à-d. du système de disposition hiérarchique et de relations réciproques des notes, qui a été le fondement de la musique occidentale de la fin du XVI^e^ s. jusqu'à nos jours. Bien que certains auteurs du début du XX^e^ s. (Debussy, Ravel, R. Strauss, Bartók, entre autres) aient déjà recherché des solutions harmoniques atonales, en dehors de toute règle systématique, le terme a été forgé seulement avec l'apparition des œuvres de Schoenberg, juste avant la mise au point de la méthode dodécaphonique; et c'est seulement à partir de cette méthode qu'il a été possible d'émanciper de manière rigoureuse le langage musical de toute règle tonale : le → dodécaphonisme, en effet, pose sur un plan d'égalité la totalité des 12 notes de la gamme chromatique, qu'il adopte comme point de départ de toute composition à la place de la gamme diatonique (dans laquelle 6 notes s'échelonnent selon un rapport hiérarchique déterminé par rapport à une note initiale, dite → tonique).

Attaingnant Pierre (fin du XV^e^ s.-probablement Paris v. 1552) éditeur français. Etabli à Paris à partir de 1528, il fut l'un des premiers et des plus importants éditeurs français de musique. Il publia 35 livres de chansons, 13 de motets, 3 de messes, plusieurs tablatures pour orgue, luth et autres instruments connus en Europe.

attaque là où les premières notes d'une œuvre musicale. // Geste du chef d'orchestre qui indique le départ de l'orchestre, ou, au cours d'une exécution, le signal de l'*entrée* des interprètes. // Dans les compositions contrapuntiques, l'a. correspond à l'entrée d'un thème ou d'un sujet. // On entend par a. du son l'effet transitoire qui se produit lors de l'émission d'un son.

attente concerne les valeurs de silences qu'un interprète doit calculer en attendant son attaque durant une exécution avec d'autres instrumentistes (par ex. 3 temps d'a., 10 battues d'a.).

Atterberg Kurt Magnus (Göteborg 1887-Stockholm 1974) chef d'orchestre et compositeur suédois. Il dirigea l'orchestre du Théâtre dramatique de Stockholm de 1916 à 1922 et occupa d'importantes charges dans les organismes musicaux de son pays. Il composa 5 opéras parmi lesquels *Fanal* (1934), 2 ballets, 9 symphonies, de la musique de scène, puisant tout d'abord son inspiration au style romantique scandinave et allemand (H. Alfvén et Brahms) pour s'ouvrir ensuite dans une certaine mesure à l'influence impressionniste.

aubade terme désignant une composition vocale ou instrumentale destinée à être exécutée à l'aube, généralement pour rendre hommage à une personne noble. Son origine remonte au XV^e^ s. Plus tard, quelques compositeurs modernes (comme Bizet, Lalo, Rimski-Korsakov, Poulenc) en ont repris le terme et l'esprit dans la forme du concerto.

aube (*alba*) composition poético-musicale des troubadours provencaux, qui avait pour sujet la séparation d'un couple d'amants au lever du jour.

Auber Daniel-François-Esprit (Caen 1782-Paris 1871) compositeur français. Il fut l'élève de Cherubini; en 1823, il fonda une société qui fonctionna pendant près de quarante années, avec le comédien et librettiste E. Scribe. Son succès fut lié au genre de l'opéra-comique (hérité de Boïeldieu), que A. contribua à populariser en l'adaptant au nouveau goût bourgeois de l'époque Louis-Philippe; d'où une accentuation des éléments du dialogue et des «effets» théâtraux, une recherche de l'agrément plus que de l'intensité dramatique, jusqu'à l'introduction de formes populaires et de salon. Il faut noter aussi les influences de la tradition comique italienne et, en particulier, celle de Rossini. Les exemples significatifs du genre «comique» sont *Fra Diavolo* (1830), *le Domino noir* (1837), *les Diamants de la couronne* (1840), *Haydée ou le Secret* (1847), *Manon Lescaut* (1856). A. aborda aussi le grand opéra, avec *la Muette de Portici* (1828), œuvre dans lequel le rôle principal est donné à un mime, et avec *Gustave III ou le Bal masqué*.

Aubert Jacques dit «le Vieux» (Belleville, Paris, 1689-1753) violoniste et compositeur français. A Paris, il fut violoniste à la Cour et à l'Opéra. Il composa des comédies musicales, des musiques de ballets et, pour les fêtes de cour, des cantates; mais surtout, il mit en valeur la musique instrumentale en France, en diffusant le goût pour le concerto de style italien et pour les instruments à vent (5 livres de sonates pour violon et basse continue; des pièces pour 2 violons, des concertos pour cordes; des compositions pour ensemble de cordes et instruments à vent, parmi lesquels *Concerts de simphonie*). Il eut deux fils : LOUIS LE JEUNE (Paris, 1720-v. 1800) compositeur qui suivit ses traces en écrivant 5 livres de sonates pour violon et basse continue, 6 symphonies à quatre, 6 livres pour deux violons et violoncelle; et JEAN-LOUIS (Paris 1731-1814) musicographe, qui polémiqua contre les théories musicales de Rousseau.

Aubert Louis (Paramé, Saint-Malo, 1877-Paris 1968) pianiste et compositeur français. Elève de Gabriel Fauré, il fut un musicien de goût impressionniste raffiné. Il composa 2 opéras (dont *la Forêt bleue*, 1913), 4 ballets, parmi lesquels *Cinéma* (1953) pour la chorégraphie de Serge Lifar, des musiques de scène, des poèmes symphoniques dont *Habanera* (1918), des chœurs et de la musique de chambre. Il s'est fait également connaître comme critique musical.

Aubert Pierre François Olivier (Amiens 1763-Paris 1830) violoncelliste et compositeur français. Professeur de violoncelle à Paris dès 1787, il joua à

l'orchestre de l'Opéra-Comique durant 25 ans. Il a publié des méthodes et de nombreuses pièces (sonates, duos, pots-pourris) pour le violoncelle et la guitare, des quatuors à cordes et une *Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne, ou Réflexions sur ce qu'il y a de plus probable dans les écrits qui ont traité du sujet* (1827). □

Aubin Tony (Paris 1907-1981) compositeur et chef d'orchestre français. Elève de N. Gallon, S. Rousseau et P. Dukas au Conservatoire de Paris. 1er Grand Prix de Rome (1930). Directeur de la musique de chambre à la Radio française (1941), puis chef d'orchestre de 1943 à 1953. Il fut aussi professeur de composition au Conservatoire, en succédant à Roger Ducasse (1945-1977). En 1970, il fut élu à l'Institut de France en remplacement de L. Aubert. Ses œuvres subtiles et raffinées prolongent la tradition française de Franck, Dukas, Fauré et Ravel : *6 Poèmes de Verlaine* (1933), *Cressida*, mélodrame pour récitant, chœur et orchestre (1934-1937), *François Villon* (1945), *Suite éolienne* pour flûte, clarinette et orchestre à cordes (1956), *Polonaise pour 6 pianos «à la mémoire de Chopin»* (1960), *Hymne d'espérance* (1961), *Divertimento dell incertezza* (1967), *Goya*, drame lyrique (1969), *Toccatrotta* pour cymbalum (1972), ainsi que divers ballets et musiques de films, de scènes et radiophoniques. □

Aubry Pierre (Paris 1874-Dieppe 1910) musicologue français. Il étudia la musique française du XIIIe siècle, en particulier le motet de l'ars antiqua et les airs des trouvères et troubadours qu'il interpréta selon la théorie des modes rythmiques. Ses études et les éditions philologiques dont il s'occupa, bien que dépassées aujourd'hui, constituent un chapitre important de l'histoire de la musicologie. Il mourut d'un accident d'escrime alors qu'il s'entraînait en vue d'un duel avec le musicologue J. B. Beck qui lui contestait la paternité de la théorie modale.

Auclert Pierre (Djidjelli, Algérie, 1905-Boulogne-sur-Seine 1975) pianiste et compositeur français. De 1938 à 1952, il fit carrière dans l'enseignement (Faculté des lettres de Grenoble jusqu'en 1947, puis piano et écriture au Conservatoire de Sarrebruck). Il a publié plusieurs œuvres pour le piano, dont *Prélude et fugue* (1941), pour l'orchestre, comme *Pour une rose*, ballet (1947) et un cycle de mélodies, *Airs d'Oysans* (1936-38). □

Auda Antoine (Saint-Julien-en-Jarez, Loire, 1879-Bruxelles 1964) musicologue belge d'origine française. Prêtre et organiste à Liège, il publia des études historiques sur la vie musicale de la ville de Liège et sur le chant grégorien.

Audinot Nicolas-Médard (Bourmont-en-Bassigny, Haute-Marne, 1732-Paris 1801) librettiste, imprésario de théâtre et compositeur français. Il commença comme imprésario à Paris en fondant en 1769 un modeste théâtre de marionnettes; le succès rencontré lui permit peu après de construire un théâtre, l'Ambigu-Comique, où travaillait une compagnie et où il fit représenter jusqu'en 1795 des pantomimes et des opéras-comiques, écrits et composés en partie par lui-même, et dans lesquels il chantait également (voix de basse).

audiogramme diagramme sur lequel, en pratique acoustique, sont reportées les données relatives à la capacité auditive d'un individu, au moyen de signes conventionnels internationaux. Dans l'a. courant, sont indiqués, en fonction des fréquences audibles, les valeurs du → seuil d'audibilité et de celui de la douleur, fixés statistiquement.

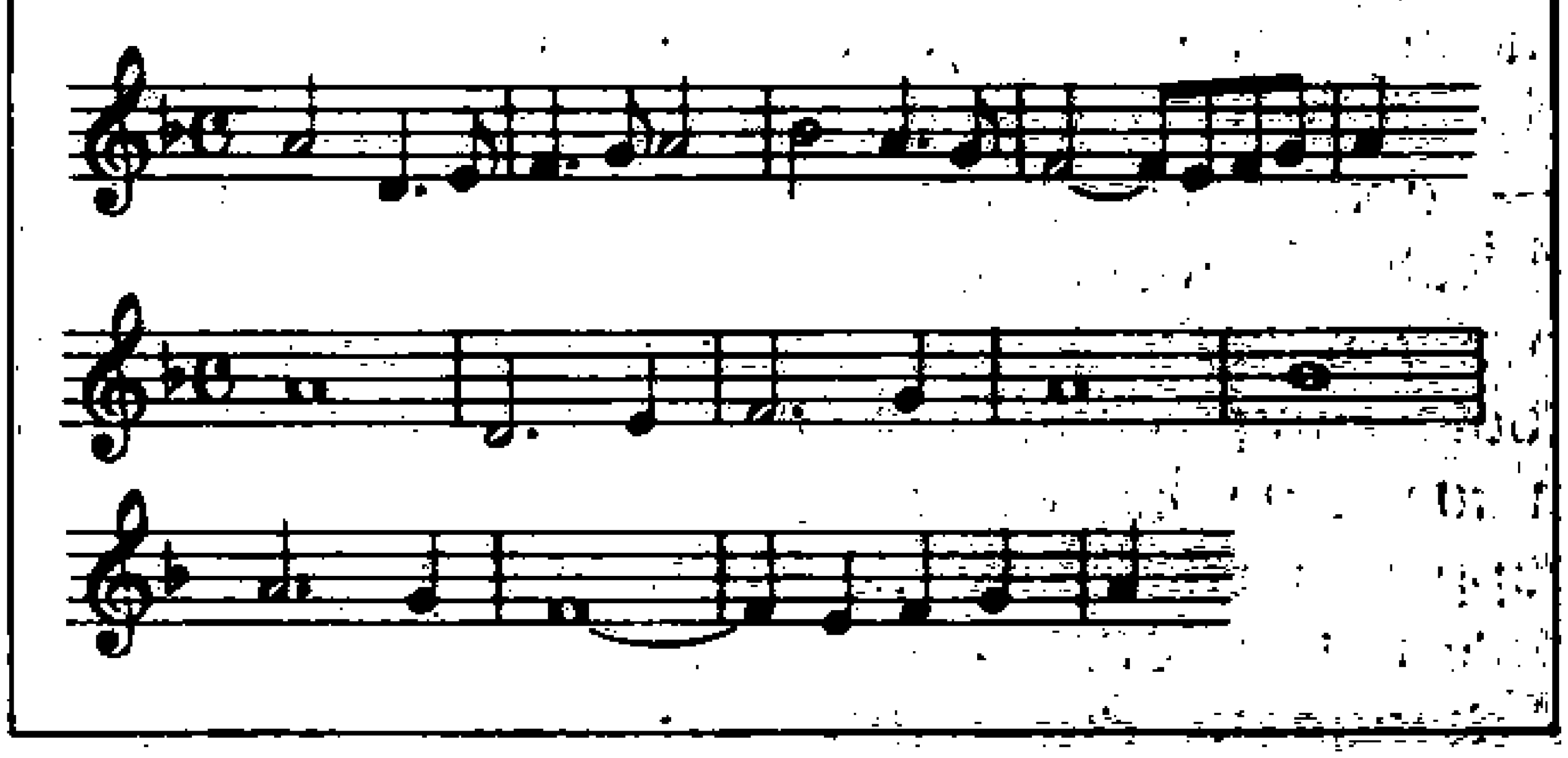
Audran Edmond (Lyon 1840-Tierceville 1901) compositeur français, fils du ténor Marius Pierre Audran (Aix-en-Provence 1816-Marseille 1887). Elève de Saint-Saëns à l'Ecole Niedermeyer de Paris, il composa 25 opérettes dans la tradition d'Offenbach, parmi lesquelles *la Mascotte* (1880) qui obtint un succès international. Il écrivit aussi un opéra, un oratorio, de la musique sacrée et des mélodies.

Auer Leopold (Veszprém 1845-Leschwitz, Silésie, 1930) violoniste hongrois. Elève de J. Dont et de J. Joachim, il forma à son tour des violonistes comme M. Elman, E. Zimbalist, J. Heifetz, N. Milstein. Ce fut un soliste de renommée internationale. Il écrivit des livres didactiques et des souvenirs, des transcriptions et des morceaux pour violon.

Aufführungspraxis terme allemand qui signifie «pratique de l'exécution». Il indique l'étude de la théorie musicale et de la musique des siècles passés, avec comme finalité philologique de ramener une composition à ses caractéristiques d'exécution originelles, soit acoustiques (d'où la reconstitution des instruments tombés en désuétude), soit stylistique.

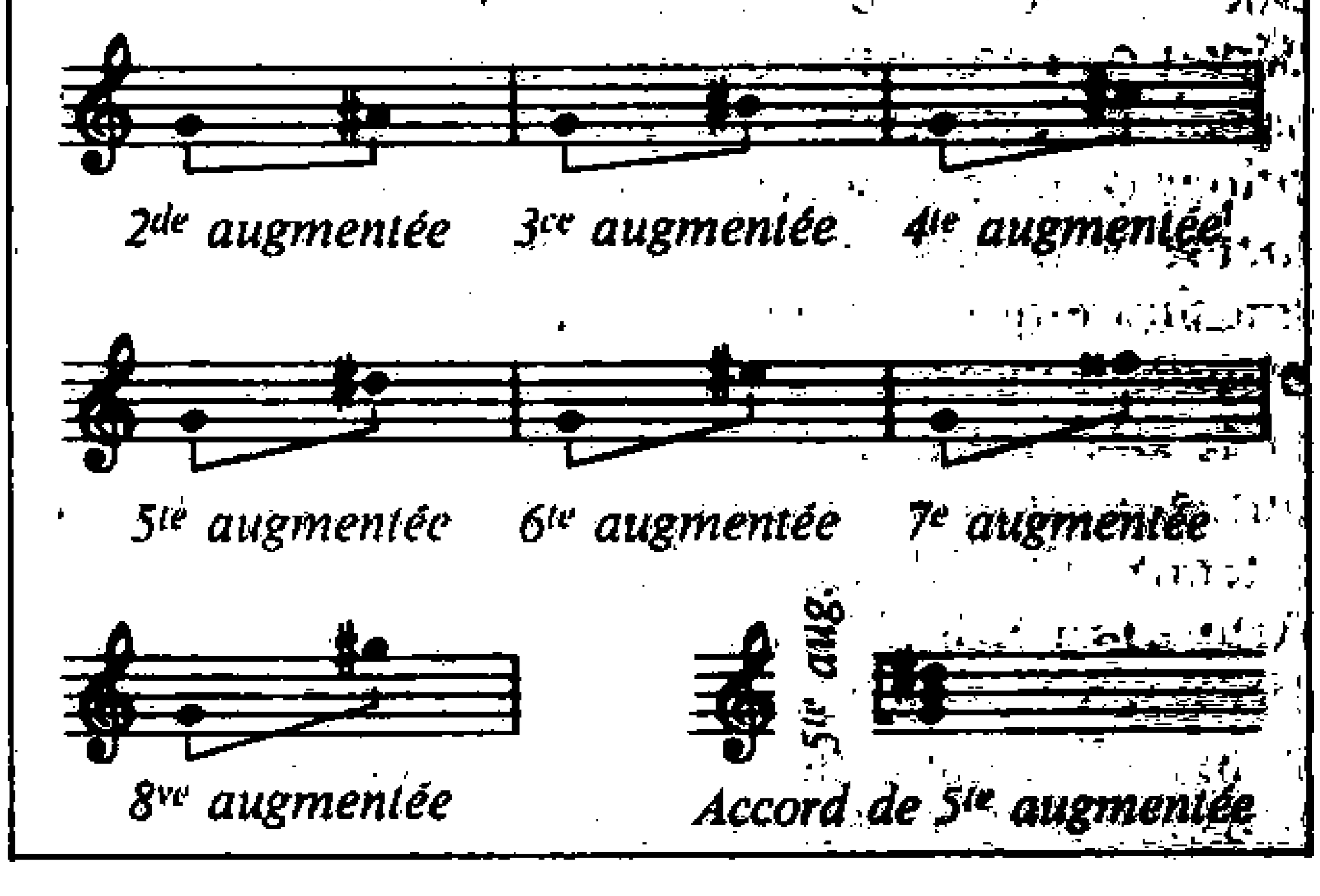
augmentation artifice contrapuntique consistant à représenter, au cours d'un composition, un thème ou un motif avec les valeurs des durées de chaque note proportionnellement augmentées par rapport à l'original. Contraire de la → diminution.

thème original et par augmentation (J. S. Bach «l'Art de la fugue», contrepoint V et VII)



augmenté concerne tout intervalle musical (pouvant être ramené à la seconde, la tierce, la sixte et à la septième, ainsi qu'à la quarte, à la quinte et à

intervalles augmentés :



l'octave) qui augmente respectivement d'un demiton la seconde, la tierce, la sixte et la septième majeure, ainsi que la quarte, la quinte et l'octave justes. Tout accord dont les deux notes extrêmes constituent un intervalle a. est appelé également accord a.

Augustin (Tagaste, aujourd'hui Souq-Ahras, Algérie, 354 - Hippone, près de l'actuel Annaba, 430) saint et père de l'Eglise. Son œuvre philosophique et théologique contient des réflexions approfondies sur la musique, et des références à la pratique musicale de son époque. Il traite notamment la musique dans le *De musica* (incomplet, en 6 livres), consacré en grande partie aux aspects métrico-rythmiques de la musique liturgique, en particulier dans le domaine du chant ambrosien; d'autres parties concernent le beau et le plaisir esthétique en tant que moyen d'ascèse et d'élévation spirituelle. Avec ce traité, saint A. introduisit définitivement la musique (considérée auparavant comme discipline numérique et spéculative) dans le domaine de la pensée et de la doctrine chrétiennes.

Auletta Pietro (Sant'Angelo à Scala, Avellino, 1698-Naples 1771) compositeur italien. Maître de chapelle à Naples, il composa peu de pièces sacrées, et se consacra au contraire à l'opéra (environ 15 œuvres). Il obtint un succès particulier avec l'*Orazio* (1737) et aussi avec *Didon* (1759). Exécuté à plusieurs reprises, avec en introduction des airs d'autres auteurs, l'*Orazio* finit par se transformer en un «pastiche» que l'on attribua à Pergolèse sous le titre *Il Maestro di musica*.

aulos instrument à vent de la Grèce antique, à deux tuyaux et à anche, appartenant à un type d'instrument largement diffusé dans l'Antiquité et dans toutes les cultures du bassin méditerranéen ainsi qu'au Proche-Orient. Il était constitué de deux tubes divergents, de roseau ou de bois, parfois d'ivoire, percés de trous et d'une embouchure en forme de bulbe allongée, où était insérée l'anche. Cette dernière pouvait être simple ou double, à tubes cylindriques ou coniques, de longueur égale ou inégale. Il en existait donc de très nombreux types de longueurs variées, dérivant de la combinaison de ces caractéristiques; ils se différenciaient par la tessiture et leur usage : les *partenoi*, les *kharisteroi* (accompagnés par la cithare) etc. Une variété plus tardive et marginale fut le *monaulos* ou *aulos* simple.

Joueur d'aulos : détail d'une amphore attique (V^e siècle av. J.-C.). Londres, British Museum.

Aureli Aurelio (Murano, première moitié du XVII^e s. - Venise après 1708) librettiste italien. Il vécut à Venise et écrivit des livrets, entre autres, pour Cavalli, Albinoni, les deux Ziani, Legrenzi, Haendel, et Hasse.

Aurélien de Réomé répondant aussi au nom latin de Aurelianus Reomensis (IX^e siècle) auteur français de traités. Moine bénédictin, il est l'auteur du traité *Musica disciplina*, en deux parties : la première passe en revue les conceptions musicales de saint Augustin jusqu'à Bède le Vénérable; la seconde, la plus importante, constitue un des plus anciens témoignages de la théorie des huit modes ecclésiastiques et du rapport entre la métrique du texte et la mélodie de la cantilène sacrée.

Auric Georges (Lodève, Hérault, 1899-Paris 1983) compositeur français. Il fit partie du groupe des Six. Dans un premier temps, il adopta un style proche du ton désinvolte de la chanson populaire et de goût parodique (par exemple la *Sonatine* pour piano de 1922; les cycles de pièces lyriques, parmi lesquelles *8 Poèmes de J. Cocteau*; et les ballets écrits pour Diaghilev, comme *les Fâcheux* de 1923). Dans ses compositions postérieures à 1930 (parmi lesquelles la *Sonate en fa* pour piano de 1931), on remarque en revanche un enrichissement harmonique et polyphonique, ainsi que la volonté de faire converger dans un langage plus dense des suggestions variées (de Stravinski à l'expressionnisme) et de poursuivre une sorte de synthèse entre diatonisme et chromatisme (*Partita* pour 3 pianos, 1953-1955) qui aboutit à des œuvres d'un profond lyrisme (*Phèdre*, tragédie chorégraphique, 1950). Auteur de nombreuses musiques de film, parmi lesquelles *A nous la liberté* de R. Clair (1932) et *le Moulin Rouge* de J. Huston (1953), il a composé pour le théâtre, outre des ballets, des musiques de scène. Entre 1962 et 1968 il a dirigé l'Opéra de Paris. Il fut membre de l'Institut en 1962.

Austin Lovie, pseudonyme de Cora Calhoun (Nashville 1895-Chicago 1972) pianiste de jazz américain. En 1920, il fonda à Chicago le groupe Lovie Austin's Blues Serenaders qui enregistra Ida Cox, Ma Rainey, Alberta Hunter, d'autres chanteurs de blues et dont fit partie le clarinettiste Johnny Dodds, les trompettistes Tommy Ladnier et Jœ Smith, le trombone Charlie Green. Redécouvert en 1946, il enregistra avec la chanteuse Bertha «Chippie» Hill.

authente chacun des 4 modes impairs des 8 modes du système grégorien; c'est-à-dire le 1^er ou *dorien*, le 3^e ou *phrygien*, le 5^e ou *lydien*, le 7^e ou *mixolydien*. De chaque mode a. dérivait le relatif *plagal* avec également la note finale mais différente → dominante. Dans l'harmonie tonale, la → cadence parfaite (enchaînement de l'accord parfait sur le premier degré de l'échelle de la tonalité concernée) peut être appelée aussi cadence a.

autoharpe instrument à cordes (groupe des cithares à accords) dans lequel les groupes de cordes qui définissent les accords sont sélectionnés par des chevilles. Elle fut inventée à la fin du siècle dernier et est depuis lors très utilisée dans la musique populaire des Nord-Américains blancs.

autoreverse dispositif qui permet d'écouter automatiquement et sans problème de continuité les deux faces d'une cassette magnétique.

Auxcousteaux Artus (Amiens? v. 1590-Paris v. 1656) compositeur français. D'abord haute-contre de la chapelle de Louis XIII (1613-1627), il occupa ensuite divers postes de maître de musique, dont

celui de la Sainte-Chapelle de Paris (1643-1651). Destinée à la voix, son œuvre comprend de la musique religieuse et profane : des *Psalmi* (1631), *Octo cantica divae Mariae Virginis* (1641), *les Quatrains de Mr Mathieu* (1643), des *Meslanges de chansons* (1644), des messes, dont la *Missa... ad imitationem moduli, «Quelle beauté ô mortels»* (1651), deux livres de *Noëls et cantiques spirituels* (1644), un *Canticum Virginis Deiparae* (1655) et une *Paraphrase des psaumes de David* (1656). □

Ave Maria prière chrétienne adressée à la mère de Dieu. La seconde partie, l'invocation «Sancta Maria» fut ajoutée au XIII^e^ siècle; c'est ce qui explique pourquoi le texte complet de la prière mis en musique ne date justement que de ce siècle. Au XII^e^ siècle et plus tard, les mélodies grégoriennes sur le texte de l'A. M. serviront souvent de *tenor* à des compositions polyphoniques. Plus tard également, de nombreux musiciens se sont inspirés du texte liturgique de l'A. M. ou de paraphrases libres de celui-ci; citons par exemple les célèbres A. M. de Schubert, de Gounod (sur un prélude de Bach) et celui de Verdi dans *Otello*.

Avenary Hanoch (Dantzig 1908) musicologue israélien. Il a fait ses études aux Universités de Leipzig, Munich et Königsberg. Après s'être établi en Palestine, il a enseigné depuis 1966 la musicologie à l'Université hébraïque de Jérusalem et dans celle de Tel-Aviv. Il a été parmi les fondateurs de la revue «Hebrew Quartely for Music», s'occupe de la collection «Hebraicae Musicae Antiquitates» et est l'auteur d'études sur la musique liturgique hébraïque et moyen-orientale.

Averroès nom sous lequel fut connu en Occident le philosophe et scientifique arabe d'Espagne Abu al-Walid Ibn Rushd (Cordoue 1126-Marrakech 1198). Célèbre commentateur et interprète de la pensée aristotélicienne, il est connu dans le monde musical pour son commentaire du *De anima* d'Aristote, dans lequel il développe une théorie du son qui exercera une profonde influence sur la musique européenne.

Avicenne nom latinisé de l'arabe «Ibn Sīnā» (Afšana, Boukhara, actuel Užbekistan, 980-Hamadhan, Perse, 1307), philosophe et médecin perse. Auteur d'œuvres philosophiques, théologiques et scientifiques, il étudia également la musique et est considéré comme un disciple de al-Fārābī auquel il dédia quelques-uns de ses traités. L'œuvre probablement la plus importante de A. dans le domaine musical, l'*Introduction à l'art de la musique*, a été perdue, mais il reste des fragments du *Livre de la guérison* et du *Livre de la libération*, qui contiennent des informations sur le rythme, les modes, la notation et autres caractéristiques de la musique traditionnelle iranienne.

Avison Charles (Newcastle-upon-Tyne 1709-1770) compositeur et organiste anglais. Il étudia avec Germiniani à Londres et fut organiste à Newcastle-upon-Tyne, sa ville natale, où il organisa aussi des concerts. Il publia de nombreux concertos et sonates pour clavecin, imprégnés du style de Germiniani, ainsi qu'un traité d'esthétique, *Saggio sull'espressione musicale* (1752). Il fit connaître des auteurs italiens tels B. Marcello et D. Scarlatti en Angleterre.

Ayler Albert (Cleveland, Ohio, 1936-New York 1970) saxophoniste ténor de jazz des Etats-Unis. Il a été le chef d'école du free jazz des années 60. Dans sa musique, surtout polyphonique, dominent des éléments «cantabile» tirés du calypso et des différentes sources populaires auxquels s'ajoutent des souvenirs de spectacles de rue de La Nouvelle-Orléans. Sa sonorité, au vibrato aigu et parfois caricatural, a amplifié la gamme expressive du saxophone, utilisé souvent comme un violon dans le suraigu. Il a utilisé aussi les saxophones contralto et soprano, la cornemuse et la voix. Son frère Ronald, dit «Don» A. (Cleveland 1942), trompettiste, a collaboré avec lui.

Aznavour Charles, pseud. de Ch. Aznavurjan (Paris 1924) chanteur et auteur de chansons français. Il a été parmi les chanteurs à succès les plus connus des années 50 et 60. Parmi ses chansons — qui racontent généralement des histoires d'amour et qu'il interprète souvent d'une voix un peu voilée, habilement modulée —, rappelons : *Il faut savoir, les Deux Guitares, la Marche des anges, Oh, toi, la vie* et *Donne tes seize ans.*

Azzaiolo Filippo (Bologne v. 1530/40-ap. 1569) compositeur italien. Chanteur à Bologne, il est avant tout célèbre pour avoir publié 3 livres de *Villotte alla padoana* à 4 voix (1557-1569) appelées *Villotte del fiore*. Le recueil, contenant ses compositions et celles d'autres auteurs, est considéré comme une des principales sources pour la connaissance de ce genre, qui s'inspire de l'art populaire et qui a influencé aussi le développement du madrigal du XVI^e^ s. (→ villotte).

B

B lettre désignant, dans la notation alphabétique médiévale, d'abord la note *ré* (système de Notker Balbulus) et ensuite la note *si* (système de Odon de Cluny). Elle désigne encore la note *si* dans les pays de langue anglaise et le *si* bémol dans ceux de langue allemande (où l'on n'a pas adopté comme ailleurs les syllabes de → Gui d'Arezzo, pour désigner les notes). Chez les Allemands, le B majuscule indique aussi la tonalité de *si* bémol majeur et le b minuscule la tonalité de *si* bémol mineur. Le B peut aussi s'unir au suffixe «es» pour exprimer la note et la tonalité de *si* double bémol (Bes). Pour les Anglais, le B majuscule et le b minuscule peuvent désigner respectivement les notes et la tonalité de *si* majeur et *si* mineur. En physique acoustique, le B majuscule est aussi le symbole du *bel*, unité de mesure de la sensation auditive.

Babbitt Milton (Philadelphie 1916) compositeur américain. Il fit ses études à New York et prit des leçons particulières avec R. Sessions. Il fut parmi ceux qui s'intéressèrent les premiers à Schoenberg (en tant qu'essayiste également), à Berg, Webern et au dodécaphonisme qu'il adopta dans ses premières compositions, en expérimentant différentes possibilités. Il s'occupa aussi des possibilités du synthétiseur, l'utilisant pour la voix ou les instruments en auditions directes et sur bande magnétique. Citons parmi ses œuvres : *Composition for 12 Instruments* (1948), *Philomel* (1964) pour soprano et bande magnétique, *Relata I* (1965), *Relata II* (1968) pour orchestre, *Reflections* (1974) pour piano et bande magnétique, *A Solo Requiem* (1976-77) pour soprano et deux pianos.

Babini Matteo (Bologne 1754-1816) ténor. Interprète de Cimarosa, Paisiello et Zingarelli, il fut, entre 1775 et 1805, l'un des plus célèbres chanteurs italiens de style gracieux et pathétique.

Baccaloni Salvatore (Rome 1900-New York 1969) basse comique. Il chanta jusqu'en 1940 dans les principaux théâtres italiens, passa ensuite au Metropolitan de New York où il resta jusqu'en 1957. Très célèbre pour ses qualités comiques et vocales dans *Don Giovanni* (Leporello), *le Barbier de Séville, l'Elisir d'amore, Don Pasquale* et *Boris Godounov* de Moussorgski (dans le rôle de Varlaam).

bacchanale morceau inspiré par la fête antique en l'honneur de Bacchus. Titre employé par F. Couperin dans plusieurs de ses pièces pour clavecin et par les Vénitiens (tel Galuppi) au XVIII^e^ s. dans certaines œuvres allègres pour voix et orchestre exécutées pendant le carnaval. A partir de 1800, le terme signifia de façon plus générale une composition aux riches couleurs instrumentales et sans forme fixe, qui évoquait des scènes orgiaques (p. ex. dans *Tannhäuser* de Wagner, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, *Daphnis et Chloé* de Ravel).

Baccusi Ippolito (Mantoue v. 1530-Vérone 1608) compositeur italien. Frère augustin, il fut maître de chapelle à St-Marc de Venise, à Ravenne, Vérone, Spilimbergo et Mantoue. Représentant de l'école polyphonique vénitienne, sous l'influence de Willaert, Rore et A. Gabrieli, il composa 7 livres de madrigaux, 6 de messes et 6 de psaumes et motets dans lesquels il fut le premier à employer le doublement des voix par les instruments, qui restera caractéristique de cette école. Il est l'auteur du traité *Regulae spiritualis melodiae* (posthume, 1617).

Bacewicz Grażyna (Lódź 1909-Varsovie 1969) violoniste et femme compositeur polonaise. Elle a étudié à Varsovie et avec Nadia Boulanger à Paris. Elle s'est d'abord affirmée comme concertiste (activité qu'elle a abandonnée dans les années 50), puis elle a enseigné la composition au Conservatoire de Varsovie. Une grande partie de son activité musicale s'est exercée sous l'égide d'un certain goût néoclassique, auquel se sont ajoutés des éléments inspirés du folklore national; dans les années 60, elle a également adopté des techniques nouvelles, tout en conservant une position particulière. Son frère Vytautas B. (1905), compositeur de musique symphonique et de chambre, vit aux Etats-Unis depuis 1940.

Bach Carl Philipp Emanuel (Weimar 1714-Hambourg 1788) compositeur allemand. Il fréquenta l'école St-Thomas à Leipzig et l'Université de Francfort-sur-Oder où il étudia le droit. Entre 1740 et 1767, il fut employé comme claveciniste à la cour de Frédéric le Grand et, à partir de 1767, comme directeur de la musique dans les églises de Hambourg. Il composa de nombreuses symphonies, des concertos, de la musique de chambre et sacrée, des *chorals* et des pièces pour clavecin (parmi lesquelles les *Sonates de Wurtemberg* et les *Sonates avec reprise variée*). Son traité, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (partie I, 1753; partie II, 1763), est fondamental pour l'interprétation de la musique instrumentale du XVIII^e^ s., en particulier pour celle de J.S. Bach. Carl Philipp Emanuel Bach est considéré comme l'initiateur de la musique instrumentale moderne. Sans renoncer tout à fait à la polyphonie qui caractérise souvent la musique de son père, il contribua à la consolidation du style galant le dépouillant de tout maniérisme sentimental; il cultiva la sonate bithématique dans un sens poético-expressif,

participant à son essor en tant que forme classique par excellence. Ses œuvres influencèrent Haydn et le jeune Beethoven.

Bach Johann Christian (Leipzig 1735 - Londres 1782) compositeur allemand. Fils cadet de Johann Sebastian B., il fut, après la mort de son père, élevé à Berlin par son demi-frère Carl Philipp Emanuel. En 1754, il se rendit en Italie et commença à composer de la musique sacrée, obtenant en 1760 un poste d'organiste à la cathédrale de Milan. Il créa son premier opéra, *Artaserse,* à Turin (1761). Invité à Londres en 1762, il y reçut la charge de musicien de chambre de la reine Charlotte et composa avec succès de nombreux opéras. Il organisa une série de concerts publics avec C. F. Abel. Il écrivit encore deux opéras pour Mannheim et une *Amadis de Gaule* pour Paris. Sa production instrumentale comprend 60 symphonies et ouvertures (dont plusieurs en forme d'ouverture d'opéra), des concertos pour pianoforte, de la musique de chambre de tout genre, des sonates et d'autres pièces pour pianoforte. Il fut le premier à jouer du pianoforte en soliste, instrument alors peu commun, et à introduire des clarinettes dans l'orchestre (celles-ci apparaissent dans son premier opéra londonien *Orione,* en 1763). Sa musique, toujours élégante et remarquable par la chaleur expressive de ses mouvements lents, influença Mozart.

Bach Johann Sebastian (Eisenach 1685 - Leipzig 1750) compositeur allemand. Fils d'un violoniste, il reçut d'abord sa formation musicale de son père puis, après la mort de celui-ci (1695), de son frère aîné. En 1700, il entra comme soprano dans le chœur de St-Michel à Lüneburg, restant au service de cette église malgré la mue de sa voix survenue l'année suivante. En 1703, on lui donna un bref emploi de violoniste à l'orchestre ducal de Weimar; quelques mois plus tard, il devint organiste à l'église d'Arnstadt. En 1707, sévèrement critiqué pour s'être absenté sans autorisation et pour avoir donné aux chorals un accompagnement excessivement élaboré, il s'installa à Mühlhausen, à l'église St-Blaise. La même année, il épousa sa cousine. En 1708, il retourna à Weimar comme organiste de cour. Déçu dans son espoir de succéder au chef d'orchestre, en 1716, il délaissa la chapelle du duc et devint chef d'orchestre de chambre chez le prince Leopold d'Anhalt-Cöthen. Là, libre de ses obligations religieuses, il se consacra à la composition de musique instrumentale : les *6 Concertos brandebourgeois,* (1721), dédiés au Margrave de Brandebourg, datent de cette période. En 1721, un an après la perte de sa première femme, B. se remaria. En 1723, il obtint le poste de cantor à l'école St-Thomas de Leipzig. C'est là qu'eut lieu l'exécution de la *Johannes-Passion* («Passion selon saint Jean», 1724). Il y vécut jusqu'à sa mort, avec la tâche de composer toute une série de cantates sacrées. Il dirigea également, durant plusieurs années, le Collegium musicum, association de concerts de la ville. La *Matthäus-Passion* («Passion selon saint Matthieu») pour double chœur, orchestre et deux orgues fut exécutée pour la la première fois en 1729. En 1733, B. présenta à l'Electeur de Saxe (qui était aussi roi de Pologne) le *Kyrie* et le *Gloria* qui furent ensuite intégrés dans la *Messe en si mineur,* œuvre qui lui valut, trois ans plus tard, le titre de compositeur de cour. Lors d'une visite à Frédéric le Grand, il eut l'idée de la *Musikalisches Opfer* («Offrande musicale»), reposant sur un thème proposé par le roi. Dans ses dernières années, le compositeur perdit progressivement la vue : à sa mort, il était presque aveugle.

J.-S. Bach : silhouette du XVIII^e^ s.

Durant son existence B. jouit d'une grande célébrité comme organiste (les facteurs d'orgues recouraient souvent à ses conseils), bien qu'il n'eût exercé professionnellement cette activité que peu d'années.

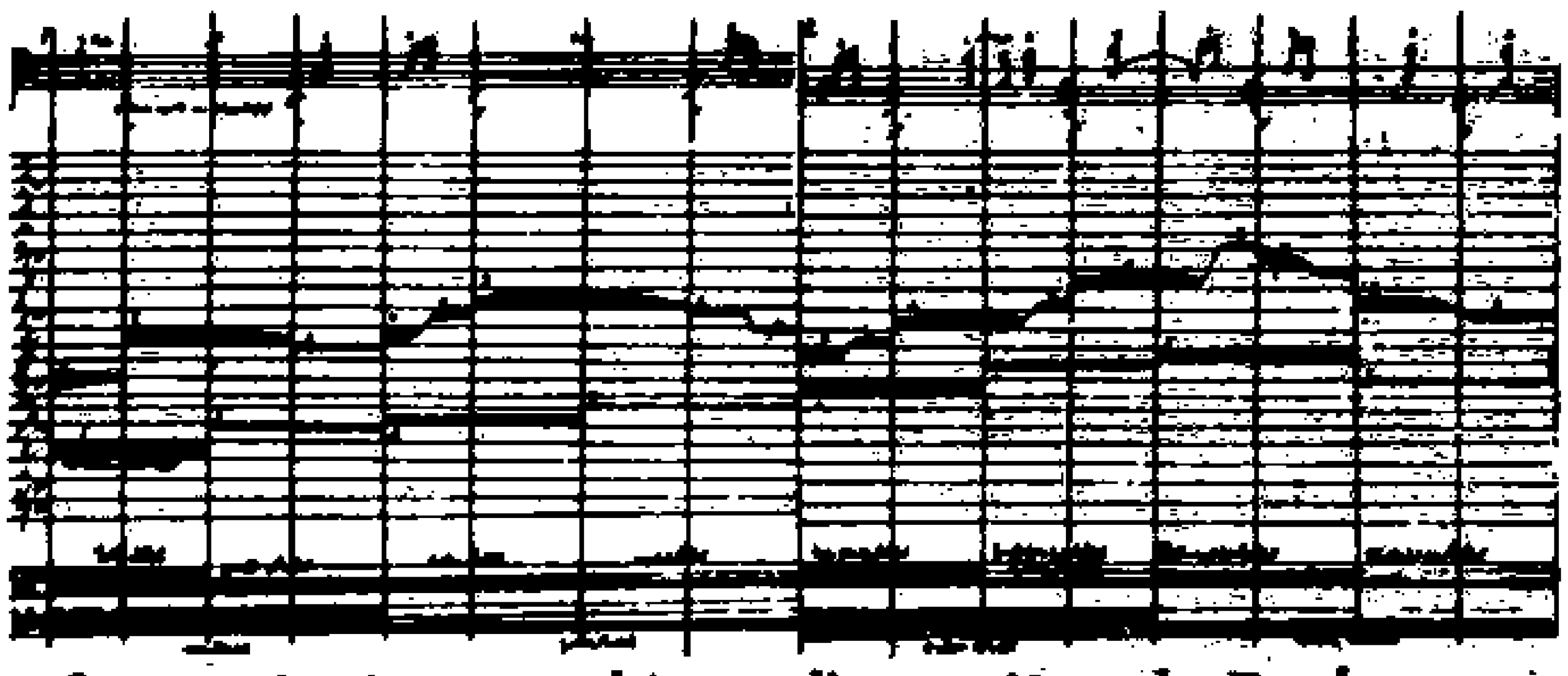
En revanche, il fut moins connu en tant que compositeur, une grande partie de sa production ayant été écrite pour un usage personnel ou local. Son abondante production couvre pratiquement tous les genres à l'exception de l'opéra (dans le style dramatique, assimilé à la forme de l'intermède, il écrivit toutefois la *Kaffee Kantate* («Cantate du café») et la *Bauern Kantate* («Cantate des paysans»). Les *Cantates sacrées,* les *Passions* et les *Cantates profanes* furent écrites pour satisfaire aux obligations de sa charge, alors que les 8 *Concertos* pour clavecin — composés à Leipzig en 1730-33 et partiellement inspirés de ses précédents *Concertos* pour violon — étaient probablement destinés à être exécutés par ses fils. Dans le domaine du concerto, B. fut influencé par Vivaldi dont la musique était assez connue en Allemagne et duquel B. transcrivit, pour quatre clavecins, un concerto pour quatre violons et réduisit pour clavecin seul diverses autres compositions. La production de B. dans ce domaine comprend encore 2 *Concertos pour violon,* 1 *Concerto pour deux violons,* 3 *Concertos pour deux clavecins,* 2 *Concertos pour trois clavecins,* 8 *Concertos* (dont 6 appelés *Sinfonias*) pour des ensembles instrumentaux variés, tous avec orchestre à cordes. Le *Concerto italien* (1734) est la transposition pour un instrument soliste (clavecin) du style orchestral italien typique de l'époque. Dans les *4 Suites-Ouvertures* orchestrales (dont une d'attribution douteuse) et dans les recueils pour clavecin comme les *6 Suites anglaises*, les *6 Suites françaises* et les *6 Partitas*, c'est plutôt l'influence française qui prédomine; témoin les 2 livres intitulés *Das wohltemperierte Klavier,* («le Clavier bien tempéré») composés respectivement en 1722 et 1744, mais publiés en 1799 et comprenant chacun 24 préludes et 24 fugues dans les 24 tonalités — majeures et mineures — de la gamme tempérée; les *Inventions à deux voix* (15) et les *Inventions à trois voix* (15, dites aussi *Sinfonias*), bien qu'elles soient écrites pour clavecin ou clavicorde. Conçues à des fins didactiques (plusieurs d'entre elles à l'attention de son fils aîné Wilhelm Friedemann), ces pièces sont toutefois exemptes de toute pédanderie pédagogique; B. composa encore pour le clavecin de nombreux préludes, fugues, suites, partitas, fantaisies (dont la *Fantaisie chromatique et fugue, en si mineur*), toccatas, sonates et autres ainsi que 16 *Concertos* sans orchestre inspirés d'œuvres de divers compositeurs,

un *Caprice sur le départ de son frère bien aimé* (1704), les *Goldberg-Variationen* («Variations Goldberg», 1742, du nom de l'élève pour lequel celles-ci furent écrites). *Die Kunst der Fuge* («l'Art de la fugue», 1749-50) qui est le témoignage le plus grandiose du génie contrapuntique de B., rassemble, comme l'*Offrande musicale,* des canons et des fugues de toute espèce. *L'Art de la fugue,* que B. écrivit à la fin de sa vie et laissa inachevé n'est conçu pour aucun instrument ou groupe d'instruments précis. La musique pour orgue de B. comprend de nombreux préludes, toccatas et fantaisies, dont un certain nombre furent composés au début de sa carrière, et *6 Sonates en trio.* Mais ses œuvres les plus significatives sont les *Chorals* (ou, plus précisément, fantaisies et variations sur chorals), reposant sur des chorals luthériens ou sur des mélodies grégoriennes et dans lesquels la maîtrise technique s'unit à une imagination ample et puissante. Une série de chorals, choisis parmi les pièces didactiques, furent publiés dans les *Klavierübungen* composés de 4 volumes contenant également des œuvres pour clavecin seul, comme le *Concerto italien* et les *Variations Goldberg.* L'*Orgelbüchlein* («Petit Livre d'orgue»), autre recueil de chorals pour orgue écrit en partie à Cöthen et resté inachevé, était, pour sa part, destiné aux fonctions de l'année liturgique et à des occasions diverses. Les chorals pour orgue de B. sont au nombre d'environ 170 . Ils se présentent de façon très variée : des plus simples à ceux dont l'écriture polyphonique est très élaborée; le thème principal peut y être, soit seulement orné, soit écrit en stricte imitation avec les autres parties. Le choral proprement dit, harmonisé et chanté, a une place importante dans les deux *Passions* et dans les cantates sacrées. Dans les premières, celui-ci sert de temps de repos ou de commentaire à l'action; dans les cantates, il est habituellement entonné comme final. Toutefois, dans plusieurs de ses œuvres (p. ex. dans la *Passion selon saint Matthieu),* il sert aussi de matériel thématique à un chœur d'ouverture élaboré. Si les chorals contrapuntiques offrent l'exemple de la grande maîtrise de B., ceux qui sont simplement harmonisés démontrent son extraordinaire capacité à donner du relief à la mélodie et à la signification littérale du texte chanté. Ces mélodies de chorals furent remaniées maintes fois et les versions sont toutes différentes les unes des autres.

Détail du manuscrit autographe de la «Messe en si mineur».

B. composa environ 250 *Cantates sacrées* et 50 *Cantates profanes*. Les premières devaient former un tout organique articulé d'après les cycles de l'année liturgique; cette série ne nous est pas parvenue dans sa totalité. Certaines d'entre elles furent écrites à Mühlhausen et à Weimar, mais la majeure partie remonte aux premières années de Leipzig. Chaque cantate est destinée à un dimanche ou à une fête particulière; le texte se réfère généralement à l'Evangile et à l'Epître du jour. Habituellement, la musique est conçue de manière à ne pas exploiter excessivement le chœur. Dans de nombreuses cantates, les sopranos, qui, dans le chœur dirigé par B., étaient des enfants, exécutent seulement le thème dans le choral d'*introït* et dans la partie finale à 4 voix, laissant la partie la plus élaborée aux contraltos, ténors et basses (tous élèves, comme les sopranos, de l'école de St-Thomas). Pour le reste, la composition comprend des récitatifs (parfois accompagnés par l'orchestre), des airs et des duos. L'orchestration est très variée : les trompettes et les timbales sont utilisées dans les chœurs de jubilation et de nombreux passages sont réservés au violon seul, au hautbois et au hautbois d'amour (parties dites obligées). B. faisait souvent des emprunts à ses propres œuvres : ainsi la série de 6 cantates appelée *Weihnachts-Oratorium* («Oratorio de Noël», 1734) est-elle reprise en bonne partie d'œuvres profanes.

Dans ses deux *Passions*, l'auteur suivit la vieille tradition consistant à faire réciter l'histoire par un évangéliste, les rôles du Christ, de Pilate et les autres personnages de premier plan étant tenus par des chanteurs solistes, les soldats et les prêtres étant réunis dans le chœur. Se conformant à une pratique qui s'était établie au début du XVIII[e] s., B. inséra, en outre, un certain nombre d'arias (souvent précédées de récitatifs) ralentissant l'action, afin de laisser place à un temps de réflexion : on trouve là plusieurs de ses morceaux les plus intenses et les plus pathétiques. Dans la *Messe en si mineur*, B. réutilisa quelques unes de ses compositions antérieures. Le *Kyrie* et le *Gloria*, dédiés à l'Electeur de Saxe, faisaient partie d'une messe luthérienne. Dans le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, ajoutés plus tard, B. reprit et adapta la musique de quelques unes de ses cantates sacrées et profanes. L'adaptation la plus intéressante est celle du «*Crucifixus*» dans le *Credo*, qui provenait de l'une de ses premières cantates, *Weinen, Klagen* (Pleurs, plaintes, 1714). Parmi les autres œuvres sacrées de B., on trouve 4 *Messes brèves* (avec seulement le *Kyrie* et le *Gloria*), 5 *Sanctus*, un *Kyrie*, un *Christe* et un *Magnificat*, toutes avec chœur et instruments et une série de motets dont l'un d'entre eux, *Jesu meine Freude* (Jésus ma joie, 1723) est une alternance d'épisodes thématiques extraits du choral et de mélodies autonomes. En ce qui concerne la maîtrise des techniques de composition, B. ne trouva pas d'égal parmi ses contemporains. La majestueuse assurance de ses moyens formels resplendit jusqu'aux *3 Sonates* et *3 Partitas* pour violon seul dans lesquelles la basse harmonique est souvent suggérée par la ligne mélodique, bien que souvent B. utilise aussi des accords de trois ou quatre notes. Les *6 Suites* pour violoncelle seul présentent des caractéristiques analogues. B. composa aussi de nombreuses sonates pour un instrument (violon, flûte, viole de gambe et clavecin), quelques œuvres pour le luth, environ



«Interprétation graphique d'une pièce de Bach», *de P. Klee.*

soixante-dix arias et lieder spirituels et une dizaine d'arias profanes.

Au cours du XVIII[e] s., la musique de B. fut souvent considérée comme trop élaborée et rétrograde par rapport aux nouveaux modèles formels et expressifs que proposaient d'autres musiciens comme son propre fils Carl Philipp Emanuel. Ce n'est qu'avec la redécouverte par Félix Mendelssohn en 1829 de la *Passion selon saint Matthieu* que le génie de B. fût apprécié dans toute sa dimension. L'exécution de cette œuvre ainsi que celle des compositions les plus imposantes, suscitèrent en 1850 la fondation de la Société Bach *(Bach-Gesellschaft)*, qui entreprit la publication intégrale des œuvres du compositeur. Dans son énorme production vocale et instrumentale, B. résume toutes les caractéristiques stylistiques de la période qui marque la transition entre l'âge baroque et l'époque moderne. Il emprunta aux Italiens, à Vivaldi en particulier, la forme du concerto et celle de l'aria à *da capo* adoptée dans les passions et les cantates; aux clavecinistes français, celle de la suite; aux écoles d'orgue de l'Allemagne du Nord (Sweelinck, Scheidt, Scheidemann, Buxtehude, Böhm) et du Sud (Froberger, Pachelbel, Kerl, Muffat) les différents types de compositions pour orgue. Dans son œuvre, le système tonal est définitivement affirmé et les deux volumes du *Clavier bien tempéré* en sont le couronnement. La particularité de son art réside toutefois dans le fait que les valeurs harmoniques, mélodiques et formelles, tout en présentant une perfection particulière et admirable, ne sont pas des postulats de base, comme dans la musique postbaroque, mais plutôt le résultat d'une rigoureuse logique contrapuntique, c'est-à-dire qu'elle se conforme à un système de conception musicale que l'époque moderne était en train d'abandonner. De là, la synthèse particulière des styles antique et moderne, typique de la musique de B. qui en fonde l'universalité au-delà de toute connotation historique et qui l'élève à un idéal d'art total qui servira de modèle à la musique du XX[e] s.

Bach Wilhelm Friedemann (Weimar 1710-Berlin 1784) compositeur allemand. Fils aîné de Johann Sebastian B., qui écrivit à son intention le *Klavierbüchlein*; il fut élevé à Cöthen et à Leipzig à l'école St-Thomas et à l'Université. Il fut organiste à Dresde, à l'église Ste-Sophie (1733-1746), puis à Halle, à l'église Notre-Dame (1746-1764). Il n'eut plus ensuite d'emploi fixe, mais gagna sa vie en enseignant et en donnant des concerts. Il écrivit un nombre relativement restreint de compositions, mais d'une originalité remarquable. Les *Trois Sonates* pour clavecin ou clavicorde plus particulièrement, composées durant son séjour à Dresde, marquent le début de la sonate moderne et annoncent celles de son frère Carl Philipp Emanuel.

Bachelet Alfred (Paris 1864-Nancy 1944) compositeur français. Il remporta le Prix de Rome avec la cantate *Cléopâtre* en 1890; de 1914 à 1918, il fut chef de l'orchestre de l'Opéra de Paris et, à partir de 1919, directeur du Conservatoire de Nancy. Il composa les opéras *Scémo* (1914), *Quand la cloche sonnera* (1922) qui eut un grand succès et *Un jardin sur l'Oronte* (1932) de caractère wagnérien, le ballet *Fantaisie nocturne* (1944) et le poème lyrique *Sûryâ* (1940).

Bacilly Bénigne de (Basse-Normandie v. 1625-Paris 1692) théoricien du chant et compositeur français. Professeur de chant à la cour de Paris à partir de 1650, il publia plusieurs volumes d'airs et de chansons, ainsi que le traité *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668), important pour notre connaissance de la technique et de la poétique du chant en France au XVII[e] s.

background terme anglais qui indique le «fond sonore» qu'un orchestre fournit à un chanteur ou à un instrumentiste. Dans le jazz, celui-ci a surtout un caractère rythmico-mélodique et consiste dans la répétition d'une brève séquence de notes : cette technique dérive des «réponses» du chœur à la phrase du soliste dans le chant populaire noir-américain.

Backhaus Wilhelm (Leipzig 1884-Villach, Carinthie, 1969) pianiste allemand. Il fit ses études à Leipzig et à Francfort-sur-le-Main avec E. d'Albert. Ayant gagné le concours Rubinstein en 1905, il s'affirma tout d'abord comme un virtuose à la technique transcendante, mais devint par la suite un des plus grands interprètes de Beethoven et Brahms. Par l'intelligence de son jeu, la précision extrême de sa technique, par le relief de chaque détail, son style fit de lui le premier représentant d'une nouvelle génération de pianistes qui se détachait nettement de la tradition romantique de Liszt et d'Anton Rubinstein.

Badia Carlo Agostino (Venise 1671/72-Vienne 1738) compositeur italien. A partir de 1694, il fut compositeur à la cour de Vienne sous Leopold I. Il fut le premier d'une longue série de musiciens italiens au service des Habsbourg. Auteur de 25 opéras, de 40 oratorios et de quelques cantates, il lança, à Vienne, le style baroque tardif et galant.

badinage ou badinerie, mouvement de danse de rythme binaire, de caractère gai et léger, introduit dans les suites par les compositeurs français et allemands du XVIII[e] s. Le badinage de la *Suite en si mineur* pour flûte et cordes de Bach est célèbre.

Badings Henk (Bandung, Java, 1907) compositeur hollandais. Elève de W. Pijper, il a été directeur du Conservatoire de la Haye de 1941 à 1945. Il a écrit des œuvres pour le théâtre (entre autres *Ronde de nuit*, 1950) et pour la Radio, des ballets, de la musique sacrée, des cantates, des symphonies et de la musique de chambre dans un langage polytonal. A partir de 1952, il s'est intéressé aux possibilités de la musique électronique et il l'utilisa dans des morceaux purement électroniques ou pour bande magnétique et instruments.

Badoaro Giacomo (Venise 1602-1654) librettiste italien, connu pour ses livrets de *le Nozze d'Enea con Lavinia* («les Noces d'Enée et de Lavinie») et d'*Il Ritorno di Ulisse in patria* («le Retour d'Ulysse dans sa patrie») écrits pour C. Monteverdi dont il était l'ami; il écrivit aussi les livrets d'*Ulisse errante* («Ulysse errant») pour F. Sacrati et de *Helena rapita da Theseo* («le Rapt d'Hélène par Thésée») pour F. Cavalli.

Badura-Skoda Paul (Vienne, 1927) pianiste autrichien. Elève du Conservatoire de Vienne, il s'est ensuite perfectionné avec E. Fischer. Concertiste, il est cependant plus connu pour ses enregistrements sur disque avec des instruments de l'époque classique. Il a publié avec sa femme, née Eva Halfar, une étude importante sur l'interprétation de la musique pianistique de Mozart.

Baez Joan (New York, 1941) chanteuse américaine d'origine mexicaine, guitariste et auteur de chansons. Représentante, avec Bob Dylan, du mouvement pacifiste aux USA, elle en a exprimé l'idéal, dans les années 60, à l'aide d'un répertoire proche de la musique populaire. Parmi ses succès : *Green, green grass of home, We shall overcome, If I knew.*

Baffle meuble, généralement en bois mais également en alliage léger ou autre matériau, qui contient un ou plusieurs haut-parleurs et représente le dernier maillon d'une chaîne de reproduction hi-fi (→ enceinte acoustique).

Bagatella Antonio (Padoue v. 1718-début XIX[e] s.) luthologue. Il écrivit les *Règles pour la construction des violons, violoncelles et violoni,* importantes pour notre connaissance de la lutherie ancienne.

bagatelle bref morceau musical de chambre, de caractère léger et formellement très simple. Beethoven et Bartók, entre autres, ont écrit des bagatelles pour piano. Webern conféra à cette forme une plus grande valeur expressive et compositonnelle avec ses *6 Bagatelles* op. 9 pour quatuor.

Baglioni Francesco dit «Carnace» (Rome XVIII[e] s.) chanteur italien. Il acquit sa renommée dans le genre bouffe, chantant surtout à Venise, Parme, Turin et Milan. Il eut de nombreux enfants, tous bons chanteurs : parmi eux, COSTANZA qui se produisit à Paris et à Vienne; CLEMENTINA, première interprète de Rosina dans la *Finta Semplice* de Mozart; ANTONIO, premier interprète de Don Ottavio dans le *Don Giovanni* de Mozart.

Bagnoli Eugenio (Venise 1920) pianiste et chef d'orchestre. Disciple de A. Casella et de A. Guarnieri, il s'est ensuite consacré, en tant qu'instrumentiste, à la musique de chambre, jouant en duo avec G. Gorini après la mort de S. Lorenzi. Professeur de piano au Conservatoire de Venise, il a été directeur artistique du théâtre de la Fenice où il exerce les fonctions de chef d'orchestre.

bagpipe nom anglais de la → cornemuse (*bag* = sac, *pipe* = tuyau). Par antonomase, celui-ci se réfère à l'instrument écossais, appelé plus précisément *Higland b.* ou, en gaélique, *piob mhor.*

baguette fine vergette, généralement en bois, employée par la plupart des chefs d'orchestre pour indiquer aux exécutants l'accentuation du temps, les différentes entrées et la dynamique expressive. Son usage se stabilisa vers 1850, lorsque la personnalité du chef d'orchestre moderne s'imposa.

Baïf Jean Antoine de (Venise 1532-Paris 1589) poète et musicien français. Il participa avec P. de Ronsard et J. du Bellay au mouvement littéraire de la Pléiade. Après ses premières tentatives de «vers mesurés» reposant sur l'introduction de la métrique quantitative dans la langue française, il fonda avec

J. Th. de Courville l'«Académie de poésie et de musique» (1570) qui se proposait de rétablir l'union dramatique entre poésie, musique et danse, à la manière des Grecs et à l'image de ce qui se serait passé en Italie avec la *Camerata fiorentina.* Sa musique est totalement perdue; il ne reste de lui que quelques compositions littéraires et plusieurs chansons mises en musique par Janequin, Caietain et Roland de Lassus. *Le Printemps* de Claude Le Jeune contient des poésies de J. A. de Baïf.

bailecito danse folklorique à 6/8 d'origine péruvienne et bolivienne diffusée en Argentine.

Bailey Derek (Sheffield 1932) guitariste de jazz anglais. Eminent représentant de l'avant-garde, à la recherche de nouvelles sonorités instrumentales, il fonda et anima, dans les années 70, le groupe Company qui rassembla musiciens et tendances européennes variées. Il a joué également avec Anthony Braxton.

Bailey Mildred (Tekoa, Washington, 1907-Poughkeepsie, New York, 1951) chanteuse de jazz américaine. Elle a été, dans les années 30 et 40, l'une des chanteuses blanches les plus convaincantes dans le domaine du blues.

Bailley William, dit «Buster» B. (Memphis 1902-Brooklyn, New York, 1967) clarinettiste de jazz américain. Représentant du style post-New Orleans et swing, il a joué de 1924 à 1934 dans l'orchestre de Fletcher Henderson.

Baillot de Sales Pierre-Marie-François (Passy 1771-Paris 1842) violoniste et compositeur français. Formé à l'école de violon italienne, il en transmit les principes à l'école franco-belge par l'intermédiare de ses élèves (Habeneck, Mazas, Dancla, de Bériot). A partir de 1795, il enseigna au Conservatoire de Paris, aux côtés de R. Kreutzer et J. P. J. Rode avec lesquels il rédigea la méthode *l'Art du violon* (1834). La plus grande partie de sa production (concertos, caprices, études, duos) est consacrée à cet instrument.

Baines Anthony C. (Londres 1912) musicologue et instrumentiste anglais. Bassoniste, chef d'orchestre et professeur d'instruments à vent, il devint maître de conférences à l'Université d'Oxford en 1970. Membre fondateur de la Galpin Society, il en a dirigé le «Journal» de 1956 à 1963, et de nouveau à partir de 1971. Il a écrit deux ouvrages d'importance fondamentale sur les instruments à vent, *Woodwind Instruments and Their History* (1957, nouvelle édition 1967), et sur les cuivres, *Brass Instruments : Their History and Development* (1976).

Baini Giuseppe (Rome 1775-1844) musicologue et compositeur italien. Il fut l'un des premiers à mener des recherches musicologiques en Italie et se consacra à l'étude de Palestrina dont il publia plusieurs œuvres et auquel il dédia 2 volumes de *Mémoires historiques et critiques* (1828) qui représentent, malgré leurs lacunes et leurs faiblesses méthodologiques, la première tentative d'organisation biographique et critique sur ce personnage. Camerlingue de la chapelle pontificale à partir de 1819, il appartint à son aile la plus conservatrice. Un *Miserere* à 10 voix de sa composition est entré dans le répertoire de la chapelle Sixtine.

Baird Tadeusz (Grodzisk Mazowiecki 1928-Varsovie 1981) compositeur polonais. Il compte parmi les représentants les plus connus de la musique polonaise contemporaine. Parti d'un goût néoclassique, très répandu en Pologne après la Seconde Guerre mondiale, il s'est tourné vers des expériences sérielles à la fin des années 50. Son penchant naturel pour un lyrisme intense lui a fait accueillir des suggestions de la musique de Berg et de Webern. Il a composé l'opéra *Jutro* («Demain», 1966), des pièces de musique vocale, de chambre et pour orchestre.

baisser émettre des sons d'une fréquence légèrement plus basse par rapport à celle des sons considérés comme justes. C'est une façon de *jouer faux* ou *chanter faux.*

Baker Chetney H., dit «Chet» B. (Yale, Oklahoma, 1929-Amsterdam 1988) trompettiste de jazz américain. Influencé par Miles Davis, il a élaboré un lyrisme original et personnel inspiré du jazz cool. Il s'est affirmé avec le quatuor de G. Mulligan (1952).

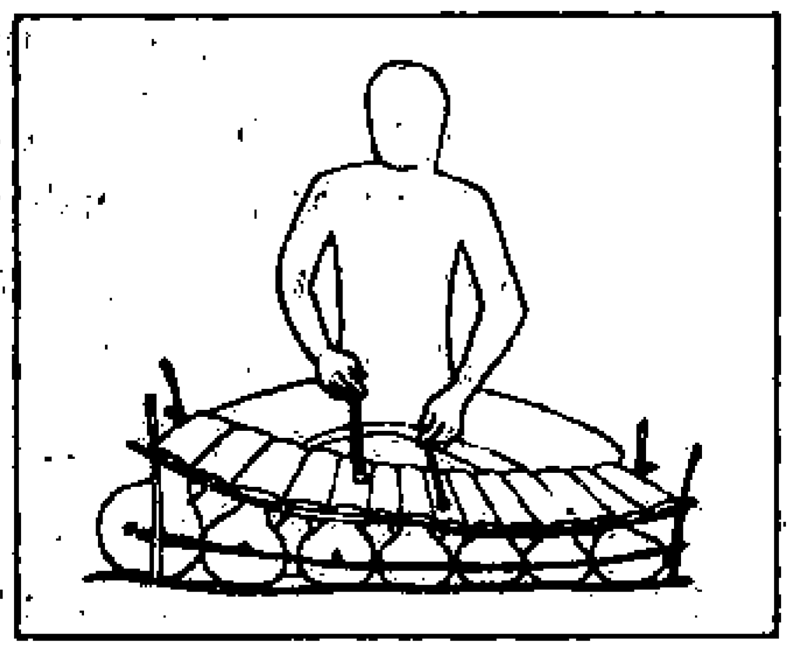
Baker Janet (Hatfield, Yorkshire, 1933) mezzo-soprano anglaise. Elle a fait ses débuts en 1956 dans le *Secret* de Smetana, se spécialisant ensuite comme interprète de Haendel, Purcell, Mozart et Britten.

Baker Joséphine (Saint Louis 1906-Paris 1975) chanteuse et danseuse française d'origine américaine. Elle débuta à l'âge de huit ans dans une boîte de nuit de Harlem et s'établit à Paris en 1925, où elle connut immédiatement le succès. En 1925, elle fit fureur dans le spectacle de variétés de M. Sissle *Black Rewiew,* avec la chanson *Yes, we have no bananas.* Devenue une diva du music-hall et surnommée «la Vénus noire», elle se produisit dans l'Europe entière, interprétant des chansons toujours connues de nos jours, comme *J'ai deux amours,* et offrant une synthèse originale entre l'ironie française et la vitalité de la musique noire. Parmi ses autres succès, signalons *la Canne à sucre, Aux îles Haway* et *Pretty Little Baby.* Elle participa également à certains films, parmi lesquels *Zouzou* et *Princesse Tam-Tam.*

Bakfark Bálint (Kronstadt, Transylvanie, 1507-Padoue 1576) luthiste et compositeur hongrois, connu aussi sous le nom de B. Bakfart-Greff (c'est-à-dire avec le nom de la famille qui l'adopta). Il fut l'un des virtuoses les plus célèbres et les plus en vue de son temps, actif à Buda à la cour de Jean de Hongrie, en France, en Italie, en Allemagne. Il publia deux livres de musique pour luth (1552 et 1565) contenant des fantaisies, des motets et des madrigaux en tablatures, des chansons, des chants polonais et des danses, dans un style polyphonique en imitation très rigoureux et élaboré, de profonde intensité expressive, et émaillé de difficultés techniques qui expliquent la diffusion éditoriale limitée de ces ouvrages après la mort du compositeur.

balafon expression française dérivant du terme *balafo* lequel en langue mande désigne d'abord le joueur (*fo*) de xylophone (*bala*), puis l'instrument lui-même. Plus précisément, c'est un terme originaire de la région du Soudan occidental, qui, de même que → marimba, s'est élargi avec un sens générique à toute l'Afrique. Le b. est un idiophone à percussion indirecte formé de lames de bois (→ xylophone) diffusé en Afrique occidentale et centrale, souvent muni de résonateurs individuels placés sous chaque lame ou sous un groupe de lames. Les résonateurs sont habituellement faits de l'écorce de fruits tropicaux de volume varié en rapport avec la hauteur de la note produite et sont souvent équipés d'un

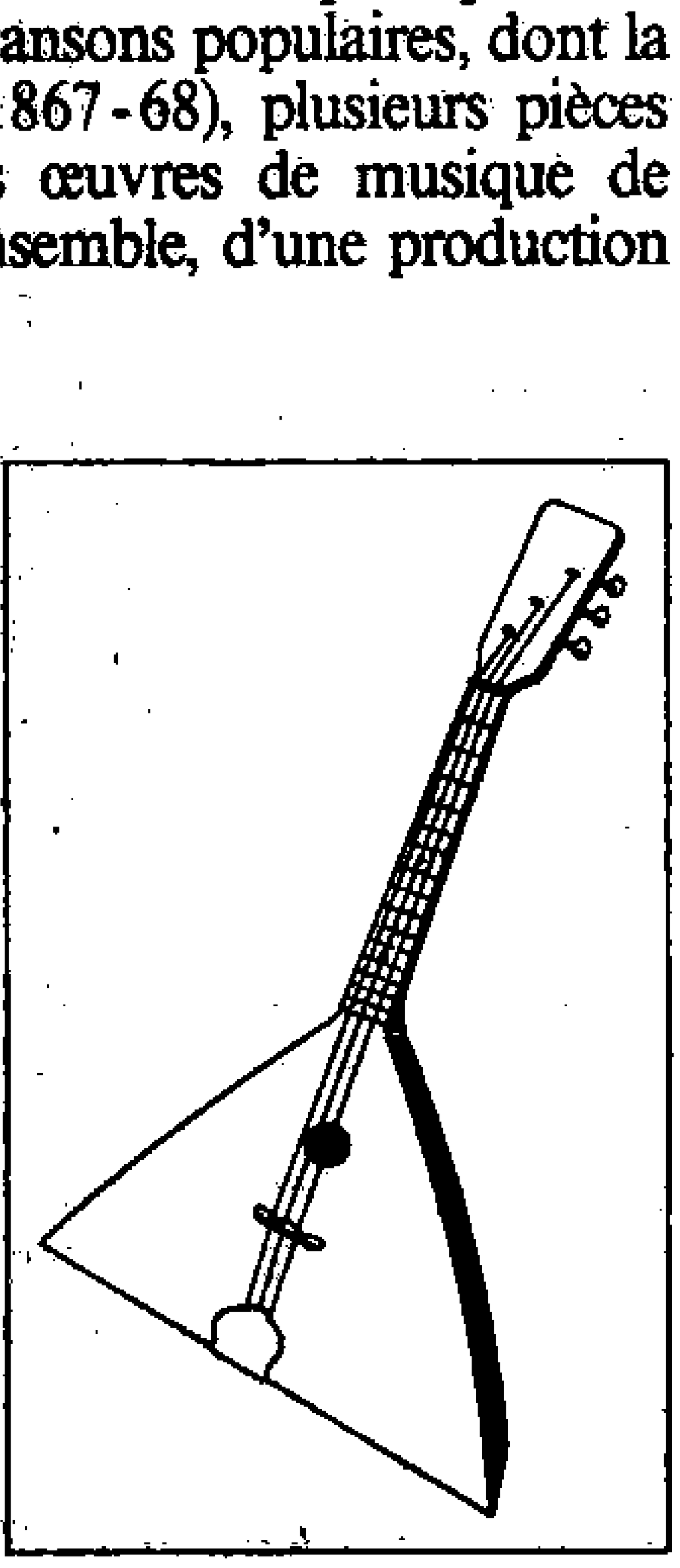
Joueur de balafon (Afrique).



→ mirliton constitué d'une membrane fixée par de la cire dans la paroi de l'écorce et qui produit un bourdonnement caractéristique. Les gammes sur lesquelles sont constitués les b. sont de différents types mais le plus fréquemment pentatoniques et équiheptatoniques. Dans ses nombreuses versions, différentes selon les cultures tribales, le b. est soit un instrument soliste, soit un instrument de groupe, réservé aux musiciens professionnels ou à tout un chacun, joué dans les cérémonies ou dans des réunions amicales.

Balakirev Milij Alexeïevitch (Nijni Novgorod 1837-Saint-Pétersbourg 1910) compositeur russe. Il commença très jeune des études musicales grâce à l'aide du riche mécène et musicologue A. Oulybychev, ayant pour maître A. Dubuque. Il fréquenta ensuite les cours de mathématiques et de physique à l'Université, tout en continuant à étudier la composition en autodidacte. Ardent défenseur de la musique nationale, il voulut réunir autour de lui les meilleurs talents de sa génération, en s'efforçant d'accorder leurs activités afin d'animer une authentique école russe. Son initiative fut accueillie favorablement par Rimski-Korsakov, Moussorgski, Cui et Borodine; mais le groupe, qui s'était donné le nom de groupe des Cinq, se dispersa à peine un an après sa création, en 1862, à cause de certains désaccords surgis parmi ses membres. Par la suite, l'échec d'une école populaire de musique qu'il avait fondée à Saint-Pétersbourg l'affligea au point qu'il décida d'abandonner toute activité musicale pendant plusieurs années.

B. composa 2 symphonies, 2 poèmes symphoniques (*Tamara*, 1867-82 et *En Bohême*, 1906), 3 ouvertures et une suite pour orchestre, 2 concertos pour piano et orchestre, des recueils de chansons populaires, dont la célèbre fantaisie *Islamey* (1867-68), plusieurs pièces pour piano, ainsi que des œuvres de musique de chambre. Il s'agit, dans l'ensemble, d'une production de valeur inégale.



Balalaïka, instrument à cordes pincées (Union soviétique).

balalaïka instrument à cordes pincées, commun en Union soviétique. Dérivé de la → domra, à caisse harmonique de forme triangulaire, à fond prismatique, à tranches trapézoïdales et au long manche muni d'un chevillier que traversent trois cordes, pincées avec les doigts ou avec un plectre, elle est aujourd'hui fabriquée en six tailles; l'accord le plus fréquent est formé des deux premières cordes à l'unisson et de la troisième à la quarte supérieure.

balancement terme synonyme de → Bebung.

Balanchine Georges Mélitonovitch, de son vrai nom, Balantchivadzé (Saint-Pétersbourg 1904-New York 1984) danseur et chorégraphe américain d'origine russe. Après ses études à l'Ecole impériale de ballet, il fut engagé par Diaghilev dans ses Ballets russes; il y régla plusieurs ballets comme *le Triomphe de Neptune* (1926), *Apollon Musagète* (1928) et *le Fils prodigue* (1929). Après la mort de Diaghilev, il fut nommé maître de ballet à Copenhague et à Monte-Carlo, puis fonda sa compagnie «Les Ballets 1933». A partir de 1933, il rejoignit les Etats-Unis, où il occupa diverses fonctions, telles que maître de ballet au Metropolitan Opera et directeur du New York City Ballet. Il collabora avec Stravinski pour les mises en scène de *Danses concertantes* (1944), *Orphée* (1948) et *Agon* (1957). □

Balassa Sándor (Budapest 1935) compositeur hongrois. Son langage, librement inspiré du dodécaphonisme, est ouvert à un intense thématisme. Il a écrit plusieurs pièces de musique vocale avec orchestre, un opéra (*Hors la porte*, 1977, inspiré de W. Borchert) et des compositions pour plusieurs ensembles instrumentaux, parmi lesquelles *Xenia* (1970), *Iris* (1971), *Lupercalia* (1972) et *Tabulae* (1973).

Balbastre Claude Bénigne (Dijon 1727-Paris 1799) compositeur et organiste français. Il vécut à Paris à partir de 1750, où il fut l'élève et l'ami de Rameau. Organiste de grande notoriété, il fut employé à la cour où il donna des leçons à Marie-Antoinette), joua dans plusieurs églises et au Concert spirituel. Entre 1755 et 1782, il y exécuta souvent ses propres concertos pour orgue (tous perdus). Ses compositions pour clavecin s'inspirent des modèles de F. Couperin et de Rameau.

Balbi Ludovico (Venise 1545-1604) compositeur italien. Frère franciscain, il fut maître de chapelle à Venise, Padoue, Feltre et Trévise. Il composa de la musique sacrée et des madrigaux dans le style vénitien. Avec Giovanni Gabrieli et Orazio Vecchi il prépara, en 1587, une édition du Graduel et de l'Antiphonaire.

Balbi Luigi (XVI^{e}-XVII^{e} s.) compositeur italien, neveu de Ludovico Balbi. Frère franciscain, il fut maître de chapelle à Venise, Zadar, Padoue (1615-1621). Il composa des concertos d'église pour orgue ou autres instruments et de la musique vocale sacrée dans le style polychoral vénitien.

Balbiani famille de facteurs d'orgues italiens. LORENZO (Valsassina 1798-Milan 1876), il exerça d'abord à Lecco puis, à partir de 1828, à Milan; il construisit des orgues dans de nombreux centres lombards, aidé par son fils NATALE (Lecco 1836-Milan 1912) qui poursuivit son œuvre. A Natale succédèrent ses fils CELESTINO (Milan 1880-1956) et LUIGI (Milan 1891-1963) qui s'associèrent au facteur

d'orgues de Turin, Vegezzi-Bossi et continuèrent à développer une technique qui visait, selon la tradition romantique, à recréer des effets orchestraux.

Baldovino Amedeo (Alexandrie 1916) violoncelliste italien. Membre du Trio italiano (avec F. Gulli et B. Giuranna) de 1957 à 1961, et du Trio de Trieste depuis 1961, il a succédé à E. Mainardi, en 1969, comme professeur à l'Académie Sainte-Cécile de Rome.

Balfe Michael William (Dublin 1808-Rowney Abbey, Hertfordshire, 1870) compositeur, chanteur et chef d'orchestre irlandais. Après avoir terminé ses études musicales à Londres, à Rome et à Milan, il débuta comme chanteur à Paris. En 1833, il abandonna le chant pour se dédier à la direction d'orchestre et à la composition. Parmi ses œuvres théâtrales (environ une trentaine), on remarque *The Bohemian Girl* (1843), qui fut représentée dans toute l'Europe et en Amérique. Lié au modèle rossinien pour ses compositions de style italien, B. mit, pour celles de style anglais, plutôt l'accent sur les simples *ballads*, qui devinrent largement populaires en Angleterre.

ballabile morceau musical réservé à la danse. Au XIXe s. le terme s'appliquait aux danses insérées dans un opéra et, dans un ballet, aux actions chorégraphiques exécutées par l'ensemble du corps de ballet.

ballad équivalent anglais de → ballade.

ballade composition de forme strophique, profane le plus souvent, parfois religieuse, initialement destinée au chant et à la danse, comportant une ou plusieurs strophes (stances), structurellement de même longueur et reliées entre elles par une même ritournelle servant d'introduction et répétée après chaque strophe en reprise. On la trouve dès le XIIIe s. dans la musique des troubadours, puis dans celle de l'*ars nova* française (Guillaume de Machaut) et florentine; elle atteint l'apogée de sa gloire au XVe s. en tant que composition monodique, puis polyphonique.

Le terme réapparaît en Allemagne vers la fin du XVIIIe s. et indique, sans rapport avec la forme ancienne, une musique lyrique de chambre, associée à la b. littéraire romantique, c'est-à-dire au genre lyriconarratif qui fut illustré par des poètes comme Herder, Goethe et Schiller. Schubert en a composé plusieurs (*Der Erlkönig*, par Goethe) et K. Loewe se consacra particulièrement à cette forme. Au XIXe s., la b. instrumentale se développa dans la même veine, de forme rhapsodique libre et au caractère évocateur : on rappellera les 4 de Chopin, les 2 de Liszt et les 4 (op. 10) de Brahms, toutes pour piano, ainsi que celle pour piano et orchestre de G. Fauré. Pour les Anglo-Saxons, le terme *ballad* ou plutôt *folk-ballad* recouvre les formes de tradition populaire appelées chanson narrative ou épico-lyrique. D'où la récente convention des ethnomusicologues et des spécialistes italiens de désigner ces formes par le terme de b. traduit de l'anglais.

ballad opera forme de théâtre musical ayant fleuri en Grande-Bretagne au XVIIIe s. Il s'agissait essentiellement d'une comédie, souvent sur un thème comico-satirique, entremêlée de très nombreux morceaux chantés. La partie musicale était constituée de mélodies populaires ou d'extraits d'autres œuvres, opéras ou pièces instrumentales; les compositions originales sont rares. Le premier exemple de b. o. fut le *Beggar's Opera* («l'Opéra des Gueux», 1728) de J. Gay; conçu dans un pur esprit de polémique contre l'opéra italien alors triomphant, il mettait en scène des personnages de la vie de tous les jours, voire des malfamés; la partie musicale confiée à J. C. Pepusch comprenait, entre autres, des musiques de Haendel et Purcell. Après l'éclatant succès remporté par l'opéra de Gay, il y eut une extraordinaire mais éphémère floraison de b. o.; vers 1750, le genre était déjà en décadence éclipsé dans le goût du public par le *pasticcio* et par l'*opéra-comique*. Au XXe s., quelques musiciens ont repris les principes du b. o. parmi lesquels R. Vaughan-Williams dans *Hugh the Drover* (1924) et B. Britten dans une nouvelle version du *Beggar's Opera* (1948).

Ballard famille d'éditeurs français. ROBERT (Montreuil-sur-Mer v. 1520-Paris 1588) fonda en 1551, avec A. Le Roy, la maison d'édition homonyme et imprima environ 200 volumes, dont 25 livres de chansons, de nombreuses œuvres de Roland de Lassus, des psaumes, des tablatures de luth et guitare, etc. Son fils PIERRE (Paris ?-1639), qui lui succéda, obtint, entre autres, un privilège du roi Henri IV qui lui assurait l'exclusivité de l'édition musicale en France. Le fils de Pierre, ROBERT II (?-Paris 1673) dirigea ensuite l'entreprise et édita des œuvres de Cambert. CHRISTOPHE (Paris 1641-1715), le fils de Robert, porta la maison à l'apogée de sa splendeur en publiant des œuvres de Lully, Campra, Destouches. Son fils JEAN-BAPTISTE CHRISTOPHE (Paris 1663-1750), imprima des œuvres de Rameau et Couperin. A sa mort, l'entreprise déclina rapidement et disparut au début du XIXe s.

ballet spectacle de danse réglé par un schéma préétabli de figures, de gestes et de mouvements (appelé chorégraphie), comportant le plus souvent, mais pas nécessairement, de la musique, des décors et des costumes. Jusqu'en 1950, ce terme fut utilisé pour désigner des spectacles de danse dite «classique» (ou «académique» ou d'«école»); aujourd'hui, il indique aussi des compositions de danse «moderne» et «libre»; il est employé plus fréquemment pour désigner d'autres formes scéniques dansées, p. ex. celles qui ont une inspiration folklorique.

Toutes les grandes civilisations passées comptent parmi leurs expressions artistiques ou rituelles des formes de b. : on en retrouve des exemples dans les rites de l'ancienne Egypte, dans la culture védique, dans le ballet chinois en six parties inventé au XIIe s. av. J.-C. par l'empereur Wu-Wang, dans le théâtre grec (voir l'exode des *Guêpes* dans la comédie d'Aristophane), dans la pantomime romaine. Mais le b. dans la tradition culturelle occidentale naît et se développe à partir des danses populaires et de cour du Moyen Age et de la Renaissance. La genèse du b. s'apparente à celle de l'opéra-comique : comme l'intermède comique exécuté entre un acte et l'autre de l'*opera seria* finit par devenir une forme autonome, de même l'intermède dansé, d'abord inséré entre les différents actes d'une comédie ou entre les divers moments d'une fête ou d'un banquet, plut à tel point au public qu'il devint spectacle à part entière. Parmi les formes embryonnaires du b., entre les IXe et XIVe s., on peut citer les danses populaires de la mauresque italienne et du matassin, toutes

deux d'origine espagnole, mais diffusées en Italie, en France, en Autriche et dans la péninsule balkanique. Dans la bonne société de l'époque fleurirent plutôt ce que l'on nomme les *basses danses*, lentes, solennelles, dont les pas sont glissés au ras du sol.
A partir du XV[e] s., les pionniers de la chorégraphie, appelés «inventeurs de ballet», exercèrent leurs activités essentiellement dans les cours et transposèrent dans leurs ensembles dansés des éléments de danses populaires, généralement vives et sautées (danses hautes), et de danses nobles. Les plus importants inventeurs, maîtres et théoriciens du ballet de cette période furent Domenico da Piacenza, Antonio Conazano, Guglielmo Ebreo et Bergonzio Botta qui monta à Tortona, en 1489, lors des noces d'Isabelle d'Aragon avec Galeazzo Sforza, des intermèdes sur le thème de l'amour conjugal dansés entre les plats du long repas nuptial. Au XVI[e] s., on remarqua surtout Cesare Negri, dit le Trombone, et Pompeo Diobono, protagoniste de l'école de danse milanaise, qui verra en Balthazar de Beaujoyeulx son élève le plus célèbre.
Balthazar de Beaujoyeulx résume dans ses productions toutes les expériences précédentes : son *Ballet comique de la Royne* (1581) est le prototype du *ballet de cour*; la somptuosité avec laquelle celui-ci fut créé ne pouvait certes pas susciter de nombreuses imitations (il durait six heures et avait coûté quatre millions de francs) mais le genre jouit aussitôt d'un grand succès et se répandit dans toutes les cours européennes.
En Italie, il est illustré par Claudio Monteverdi avec le célèbre *Ballo delle ingrate* représenté à Mantoue le 4 juin 1608. En France, outre les spectaculaires b. à cheval, le ballet de cour connut une grande vogue au XVII[e] s., grâce à la prédilection que Louis XIV, talentueux danseur, vouait à ce type de spectacle et grâce aussi à l'apport de musiciens et auteurs dramatiques comme Lully et Molière. La collaboration de Lully avec Molière suscita la création de la *comédie-ballet*, genre qui compte (pour ne citer que deux titres) *Monsieur de Pourceaugnac* et *le Bourgeois gentilhomme* (1670). Dans le cadre des initatives prises par Louis XIV en faveur de l'art et de la culture, figure la fondation, en 1661, de l'Académie royale de danse. Puis, vers 1680, Beauchamps codifia la technique du ballet, synthétisant deux siècles d'expériences sur la base des règles fixées par les maîtres du XV[e] et du XVI[e] s. Cette technique était déjà appelée «académique» ou «classique». En 1771, l'Académie royale de danse changea d'appellation et devint l'Académie royale de musique et de danse, afin de symboliser sur les scènes françaises l'union indissociable entre opéra et ballet. Conséquence la plus importante de cette association : le b. sortit du cercle étroit des cours pour s'adresser à un public payant. Le genre nouveau passa des salons de Versailles aux planches des théâtres; les spectacles pour dilettantes qui voyaient danser le monarque et ses courtisans furent remplacés par des spectacles de professionnels, gens de théâtre dépendants du public qui devaient continuellement approfondir de nouvelles techniques et de nouvelles idées. Le personnage de la «première danseuse», la «diva» naquit à cette époque : on voit apparaître également les fonctions et les rôles spécialisés que les anciens livrets signalent par les expressions : *sérieux, hors concert, grotesque, demi-caractère, premier, second, troisième,* etc.

A la mort de Lully, la destinée du b. se trouvait devant deux alternatives : la première, de tendance virtuose, exaltant la vaillance des danseurs-athlètes, l'autre dans le sens d'une plus grande recherche d'expression mimique et narrative, vers un b. qui serait un vrai drame dansé. En 1700, ces deux directions sont illustrées par les activités de deux étoiles, toutes deux élèves de Françoise Prévost : Anne de Cupis Camargo (1710-1770), virtuose brillante et acrobate incomparable, et Marie Sallé (1707-1756), interprète d'une humanité profonde. L'italienne Barbara Campanini (1721-99), dite Barbarina, qui, à seize ans, conquit le public parisien par ses dons de légéreté et par sa virtuosité, marcha sur les pas de la Camargo; les traces de la Sallé furent, pour leur part, suivies par de grandes danseuses interprètes telles Louise-Madeleine Lany (1733-77) et Marie-Madeleine Guimard (1743-1816). Vers 1750, un danseur italien, Gaetano Vestri (1729-1807), partit à la conquête des scènes parisiennes. Ayant francisé son nom en Vestris, Gaetano devint, avec ses frère et sœur Angiolo et Teresa, le fondateur d'une vraie dynastie de la danse, qui connaîtra son plus illustre représentant en Augusto Vestris (1760-1842), le propre fils de Gaetano, virtuose exceptionnel qui, à 75 ans, dansera encore aux côtés de Maria Taglioni. Mais la virtuosité pour elle-même commençait, vers 1750, à menacer le b. de n'être qu'un simple prétexte pour des pirouettes acrobatiques. Il devenait urgent de procéder à une réforme radicale. Dès 1740, le Viennois Franz Anton Hilverding (1710-1768) avait eu l'intuition de pouvoir adapter au b. cette imitation de la nature qui fera partie des préceptes des Encyclopédistes; en 1760, avec la publication des *Lettres sur la danse et sur les ballets*, le Français Jean-Jacques Noverre (1727-1810) posa les bases d'une réforme radicale du b. Noverre soutenait que la danse pure n'avait plus de raison d'exister et qu'elle n'aurait pu survivre sans la contribution de la pantomime, art qui pouvait exprimer les sentiments et représenter les actions avec réalisme afin d'atteindre l'objet essentiel : la vérité. La réforme de Noverre dans le domaine de la chorégraphie visait à libérer les mouvements naturels du corps; elle concernait également la mise en scène et les costumes qu'il voulait simples, confortables et adaptés au caractère et à la classe sociale des personnages. Un certain nombre de réflexions contenues dans les *Lettres sur la danse* firent exploser une célèbre querelle entre Noverre et Gasparo Angiolini (1731-1803), à propos de l'institution nommée *ballet-pantomime* revendiquée par Angiolini. Les recherches actuelles reconnaissent qu'Angiolini est le véritable créateur du ballet-pantomime. Chez lui, la partie mimée était rythmée et réglée par la musique, puis intégrée à la partie dansée, beaucoup plus dramatique et moins décorative que par le passé. Dans son premier ballet-pantomime (1761), Angiolini aborda un sujet tragique de Molière, *Don Juan ou le Festin de Pierre*, qui enthousiasma les critiques et le public de l'époque. Celui-ci suscita la collaboration d'Angiolini avec Gluck, laquelle engendra la création d'*Orfeo e Euridice* où la musique, la danse et la pantomime s'amalgamaient dans un même acte artistique homogène.
Les années qui précédèrent la Révolution française furent un ferment pour le théâtre en musique et donc pour le b. On délaissa rapidement les héros mytho-

logiques stéréotypés et on les remplaça par des personnages de plus de relief psychologique et plus directement inspirés par la réalité, telle la *Fille mal gardée* de Jean Dauberval (1742-1806), dans laquelle non seulement les perruques qui ennuyaient tant Noverre disparaissent, mais où l'on voit même apparaître des paysans. Dans la période qui succède à l'explosion révolutionnaire, fut représentée l'*Offrande à la Liberté* de Pierre Gabriel Gardel le Jeune (1792), exemple typique d'un b. adhérant à l'idéal de la Révolution.
Avec Salvatore Vigano (1769-1821), le b. se mua du ballet-pantomime en *choréodrame,* c'est-à-dire qu'il réalisa la tentative extrême de se transformer en action totale, en un véritable drame dansé, composé de musique, de récit et d'action placés à un même niveau d'importance, tous les danseurs participant à l'action dramatique. Le *choréodrame* était, en substance, une résultante des prémisses posés par le *ballet d'action*; expérience vivifiée par le talent d'un artiste complet et compétent comme Vigano, que Stendhal considéra comme l'un des grands de son époque, aux côtés de Rossini et de Napoléon. Vigano instaura une rigueur nouvelle dans la préparation de ses spectacles et il engendra une génération de «maîtres» qui diffusèrent ses principes dans toute l'Europe. Il concrétisa de façon exemplaire sa formule du choréodrame dans le grandiose b. *les Créatures de Prométhée,* représenté à Vienne en 1801, sur une musique composée expressément par Beethoven. Le *Prométhée* remporta un succès éclatant; il fut remonté à la Scala de Milan en 1813, une bonne partie de la partition de Beethoven étant remplacée par des pièces de Vigano, de Haydn et de Mozart. Les scènes étaient créées par Alessandro Sanquirico, qui collabora à nouveau avec Vigano dans les b. suivants, *Othello, Coriolan, Mirra, la Vestale* et *les Titans* qui proposaient à nouveau le thème illuministe de Prométhée.
Après Vigano, on comprit rapidement que le choréodrame n'était pas un schéma vraiment utilisable dans le futur; il représentait un phénomène unique, qui ne pouvait fonctionner que dans les mains de son créateur, sous peine de tomber dans le grotesque. Les limites du choréodrame furent parfaitement saisies par Filippo Taglioni (1777-1871) qui s'en dégagea en utilisant le grand talent de sa fille Maria Taglioni (1804-1884); il révolutionna la technique traditionnelle du b. grâce aux pointes qui rendaient son style aérien et immatériel. En revêtant le tutu de mousseline blanche, elle fera naître l'image de la ballerine légère et évanescente, véritable protagoniste de tout le b. romantique. *Giselle* de Coralli et Perrot, avec la musique de A. C. Adam représenta le chef-d'œuvre du b. romantique. Si la chorégraphie de *Giselle* fut l'œuvre de Coralli, en revanche, le personnage de la protagoniste fut entièrement créé par Perrot qui le conçut sur mesure pour sa femme Carlotta Grisi, autre grande «étoile» du b. romantique, avec Fanny Elssler, Fanny Cerrito et Lucille Grahn. Le b. de cette période, s'il fut riche de talents, n'en continua pas moins de démontrer une certaine fidélité aux principes et aux formes de la danse académique, tradition qui sera d'ailleurs conservée par les plus grands chorégraphes ultérieurs (de Blasis à Petipa et à Balanchine), même lorsque le b. cherchera à se renouveler à travers d'autres moyens expressifs et en empruntant des directions différentes.
Les activités de Carlo Blasis (1795-1878), créateur de petits b. et de divertissements, se situent dans la ligne du b. romantique, tout en s'en distinguant suffisamment pour qu'une place à part lui soit accordée. L'aspect le plus important de sa méthode consistait dans une recherche soignée et en profondeur sur l'interprétation de chaque danseur afin d'obtenir une danse «bien dessinée» de style néoclassique. En 1829, Blasis publia le traité *Code de Terpsichore*, somme de ses expériences, texte fondamental pour les spécialistes mondiaux du b. Son œuvre didactique influença fortement l'école de la Scala de Milan et le b. russe (il exerça longtemps à Modène et à St-Pétersbourg). Le père d'Enrico Cecchetti (1850-1928) fut l'élève de Blasis. Bien qu'extrêmement fidèle à la rigueur de la danse académique la plus pure, Cecchetti réussit toutefois à ouvrir ces techniques académiques aux plus audacieuses exigences expressives et stylistiques du théâtre moderne de danse. Il enseigna à des danseurs et chorégraphes comme Anna Pavlova, M. Fokine, V. Nijinski, L. Massine et Ninette de Valois. L'école italienne qui s'était désormais propagée dans le monde entier, courait par ailleurs le risque de vivre aux dépens de sa grande tradition : des danseuses comme la Cucchi, la Zucchi ou la Legnani n'avaient, par exemple, retenu de la Taglioni que la seule perfection technique, instaurant un style extérieur acrobatique et une virtuosité comme fin en soi. Luigi Manzotti lui-même (1835-1905), qui avait paru se rattacher au choréodrame de Vigano, se tourna plutôt vers la recherche d'effets sensationnels comme dans les b. *Excelsior, Pietro Micca, Sport*. Marius Petipa (1822-1910), qui fut le chorégraphe de Tchaïkovski, continua de s'inspirer directement du mouvement romantique. Avec les b. des compositeurs russes (*la Belle au bois-dormant, le Lac des cygnes* et *Casse-Noisette),* le b. romantique termina son évolution en traduisant une conception dramatico-musicale qui contenait en germes les éléments vitaux du renouvellement profond qui sera opéré par Diaghilev (1872-1929). Là fut, en effet, la leçon de Tchaïkovski : attirer vers la musique de b. des compositeurs de valeur réelle; Diaghilev en particulier collabora avec des musiciens comme Stravinski, De Falla, Debussy, Poulenc, Satie, etc. Des danseurs comme Vaslav Nijinski, des chorégraphes comme Michael Fokine, Nijinski lui-même, Leonid Massine et Serge Lifar, des scénographes tel Leon Bakst, des peintres comme Picasso et Matisse ont contribué en outre au succès des Ballets russes. Avec les Ballets russes, s'imposa un b. nommé *symphonique*, dans lequel la chorégraphie est intimement liée à l'élaboration symphonique.
A la différence du choréodrame qui s'éteignit avec son créateur, l'expérience des Ballets russes donna naissance à une véritable école qui sera diffusée dans le monde entier, en Amérique plus particulièrement où le b. contemporain vécut des saisons révolutionnaires. La première floraison du ballet contemporain s'épanouit, en effet, peu après les tournées des Ballets russes et de la compagnie de Nijinski (1916-17). De nombreux chorégraphes et danseurs provenant de la compagnie de Diaghilev s'établirent en Amérique, tels Fokine et George Balanchine. En 1933, Balanchine fonda l'Ecole de ballet américain, laquelle suscita à son tour la création de deux compagnies, l'American

Ballet (1934) et l'American Ballet Caravan (1936). La tradition de la danse classique se développe encore avec Lifar, l'Anglais Frederick Ashton, les Soviétiques Rotislav Zacharov, Leonid Lavrovski et Jurij Grigorovic, le Français Roland Petit. Parallèlement, naît au cours de notre siècle un courant de *danse libre* (Isadora Duncan), d'abord en nette opposition avec la danse académique, puis transigeant de plus en plus avec celle-ci ; il évolua vers la danse d'expression (ou expressionniste) allemande (Rudolf von Laban, Kurt Jooss, Mary Wigman) et vers d'autres écoles (comme celles de Ruth Saint Denis et de Ted Shawn). De là seraient sortis les protagonistes de la *modern dance* américaine, telle Martha Graham, son chef d'école, chorégraphe intense et originale qui codifia une nouvelle dialectique de la danse, reposant sur des mouvements de contraction et de détente, apte à révéler l'homme intérieur. Celle-ci forma des élèves qui fondèrent de multiples ramifications de son enseignement en Europe et en Amérique.
Parmi les défenseurs les plus significatifs d'une médiation entre classique et moderne, on peut citer les chorégraphes Aurelio Milloss (ayant exercé en Italie de 1938 à nos jours), Anthony Tudor, John Cranho, Birgit Cullberg, Glen Tetley, puis encore Hans van Manen, Rudi van Dautzig, Maurice Béjart (dont les œuvres spectaculaires font passer le problème du langage chorégraphique au second plan), Alicia Alonso, Alvin Ailey, Flemming Flindt, John Neumeier, Jiri Kilian, Louis Falco, Joseph Russillo, etc. Ceux-ci ont donné vie à un *b. moderne,* c'est-à-dire à un style reposant sur la technique classique, mais ouvert aux influences les plus diverses, de la *danse moderne* au *folklore* et à la *jazz dance.* Dans le panorama varié du b. contemporain, de nombreux danseurs ont laissé un signe profond dans l'histoire de cet art ; parmi ceux-ci, on peut citer la Russe Galina Vlanova, l'Anglaise Margot Fonteyn, la Française Yvette Chauviré, l'Italienne Carla Fracci, le Danois Eric Bruhn, les Russes Maja Plisetskaja, Rudolf Noureïev et Vladimir Vassiliev. Dans ce firmament, on peut encore placer les plus jeunes Michail Baryshnikov, Natalia Makarova, Ekaterina Maximova, l'Anglais Anthony Dowell, l'Argentin Jorge Donn, l'Américain Fernando Bujones, les Français Noëlla Pontois et Patrick Dupond, le Danois Peter Schaufuss, l'Italienne Elisabetta Terabust.
L'adoption du b., surtout aux Etats-Unis, par la revue, le cinéma, la télévision fit franchir à ce dernier un pas décisif (parmi les danseurs ou chorégraphes les plus actifs dans ce domaine, on peut citer Fred Astaire, Gene Kelly, Robert Fosse). Il put ainsi toucher de nombreuses couches du public, devenant une composante fondamentale des spectacles de masse et enrichissant, de plus, ses capacités expressives. Aux Etats-Unis, on trouve encore plusieurs élèves de Martha Graham (Merce Cunningham, Alvin Nikolais, Paul Taylor, Twyla Tharp) qui suivent la voie de la danse d'avant-garde. Merce Cunningham, principal protagoniste de la *new dance,* a recherché plus particulièrement dans l'improvisation et dans la rencontre accidentelle de toutes les composantes du spectacle (son, lumière, scénographie, mise en scène, projections, récitation), une forme d'art total. L'association de Cunningham avec Cage engendra la critique de cette discipline et une forme de danse (baptisée *postmodern dance*) qui s'approche de la vie jusqu'à s'identifier à elle. Avec eux, la danse se dissout dans la banalité d'un quotidien où tous les gestes et les actions ont la même importance, ne présentant ni linéarité, ni schéma préétabli. Sur la côte californienne, Ann Halprin poursuit une expérience de théâtre et de danse reposant, elle aussi, sur l'improvisation et cherchant à faire coïncider l'expression de l'exécutant avec sa propre identité personnelle ; elle travaille en collaboration avec des musiciens comme La Monte Young ou Terry Riley, présentant des œuvres dans lesquelles on utilise le feu, des papillons, le public lui-même, voire des musiques associées à des objets, des jouets, des gestes et des appareillages électroniques. Dans les années 60, apparaissent les protagonistes les plus intéressants de la *postmodern dance* américaine qui proviennent de la synthèse entre les styles de Cunningham et de Ann Halprin : Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Judith et Robert Dunn, Debora Hay, Lucinda Childs et Andrey Degroat (qui collabore souvent avec l'acteur Robert Wilson et le compositeur Philip Glass), Joan Jonas, Carolyn Carlson, Meredith Monk (cette dernière étant l'auteur de ses propres musiques). Le théâtre total proposé par l'Allemande Pina Bausch et son Tanztheater de Wuppertal est, au contraire, réglé rigoureusement par une régie chorégraphique et par un scénario vrai et propre ; dans ses spectacles, fortement engagés sur le plan social, la danse est, avec la récitation, la musique, le chant, le texte dramatique, intensément reliée à l'univers de l'expressionnisme. En Union soviétique et en Espagne, par ailleurs, les compagnies de b. folklorique, telles celles d'Igor Moisseiev et d'Antonio Gades, sont particulièrement actives.

ballet terme qui désigna au XVI^e^ s. des pièces ou des suites de pièces instrumentales ou vocales sur des rythmes de danses (les b. de G. G. Gastoldi sont célèbres).

Ballif Claude (Paris 1924) compositeur français. Il a été élève d'O. Messiaen à Paris, et de B. Blacher et J. Rufer à Berlin. Depuis 1971, il est professeur d'analyse musicale au Conservatoire de Paris. En 1974, il a reçu le Prix A. Honegger. Il a élaboré et mis en pratique une théorie de la «métatonalité», qui se propose de concilier l'utilisation du chromatisme absolu avec une certaine forme d'orientation tonale. Il a publié plusieurs écrits, dont un volume sur Berlioz. Parmi ses compositions, on remarque *Lovecraft* (1955) et *A cor et à cri* (1962) pour orchestre, *Ivre-Moi-Immobile* (1976) pour clarinette et orchestre, *Fragment d'une ode à la faim* (1975) pour 12 voix mixtes et *La vie du monde qui vient* (1953-72), *Requiem* pour chœur, soli et orchestre.

Balocchi Luigi (Verseil 1776-Paris 1822) librettiste italien. Il vécut à Paris où il fut directeur de scène et librettiste de l'Opéra. Il collabora à la rédaction des livrets des œuvres françaises de Rossini, *le Siège de Corinthe* et *Moïse et Pharaon.*

balzato → ricochet.

bambula danse afro-américaine au rythme fortement syncopé, commune dans les Antilles. Une pièce pour piano de L.M. Gottehalk en reprend le nom et les caractéristiques ; c'est l'une des premières œuvres

musicales savantes, inspirées du folklore afro-américain. Le tambour utilisé pour accompagner cette danse s'appelle aussi b.

Banchieri Adriano (Bologne 1568-1634) compositeur italien, théoricien de la musique et homme de lettres. A dix-neuf ans, il entra dans l'ordre des moines olivétains et commença à jouer de l'orgue au monastère de San Michele in Bosco de Bologne. Il fut ensuite organiste à Imola (1600-1604), Gubbio (1604-1605), Venise et Vérone. A partir de 1608 et jusqu'à sa mort, il résida au couvent de San Michele in Bosco. Il entretint des contacts avec de nombreux musiciens de son temps, assimilant toutes les nouvelles techniques musicales et les synthétisant dans plusieurs traités comme les *Armoniche conclusioni del suono del organo.* Artiste éclectique, il se consacra à tous les genres, sacrés et profanes. Il cultiva plus particulièrement le madrigal dramatique et la comédie madrigalesque, suivant les traces d'O. Vecchi et donnant libre cours à son esprit humoristique et fantasque. Dans la musique instrumentale, il fut un grand innovateur : il adopta systématiquement la barre de mesure (les *Concerti ecclesiastici* représentent le premier exemple de partition moderne) et il fut parmi les premiers à utiliser le chiffrage de la basse continue et les signes dynamiques *p* (piano) et *f* (forte). Il se révéla également un talentueux écrivain en langue italienne comme en dialecte : il écrivit la célèbre nouvelle *Cacasenno,* suite de *Bertoldo* et de *Bertoldino* de G. C. Croce.

Bancquart Alain (Dieppe 1934) compositeur français. Avec T. Murail et H. Dufourt, en 1977, il a fondé le CRISS (Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore) qui se propose, entre autres, d'étudier le son électronique, sa technologie, ainsi que son application à la transformation du son instrumental. Parmi ses œuvres, il faut citer *Thrène II* pour trio à cordes (1976), *l'Amant déserté* pour instruments électriques (1978) et une symphonie (1980).

bande en électroacoustique, ce terme désigne le champ de fréquence à l'intérieur duquel apparaît un signal ou un phénomène quelconque (p. ex. un son audible peut occuper la b. comprise entre 16 et 20000 hertz).

bande magnétique support pelliculaire plastique sur lequel est appliquée une couche extrêmement fine de matériau magnétisable, généralement constitué d'oxyde de fer et de chrome ou de fer pur. Il est possible d'y enregistrer durablement des messages musicaux, même complexes. On fabrique la b. m. en bobines ouvertes ou en cassettes de divers formats, suivant les usages et les enregistrements auxquels on la destine. En ce qui concerne les substances magnétisables dont la b. m. est recouverte, la première utilisée était formée de micro-cristaux d'oxyde de fer (Fe_2O_3) et garantissait une bonne réponse de fréquence aux enregistrements, quoique ceux-ci fussent un peu déficients pour les hautes fréquences. L'introduction de bandes à chrome (CrO2) et de celles à double couche, c'est-à-dire recouvertes à la fois d'oxyde de fer et d'oxyde de chrome (FeCr), provoqua une notable amélioration. Ce n'est que récemment qu'on a accompli le saut de qualité définitif avec la découverte et la commercialisation des b. m. à fer pur (Metal), qui ont permis des prestations acoustiques extraordinaires même aux petits magnétophones à cassettes pour amateurs, lesquels sont ainsi entrés de force et à bon droit dans le monde de la haute-fidélité, qui limitait le primat de la qualité aux seuls disques microsillon.

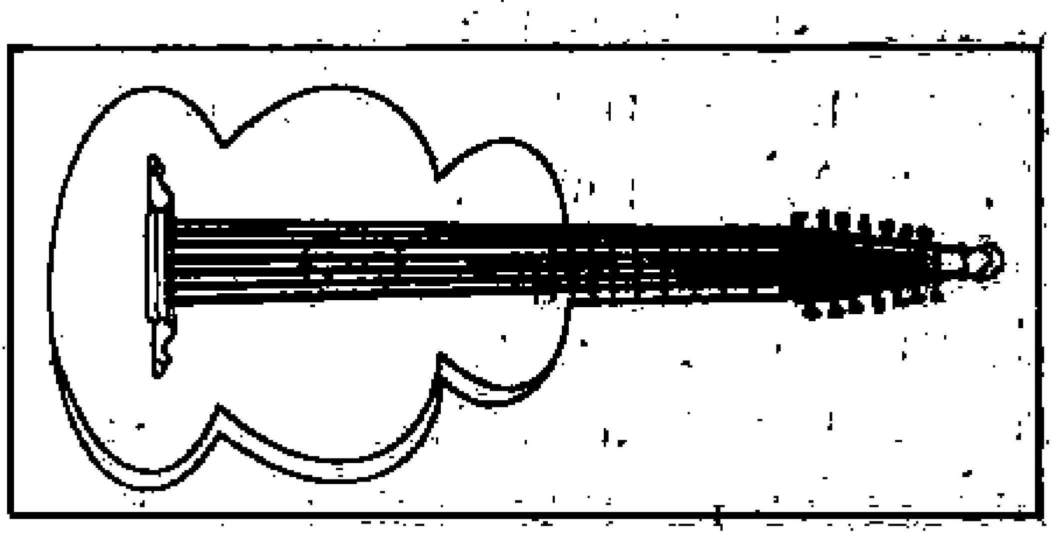
bande passante → fréquence.

bande son on appelle b. s. (ou *bande originale*) la musique qui est enregistrée sur la → piste sonore, créée pour accompagner un film.

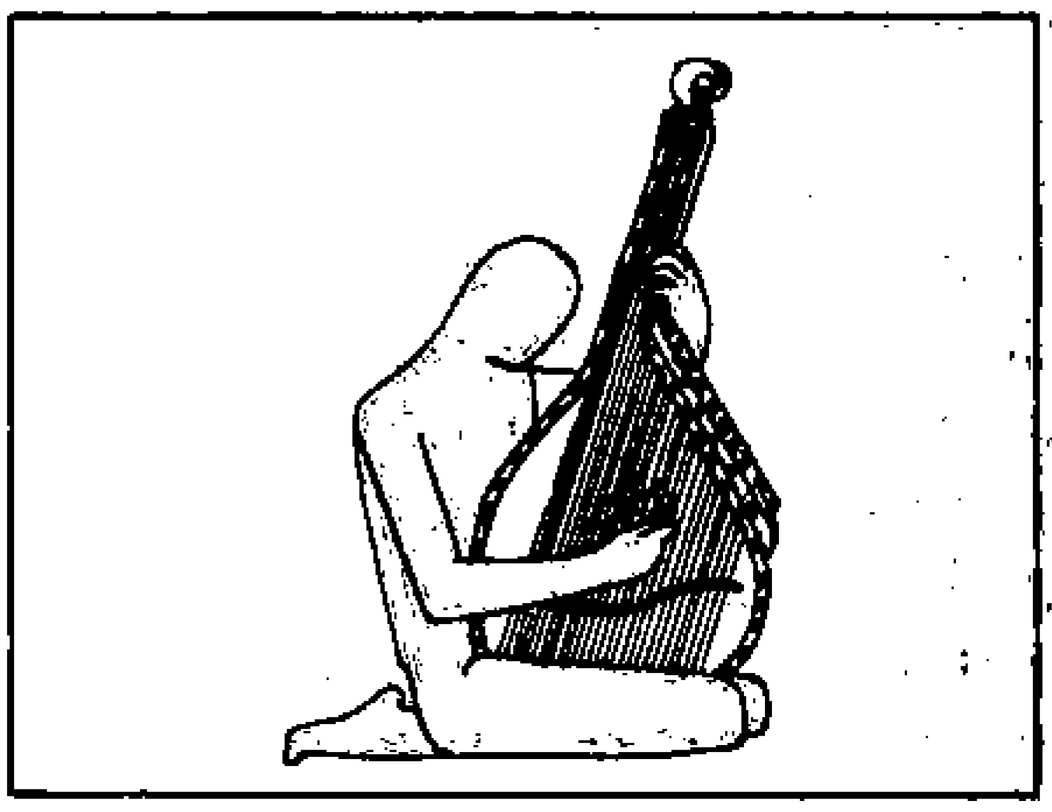
bandonéon sorte d'accordéon inventé en 1846 par H. Band de Krefeld. Il a une forme carrée et est muni de boutons sur ses deux côtés ; il a deux tonalités, parfois même une seule. Il fut d'abord doté de 100 puis de 144 notes. Il fut diffusé en Europe centrale, puis en Argentine ; il est utilisé dans la musique populaire et légère et, occasionnellement, dans le jazz.

bandora instrument à doubles cordes métalliques pincées (famille des luths) dont l'invention est attribuée à John Rose (1562). De tessiture grave, elle est formée d'une table et d'un fond plat, avec ouïe centrale, des éclisses à festons, des chevilles latérales et un long manche. Les cordes étaient regroupées en six chœurs et jouées avec un plectre. A la fin du XVI^e^ s., l'instrument eut sept chœurs, le chevalet et le sillet furent placés obliquement.

Bandora (XVII^e^ s.).



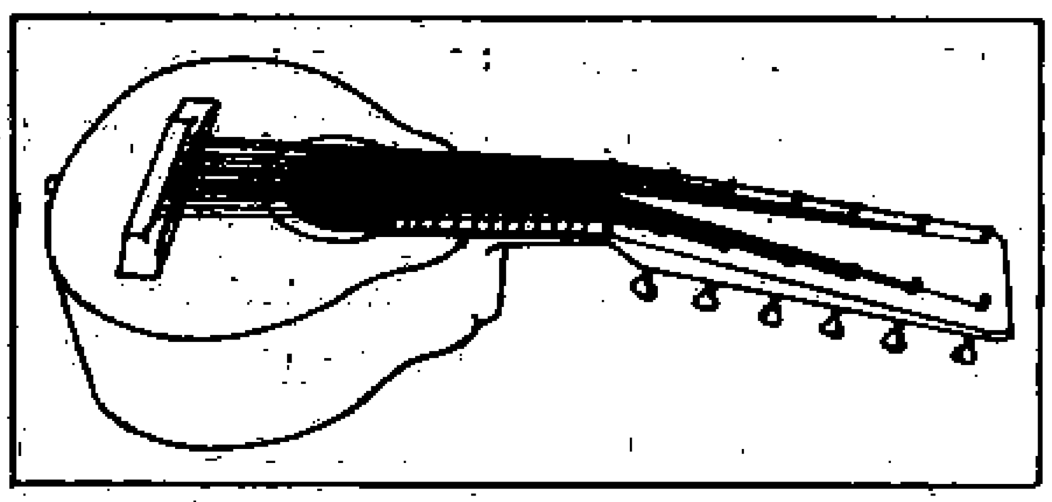
bandoura instrument à cordes (forme hybride entre le cistre et le luth) commun en Russie : il est formé d'une grande caisse circulaire prolongée latéralement par un court manche. Le corps de l'instrument est parcouru par de nombreuses cordes, touchées par la main gauche, le long du manche, et pincées librement dans l'autre moitié de l'instrument. C'est un instrument populaire, traditionnellement soliste, mais utilisé aujourd'hui en formations orchestrales par des groupes folkloriques.



Joueur de bandoura (Russie).

bandurria instrument à cordes pincées (famille des luths) dérivé du cistre, commun en Espagne. Il présente une table à fond plat, de profil piriforme et un court manche sur lequel sont tendues six doubles cordes métalliques jouées avec un plectre. On en trouve une version grande, dite *bandolón,* et une autre, petite et aiguë, la *bandurilla.* C'est un instrument réservé à la musique populaire ou semi-

Bandurria (Espagne).



savante, utilisé surtout dans les villes, employé avec d'autres instruments à cordes pincées, en petites formations dans lesquelles la guitare prédomine.

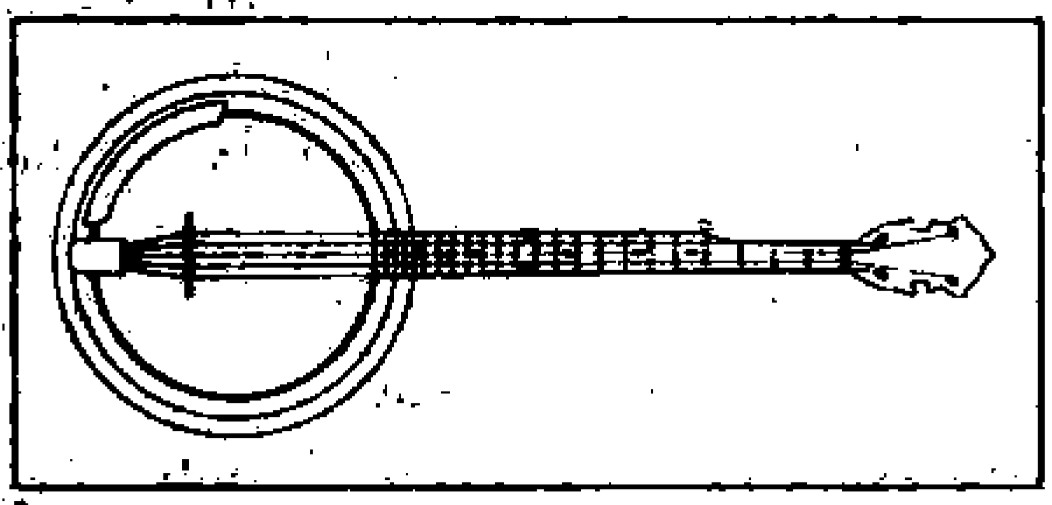
Banfield Raffaello de (Newcastle-upon-Tyne 1922) compositeur italien d'origine anglaise. Il a étudié à Venise avec G. F. Malipiero et à Paris avec N. Boulanger. Il a composé les opéras *Lord Byron's love letter* (1955) et *Colloquio con il tango* (1959), les ballets *The Duel* (1949) et *Agostino* (1956), ainsi que des pièces de musique vocale et de film de style éclectique et d'inspiration facile.

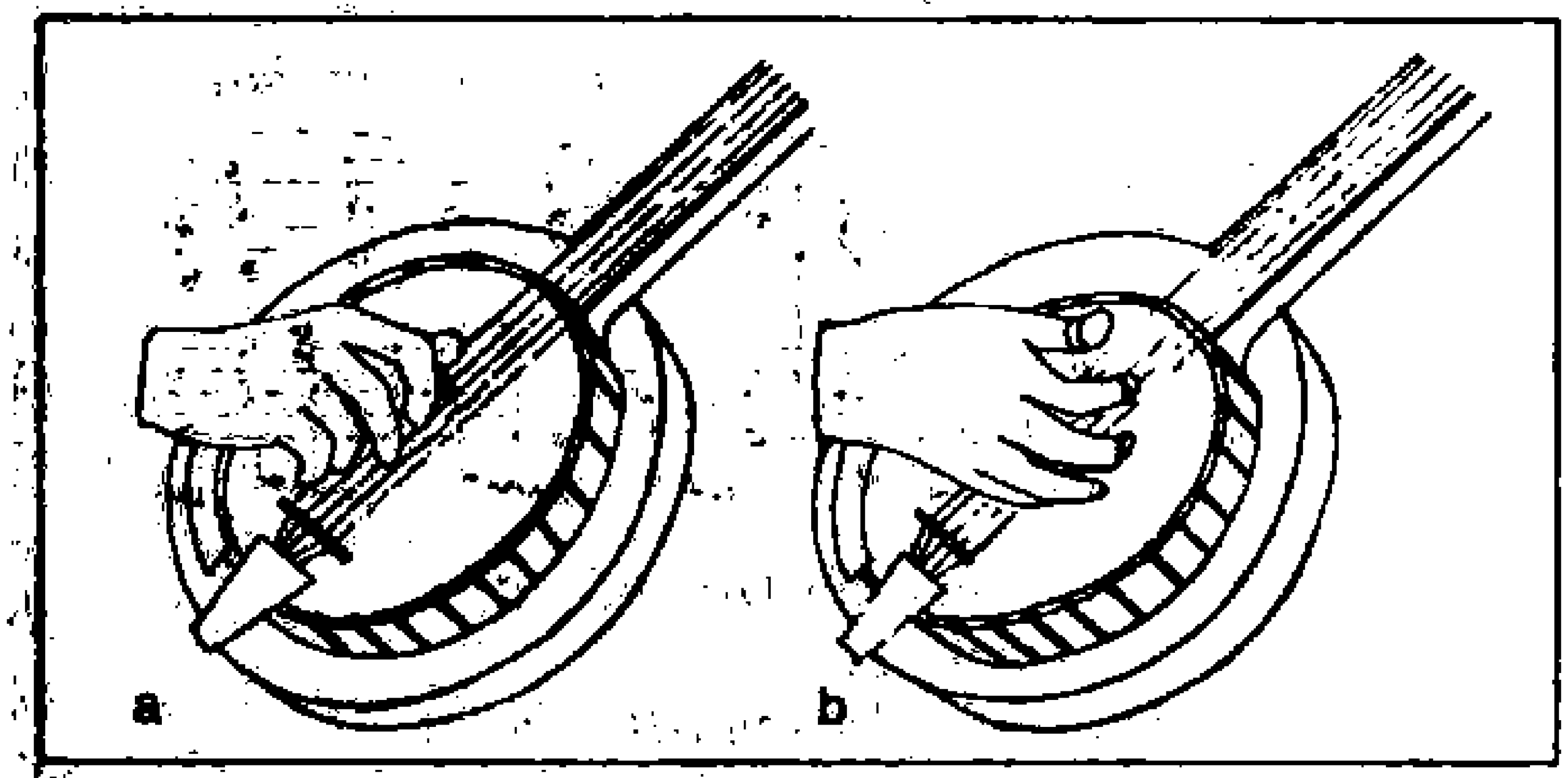
Bang William, dit «Bill» (Mobile, Alabama 1947) violoniste de jazz américain. Il a su greffer sur le langage *free* un esprit inventif effervescent, aux timbres richement colorés. Initialement, en 1977, il a formé avec James Emery (guitare) et John Lindbergh (contrebasse) le Trio à cordes de New York.

Banister John (? v. 1630-Londres 1679) violoniste et compositeur anglais. Directeur de l'ensemble instrumental de la cour, il écrivit des musiques de scène pour des œuvres dramatiques de Davenant, Shakespeare, Dryden. Entre 1672 et 1678, il organisa, dans sa maison, les premiers concerts publics payants.

banjo instrument à cordes, à long manche et à cadre circulaire sur lequel est tendue une table harmonique de parchemin. Il fut probablement inventé en Amérique par les descendants des esclaves africains; il dériverait du luth soudanais à table d'harmonie en peau et petit tambour, sur lequel on fixa un manche. Il devint ensuite un instrument populaire chez les Blancs et dans les premières expressions du jazz. Il peut comporter de 4 à 9 cordes. On distingue deux types de b. : le premier qui se joue avec les doigts (à la gauche des cordes les plus graves, se trouve une corde plus aiguë, tendue aux deux tiers du manche par une cheville); le second est joué avec un plectre. Il en existe aussi un type hybride, plus petit, dit *banjo-*

1 Banjo
2 Deux manières de jouer du banjo : a, avec un plectre simple, b, avec des plectres à anneau.





mandoline s'il possède des doubles cordes, ou *banjoline* s'il a des cordes simples.

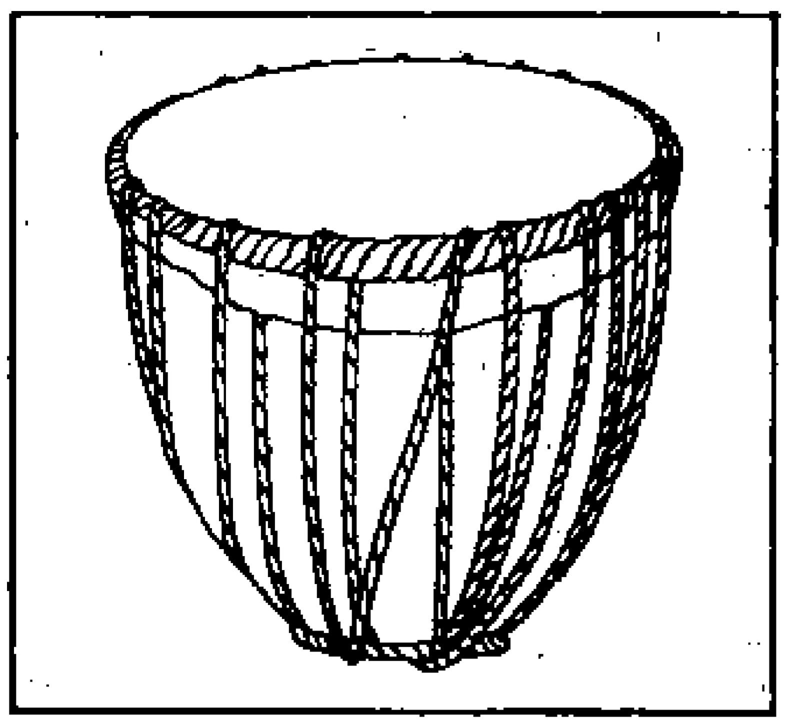
Bannister Henry Marriott (Oxford 1854-1919) paléographe anglais. Hormis plusieurs articles d'hymnologie, dans la «Rassegna gregoriana» et dans le «Journal of Theological Studies», il a publié d'importants travaux, dont les *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina* (1913) et le *Missale gothicum* (1917-19). Il a aussi collaboré aux *Analecta hymnica.* □

Banti Giorgi Brigida (Crema 1757-Bologne 1806) soprano italienne. Dotée de l'une des voix les plus splendides du XVIII^e s. pour son étendue, sa technique et sa puissance, elle fut une grande interprète de P. Anfossi, P. C. Guglielmi, F. Bianchi, A. Tarchi, G. Paisiello. Elle triompha sur les plus grandes scènes européennes.

Bantock sir Granville (Londres 1868-1946) compositeur et chef d'orchestre anglais. Représentant du mouvement de renouveau développé par la musique anglaise au début du siècle, il s'est consacré, en qualité de chef d'orchestre, à la diffusion des compositions nationales. Dans ses œuvres, il a adopté un style impressionniste éclectique, souvent d'inspiration exotique (*Omar Khayyâm,* pour soli, chœur et orchestre, 1906; l'opéra *The Seal-Woman,* 1924, etc.).

banya petit tambourin indien en cuivre, en bois ou en argile, habituellement joué avec un tambour nommé *tabla.* On en joue de la main gauche et, grâce à un effet de *glissando* exercé par la paume sur la membrane, il produit des basses caractéristiques. Le duo tambour/banya-tabla représente actuellement le type de percussion le plus usuel de la musique traditionnelle indienne (Inde du Nord, Pakistan).

Banya (Inde).



Baranović Krešimir (Sibenik 1894-Belgrade 1975) compositeur et chef d'orchestre yougoslave. Il a dirigé l'Opéra de Zagreb (1915-1925), les ballets d'Anna Pavlova (1927-1928) et l'Opéra de Belgrade (à partir de 1945). Il s'est affirmé surtout comme auteur de ballets (parmi lesquels *Licitarsko srce* [«Cœur de pain d'épices»], 1924; *Imbrek z nosom* [«Imbrek au long nez»], 1935 et *Kineska priča* [«Fable chinoise»], 1955), mais il a composé également des pièces lyriques, des œuvres de musique symphonique et de chambre, des cantates et des œuvres vocales, accueillant l'influence de Stravinski dans une poétique d'inspiration «nationale», avec des références explicites à la musique populaire croate.

Barbaja Domenico (Milan 1778-Pausilippe, Naples, 1841) imprésario italien de théâtre; il s'est enrichi avec la gestion des jeux de hasard dans le *ridotto* (salle de jeux) de la Scala de Milan. Il put ainsi entreprendre les activités d'imprésario, d'abord au théâtre San Carlo de Naples, puis à la Scala et enfin à Vienne aux théâtres Kärtnerthor et An der Wien. Il eut une telle renommée qu'il fut appelé «le prince des impré-

sarios». Rossini, Donizetti, Bellini, Pacini et, parmi les chanteurs, H. Sontag, Rubini et Lablache bénéficièrent de sa protection.

Barbarino Bartolomeo ou B. Barberino, dit «le Pesarino», (Fabriano XVI[e] s.-? ap. 1617), compositeur italien. Musicien à Pesaro et à Padoue, il fut l'un des premiers auteurs de monodies accompagnées. Il publia cinq volumes de madrigaux, un de chansons et deux de motets.

Barber Samuel (West Chester, Pennsylvanie, 1910 - New York 1981) compositeur américain. Il a étudié au Curtis Institute de Philadelphie et a remporté ensuite plusieurs prix internationaux. Il a effectué de nombreux voyages en Europe. Musicien d'inspiration romantique, essentiellement lié au langage du XIX[e] s., brillant orchestrateur, il a écrit des œuvres théâtrales, parmi lesquelles *Vanessa* (1958) et *Anthony and Cleopatra* (1966), des ballets, des pièces de musique pour la scène, des compositions pour orchestre (dont une *Ouverture pour «The School of Scandal»* de R. Sheridan, 2 symphonies, un célèbre *Adagio* pour instruments à cordes, *Capricorn Concerto*) et avec instrument soliste (des concertos pour violon, violoncelle et piano), ainsi que des pièces de musique de chambre et des œuvres vocales.

Barberino Bartolemo → Barbarino, Bartolomeo.

Barberis Melchiorre de (Padoue XVI[e] s.) luthiste et compositeur italien. Ses tablatures de luth, contenant des fantaisies, danses et transcriptions de musique vocale, furent publiées à Venise entre 1546 et 1549. Il a également écrit 4 fantaisies pour guitare, seules compositions du genre à apparaître en Italie au XVI[e] s.

Barbetta Giulio Cesare (Padoue v. 1540-1603) luthiste et compositeur italien. De 1569 à 1603, il publia 4 livres de tablatures de luth contenant des danses, fantaisies et transcriptions.

Barbier Jules (Paris 1822-1901) dramaturge et librettiste français. Il a écrit une cinquantaine de livrets d'opéra pour de nombreux compositeurs français, parmi lesquels Delibes, Meyerbeer (*Dinorah*), Offenbach (*les Contes d'Hoffmann*), Thomas (*Mignon, Hamlet*) et Gounod (*Faust, Roméo et Juliette,* etc.).

Barbieri Carlo Emanuele (Gênes 1822-Budapest 1867) chef d'orchestre et compositeur italien. Elève de Mercadante, il a exercé une activité de directeur dans la domaine de l'opéra, notamment à Vienne et en Allemagne. A partir de 1862 et jusqu'à sa mort, il a dirigé le Théâtre national de Budapest. Il a composé 3 opéras, des ballets, des opérettes, des vaudevilles et des pièces de musique sacrée, mais il a été surtout connu comme chef d'orchestre.

Barbieri Fedora (Trieste 1920) mezzo-soprano italienne. Elle fit ses débuts à Florence (1940) dans *le Mariage secret* de Cimarosa et se spécialisa ensuite dans le répertoire de Verdi et du romantisme tardif; mais, douée d'une très grande souplesse, elle interpréta aussi des opéras appartenant à d'autres époques, ainsi que des rôles comiques.

Barbieri Francisco Asenjo (Madrid 1823-1894) compositeur, chef d'orchestre et musicologue espagnol. Elevé par son oncle paternel, danseur et musicien d'origine italienne, il vécut dans le milieu du théâtre, s'adaptant aux fonctions les plus variées, avant de s'affirmer comme compositeur. En 1851, avec son œuvre *Jugar con fuego (Jouer avec le feu),* il réussit à imposer, à travers une synthèse entre les caractères espagnols et ceux de l'opéra italien, un nouveau genre de zarzuela en trois actes (dite «zarzuela grande»), dont le succès encouragea la construction, à Madrid, d'un «Teatro de la Zarzuela» spécialement conçu à cet effet. Il composa plus de 70 zarzuelas, mais se consacra aussi à des recherches sur la musique espagnole ancienne et à la direction d'orchestre, révélant pour la première fois au public espagnol des œuvres de Beethoven et de Wagner.

Barbieri Leandro, dit «Gato» B. (Buenos Aires 1936) saxophoniste ténor de jazz argentin. Rival de John Coltrane pendant son premier séjour en Italie, après avoir joué avec Don Cherry aux Etats-Unis (1968), il a su fondre l'agressivité sonore du free jazz avec la mélodie populaire et les rythmes sud-américains.

Barbieri-Nini Marianna (Florence env. 1820-1887) soprano italienne. Sa période la meilleure s'est déroulée de 1840 à 1850; elle a connu de grands succès dans les opéras de Donizetti (notamment *Lucrezia Borgia*) et de Verdi (entre autres, dans les rôles d'Hélène, dans *I Due Foscari,* et de Lady Macbeth, qui ont été conçus pour elle).

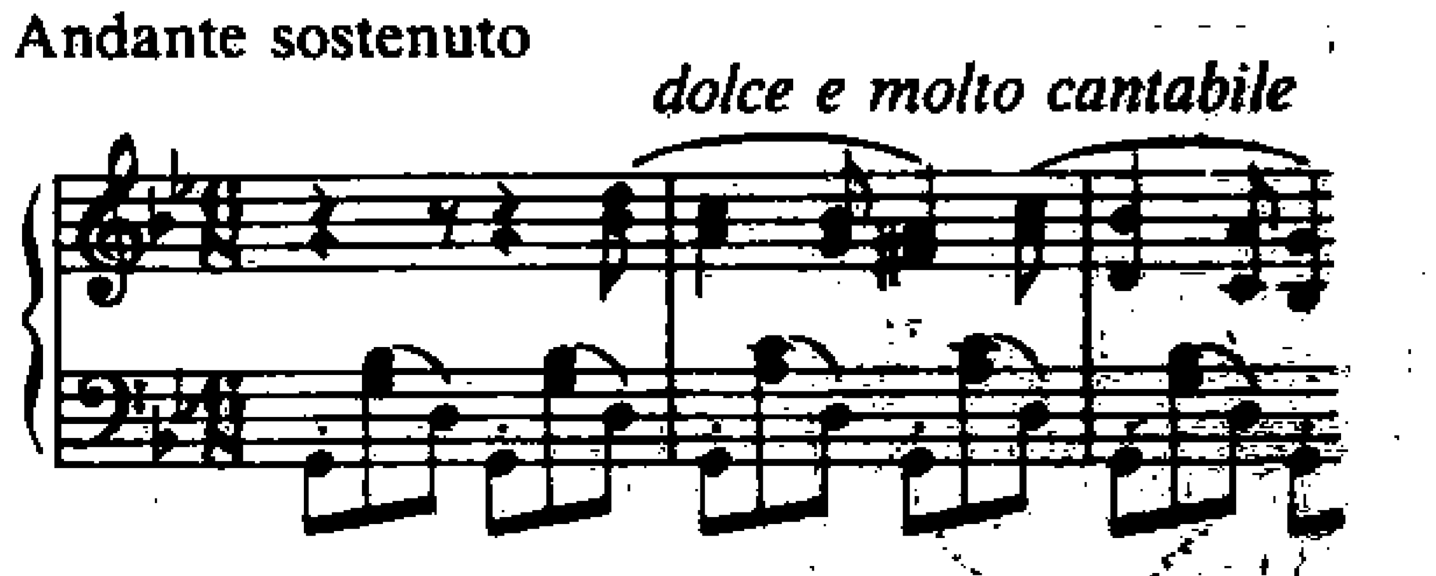
Barbirolli sir John (Londres 1899-1970) chef d'orchestre anglais. De renommée internationale pour ses concerts, il a été également apprécié, dans son pays, pour avoir dirigé des opéras, surtout italiens. En 1937, il a succédé à Toscanini à la tête de la Philharmonie de New York; il a ensuite dirigé l'orchestre Hallé de Manchester, celui du festival d'Edimbourg et celui du Covent Garden.

barbiton instrument à cordes de la Grèce antique ressemblant à la lyre mais de sonorité plus grave : on en jouait avec un plectre.

Barblan Guglielmo (Sienne 1906-Milan 1978) musicologue italien. Il a dirigé la bibliothèque du Conservatoire de Milan et, à partir de 1962, a été professeur d'histoire de la musique à l'Université d'Etat de Milan. Il a publié, entre autres, des études sur Bonporti, Donizetti et, avec la collaboration d'A. Della Corte, une anthologie des lettres de Mozart. Il est surtout l'auteur de remarquables études sur l'histoire de la musique à Milan du XVI[e] au XVIII[e] s.

Barblan Otto (Schanf, Engadine, 1860-Genève 1943) organiste et compositeur suisse. Professeur au Conservatoire de Genève et concertiste actif, il a beaucoup contribué à la diffusion des œuvres chorales et pour orgue de J.-S. Bach. Sa production, où l'on reconnaît l'influence du folklore ladin, comprend des pièces de musique vocale avec orchestre, des œuvres pour chœur *a cappella,* des pièces de musique de chambre et pour orgue.

barcarolle morceau vocal ou instrumental de mesure ternaire (6/8, 9/8 ou 12/8) avec un accompa-



Barcarolle (Venetianisches Gondellied) des «Romances sans paroles» pour piano de F. Mendelssohn-Bartholdy.

gnement rythmiquement uniforme, évoquant le mouvement lent d'une barque. Parmi les plus connues, nous citerons celles de : Mendelssohn-Bartholdy (*Romances sans paroles* : op. 19 nº 6; op. 30 nº 6; op. 62 nº 5), de Chopin (op. 60), d'Offenbach (*les Contes d'Hoffmann*), de G. Fauré.

Barce Ramón (Madrid 1928) compositeur et critique musical espagnol. Il a d'abord étudié à Madrid, puis avec O. Messiaen et G. Ligeti, mais il se considère essentiellement comme autodidacte. En 1958, il a participé à la création du groupe Nueva Música et, en 1964, à celle du groupe Zaj (pour une musique engagée). En 1967 il a publié la revue «Sonda» et, depuis 1971, il est critique du quotidien «Ya» de Madrid. Après les premières expériences atonales, il a élaboré un système personnel de polarités harmoniques.

barde poète antique et chanteur celte. L'instrument typique qui l'accompagnait était la rote; il utilisait également la harpe. Avec l'exode des populations celtiques de Grande-Bretagne causées par les invasions saxonnes et leur établissement en Bretagne, les bardes exercèrent une certaine influence sur la culture médiévale française sur le plan littéraire (thèmes légendaires qui inspireront les cycles chevaleresques des trouvères) comme sur le plan musical (avec des formes telles que le lai et le virelai). Le personnage du barde devint à la mode dans la seconde moitié du XVIIIe s. avec la publication, par J. Macpherson, de chants frauduleusement attribués à un barde appelé Ossian.

Bardi Giovanni Maria, comte de Vernio, (Florence 1534-Rome 1612), mécène et compositeur italien. Il rassembla dans sa propre maison de Florence, entre 1579 et 1592, un groupe de musiciens et d'écrivains connus sous le nom de *Camerata fiorentina* ou *Camerata di Bardi*, qui donna naissance au nouveau style monodique accompagné, précurseur de l'opéra. Il écrivit un certain nombre de madrigaux et un *Discorso mandato a Giulio Caccini sopra la musica antica e'l cantar bene* (Discours envoyé à G. C. sur la musique antique et l'art du chant).

Bárdos Lajos (Budapest 1899) compositeur, chef d'orchestre et musicologue hongrois. Il fut l'élève de Z. Kodály à l'Académie de musique Fr. Liszt de Budapest, où il devint professeur (1928-1968). Grâce à ses divers postes de chef de chœur à Budapest, il joua un rôle primordial dans la promotion du chant choral en Hongrie. Son œuvre s'étend surtout à la musique vocale : il s'y affirme comme l'un des continuateurs de l'œuvre de Kodály. Il a écrit principalement sur la théorie musicale et les apports spirituels de Liszt, Bartók et Kodály. □

Barenboim Daniel (Buenos Aires 1942) pianiste et chef d'orchestre argentin naturalisé israélien. Il a étudié en Israël, puis à Paris avec N. Boulanger. Il alterne une intense activité de concertiste avec celle de chef d'orchestre. De 1975 à 1989, il a été chef permanent de l'Orchestre de Paris; désormais, il est directeur de la Staatsoper de Berlin.

Bärenreiter maison d'édition musicale allemande. Fondée en 1924 par Karl Vötterle, elle a aujourd'hui son siège à Kassel et à Bâle. Elle s'est spécialisée dans des éditions de grand intérêt musicologique : des collections d'études, des revues, des éditions critiques de chefs-d'œuvre de la musique et des *opera omnia* de compositeurs du passé (parmi lesquels Bach, Berlioz, Berwald, Gluck, Händel, Lassus, Lechner, Liszt, Mozart, Schein, Schubert, Schütz, Telemann). Elle a publié d'autre part l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, en 14 volumes plus 2 suppléments (1949-1979).

Barilli Bruno (Fano, Pesaro, 1880-Rome 1952) écrivain, critique musical et compositeur italien. Il a été l'un des fondateurs de la revue littéraire «la Ronda», en 1919. Il a étudié la composition à Parme et la direction d'orchestre à Munich, et s'est ensuite consacré à la critique musicale. Une partie de ses essais critiques, acerbes et inspirés, se trouvent réunis dans les volumes *Delirama* (1924), *Il Sorcio nel violino* [«Une souris dans le violon»] (1926), *Il Paese del melodramma* [«Au pays du théâtre lyrique»] (1929). Il a composé les opéras *Medusa* (1910) et *Emiral* (1915), de style vériste.

Barlow Fred (Mulhouse 1881-Boulogne-sur-Seine 1951) ingénieur et compositeur français. Après avoir étudié à l'Ecole polytechnique de Zurich, il délaissa sa carrière d'ingénieur et vint à Paris, où il travailla avec J. Huré et Ch. Koechlin. Il adhéra au quakerisme en 1926, ce qui orienta beaucoup son œuvre. De nombreuses pièces pour le piano *(Jeux d'Ondines, Polichinelle et Colombine)* y côtoient des œuvres pour l'orchestre *(Sinfonietta)*, pour la voix *(Poèmes chinois* ou *Ave Maria)* et pour le théâtre *(Sylvie ou le Double Amour, Mam'zelle Prudhomme)*. □

Barnet Charles Daly, dit «Charlie» B. (New York 1913) saxophoniste et chef d'orchestre de jazz américain. Marqué par l'influence de Johnny Hodges, il a fondé en 1939 un orchestre solidement enraciné dans le swing, qui a connu un succès considérable (*Cherokee, Skyliner*).

Baroilhet Paul (Bayonne 1805-Paris 1871) baryton français. Connu d'abord en Italie, où il avait fait ses débuts en 1832, il fut ensuite, de 1841 à 1850, à l'Opéra de Paris. Doué d'une voix sonore et souple, il a été l'un des barytons les plus célèbres de Donizetti qui composa pour lui les rôles d'Alfonso, dans *la Favorite*, et de Camoës, dans *Don Sébastien*.

Baron Ernst Gottlieb, latinisé en Baronius (Breslau 1696-Berlin 1760) luthiste et compositeur allemand. Elève de S. L. Weiss, il fut luthiste à la cour de Gotha (1728), puis joueur de théorbe à la cour de Frédéric le Grand à Rheinsberg (1735) puis à Berlin (à partir de 1737). On connaît de lui, 2 concertos, des sonates, partitions et autres pièces pour luth qui le classent parmi les compositeurs de style «galant», adepte de la théorie des *affetti*; il fut également influencé par les ornements à la française. Il publia (1727) un précis théorique et pratique de l'art du luth baroque dont il fut le dernier représentant allemand.

Baroni Giuseppe (Naples 1877-Turin 1950) chef d'orchestre italien. Il a été un divulgateur passionné de la musique de Wagner et de R. Strauss en Italie.

Baroni Leonora, appelée «l'Adrianetta» (Mantoue 1611-Rome 1670) chanteuse italienne, non moins célèbre que sa mère Adriana → Basile B. Parmi ses admirateurs, elle compta Mazarin (qui l'engagea à la cour de France de 1644 à 1645), le pape Clément IX et Milton qui lui dédièrent des poèmes élogieux.

Baroni Mario (Mantoue 1934) musicologue italien. Professeur à l'Université de Bologne, il se consacre à la recherche sur le langage musical et à l'analyse scien-

tifique de ses structures. Avec la collaboration de Carlo Jacoboni, il a publié le livre *Verso una grammatica della melodia* [«Pour une grammaire de la mélodie»] (1976), première contribution à l'établissement d'une grammaire générative des structures mélodiques, et il a organisé à Modène en 1982 un congrès international sur l'analyse musicale par ordinateur.

baroque terme désignant un mouvement artistique et littéraire qui s'est affirmé en Italie et en Europe aux XVII^{e} et XVIII^{e} s. Dans le domaine musical, le concept de baroque est essentiellement historique, se référant surtout à une poétique ou à une typologie stylistique, se situant dans la période qui est comprise entre la Renaissance et celle des Lumières, de 1600 environ à 1750. L'époque considérée comme baroque naît avec la consolidation de la *monodie* accompagnée et de la *basse continue*, avec l'avènement de l'*opéra*, de l'*oratorio*, de la *cantate* et avec le développement de la musique instrumentale. Les formes caractéristiques de cette période sont le *concerto*, la *sonata a tre, da chiesa* et *da camera* et les pièces pour instruments à clavier. En outre, le sens *tonal* et l'*harmonie* qui constituent l'écriture polyphonique s'affirment définitivement. Dans la mesure où la monodie accompagnée et l'opéra s'épanouissent surtout en Italie, on peut dire que l'Italie est le berceau de la musique baroque. En effet, elle fut, de 1600 à 1750, le centre de diffusion européenne de la pratique de la basse continue avec les musiciens de la *Camerata fiorentina* tout d'abord, et avec C. Monteverdi, puis avec les musiciens de l'école romaine (L. Rossi, G. Carissimi, A. Cesti) et vénitienne (F. Cavalli). Les musiciens allemands de H. Schütz à G. F. Haendel ainsi que le plus grand compositeur anglais H. Purcell souscriront aux modèles de l'opéra, de la cantate et de l'oratorio proposés par l'Italie. A la même époque, fleurissait également en Italie une production instrumentale, reposant sur la basse continue, qui, à travers A. Stradella, A. Scarlatti, A. Corelli et enfin A. Vivaldi, fixaient les formes de la sonate et du concerto; celles-ci, transmises à J. S. Bach, conflueront, vers 1750, dans la symphonie classique. Une tradition autonome s'instaurait au contraire en France, tant dans l'art théâtral (avec la *tragédie lyrique*, fondée sur une déclamation que règlent de rigides mesures métriques, à la différence de l'extensible récitatif de l'opéra italien) que dans l'art instrumental où, à la forme italienne de la sonate et du concerto, on préféra celle de la suite de danses. Le principal représentant de l'opéra français fut J.-B. Lully, prédécesseur de J.-Ph. Rameau, tandis que la musique instrumentale atteint son apogée dans la production de pièces pour clavecin avec F. Couperin. (Voir en appendice le Précis d'histoire de la musique).

Barraine Elsa (Paris 1910) femme compositeur française. Grand Prix de Rome en 1929, elle a enseigné au Conservatoire de Paris de 1954 à 1975. Elle a composé des œuvres pour divers instruments, comme ses *2 Préludes et fugues* pour orgue (1929) ou ses *Variations* pour piano et percussion (1950); de la musique vocale, *Mélodies* (1930), *les Cinq Plaies* (1952), et de la musique pour le théâtre avec son ballet *la Chanson du mal-aimé* (1950). □

Barraqué Jean (Puteaux 1928-Paris 1973) compositeur et critique musical français. Il a étudié avec J. Langlais et O. Messiaen. De 1951 à 1954, il a travaillé avec le Groupe de Recherche de Musique concrète à la Radio française. Ayant lui-même détruit ses premiers travaux, le mince catalogue de ses œuvres commence avec la *Sonate* (1950-52) pour piano et avec la *Séquence* (1950-55) sur un texte de Nietzsche. Les quatre compositions achevées qui suivent (... *au-delà du hasard*, pour 3 voix et 20 instruments, 1959; *Chant après chant*, 1966; *le Temps restitué*, 1957-68; et *Concerto pour clarinette, vibraphone et 3 groupes instrumentaux*, 1968), ainsi que de nombreux fragments, s'inscrivent, de façon explicite ou implicite, dans un projet grandiose inspiré de *la Mort de Virgile* d'H. Broch. Dans la tension visionnaire de ce dessein, on peut reconnaître l'un des aspects essentiels de la poétique de B., ainsi que l'une des causes de son isolement. Son adhésion au sérialisme, qu'il réalisa parallèlement aux protagonistes de sa génération, se heurtait à une sorte d'ardente intention discursive, aboutissant à des solutions stylistiques souvent hétérogènes et à la limite du déséquilibre, marquées par une intense et fascinante inquiétude.

Barraud Henry (Bordeaux 1900) compositeur français. Directeur musical de la Radio française entre 1944 et 1948, puis directeur de la Chaîne nationale de l'ORTF (de 1948 à 1966), il a composé des opéras (dont *Numance*, 1950), des ballets (*la Kermesse*, 1943), des cantates, des pièces de musique symphonique et de chambre et des musiques de film. Ouvert aux nouvelles orientations de la musique comme directeur d'émissions radiophoniques, il est resté lié comme compositeur à des choix stylistiques très modérés. Son œuvre est caractérisée par la solidité de son architecture et par la complexité de son écriture polyphonique. Il a écrit une monographie sur *Berlioz* (1955).

barre trait vertical avec lequel dans la notation courante on délimite en une succession de mesures de valeur égale (notes et silences) une partition musicale.

barrelhouse style pianistique de jazz dont le nom provient des tavernes de La Nouvelle-Orléans du début du siècle, où il était pratiqué. De caractère nettement percussif, le b. est essentiellement fondé sur le principe du *blues*, bien qu'il accueille parfois des éléments du *rag* et du *stomp*. Parmi les pianistes qui ont enregistré des disques dans ce style, il faut citer Cow Cow Davenport, Speckled Red et, parmi les épigones de race blanche, Frank Melrose.

Barrientos María (Barcelone 1884-Saint-Jean-de-Luz 1946) soprano espagnole. Douée d'une voix limitée en volume, mais claire et souple, elle privilégia les œuvres de Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer et Auber.

barriera danse de cour diffusée à partir de 1550; il semble que cette expression provienne d'une figure dans laquelle les cavaliers barraient le pas aux dames. Composée de quatre parties, la première de rythme binaire, la seconde et la troisième de rythme ternaire, la quatrième en mouvement de gaillarde, la b. connut, du point de vue chorégraphique, diverses transformations.

Barsanti Francesco (Lucques 1690-Londres av. 1776), flûtiste, hautboïste et compositeur italien. En 1714, il se rendit à Londres comme instrumentiste au théâtre de l'Opéra; après un bref retour en Italie, il

vécut de nombreuses années à Edimbourg, puis à Londres de nouveau, après 1750. Il contribua avec Geminiani à implanter en Angleterre les modèles coréliens de la sonate à deux ou à trois et du *concerto grosso*. Il publia, entre 1724 et 1757, 3 recueils de sonates à deux, 3 recueils de sonates à trois et 1 d'ouvertures à quatre, privilégiant parmi les instruments la flûte traversière ou à bec, très à la mode en Angleterre (ses sonates pour flûte douce et basse continue appartiennent aux meilleures œuvres écrites pour cet instrument), 2 livrets de concertos grossos, dans lesquels il utilisera une instrumentation particulièrement riche pour cette époque (avec trompettes, cors et timbales) ainsi qu'un recueil d'airs populaires écossais.

Bart Lionel (Londres 1930) compositeur et auteur de textes de chansons anglais. Auteur de la musique et des paroles de certaines chansons en vogue en Angleterre après la Seconde Guerre mondiale, il a eu un très grand succès aussi avec deux comédies musicales, grâce auxquelles il avait l'ambition de créer une sorte d'opéra populaire local, notamment avec *Oliver!* (1960), inspiré d'*Oliver Twist* de Dickens.

Bartalus István (Bálványos-Váralia 1821-Budapest 1899) musicologue hongrois. Il a été pianiste, professeur et critique musical à Budapest où il a fondé le premier périodique musical hongrois et lancé les études musicologiques de son pays. Entre 1873 et 1896, il a publié un recueil de chansons populaires hongroises en 7 vol., le plus important dans ce genre, avant Bartók et Kodály.

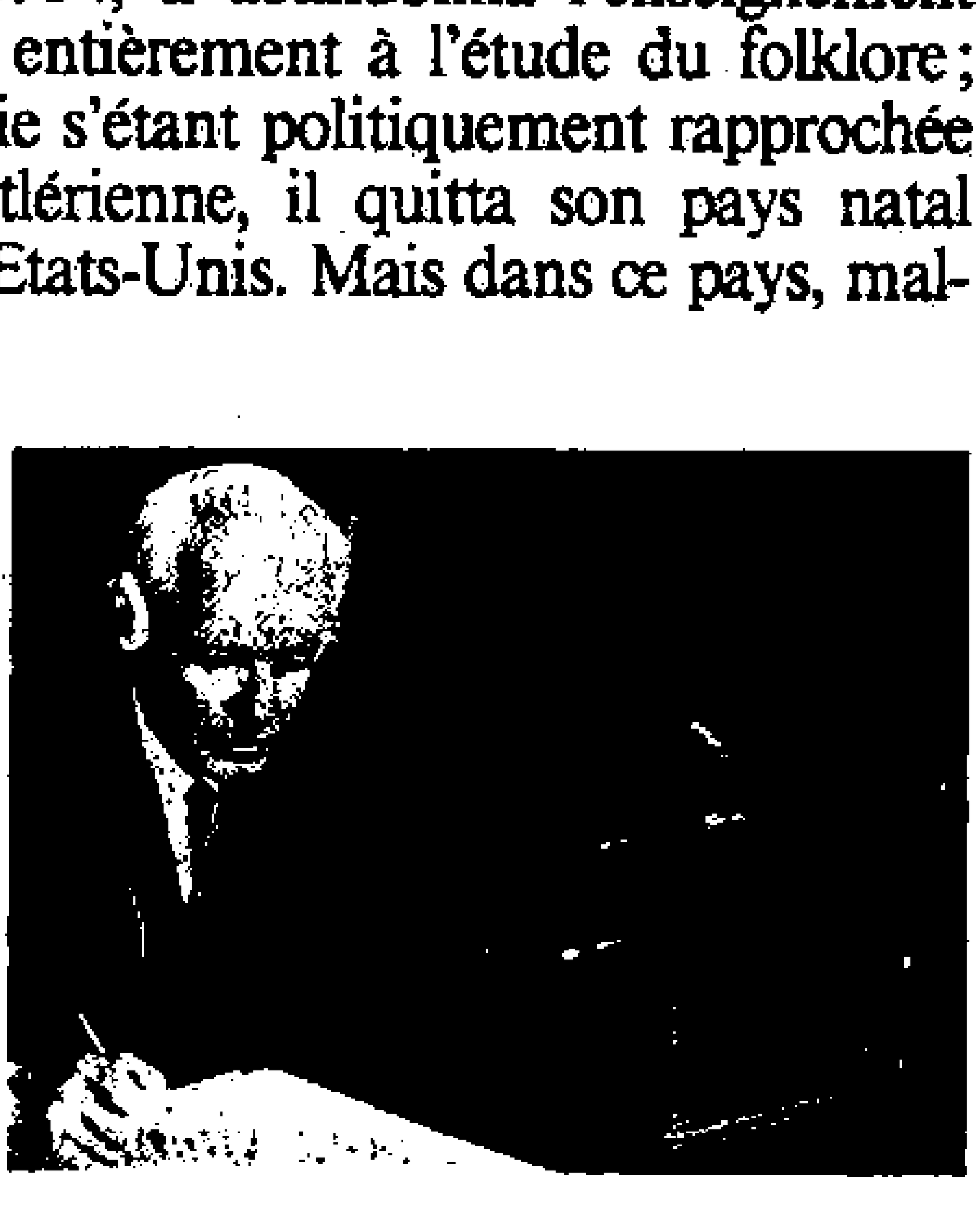
Bartay Andras (Széplák 1799-Mayence 1854) compositeur et organisateur de concerts hongrois. Directeur du Théâtre national de Budapest, il nous légua le meilleur du genre théâtral hongrois le plus répandu au XIX^e s. (appelé en Occident *folk play*), sorte de représentation folklorique comprenant des danses et des chants populaires. Il composa 3 œuvres lyriques, 1 oratorio et 2 messes. Il écrivit un traité d'harmonie et un volume de vulgarisation musicale. Son fils, EDE (Pest 1825-Budapest 1901) occupa une place importante dans la vie musicale hongroise en succédant à G. Mátray à la direction du Conservatoire national (1876-1901) et en présidant la Société chorale nationale à partir de 1874.

Bartei Girolamo (XVI^e-XVII^e s.) compositeur italien et moine augustin, il fut maître de chapelle à Arezzo (sa ville natale), Volterra et Orvieto. Sa musique sacrée comme sa musique profane illustrent le passage de la forme la plus complexe de polyphonie vocale (messe à 8 voix pour double chœur, madrigaux à 5 voix, magnificat à 4, 5 voix) au simple contrepoint à 2 voix, quelquefois en forme de dialogue sur la basse continue (*Sacre modulazioni*, 1609; *Concertos à 2 voix*, avec orgue, 1618), jusqu'aux nouvelles formes instrumentales comme le *ricercare*.

Bartha Dénes (Budapest 1908) musicologue hongrois. Il a été élève de H. Albert, F. Blume et C. Sachs à Berlin. A partir de 1935 il a enseigné à l'Académie de musique F. Liszt de Budapest, puis il a enseigné dans plusieurs universités américaines de 1965 à 1978. Il est un des fondateurs de la musicologie hongroise, ainsi que B. Szabolcsi, avec lequel il a fondé (en 1953) la revue *Magyar zenetudományi tanulmányok* [«Etudes musicologiques»] (devenue, depuis 1961, *Studia Musicologica*). Il a étudié la musique hongroise ancienne, la musique populaire (il nous a laissé de nombreux recueils phonographiques), Mozart, Beethoven et Haydn; pour ce dernier, il a effectué des recherches dans les archives Esterházy, qui ont abouti au livre *Haydn als Opernkapellmeister* (1960).

Barthélémon François-Hippolyte (Bordeaux 1741-Londres 1808) compositeur et violoniste français. Il exerça à Londres, Dublin, Paris et dans d'autres villes européennes; il dut sa renommée à la délicatesse et l'expressivité de ses exécutions (mentionnées également par C. Burney). Il composa 12 opéras dont quelques uns dans le genre comique particulièrement apprécié par le public anglais et irlandais (*Orpheus*, 1767; *The Judgement of Paris*, 1768; *la Zingara*, 1773), un oratorio, plusieurs sonates pour divers instruments de style baroque tardif et *6 Ouvertures* pour orchestre, conçues à la manière des symphonies de Mannheim.

Bartók Béla Viktor János (Nagyszentmiklós, auj. Sinnicolau Mare en Roumanie, 1881-New York 1945) compositeur et pianiste hongrois. Sa première éducation eut lieu dans son milieu familial, dominé par l'amour de la musique. Ce fut sa mère qui l'initia au piano; ensuite, en 1893, B. entreprit à Bratislava (alors ville hongroise) avec L. Erkel des études de composition qu'il compléta à l'Académie de musique de Budapest (1899-1903). Au cours des années suivantes, tout en commençant une intense activité pianistique, il se mit à cultiver une passion pour les chants polulaires hongrois et balkaniques, se consacrant avec Kodály à la collection et à l'étude de ceux-ci. Professeur de piano à partir de 1907 à l'Académie de Budapest, il poursuivit avec beaucoup de succès sa carrière de concertiste dans son pays et à l'étranger, se produisant souvent avec sa première femme, la pianiste Márta Ziegler, et avec le violoniste Szigeti. Pendant ce temps, B. affirmait de plus en plus sa personnalité de compositeur. En 1913, son intérêt pour les manifestations de la musique extra-européenne le conduisit jusqu'à l'oasis de Biskra, en Afrique du Nord, où il étudia la musique populaire arabe. En 1919, sous la République des Conseils instaurée en Hongrie par Béla Kun, il fit partie du directoire musical, apportant une précieuse contribution à la réforme démocratique de la vie et de l'éducation musicales hongroises. Ses œuvres se répandaient entre temps en Europe et en Amérique, affirmant son nom comme celui du plus grand compositeur hongrois de son époque. En 1934, il abandonna l'enseignement pour se consacrer entièrement à l'étude du folklore; en 1940, la Hongrie s'étant politiquement rapprochée de l'Allemagne hitlérienne, il quitta son pays natal pour s'établir aux Etats-Unis. Mais dans ce pays, mal-


B. Bartók transcrivant sur une portée musicale des mélodies populaires enregistrées sur phonographe.

gré une sporadique activité de pianiste, de conférencier et de professeur d'ethnomusicologie (surtout à la Columbia University de New York), il vécut presque complètement oublié, au bord de l'indigence jusqu'à sa mort.
Les origines de la formation de B. sont à chercher dans la musique du postromantisme d'Europe centrale, surtout chez Brahms, Wagner et, plus particulièrement, R. Strauss, pour qui il conçut une sorte de vénération. Très vite, il se rapprocha du folklore musical de son propre pays. Depuis ce moment, sa personnalité commença progressivement à s'affirmer comme celle d'un authentique musicien national. A partir de 1906-1907 environ, il approfondit méthodiquement et scientifiquement l'étude de la musique populaire, dont il tira également des enseignements décisifs pour la détermination stylistique de sa propre activité de compositeur. Ce travail ne l'empêcha pas pour autant d'étudier et d'assimiler, en même temps, les phénomènes les plus importants de la musique européenne contemporaine, de l'impressionnisme à l'expressionnisme et jusqu'aux innovations harmoniques et rythmiques de Stravinski. Parmi les premières compositions qui accompagnent la maturité créatrice de B., il faut citer l'opéra en un acte *A kékszakállú herceg vára* [«le Château de Barbe-Bleue»] (composé en 1911 et représenté en 1918) et l'*Allegro barbaro* pour piano (1911), où l'auteur réalise pour la première fois une géniale synthèse entre les différentes composantes de sa formation. Les deux premiers *Quatuors à cordes* (1908 et 1915-17), la *Suite* pour piano op. 14 (1916), le ballet *A csodálatos mandarin* [«le Mandarin merveilleux»] (1918-19, représenté en 1925) et les 7 *Román népi táncok* [«Danses populaires roumaines»] pour orchestre (1917) constituent des étapes ultérieures très importantes de cette période de son évolution, caractérisée par une énergie rythmique presque obsessionnelle, par une harmonie extrêmement hardie, à la limite de l'atonalité, par une recherche féconde et inépuisable dans le domaine des timbres, par une manière tout à fait inventive d'adapter à des finalités expressives particulières les structures propres de la chanson populaire, sans jamais avoir recours, du reste, à la technique de la citation textuelle. Après un silence de quelques années, en 1926 commence une nouvelle série de pièces, non moins remarquables et incisives que celles de la décennie précédente. Si les *Quatuors* n^{os} 3 et 4 (1927 et 1928), le *Concerto* n° 1 (1926), le monolithique *Concerto pour piano et orchestre* n° 2 (1930-31) et la *Sonate pour piano* (1926) apparaissent encore liés à l'image de la tumultueuse vitalité exprimée dans les œuvres de jeunesse, d'autres travaux, comme le *Quatuor à cordes* n° 5 (1934), la *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936), la *Sonate pour deux pianos et percussion* (1937), le *Concerto* pour violon et orchestre (1938) et le *Divertimento* pour cordes (1939) tendent vers un autre équilibre — selon une mesure que l'on pourrait appeler néoclassique, au sens large du mot — des différentes composantes de l'inspiration bartokienne; un équilibre qui apparaît tout à fait accompli, bien que, parfois, avec une intensité intérieure moindre, dans les œuvres de sa plus haute maturité, telles que le *Quatuor à cordes* n° 6 (1939), le *Concerto pour orchestre* (1943), le *Concerto pour piano* n° 3 (1945), le *Concerto pour alto et orchestre* (1945) et la *Sonate pour violon seul* (1944).
L'œuvre de B. représente l'un des monuments les plus compacts et les plus solennels édifiés par la culture européenne dans la première moitié du XX^{e} s. Probablement aucun musicien, parmi ses contemporains, n'a su être aussi fidèle, et avec autant de cohérence, à des instances — à la fois éthiques et sociales — apparemment si différentes : au sens authentique et profond d'un renouvellement radical des formes, tout comme à l'amour pour les traditions du milieu populaire et paysan. Car l'élément populaire lui sert de point de départ pour une profonde exploration de la condition humaine contemporaine. De même que la musique paysanne, qu'il nous a révélée, apparaît insubordonnée à tout cadre qui puisse la restreindre, de même sa musique semble souvent exprimer une réalité quasi «végétale», autonome, se suffisant à elle-même, détachée pour ainsi dire du sujet.

Bartoletti Bruno (Sesto Fiorentino, Florence, 1926) chef d'orchestre italien. Il a été chef permanent du Mai musical florentin (1957-1964), de l'Opéra de Copenhague (1957-1960) et de l'Opéra de Rome (1963-1975); chef permanent et directeur artistique de l'Opéra de Chicago depuis 1964, il est surtout connu pour ses interprétations d'œuvres lyriques.

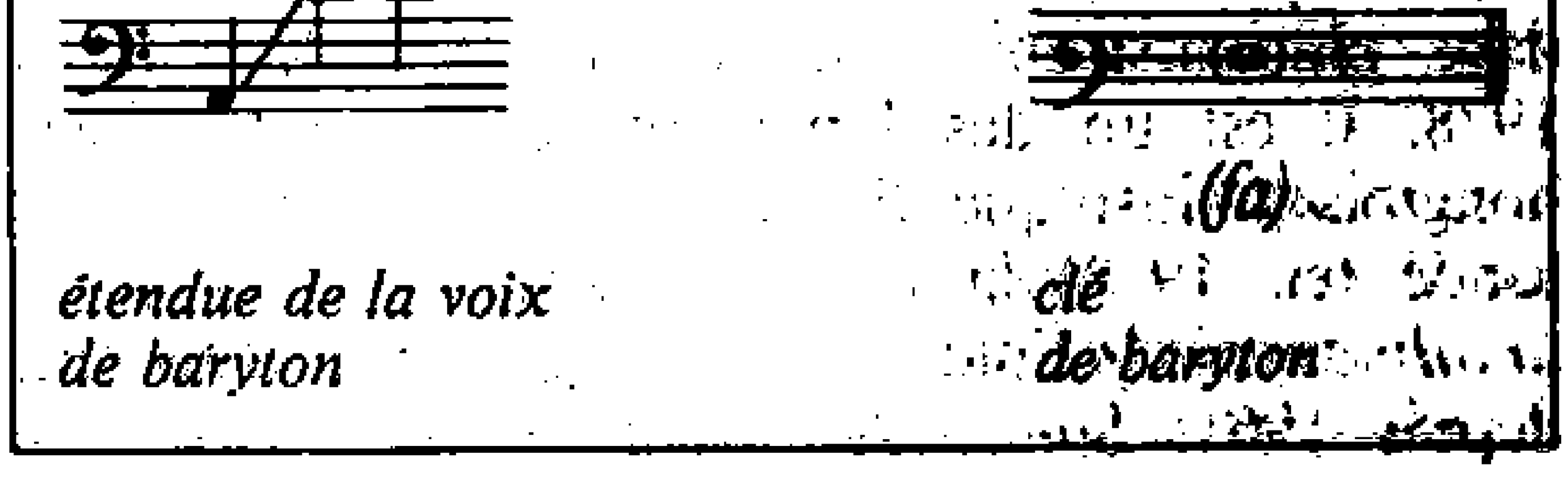
Bartolino da Padova (exerce entre 1380 et 1410) compositeur italien. Né à Padoue, il travailla en Italie septentrionale et appartint à l'*ars nova* italienne. Il nous a légué 11 madrigaux, 27 ballades polyphoniques formellement similaires à celles de F. Landini.

Bartolomeo da Bologna (XIV^{e}-XV^{e} s.) compositeur italien. Bénédictin, il vécut à Bologne et à Ferrare où il composa des ballades, virelais et rondeaux adoptant la technique de l'*ars nova* italienne d'inspiration française.

Bartolozzi Bruno (Florence 1911) compositeur italien. Elève de L. Dallapiccola, il a élaboré de nouvelles techniques pour les bois qui permettent l'émission simultanée de plusieurs sons, et qu'il a appliquées à ses propres œuvres, parmi lesquelles l'opéra *Tutto ciò che accade ti riguarda* [«Tout ce qui arrive nous concerne»] (1972). Il est l'auteur du traité théorique *New Sounds for Woodwind* [«Nouveaux sons pour les bois»] (1967).

Bartolucci Mgr Domenico (Borgo San Lorenzo, Florence, 1917) compositeur italien. Membre du clergé, il dirige depuis 1956 les chœurs de la chapelle Sixtine. Il a composé des oratorios, des pièces de musique sacrée et quelques œuvres instrumentales et pour orchestre, dans un style marqué par l'influence de Pizzetti et Perosi.

baryton terme utilisé dans l'art du chant pour désigner le timbre de voix intermédiaire entre le ténor et la basse ou bien le chanteur qui la possède. Le répertoire du baryton ne se précisa dans ses caractéristiques actuelles qu'à partir du XIX^{e} s., lorsque, dans l'opéra, l'évolution vers l'aigu des voix de ténor permit la création d'un «espace» déterminé entre les



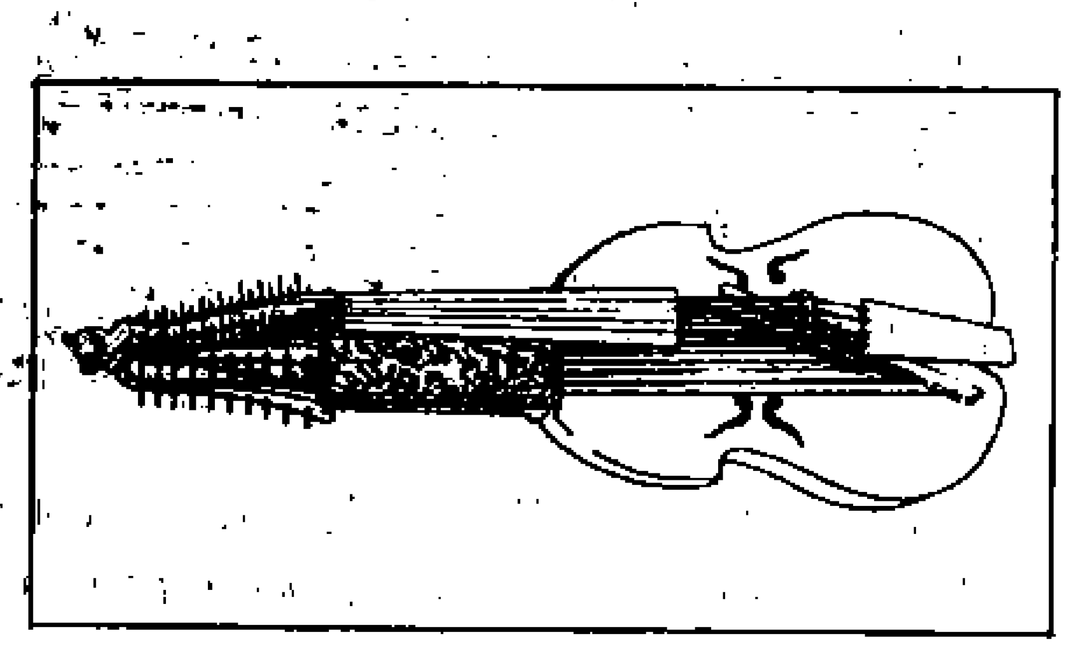
étendue de la voix de baryton

clé de baryton

registres de → ténor et de basse. Parmi les premiers morceaux réservés au baryton, on citera les rôles de Figaro dans *le Barbier de Séville*, de Chevreuse dans *Maria de Rohan* de Donizetti et du protagoniste dans *Nabucco* de Verdi. Au cours du temps, on distinguera le baryton lyrique du baryton dramatique, suivant le volume et la couleur de sa voix. // Cette expression peut désigner un instrument dont la tessiture est semblable à celle de la voix humaine. // La clé de baryton est une clé de *fa* posée sur la troisième ligne de la portée (→ clé).

baryton variété de basse de → viole comportant 6 cordes de boyau frottées par l'archet et jusqu'à 44 cordes de métal résonnant par sympathie, placées à l'arrière du chevalet, à l'intérieur du manche creux. Celui-ci était ouvert à l'arrière de manière à permettre au pouce de la main gauche de pincer les cordes. Il fut utilisé essentiellement en Allemagne, au XVIII[e] s. Haydn composa 175 pièces pour b.

Baryton (XVIII[e] s.).



Bas Giulio (Venise 1874 - Vobbia, Gênes, 1929) théoricien de la musique italien. Il a été organiste à l'église Saint-Louis-des-Français à Rome et professeur au Conservatoire de Milan (de 1908 à 1915). Il a publié des livres importants sur le chant grégorien, un *Manuale di canto ambrosiano [Manuel du chant ambrosien]* (1929), un *Trattato di forma musicale [Traité de la forme musicale]* (1920-22) et un *Trattato d'armonia [Traité d'harmonie]* (1924-25).

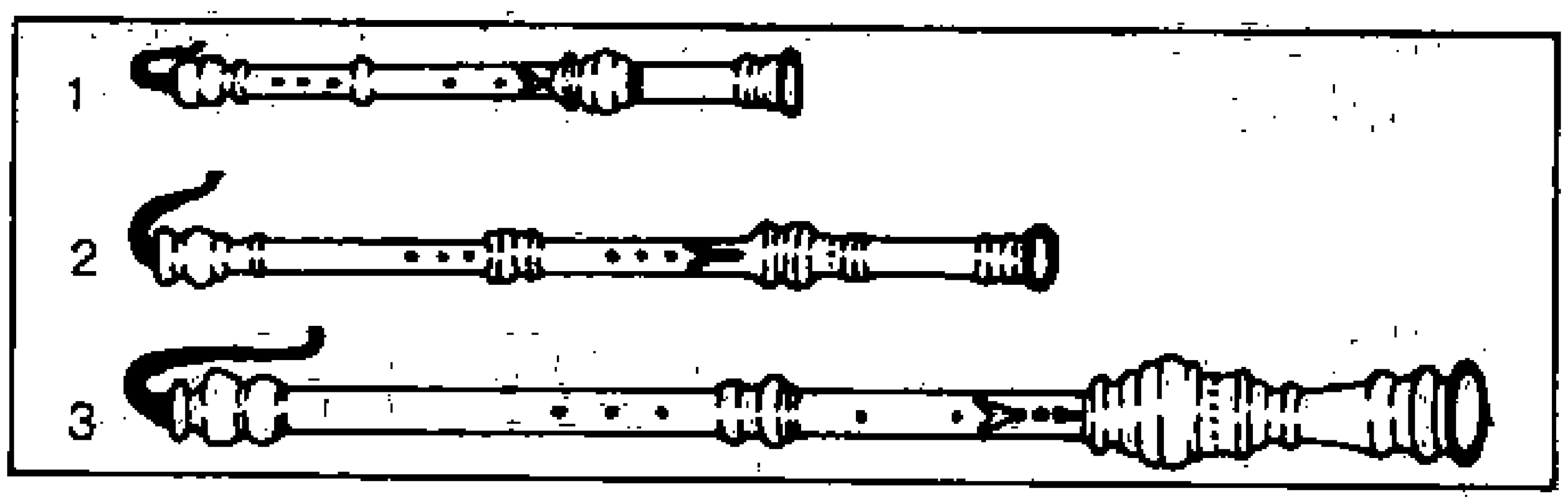
Basevi Abramo (Livourne 1818 - Florence 1885) critique musical italien. A Florence, après un début malheureux comme compositeur d'opéras, il fonda deux revues musicales («L'Armonia», 1856-59 et «Boccherini», 1862-82), défendant par des articles et des essais la réforme wagnérienne. Il institua les *Mattinate beethoveniane*, devenues en 1861 la *Società del Quartetto di Firenze* et anima des *Concerti Popolari a grande orchestra*. Il a publié, entre autres, un important *Studio sulle opere di Verdi* [«Etude sur les opéras de Verdi»] (1859) qui couvre la période entre *Nabucco* et *Aroldo*, des essais sur le *Lohengrin* de Wagner (1856) et sur les 6 *Quatuors op. 18* de Beethoven.

Basie William, dit «Count» B. (Red Bank, New Jersey, 1904 - Hollywood 1984) pianiste et chef d'orchestre de jazz américain. A la mort de Bennie Moten, en 1935, il en hérita l'orchestre, dont il fit le meilleur de la période swing en raison du caractère impétueux et ardent de ses boogie-woogies et de la grande place accordée aux solistes (parmi lesquels Lester Young, Buck Clayton, Hershell Evans, Dickie Wells, Jo Jones). Ses arrangements se composaient surtout d'une série de «riffs», c.-à-d. de brèves phrases rythmico-mélodiques répétées de façon obsessionnelle.

Basile Baroni Adriana, dite «la Bella Adriana» (Pausilippe v. 1580 - Rome 1640) chanteuse italienne. Sœur du poète G. B. Basile, ce fut une femme d'une grande beauté et d'une éducation raffinée. En 1610, alors très célèbre et sollicitée par Monteverdi, elle quitta Naples pour la cour de Mantoue. Son style d'interprétation contribua à affirmer le nouveau genre monodique et l'opéra. Elle fut vénérée par plusieurs poètes, tels Marino dans l'*Adone* et Chiabrera qui lui dédia de nombreuses chansons.

Basiola Mario (Annicco, Crémone, 1892 - 1966) baryton italien. Il fit ses débuts en 1915 à Viterbe dans *la Favorite*. Entre 1923 et 1932 il chanta surtout aux Etats-Unis; puis, jusqu'en 1940, dans les plus grands théâtres italiens. Doué d'une voix sonore et souple, aux phrasés très élaborés, il se fit remarquer dans le répertoire de Verdi.

bassanello instrument à vent, en bois, à anche double, à perce conique, utilisé à la fin du XVI[e] s. et fabriqué en 4 tailles différentes, basse, ténor, alto et soprano. Cet instrument comportait 6 trous plus une clé et produisait un son mélodieux approprié à des ensembles mixtes composés d'instruments appartenant à des familles diverses. // Registre d'orgue utilisé au XVII[e] s.

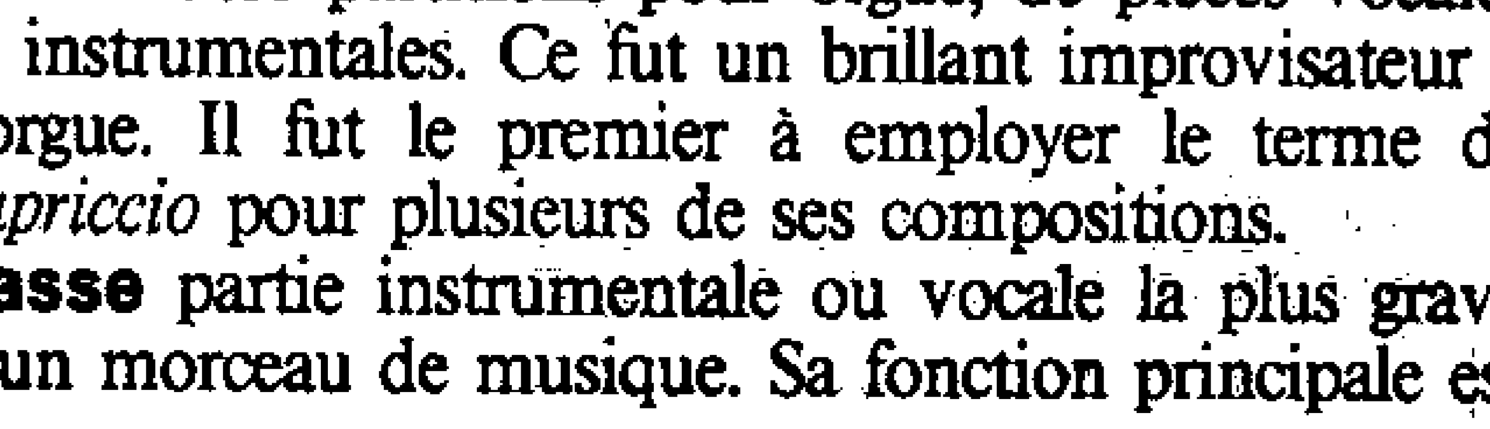


Bassanello : 1 soprano, 2 ténor et alto, 3 basse.

Bassani Giovanni Battista (Padoue v. 1657 - Bergame 1716) compositeur italien. Elève de G. Legrenzi à Venise, il fut durant trente ans environ organiste à la cathédrale de Ferrare, puis maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure de Bergame. Il composa, conformément au modèle de Legrenzi, des sonates de chambre et d'église (op. 1 et 5) qui connurent une grande renommée. Il se distingua dans la musique vocale, dans l'oratorio (*la Morte delusa, Il Giona*) et dans la musique sacrée pour chœur (psaumes et messes en *style concertato*), il développa le style concertant en mêlant l'ample mélodie de l'école de violon de Bologne et le contrepoint baroque. Ses cantates sacrées (qu'il appela motets) et profanes pour soliste sont également remarquables sur le plan structurel.

Bassano Giovanni ou G. Bassani (Venise, seconde moitié du XVI[e] s. - 1617) compositeur. Auteur de nombreuses partitions pour orgue, de pièces vocales et instrumentales. Ce fut un brillant improvisateur à l'orgue. Il fut le premier à employer le terme de *capriccio* pour plusieurs de ses compositions.

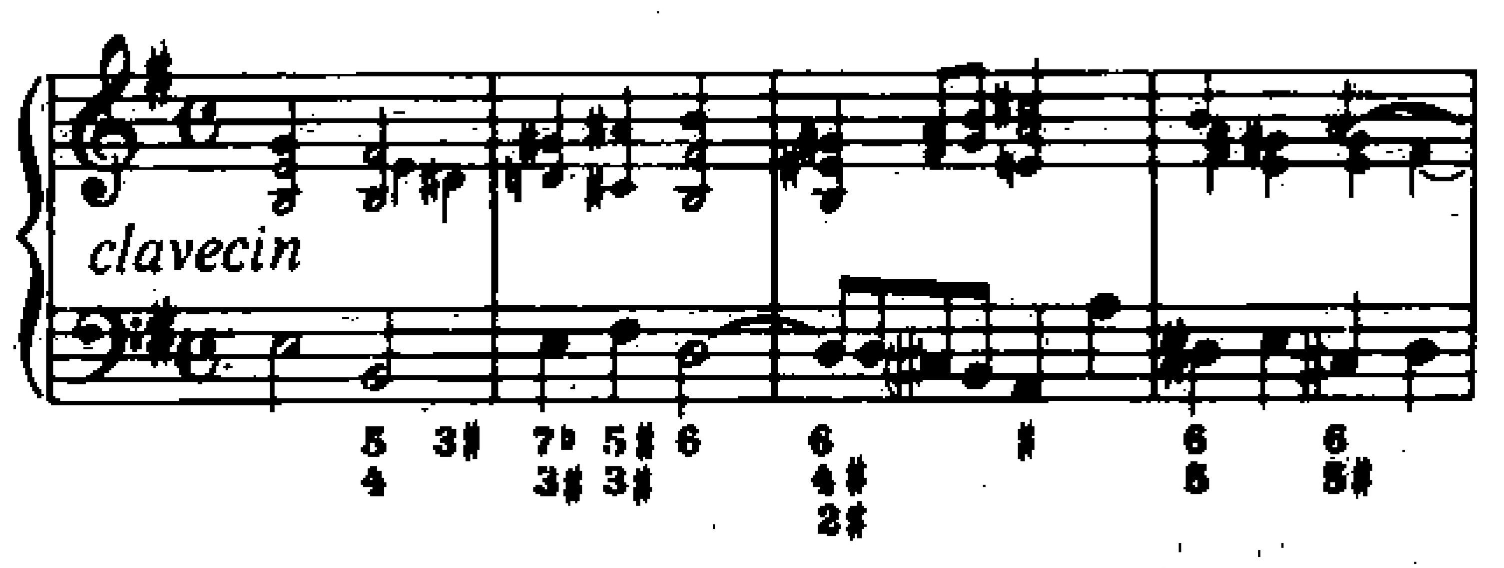
basse partie instrumentale ou vocale la plus grave d'un morceau de musique. Sa fonction principale est



basse à l'état fondamental — *1° renversement* — *2° renversement*

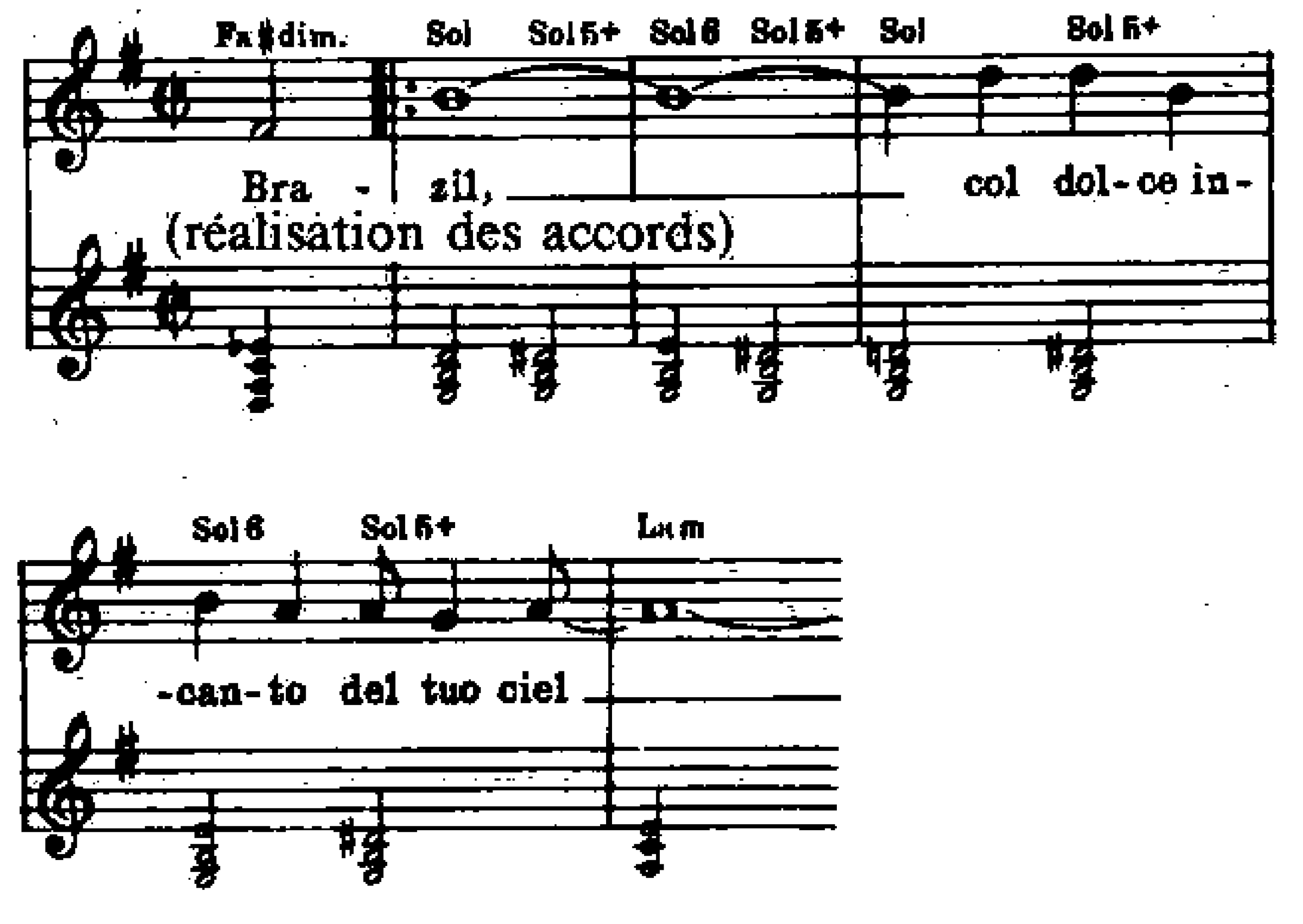
la basse fondamentale est toujours sol, indiqué par la petite note noire

de soutenir l'harmonie formée par l'ensemble des notes. En conséquence, la b. est généralement écrite en valeurs de durée plus longue que celle des parties supérieures, surtout de celles qui détiennent les motifs ou la mélodie principale. D'après la théorie harmonique tonale, la note qui se trouve à la partie basse d'un → accord, et qui constitue donc la b. effective, peut ne pas coïncider avec ce que l'on nomme la *b. fondamentale* correspondant à la note inférieure de l'accord reporté à l'état fondamental (p. ex. : la b. fondamentale soit de l'accord *do-mi-sol,* soit de ses renversements *mi-sol-do* sera toujours la note *do*, même si dans les deux derniers cas, celle-ci n'apparaît pas à la partie grave). De la fin du XVI^e^ s. au début du XIX^e^, on appelait *b. continue* certains instruments (orgue, clavecin, chitarrone et assimilés) qui, en improvisant, réalisaient des accords appropriés pendant l'exécution. L'expression *b. seguente* indiquait, dans une composition vocale, la partie instrumentale qui redoublait constamment la ligne la plus grave des voix, que celle-ci soit confiée à la basse, au ténor ou à d'autres registres; *b. chiffrée* ou *figurée* correspond à la notation de la b. continue, effectuée en apposant des chiffres et des accidents indiquant les accords



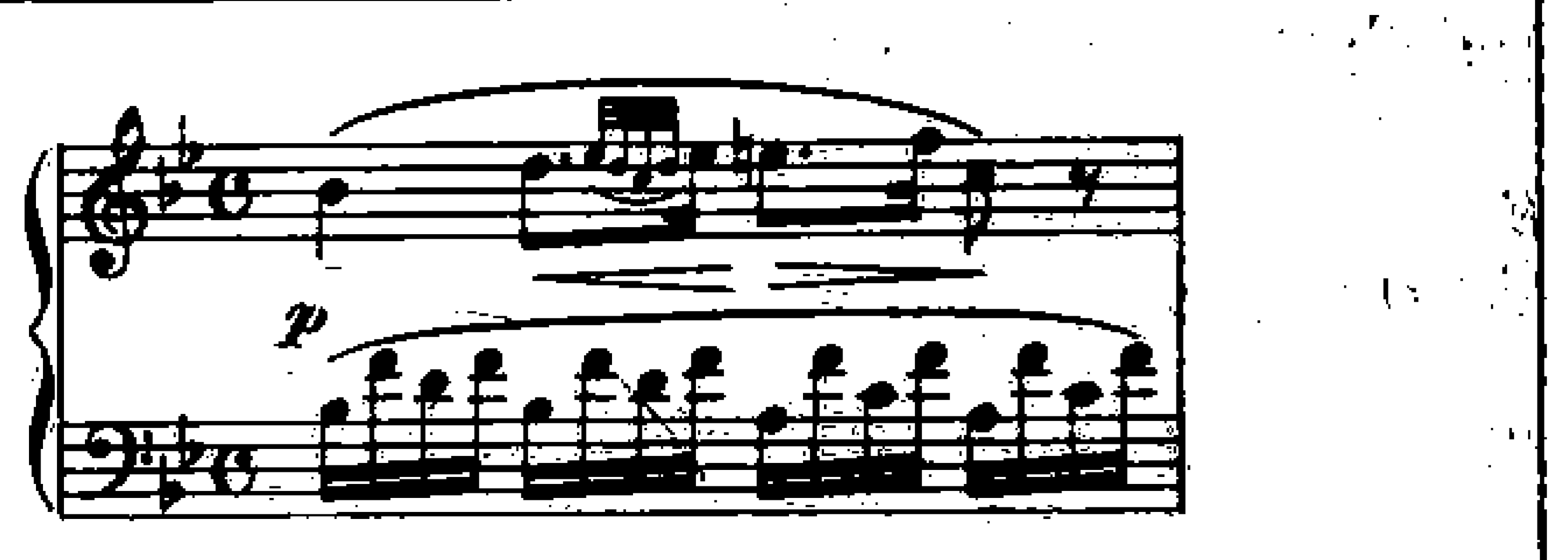
basse chiffrée et sa réalisation en notes plus petites (A. Vivaldi : « Largo » du Concerto en la min. F. XI op. 26 pour cordes et clavecin)

devant être exécutés (le plus souvent improvisés) par dessus les notes de la b. elle-même. Cette pratique susbsiste aujourd'hui dans la musique légère, où l'on se contente souvent d'écrire en lettres, au-dessus et en dessous de la mélodie, la note qui constitue la b. fondamentale et avec un numéro, le type d'accord



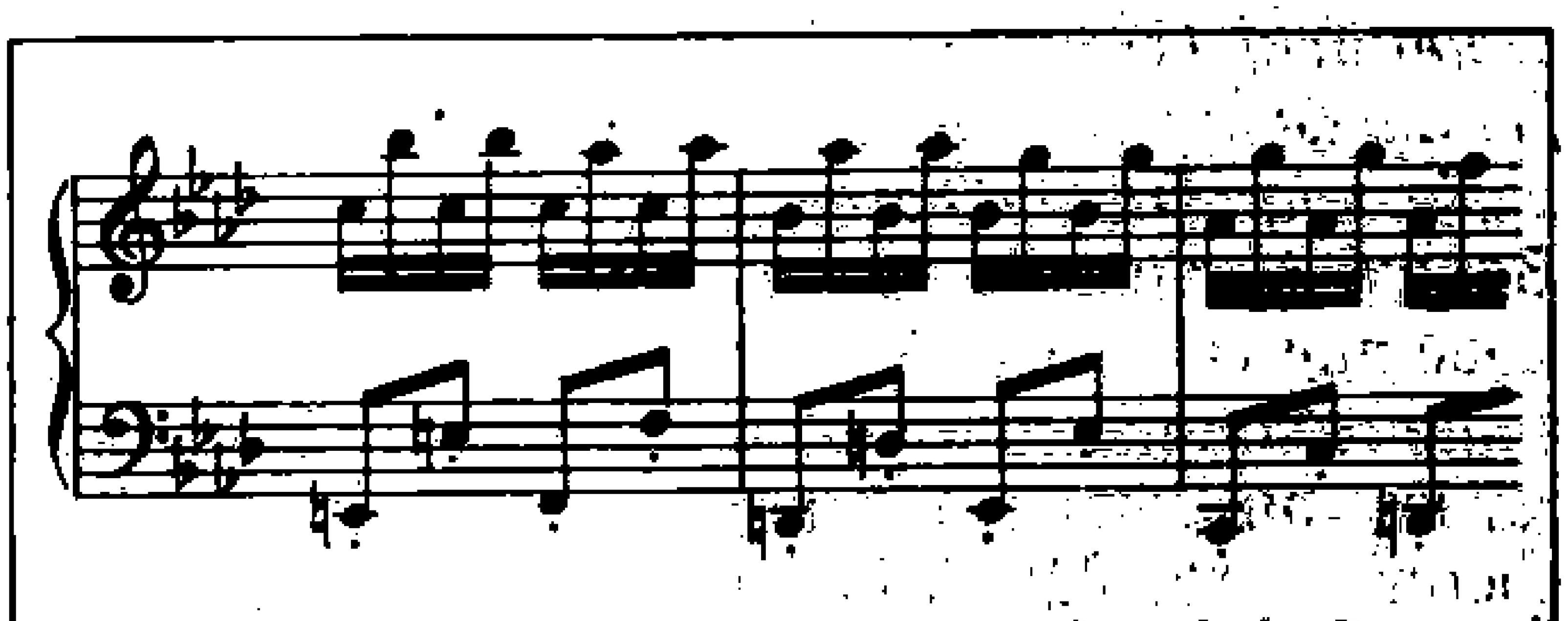
principe de la basse chiffrée dans la musique légère actuelle

que l'harmonisation requiert. La *b. obstinée* est un bref dessin mélodique qui se répète de façon invariable dans la partie la plus grave de la composition (la → passacaille en est un exemple caractéristique). *La b. d'Alberti* est un accompagnement harmonique constitué par l'alternance rapide de la b. et des notes de l'accord, procédant, si l'on peut dire, par accords brisés. Dans les instruments à clavier plus particulièrement, celle-ci est exécutée par la main gauche. De même, la *b. de murky* (d'après la forme de composition homonyme) procède par un mouvement d'octaves brisées, c'est-à-dire en faisant alterner rapidement chaque note de la basse avec celle de l'octave. L'expression b. peut aussi indiquer un instrument donné ou une particularité instrumentale. // La *b. acoustique* est un registre grave de l'orgue reposant sur le principe du → troisième son. // *B. de violon* et *b. de viole* sont des noms d'instruments à archet de registre grave, employés aux XVII^e^ et XVIII^e^ s. *B. da camera* est une contrebasse, plus petite que la normale, utilisée parfois pour les exécutions de soliste ou



basse d'Alberti (W. A. Mozart : « Adagio » de la Sonate en fa maj. pour piano K. 332)

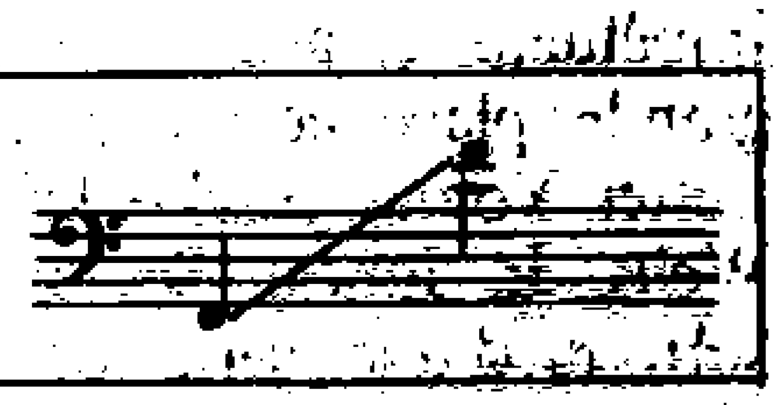
de chambre. L'adjectif b. ajouté au nom d'un instrument désigne celui de la famille qui a la tessiture la plus grave (p. ex, la flûte b., la clarinette b., la trompette b., le tuba b. ou la basse de tuba, etc). Au pluriel, dans le jargon orchestral, les *basses* désignent



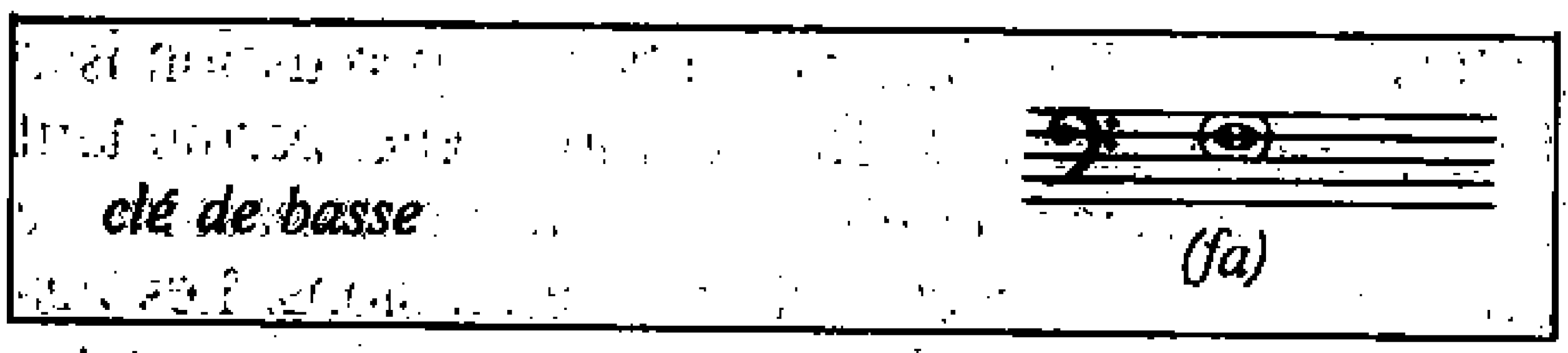
basse de murky (F. J. Haydn : « Finale » de la Sonate en la bémol maj. pour piano n. 8)

l'ensemble des violoncelles et des contrebasses. // La *voix de b.* est la voix masculine la plus grave et celle qui a le timbre le plus sombre; le chanteur qui la possède est appelé b. On distingue plusieurs types de b., chacun ayant une étendue et des particularités de timbre différentes; la *b. chantante,* la plus connue; (Filippo de *Don Carlos,* Méphistophélès de *Boris Godounov*, etc.), la *b. profonde,* plus rare, (Sarastro dans *la Flûte enchantée*, Fafner dans *Siegfried*); elle est très utilisée par les peuples slaves dans leurs chœurs); la *b. bouffe* dans l'opéra bouffe des XVIII^e^

extension normale de la voix de basse



et XIX^e^ siècles (Don Bartolo dans *le Barbier de Séville,* Dulcamara dans *l'Elixir d'amour*). // On appelle *clé de b.* le signe que l'on place au début de la portée, indiquant sur la quatrième ligne, en comptant



depuis la basse, la note *fa* qui se trouve à un intervalle de quinte sous le → *do* central.

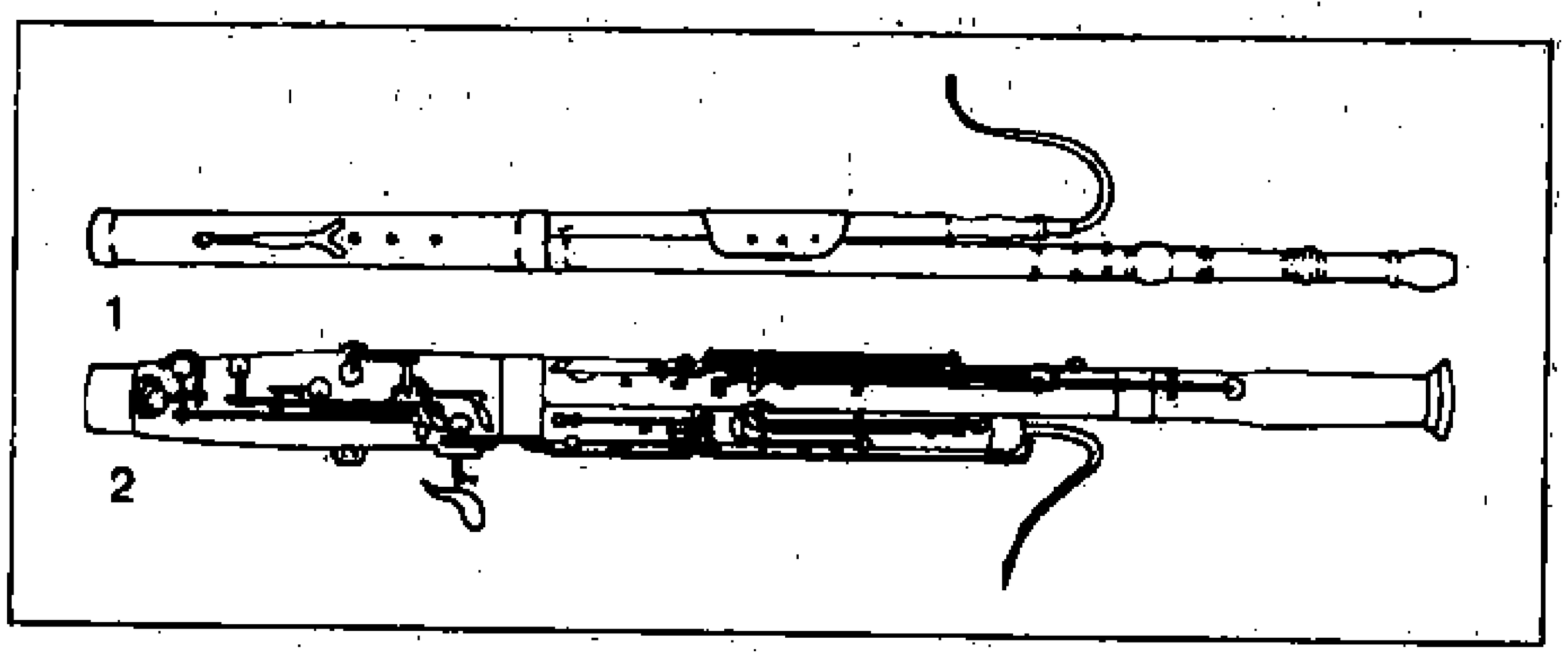
Bassi Laura (Bologne 1883-Rome 1950) théoricienne de la pédagogie musicale pour l'enfance. Elle a exercé son activité comme institutrice dans plusieurs écoles maternelles; en dernier, elle a enseigné au Conservatoire Sainte-Cécile de Rome. Du «rythme intégral», c'est ainsi que Lombardo Radice a défini sa méthode, axée précisément sur l'éducation rythmique (comme chez Jaques-Dalcroze). Celle-ci est recherchée grâce au concours des gestes, de la parole, du dessin et de l'interprétation graphique, par l'intermédiaire de «rythmogrammes» appropriés. Les expériences de B. sont réunies dans l'ouvrage *Gioco e movimento nella prima educazione musicale* [«le Jeu et le mouvement dans la première éducation musicale»] (1940).

Bassi Luigi (Pesaro 1766-Dresde 1825) baryton-basse. Il débuta très jeune à Pesaro en 1779 et chanta de 1784 à 1814 à Prague, Dresde et Vienne. Homme de tempérament, à la voix puissante et agile, il fut le premier protagoniste de *Don Giovanni* de Mozart, un excellent Comte dans *le Nozze di Figaro* et un spécialiste du répertoire comique de Paisiello.

Basso Alberto (Turin 1931) musicologue italien. Il a codirigé la «Rivista italiana di musicologia» (1968-1973) et a été président de la «Società italiana di musicologia» (1973-1979). Parmi ses parutions, rappelons *l'Amfiparnaso di O. Vecchi* (1960), *Il Corale organistico di J. S. Bach* [«le Choral pour orgue de J. S. Bach»] (1961), *l'Età di Bach e di Händel* [«l'Age de Bach et de Händel»] (1976) et *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach* [«Frau Musika. La vie et l'œuvre de J. S. Bach»] (vol. I, 1979). Il a publié l'édition de l'encyclopédie *la Musica* (6 vol., 1966-71) et dirigé la *Storia dell'opera* [«Histoire de l'opéra»] (6 vol., 1977). Il a dirigé également le *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* [«Dictionnaire encyclopédique universel de la musique et des musiciens»] (8 vol., 1985).

Basso Gianni (Asti 1931) saxophoniste ténor de jazz italien. Actif d'abord en Belgique et en Hollande, en 1950 et 1951, il a joué à la Radio italienne avec les orchestres de G. Kramer et de B. Mojetta. Il est connu pour avoir codirigé un ensemble, pendant les années suivantes, avec Oscar Valdambrini.

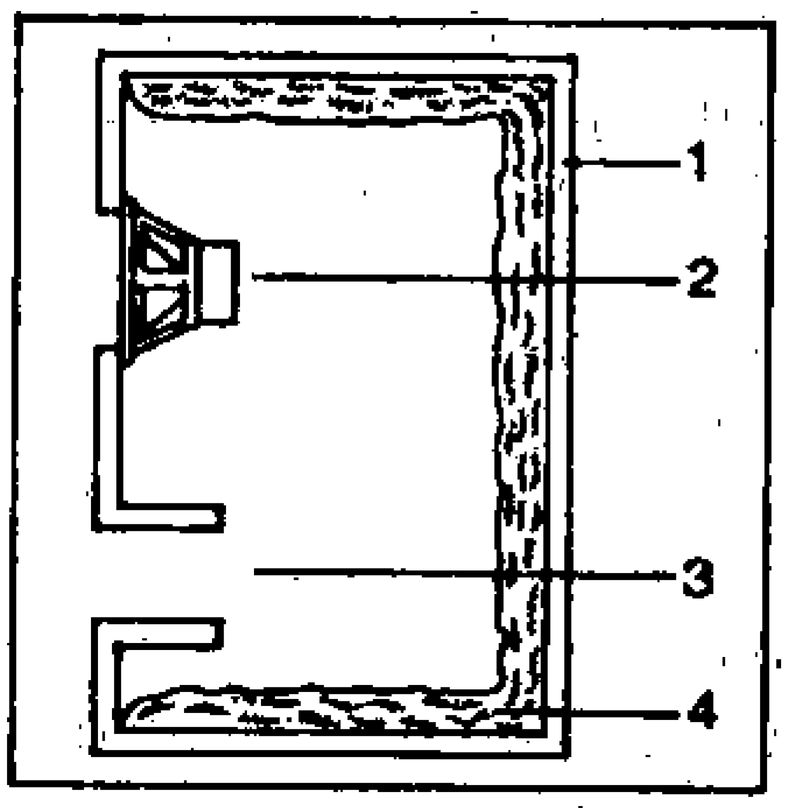
basson instrument à vent à anche double de la famille des bois. Il se compose d'un tube conique en U, de 2,50 m environ, dont les trois parties et le pavillon sont en bois (poirier, érable, palissandre, ébène, etc.); les éléments extrêmes sont raccordés sur l'élément central appelé «petite branche», constitué d'un bloc de section ovale, divisé en deux tubes parallèles, l'un ascendant, l'autre descendant, réunis par un raccord coudé à l'extrémité inférieure. L'anche est insérée dans un petit tuyau de métal recourbé, lui-même emboîté sur l'extrémité supérieure. Les trous sont creusés de façon oblique pour rejoindre la colonne d'air contenue dans le tube, en des points plus éloignés entre eux que ne le sont les ouvertures externes adaptées à l'écart des doigts de la main. Le b. couvre une étendue allant du médium au grave et a souvent une fonction équivalente à celle du violoncelle au sein des instruments à cordes. Le b. moderne est muni d'un mécanisme à clés, dérivé des modifications successives apportées surtout au cours du XIX^{e} s. par de nombreux facteurs, parmi lesquels C. Almenräder, J. A. Heckel et le Français F. Triebert. L'origine du b. remonte aux instruments à anche double et à registre grave de la Renaissance, comme la → bombarde basse, le → rackett et surtout la → douçaine. Cette dernière, tout comme les premières versions du b., date de la fin du XVI^{e} s., et était tirée d'un unique bloc de bois, dans lequel les segments parallèles du tuyau étaient creusés. Le b. des XVII^{e} et XVIII^{e} s. était caractérisé par un nombre réduit de clés, par un «bocal» plus étroit et une anche plus grande que celle du b. moderne. Depuis son origine, le succès de cet instrument est lié à celui du → hautbois, avec lequel il entra dans les orchestres français du XVII^{e} s. Au siècle suivant, il devint un élément stable de la famille des bois de l'orchestre et gagna les faveurs des compositeurs grâce à son timbre particulier et sa justesse, obtenus déjà avec le b. appelé «baroque», doté de peu de clés et d'un mécanisme à fourchette. Mozart, Vivaldi, et, entre autres, Weber l'utilisèrent comme instrument soliste.



Basson : 1 basson baroque à trois clés,
2 basson de J. A. Heckel.

bass-reflex système de construction de certaines enceintes acoustiques qui permet, au moyen d'un trou pratiqué dans celles-ci, de récupérer l'onde arrière produite par les membranes des haut-parleurs. Les caisses b. r. sont plus efficaces que celles à suspension pneumatique, mais — du point de vue de l'étude et de la construction — présentent la difficulté de faire parvenir à l'auditeur l'onde avant et l'onde arrière parfaitement en phase. En cas de déphasage, elles pourraient, en fait, s'annuler mutuellement, avec des effets désastreux sur la linéarité de réponse du système.

Section d'une caisse bass-reflex : 1 caisse,
2 haut-parleur,
3 conduit,
4 isolant phonique



Bastianini Ettore (Sienne 1922-Sirmione, Brescia, 1967) baryton italien. Il a fait ses débuts comme basse en 1945; après être passé au registre de baryton, il a

surtout interprété des opéras appartenant au répertoire du XIX^{e} s. (notamment de Verdi).

Bataille Gabriel (v. 1575-Paris 1630) compositeur et luthiste français. Il fut le maître de musique de Marie de Médicis et d'Anne d'Autriche jusqu'à sa mort, collabora aux ballets de cour du règne de Louis XIII (*la Délivrance de Renaud*, 1617; *Ballet des proverbes* et *Ballet des favoris*, 1628) et publia les 6 premiers livres de la coll. d'*Airs de différents autheurs mis en tablature de luth* (Paris, P. Ballard, de 1608 à 1615) qui réunissent les œuvres d'auteurs contemporains (P. Guédron, Le Blanc, Savorny, Sauvage, Boesset). Il composa des «airs de cour», genre qu'il contribua à mettre à la mode. On y retrouve l'influence de la musique mesurée à l'Antique, des psaumes de Ph. Desportes et des compositions italiennes. □

bataille forme vocale ou instrumentale en vogue aux XVI^{e} et XVII^{e} s. principalement; elle évoque et imite le fracas d'un combat (fanfare, roulement de timbales, cris, cliquetis d'armes, galop de chevaux, etc). Parmi les compositeurs de b., citons H. Isaac, Cl. Janequin (*la Guerre*, 1529), A. Gabrieli, W. Byrd, J. Sweelinck et Monteverdi (*le Combat de Tancrède et Clorinde*).

Bates Joah (Halifax 1740-Londres 1799) organiste et organisateur de concerts anglais. Défenseur passionné de la musique baroque (et en particulier de Haendel), s'opposant à l'envahissement du style galant, il fonda en 1776 avec W. W. Wynn le *Concert of Ancient Music* qu'il dirigea jusqu'en 1793. En 1784, il fêta par erreur, en l'anticipant d'un an, le premier centenaire haendelien en organisant à Westminster un festival monumental.

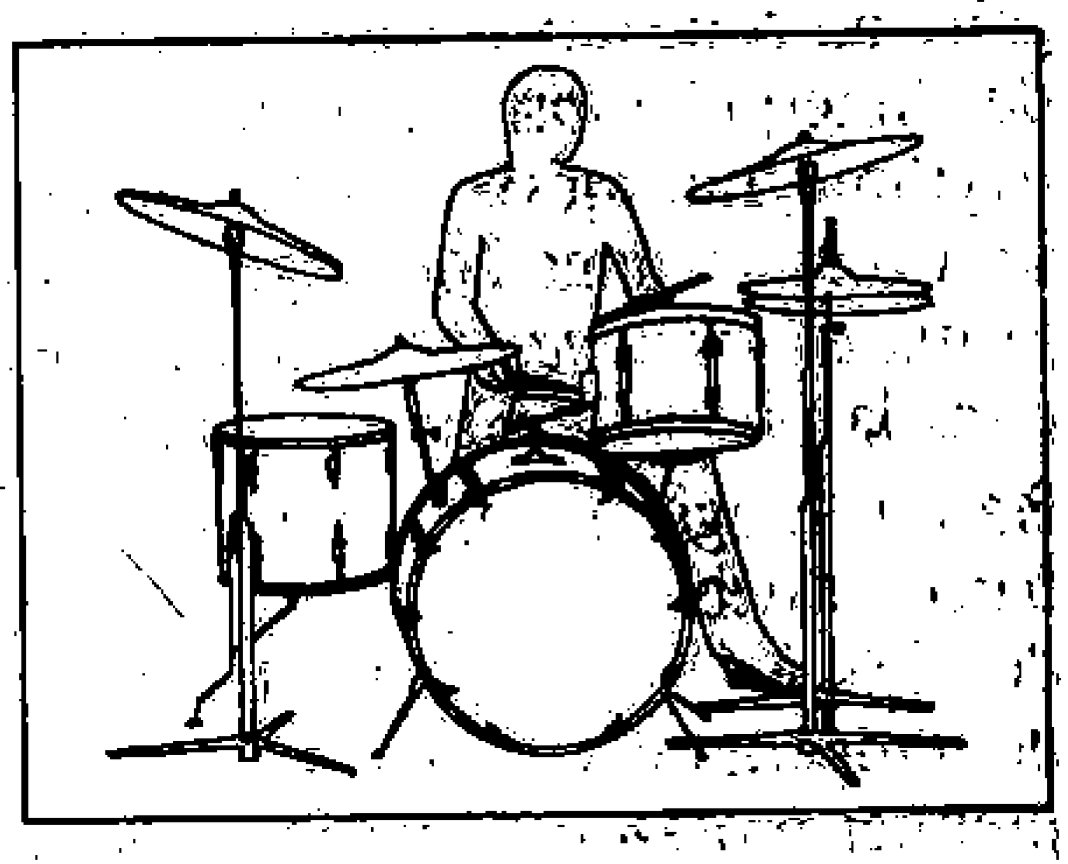
Bathori Jane (de son vrai nom Jeanne Marie Berthier) (Paris 1877-1970) soprano française. Après une brève carrière de pianiste, elle fit ses débuts comme cantatrice en 1900, fut engagée à la Scala de Milan et fit une carrière internationale. Elle s'est consacrée plus particulièrement à la musique française contemporaine et créa la plupart des mélodies de Debussy, Ravel, Satie, Roussel et Milhaud.

bâton instrument idiophone à percussion, employé par certaines civilisations «primitives» à des fins rythmiques; il s'agit d'un vulgaire bâton (ou d'un objet manufacturé semblable à un bâton) frappé contre terre ou contre d'autres objets. // Au XIX^{e} s., la mode romantique suscita l'utilisation d'instruments musicaux (flûtes, clarinettes, etc) en forme de bâton de promenade.

battements phénomène dû à la présence simultanée de plusieurs sons dans le même espace ou dans une même source sonore (interférence), lorsque les périodes des ondes acoustiques respectives sont d'une durée peu différente. Les effets les plus courants, généralement provoqués entre deux fréquences légèrement déphasées, consistent en une alternance de période d'intensité sonore renforcée, et de périodes d'affaiblissement de l'intensité sonore; la fréquence de cette alternance, appelée *fréquence de b.* dépend de la différence entre les fréquences des sons générateurs qui, dans ce cas, sont appelés *battants* (voir Précis d'acoustique). Le phénomène des b. est utilisé dans quelques registres d'orgue (*voix céleste, unda maris*) pour obtenir un effet spécial de vibrato; l'effet est obtenu par le couplage de deux tuyaux — légèrement désaccordés l'un par rapport à l'autre — qui sont actionnés simultanément.

batterie ensemble d'instruments à → percussion issu de la musique jazz et s'affirmant avec elle, permettant à un seul musicien d'utiliser un nombre important de tambours, de cymbales et autres percussions. Les instruments principaux de la batterie sont la → grosse caisse frappée par un battant à pédale, le tambour roulant, le → tam-tam, les → cymbales suspendues et deux petites cymbales en vis à vis manœuvrées par une pédale qui provoque leur percussion réciproque (hit-hat ou charleston). // Au XVIII^{e} s., le terme indiquait la façon d'exécuter les accords en les arpégeant. // A la guitare, l'expression se réfère à une manière de jouer en frappant les cordes plutôt qu'en les pinçant.

Joueur de batterie.



Battiato Franco (Jonia, Catane, 1945) chanteur italien, compositeur et auteur de textes de chansons. Après des expériences intéressantes dans le domaine du rock (*Fetus*, 1971; *Pollution*, 1972), il s'est tourné vers la musique savante d'avant-garde (*Juke-Box*, 1977; *l'Egitto prima delle sabbie* [«l'Egypte avant les sables»], 1978), avant de faire passer certaines de ces expériences dans la production de consommation (avec parfois la collaboration musicale de Giusto Pio), sur des textes construits à partir de collages cosmopolites. Il a connu le succès aussi bien comme chanteur (*l'Era del cinghiale bianco* [«l'Âge du sanglier blanc»], 1979; *la Voce del padrone* [«la Voix de son maître»], 1981; *Bandiera bianca* [«le Drapeau blanc»], 1981; *l'Arca di Noè* [«l'Arche de Noé»], 1982), qu'en composant des chansons et des orchestrations pour d'autres interprètes (Alice, Milva et Giuni Russo, entre autres).

Battistini Mattia (Rome 1856-Contigliano, Rieti, 1928) baryton italien. Il a fait ses débuts en 1878 à l'Argentina de Rome dans *la Favorite*, et il a chanté jusqu'en 1920 dans l'Europe entière, se produisant ensuite comme concertiste jusqu'en 1927. Il a été le plus grand baryton italien de la fin du XIX^{e} s. Doué d'une voix ample, étendue et veloutée, il s'est fait remarquer par l'utilisation extrêmement savante des *piani* et des *pianissimi*, ainsi que pour son phrasé exceptionnellement varié et élégant. Il avait un répertoire très vaste, mais il privilégiait les rôles chevaleresques, ou de «grand seigneur» : Don Juan, Alphonse (*la Favorite*), Chevreuse (*Marie de Rohan*), Don Carlos (*Hernani*), Hamlet (d'A. Thomas). Il eut de très grands succès aussi dans *Rigoletto* et *le Bal masqué*.

battorina chant populaire sarde lyrique, satyrique ou contestaire.

battue signal que le chef d'orchestre ou de chœur exécute d'un geste (originellement en tapant le sol du pied) pour indiquer aux musiciens le rythme et la

durée de chaque temps d'une mesure. // Terme utilisé également pour désigner le temps fort d'une mesure uniforme contrairement au temps faible appelé *levé*.

Baucardé Carlo (Florence env. 1825-1883) ténor italien. Spécialiste du répertoire de Donizetti et de Verdi, il a été un chanteur non dépourvu de lacunes techniques, mais capable d'une exceptionnelle douceur dans les rôles à caractère pathétique et d'impétuosité dans ceux à caractère fougueux. Il a été célèbre surtout dans *le Trouvère*, dont il a été le premier interprète (1853) et où il a introduit le fameux «ut de poitrine» dans la cabaletta «Di quella pira».

Baudelaire Charles (Paris 1821-1867) poète français. Il a consacré à Wagner un essai critique important, *R. Wagner et le «Tannhäuser» à Paris* (paru dans la «Revue européenne», avr. 1861), qui contribua à l'affirmation de l'art wagnérien en France. Il dédia à Liszt sa poésie *le Thyrse*.

Baudrier Yves (Paris, 1906) compositeur français. Cofondateur, avec O. Messiaen, A. Jolivet et Daniel-Lesur du groupe Jeune France, en 1936. Il a été professeur d'esthétique musicale et de film à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques jusqu'en 1966. Il a composé surtout des musiques de film.

Bauer William Henry, dit «Billy» (New York 1915) guitariste de jazz américain. Dans l'immédiat après-guerre, il a été l'un des plus originaux collaborateurs du cool jazz de Lennie Tristano.

Bäuerle Hermann (Ebersberg, Wurtemberg, 1869-Ulm 1936) musicologue allemand. Membre du clergé, après avoir rempli plusieurs fonctions ecclésiastiques, il a fondé à Ulm une école de musique. Spécialiste du chant grégorien et de la polyphonie classique, il a édité plusieurs œuvres de Palestrina, Lassus et Fux; il se proposait — conformément à l'esprit du → cécilianisme — de rétablir l'utilisation de cette musique au sein de la pratique liturgique.

Baumgartner Jean-Paul (Strasbourg 1932) compositeur français. Il est entré au Conservatoire de Paris (1955) où il a obtenu les Premiers Prix d'esthétique (classe de Messiaen) et de composition (classe de T. Aubin). Directeur des Conservatoires de Montpellier (1972-75), de Besançon (1975-83) et, depuis 1983, de Strasbourg, il a composé de la musique instrumentale (*Polyphonies I, II, III, IV* pour diverses formations, 1969-72) et de la musique pour le théâtre (*la Chèvre de Monsieur Seguin*, conte musical et chorégraphique (1964), *le Livre des jours*, ballet dramatique, 1968). □

Baumgartner Paul (Altstätten, Saint-Gall, 1903-Locarno 1976) pianiste suisse. Concertiste affirmé (aussi bien comme soliste que dans des formations de musique de chambre), il a cependant été apprécié surtout comme pédagogue. Il a enseigné à Cologne et, à partir de 1937, à l'Académie de musique de Bâle.

Baumgartner Wilhelm (Rorschach 1820-Zurich 1867) compositeur suisse. Il a composé plusieurs lieder, parmi lesquels *O mein Heimatland* [«Ô ma patrie»] (1846), sur un texte de G. Keller, devenu très populaire en Suisse, au point d'être considéré comme une sorte d'hymne national.

Bautista Julián (Madrid 1901-Buenos Aires 1961) compositeur espagnol. Il s'est établi à Buenos Aires après la Guerre civile. Outre un opéra et un ballet, il a composé des œuvres pour orchestre et des pièces de musique de chambre et de musique vocale très liées à la tradition nationale espagnole.

Bax sir Arnold (Edward Trevor) (Streatham 1883-Cork, Irlande, 1953) compositeur anglais. Ses intérêts littéraires et musicaux l'amenèrent à voyager, dans sa jeunesse, en Allemagne, en Russie et en Irlande, où il entra en relation avec la Société littéraire irlandaise dirigée par W.B. Yeats et G.W. Russell. Sa production, empreinte d'accents évocateurs et nostalgiques qui révèlent parfois l'influence du chant polulaire irlandais, comprend, entre autres, 7 symphonies, l'*Ouverture to a Picaresque Comedy* et des poèmes symphoniques.

Bazin François Emmanuel Joseph (Marseille 1816-Paris 1878) compositeur et théoricien français. Elève de D.-F. Auber et de J.F. Halévy, il a enseigné dès 1844 au Conservatoire de Paris, d'abord le solfège et l'harmonie, puis, à partir de 1871, la composition. Il a écrit une dizaine d'opéras-comiques, parmi lesquels *Madelon* (1852), *Maître Pathelin* (1856), et *le Voyage en Chine* (1865), une cantate, un oratorio et d'autres pièces de musique sacrée. Très apprécié comme professeur, il a écrit un *Cours d'harmonie théorique et pratique* et un *Cours de contrepoint théorique et pratique*.

Bazzini Antonio (Brescia 1818-Milan 1897) violoniste et compositeur italien. Concertiste précoce, admiré de Paganini, Schumann et Mendelssohn, il a vécu longtemps à l'étranger, particulièrement en Allemagne (de 1841 à 1845) et à Paris (de 1852 à 1863). Revenu dans son pays, il s'est consacré à la composition, se prononçant aussi, par des initiatives de concert, pour le renouveau de la musique instrumentale. Il a été professeur au Conservatoire de Milan, dont il est devenu directeur en 1882, et où il a compté parmi ses élèves Catalani et Puccini. Il a composé l'opéra *Turanda*, des pièces de musique symphonique et symphonico-chorale, de chambre (dont 6 quatuors et 1 quintette), pour violon (4 concertos, dont le *Concerto militare*, et plusieurs morceaux de virtuosité, parmi lesquels la célèbre *Ridda dei folletti* [«la Ronde des lutins»]), des pièces lyriques et des romances.

Beach Boys, The ensemble vocal-instrumental pop américain, composé de Brian Wilson (voix et composition; Hawthorne, Californie, 1942), Dennis Wilson (batterie; Hawthorne 1944), Carl Wilson (guitare; Hawthorne, 1946), Al Jardine (guitare; Lima, Ohio, 1942) et Mike Love (voix; Los Angeles 1941). Formé en 1961 en Californie, l'ensemble a connu ses premiers succès avec *Surfin'Safari* et d'autres morceaux sur le rythme du *surf*, qui s'opposait à la mode du *twist*. Sa fraîche veine mélodique trouve ses meilleures réalisations lorsqu'elle s'intègre à l'esprit de la nouvelle musique des jeunes, en version psychédélique (*Good Vibrations*, 1967).

beat courant musical né en Angleterre dans la première moitié des années 60. Le terme trouve son origine soit dans le langage du jazz, où il désigne la pulsation rythmique, soit, par analogie idéologique, dans les mouvements littéraires anticonformistes américains de la «beat generation» de la décennie précédente. Née d'une remise en valeur du blues et du rythme afro-américain, la musique b. s'est affirmée en raison de l'importance accordée au groupe, à l'accen-

tuation du *sound* et à l'utilisation des guitares avec amplificateur. Ses représentants les plus importants ont été les Beatles et les Rolling Stones. Elle a bouleversé le monde de la musique légère internationale par la nouveauté des valeurs attribuées aux formes et aux contenus, pour se répercuter aux Etats-Unis, où elle a ensuite donné naissance au large phénomène de la musique pop.

Beatles, The quatuor vocal-instrumental pop anglais, composé de John Lennon (Liverpool 1940-New York 1980), Paul McCartney (Liverpool 1942), George Harrison (Liverpool 1943) et Ringo Starr (Liverpool 1940). Ils ont été le symbole et le mythe, en musique comme dans les mœurs, de la jeunesse des années 60 ainsi que de toute la musique *beat.* Les B. ont réuni les tournures du blues, certains éléments du premier rock ainsi que des airs populaires écossais; ils ont traité le thème de l'amour, mais aussi celui de la drogue, de la religion et du pacifisme. Du point de vue de la musique, leurs chansons ont une physionomie surtout mélodique. Après une première série d'expériences sous d'autres appellations, les B. enregistrèrent leur premier disque en 1962 (*P.S. I love you*); leur premier succès date de la même année (*Please please me*); à celui-ci suivirent d'autres succès : *Yesterday, Michelle, All you need is love,* etc. L'ensemble ayant été dissous en 1970, chacun de ses membres a continué sa carrière à son compte.

Les Beatles lors d'un concert en 1965.

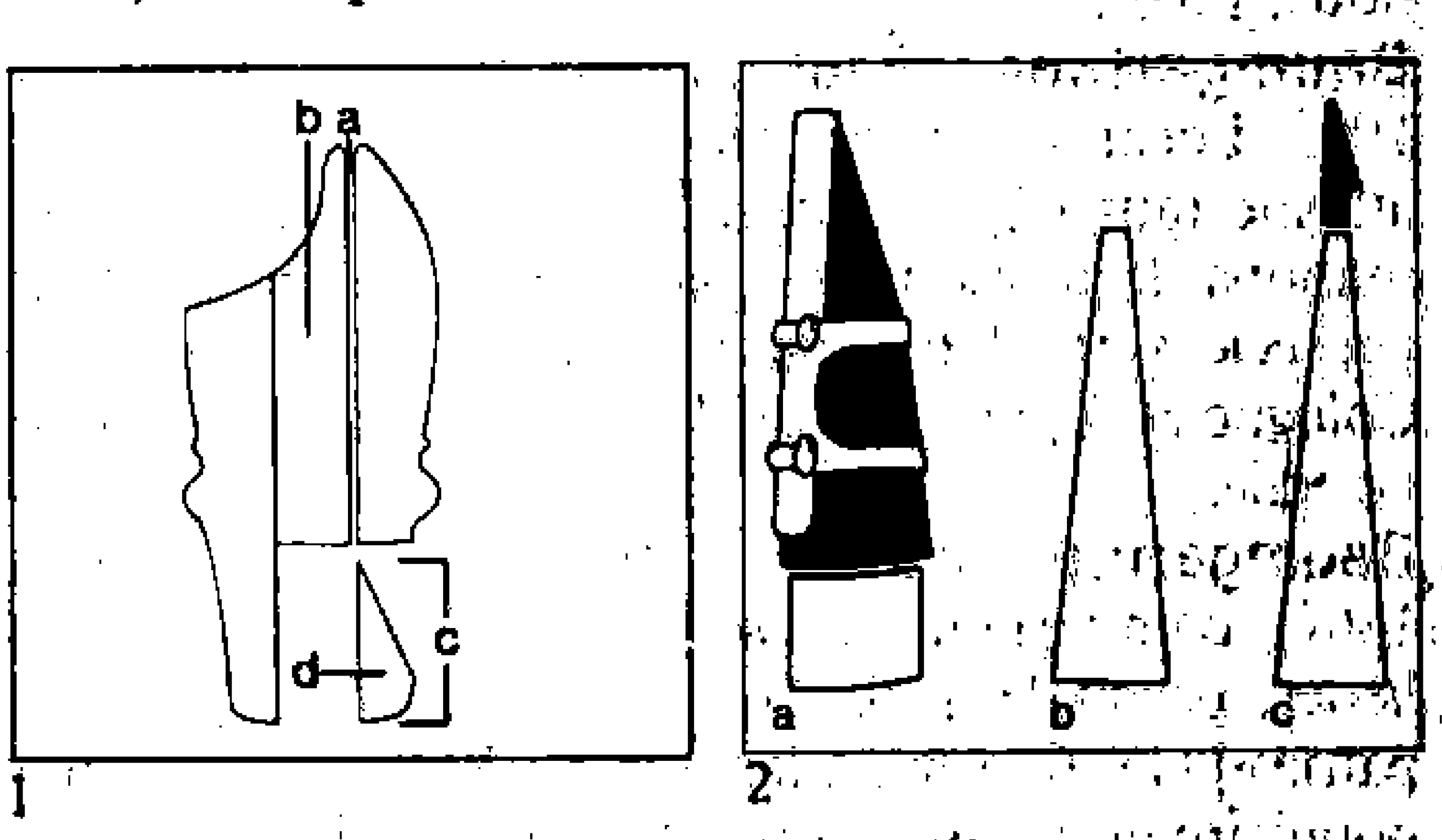
Beaujoyeulx Balthazar de (Lombardie, début du XVI^{e} s.-Paris 1587) violoniste, compositeur et chorégraphe. Favori de la cour de Henri II et de Catherine de Médicis, pour laquelle il créa d'innombrables intermèdes, pastorales, mascarades et ballets (*Ballet des Polonais,* 1573). Sous l'influence des spectacles des *Gelosi* (Jaloux), des théories de J. A. de Baïf et d'Adrian Le Roy, B. créa le célèbre *Ballet comique de la Royne* (1581) qui peut être considéré comme le premier spectacle de ballet de l'histoire. Il était en réalité un point d'aboutissement et une géniale synthèse de nombreuses expériences, surtout italiennes, mûries dans le cours du siècle précédent. Ce spectacle monumental, à la mise en scène complexe, fut réalisé par Jacques Patin; il comprenait douze morceaux, arias et danses, et fut exécuté par des gentilshommes de la cour et des artistes professionnels. B. fut sans doute le premier à considérer le groupe des danseurs comme un «corps de ballet» et à faire se mouvoir chaque interprète comme partie d'un même tout. Dans la préface du livret, B. décrit minutieusement sa création et décrète la suprématie de la danse sur la musique; il soutient qu'il est le premier à utiliser le ballet à des fins dramatiques.

Beaulieu Eustorg de (Beaulieu-sur-Ménoire v. 1495-Bâle 1552) poète et compositeur français. Après avoir séjourné à Lectoure, Bordeaux, Tulle et Lyon, où il se convertit au protestantisme, il s'expatria à Genève et y publia un important recueil de chansons spirituelles intitulé *Chrestienne resjouyssance* (1546). □

be-bop ou re-bop ou bop, onomatopée (dérivée d'un effet rythmique de la batterie) qui a servi à définir un nouveau style de jazz né pendant la Seconde Guerre mondiale. Lié à une profonde conscience politique et culturelle des Noirs américains, il se rattache orgueilleusement au blues, évitant les clichés déformants des productions commerciales de la «swing era» et revalorisant l'improvisation. Il est caractérisé par un rythme haché, sur lequel de longues phrases composées de notes très brèves alternent avec des représentations plus libres, au sein d'un discours principalement construit sur des harmonies, à travers lequel le thème mélodique lui-même, souvent tiré de chansons, se trouve «déguisé». Le b. a trouvé son expression la plus accomplie avec le saxophoniste alto Charlie Parker. Parmi ses autres musiciens de premier plan, rappelons les trompettistes Dizzy Gillespie et Fats Navarro (auxquels il faut ajouter Miles Davis dans sa phase initiale), le tromboniste Jay Jay Johnson, les pianistes Bud Powell et Thelonious Monk, les batteurs Kenny Clarke et Max Roach et le saxophoniste ténor Dexter Gordon, qui a partagé, ainsi que d'autres, les motivations du b. avec celles du premier rhythm and blues.

Bebung terme allemand (littéralement «trémolo») désignant un effet sonore obtenu avec un clavicorde, similaire au *vibrato* des instruments à archet. On le représente graphiquement par un serpentin ou une série de points avec une parenthèse de *legato* sur la note

bec petite pointe en plume ou en cuir fixée au → sautereau pour pincer la corde dans les instruments à clavier comme le clavecin, l'épinette, le virginal. // Nom donné à l'embouchure, taillée diagonalement, des instruments tels la flûte droite, la clarinette, le saxophone. Dans la → flûte droite, dite à b.,



Bec. 1 *coupe d'un bec de flûte :* a, *fissure,* b, *bloc,* c, *fenêtre,* d, *labium.* 2 *embouchure à bec montée sur un saxophone :* a, *bec,* b, *tube,* c, *bec monté.*

le dispositif permet au joueur d'émettre le souffle dans une fissure qui canalise celui-ci jusqu'au bord effilé d'une ouverture latérale appelée fenêtre.

bécarre signe d'altération (♮) qui précède une note pour annuler l'effet d'une altération précédente ou de l'→ armature. L'origine du nom et du signe provient de la notation alphabétique médiévale, dans laquelle le b. *quadratum* avait aussi la signification générale d'altération ascendante. Le *double b.* (♮♮) annule l'effet d'un double bémol (♭♭) ou d'un double dièse (𝄪) précédents.

Bécaud Gilbert (Toulon 1927) chanteur et auteur de chansons français. Il appartient, par son style, au courant des chansonniers. Parmi ses succès, rappelons *Mes mains, Et maintenant* et *l'Orange.* Il a composé également une pièce lyrique : *l'Opéra d'Aran.*

Bechet Sidney (La Nouvelle-Orléans 1897-Garches 1959) clarinettiste et saxophoniste soprano de jazz américain. Représentant du courant créole, il a été l'un des plus grands solistes du premier jazz. Il a joué avec Freddie Keppard, Will Marion Cook, Clarence Williams, Noble Sissle. Fixé en France en 1949, il a obtenu une renommée internationale dans les dernières années de sa carrière, grâce à *Petite Fleur.*

Bechi Gino (Florence 1913) baryton italien. Il fit ses débuts en 1936, à Empoli, dans la *Traviata.* Il a été l'un des chanteurs les plus populaires de l'après-guerre. Parmi ses interprétations, il faut citer celles de *Rigoletto,* du *Bal masqué* et du *Barbier de Séville.*

Bechstein Friedrich Wilhelm Carl (Gotha 1826-Berlin 1900) facteur de pianos allemand. Fondée en 1853, la firme du même nom adopta pour les instruments de sa production le cadre à cordes croisées, lequel fut accueilli très favorablement par les plus grands pianistes de l'époque. La firme se développa rapidement, en créant des succursales dans le monde entier et en s'affirmant par la perfection de ses instruments.

Beck Conrad (Lohn, Schaffhouse, 1901-Bâle 1989) compositeur suisse. Il fit ses études d'abord à Zurich, puis à Paris avec N. Boulanger et J. Ibert. Marqué par Hindemith, Honegger et Roussel, il a composé des symphonies, des œuvres chorales avec orchestre (*Oratorium,* sur un texte d'A. Silesius, 1934, sa création la plus remarquable; *Der Tod zu Basel*; etc.) et sans orchestre (*Requiem* a cappella, *Carmina burana* avec piano), des cantates pour soli et orchestre avec chœur (*la Mort d'Œdipe,* sur un texte de R. Morax, et *Lyrische Kantate,* sur un texte de R. M. Rilke) et sans chœur (*Kammerkantate,* sur des sonnets de L. Labé), des ballets et des musiques pour la scène.

Beck Jean [Johann Baptist] (Guebwiller, Alsace, 1881-Philadelphie 1943) musicologue alsacien. Reçu docteur en philologie romane à Strasbourg en 1907, il s'établit en 1911 aux Etats-Unis, où il enseigna dans différentes Universités. Parmi ses études sur la musique médiévale, *Die Melodien der Troubadours und Trouvères* (1908) et *la Musique des troubadours* (1910) sont de première importance.

Becker Dietrich, ou Diedrich Bäkker (Hambourg 1623-1679) compositeur allemand. Il évolua comme organiste et violoniste à Hambourg; il fut sans doute le premier à fixer la forme de l'ancienne sonate à partir de la suite en y introduisant le mouvement de *gigue.* Il publia trois recueils de sonates et de suites, de chorals et de mélodies pour chœur.

Becker John J. (Henderson, Kentucky, 1886-Wilmette, Illinois, 1961) compositeur américain. Professeur dans différentes universités, il composa 3 œuvres pour le théâtre, un ballet, de la musique sacrée et chorale, 3 symphonies, des œuvres symphoniques et de chambre; son style revêt un caractère avant-gardiste, propre à d'autres auteurs américains tels que Ch. E. Yves, C. Ruggles et W. Riegger.

Bedos de Celles Dom François (Caux, près de Béziers, 1709-Abbaye de St-Denis, 1779) facteur d'orgues français, expert renommé. Il fit ses études chez les Oratoriens de Pézenas, puis entra chez les Bénédictins dans la congrégation de St-Maur, à Toulouse, en 1726. Auteur de *l'Art du facteur d'orgue* (Paris, 1766-1778), traité portant sur la facture de l'orgue classique «à la française» et sur les registrations de l'époque. Il construisit l'orgue de Sainte-Croix de Bordeaux, publia des expertises dans le «Mercure de France» (sur l'orgue de St-Martin de Tours, construit par Nicolas Lefèvre, et celui de St-Lazare, construit par P. Dallery). Il fut élu correspondant de l'Académie des sciences de Bordeaux et de Paris. □

Beecham sir Thomas (Saint Helens, Lancashire, 1879-Londres 1961) chef d'orchestre anglais. Personnalité de premier plan dans la vie musicale de son pays, il fonda en 1915 la Beecham Opera Company, en 1932 le London Philarmonic Orchestra et en 1946 le Royal Philarmonic Orchestra. Il a été l'un des plus grands chefs de son temps, aussi bien au théâtre qu'au concert.

Bee Gees trio vocal pop anglais fondé par les frères Barry, Robin et Maurice Gibb : il s'est affirmé en 1967 dans la lignée mélodique des Beatles (*New York Mining Disaster*) et il a été relancé en 1977 grâce au film *Saturday Night Fever.*

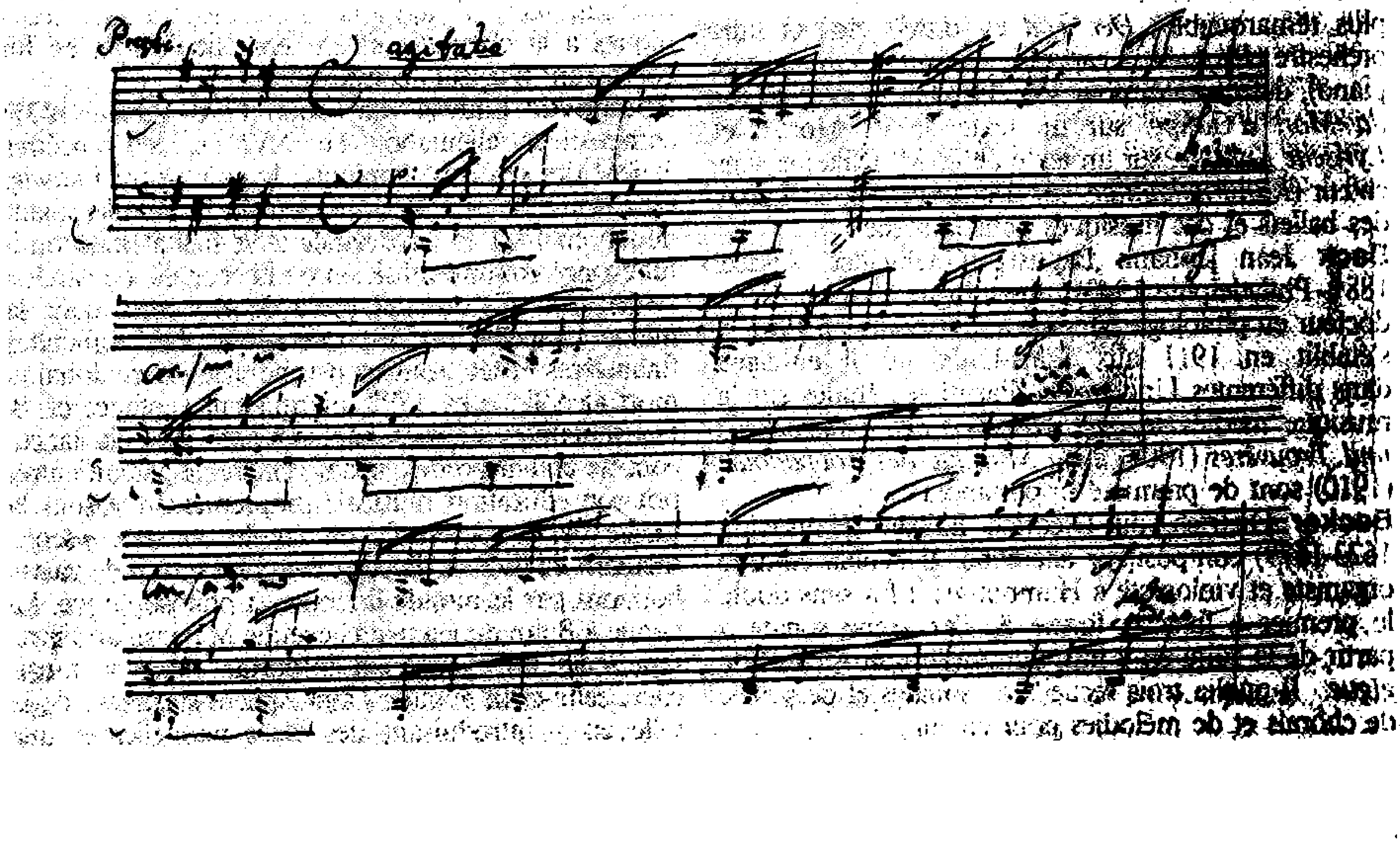
Beer Johann (Saint Georgen, Haute-Autriche, 1655-Weissenfels 1700) compositeur et homme de lettres allemand. Chanteur, instrumentiste et *Konzertmeister* à Ratisbonne, Halle et Weissenfels, il cultiva différents domaines artistiques, de la composition (musique instrumentale, sacrée et autre) à la poésie, au roman et jusqu'à l'essai musical.

Beer Joseph (Grünwald, Bohême, 1744-Berlin 1812) clarinettiste de Bohême. Concertiste de renommée internationale, il apporta des améliorations techniques à la clarinette et en répandit l'usage, en lui consacrant plusieurs compositions.

Beethoven Ludwig van (Bonn 1770-Vienne 1827) compositeur allemand. Au XVI^e^ s., ses ancêtres étaient des paysans flamands; le grand-père Ludwig, sans doute le premier musicien de la famille, abandonna en 1731 sa terre natale et se fixa à Bonn où il fut engagé comme musicien de la chapelle de l'archevêché; son fils Johann (père de B.) entra dans la même chapelle en tant que ténor. Les difficultés financières et les troubles psychologiques de Johann, mort alcoolique en 1792, marquèrent l'enfance de B. Les tentatives menées par son père pour le lancer comme enfant prodige ayant échoué, le garçon entreprit son éducation musicale proprement dite sous la tutelle de C. G. Neefe, un émule du style «sentimental» de C. P. E. Bach; celui-ci lui ouvrit de vastes horizons sur le monde littéraire et philosophique. La venue à Bonn du jeune archevêque Maximilian Franz représenta un événement important pour le musicien; celui-ci fit évoluer l'atmosphère stagnante de la ville en y introduisant des idées nouvelles et une

méthode de gouvernement «éclairée». Il fonda, p. ex., une université que B. fréquenta. L'intimité du compositeur avec la famille von Breuning, dans laquelle il fut introduit en tant que professeur de piano, lui permit de se mêler quotidiennement à des conversations et des lectures de poètes et de philosophes contemporains, de Kant à Goethe, de Schiller à Herder. En 1784, l'archevêque le prit à son service comme organiste; trois ans plus tard, il lui accorda de se rendre à Vienne afin de perfectionner sa formation auprès de maîtres illustres; mais bientôt la mort de sa mère contraignit le musicien à interrompre son séjour, peut-être avant même d'avoir pu y rencontrer Mozart. En 1792, toujours employé chez l'archevêque, il se rendit de nouveau à Vienne pour étudier avec Haydn qu'il avait croisé à Bonn la même année et auquel il avait soumis quelques unes de ses compositions. Parmi les œuvres créées durant cette période de jeunesse, signalons la *Cantate sur la mort de l'empereur Joseph II* («Kantate auf den Tod Kaisers Joseph II», 1790), magnifique hommage musical au souverain éclairé, mythe du XVIII[e] s. B. habita à Vienne jusqu'à la fin de ses jours; ses rapports avec Bonn se rompirent lors de l'invasion des troupes françaises qui mirent en fuite Maximilian Franz. Le musicien fit venir auprès de lui à Vienne les derniers membres de sa famille, ses frères Carl et Johann auxquels il procura de bonnes activités bourgeoises, mais avec lesquels il entretint des rapports souvent difficiles en raison de leur égoïsme et de l'habitude du compositeur de se mêler de leurs affaires personnelles avec un moralisme intransigeant. A Vienne, B. reçut l'enseignement de Haydn, assez indifférent à son égard et du puissant Salieri; il trouva un appui plus solide chez le compositeur contrapuntiste Albrechtsberger. Quoi qu'il en soit, son talent de pianiste et surtout sa renommée d'improvisateur ne tardèrent pas à lui ouvrir les portes de la noblesse viennoise. Dans l'Europe d'alors, les débouchés professionnels d'un compositeur ne se limitaient plus aux emplois fixes dans une chapelle musicale ou encore à la carrière théâtrale; de nouvelles perspectives étaient en train de fleurir grâce aux mécènes éclairés qui considéraient que leur devoir était de diffuser et d'aider la culture. L'appui de ces milieux représentait un tremplin indispensable pour accéder aux salles de concert publiques qui commençaient à se multiplier et pour entrer en contact avec les grandes maisons d'édition alors en pleine évolution. B. saisit cette occasion avec l'enthousiasme de l'artiste qui se sait porteur d'un important message humanitaire. En tant que représentant de la culture, B. se sentait profondément conscient de son rôle dans la société, rôle qui lui permettait de traiter avec ses mécènes d'égal à égal. Les vingt années comprises entre 1795 (date de son premier concert public) et 1815 (où il fut contraint d'interrompre toute activité de pianiste et de chef d'orchestre en raison de sa surdité) représentèrent pour B. la période de sa plus grande réussite sociale et financière. A cette époque, il jouissait de la protection de personnages illustres tels que les princes Lobkowitz et Lichnowsky, l'archevêque Rodolphe, frère de l'Empereur; dans certains cas, il n'hésita pas à traiter ceux-ci avec un orgueilleux dédain. A la même époque, B. commença à ressentir les troubles de la surdité, dont les premiers symptômes se manifestèrent vers 1798 : ceux-ci évoluèrent jusqu'à la totale atrophie du nerf auditif. La conscience de sa malchance provoqua chez le musicien de terribles crises de détresse dont témoigne, p. ex., le «testament de Heiligenstadt» (1802). B. réussissait à sortir de ces crises grâce à son optimisme naturel, qu'il sublima peu à peu dans un amour idéal pour l'humanité tout entière, sans que cela n'améliore toutefois le côté acerbe de ses contacts sociaux. Ses rapports avec les femmes en particulier furent gravement compromis malgré ses tentatives répétées et ses espoirs toujours renaissants (l'«immortelle aimée» à laquelle il adressa une lettre mémorable en 1812 n'a toujours pas été identifiée). B. ne réussit jamais à concrétiser ses aspirations familiales dans la sacralité desquelles il avait une foi absolue et qu'il chanta p. ex.

Autographe (détail) du dernier mouvement de la «Sonata quasi una Fantasia» op. 27.



dans son opéra *Fidelio*. Sa solitude ne peut s'expliquer à la seule lumière de ces circonstances biographiques et psychologiques. En réalité, B. fut l'un des premiers musiciens à souffrir aussi profondément du dramatique fossé qui s'était creusé entre l'artiste et la société; si les modèles de culture offerts par l'aristocratie ne suffisaient plus à incarner les idéaux des temps nouveaux, les modèles que présentaient la bourgeoisie commerçante naissante pour laquelle B. nourrissait un profond mépris semblaient tout aussi inacceptables. Les idéaux humanitaires propres au siècle des Lumières auxquels il s'était formé et dans lesquels il croyait, étaient progressivement niés par la réalité sociale et politique : et c'est précisément ce conflit sans solution qui provoquèrent toutes les tensions, tous les drames explicites et implicites de sa biographie ainsi que sa conception musicale elle-même. La fin de la vie de B. est marquée par les controverses sur la tutelle de son neveu Carl, fils de son frère du même nom, mort en 1815, que B. voulait retirer à la tutelle de sa mère qu'il jugeait indigne de sa mission d'éducatrice. Désormais, B. n'avait plus de contacts avec le monde que par ses cahiers de conversation, sur lesquels ses interlocuteurs écrivaient ce qu'ils voulaient lui communiquer. Seuls 137 des 400 cahiers ainsi remplis entre 1818 et 1827 furent conservés; les autres furent détruits par le fidèle Schindler.

Durant les vingt années comprises entre 1795 et 1815, B. créa la majeure partie de ses œuvres les plus célèbres. Si nous faisons exception des nombreuses pièces mineures, au caractère officiel ou commercial, cette production comprend 8 des 9 *Symphonies*, 27 des 32 *Sonates* pour piano (dont la *Pathétique* op. 13, la sonate *Au clair de lune* op. 27 n° 2, la *Pastorale* op. 28, l'*Aurore* op. 53, l'*Appasionata* op. 57, les *Adieux* op. 81); les 10 *Sonates* pour violon et piano, 5 *Sonates* pour violoncelle et piano; 11 des 16 *Quatuors à cordes*; l'ouverture de *Léonore* écrite pour l'opéra *Fidelio* (en 3 versions différentes), 7 *Concertos* pour instrument soliste et orchestre (5 pour piano; en *do* majeur op. 15; en *si* bémol majeur op. 19; en *do* mineur op. 37; en *sol* majeur op. 58; en mi bémol majeur op. 73 dit «l'Empereur»; 1 pour violon en *ré* majeur op. 61; 1 pour piano, violon et violoncelle, en *do* majeur op. 56); des musiques de scène pour différents opéras (dont celles pour le *Coriolan* de Collini et pour l'*Egmont* de Goethe); d'innombrables lieder pour chant et piano; la *Messe en do majeur* et, enfin, l'opéra *Fidelio* remanié trois fois entre 1805 et 1814. Ces œuvres représentent un point de référence fondamental pour les développements ultérieurs de la musique européenne; leur moule stylistique unitaire est constitué par la tension entre deux principes opposés : d'une part l'adhésion de B. au monde des symétries formelles héritées de Haydn et de Mozart;

Les 9 symphonies de Beethoven

titre	*mouvements*	*date de composition*
Première Symphonie en do maj. op. 21	I Adagio molto - Allegro con brio - II Andante cantabile con moto - III Minuetto - Allegro molto e vivace - IV Finale : Adagio - Allegro molto e vivace	1799-1800
Deuxième Symphonie en ré maj., op. 36	I Adagio molto - Allegro con brio - II Larghetto - III Scherzo : Allegro - IV Allegro molto	1801-automne 1802
Troisième Symphonie en mi bémol maj., op. 55 (Héroïque)	I Allegro con brio - II Marcia funebre : Adagio assai - III Scherzo : Allegro vivace - IV Finale : Allegro molto - Poco andante - Presto	1803
Quatrième Symphonie en si bémol maj., op. 60	I Adagio - Allegro vivace - II Adagio - III Allegro vivace - IV Allegro ma non troppo	1806
Cinquième Symphonie en do min., op. 67	I Allegro con brio - II Andante con moto - III Allegro - IV Allegro	1808-printemps 1808
Sixième Symphonie en fa maj. op. 68 *(Pastorale)*	I (Réveil de sensations agréables en arrivant à la campagne); Allegro ma non troppo. II (Scène au bord du ruisseau); Andante molto mosso. III (Allègre réunion de paysans); Allegro. IV (Orage, tempête); Allegro. V (Chant des bergers, sentiment de joie et de reconnaissance après la tempête); Allegretto	été 1807 - été 1808
Septième symphonie en la maj. op. 92	I Poco sostenuto - Vivace - II Allegretto - III Presto - IV Allegro con brio	automne 1811 - juin 1812
Huitième Symphonie en fa maj. op. 93	I Allegro vivace e con brio - II Allegretto scherzando - III Minuetto - IV Allegro vivace	automne 1812
Neuvième Symphonie en ré min., op. 125 (avec chœur final sur l'ode «An die Freude», Hymne à la Joie, de Schiller)	I Allegro ma non troppo, un poco maestoso - II Molto vivace - III Adagio molto e cantabile - Andante moderato - IV Presto - Allegro assai	automne 1812 - février 1824

L. van Beethoven : dessin de C.F.A. von Kloeber.

de l'autre, la tendance à introduire dans cette organisation rationnelle de la matière sonore, des éléments de contraste, d'impétuosité et d'anticonformisme qui en brisent la linéarité, en troublent la limpidité et en dérangent le profil. En isolant et en portant à la lumière ces particules de violence dans lesquels se reflètent les même rébellions, le même goût pour la liberté qui furent les caractéristiques de l'homme, B. a découvert et atteint une conception véritablement romantique et personnelle de l'expression musicale. Toutefois, il ne se livra jamais dans ses œuvres, comme le firent ses successeurs, à une confession intime et directe, le moment de la communication étant toujours contrôlé par la raison. Ce comportement, typiquement romantique, qui consiste à confier le discours au fil de la libre fantaisie et de l'association spontanée des pensées n'est donc pas encore perceptible chez lui. Malgré sa profonde sensibilité conflictuelle, B. semble davantage se faire le défenseur de certains principes plutôt que de se livrer méthodiquement à une introspection personnelle. Cette rencontre souterraine de forces aboutit à une organisation prodigieusement compacte dans laquelle apparaissent les élans héroïques vers la conquête de la liberté bourgeoise conçus comme de sublimes aboutissements idéaux. Conscient de l'originalité, de la force et de la légitimité historique de son «invention», le musicien brise, bouleverse sans retenue un grand nombre de conventions académiques : ainsi, les schémas formels classiques sont souvent abandonnés ou négligés, comme p. ex. dans la sonate *Au clair de lune*; ces mêmes processus de composition plus fréquemment encore sont remodelés dans une conception nouvelle. Le principe de l'élaboration thématique, p. ex., que la tradition du XVIIIe s. maintenait dans les limites d'un équilibre mesuré, se développe très souvent dans les compositions beethovéniennes jusqu'à devenir le point d'appui ; à d'autres occasions, le bithématisme est exploité jusqu'aux limites d'une juxtaposition dramatique entre le moment héroïque et lyrique. Durant les douze dernières années de ses activités, son isolement du monde forcé et volontaire s'aggravant, la tendance à la concentration intérieure se renforce chez B. ; et au fur et à mesure que, dans sa vie, les rapports concrets avec les choses et les personnes s'éloignent et disparaissent, il devient de moins en moins dépendant des liens avec les schémas formels de la tradition. Les 5 *Sonates* pour piano (op. 101, 106, 109, 110, 111), les 5 derniers *Quatuors à cordes* (op. 127, 130, 131, 132, 135), la *Missa solemnis,* la *Neuvième Symphonie*, existent désormais hors de toutes conventions préétablies, et sombrent dans l'investigation de terribles profondeurs métaphysiques. Les schémas de la forme sonate, dans les dernières œuvres de B., continuent apparemment à survivre, mais elles se vident progressivement de contenu, perdant poids et signification face à l'adoption toujours plus forte et puissante du principe de la variation thématique continue, qui acquiert presque la valeur d'une investigation concentrée sur le mystère de la matière sonore.

Parmi les œuvres les plus importantes de B., citons encore les pièces pour le ballet de S. Vigano *les Créatures de Prométhée* («Die Geschöpfe des Prometheus», 1801), celles pour un *Ballet de chevalerie* («Musik zu einem Ritterballett» 1791), les musiques de scène pour *les Ruines d'Athènes* («Die Ruinen von Athen», 1811) et le *Roi Etienne* («König Stephan, 1811»), *l'Inauguration de la maison* («Die Weihe des Hauses», 1811-22); 2 *Romances* pour violon et orchestre (en sol majeur et en fa majeur, v. 1802); l'oratorio *Christ au Mont des Oliviers* («Christus am Olberg», 1803-04); la *Grande Fugue* pour quatuor à cordes op. 133 (1825); les *32 Variations en do mineur* op. 80 (1806) et les *33 Variations en do majeur sur un thème de Diabelli* op. 120 pour piano (1819-23); la *Fantaisie en do mineur* pour piano, chœur et orchestre op. 80 (1808); de nombreux menuets, danses allemandes, contredanses et une pièce descriptive *la Victoire de Wellington* (*Wellingtons Sieg,* 1813) pour orchestre; morceaux pour fanfare; diverses autres compositions de chambre dans des styles divers (dont un *Octuor* et un *Rondino* pour instruments à vent, un *Sextuor* pour instruments à vent, un *Quintette* pour piano et instruments à vent, le *Septuor* pour alto, violoncelle, contrebasse et instruments à vent).

béguine originellement danse populaire jamaïquaine; par la suite, elle donna naissance à l'un des rythmes et mouvements de danse (plus lent que la rumba) les plus communs de la musique légère internationale. L'hommage que lui rendit en 1935 le compositeur américain Cole Porter, *Begin the beguine* est resté célèbre.

rythme de béguine

Beheim Michel (Sulzbach, Heilbronn, 1416-1474) maître chanteur allemand. Mercenaire au service de princes allemands, il est considéré comme l'un des plus anciens *Meistersinger.* Il mourut assassiné. Seules 11 des 400 mélodies qu'il composa nous sont parvenues. Nous conservons également trois chroniques en rimes qui relatent les événements de sa vie.

Behrman David (Salzbourg 1937) compositeur autrichien naturalisé américain. Elève de W. Piston, il a travaillé au studio électronique de Bruxelles avec H. Pousseur et a étudié en collaboration avec K. Stockhausen. En 1966, il s'est associé à Ashley, Mumma et Lucier pour fonder la Sonic Arts Union. Il travaille dans le domaine de la *live electronic,* musique manipulée électroniquement sur le vif.

Beiderbecke Leon Bismarck, dit Bix B. (Davenport, Iowa, 1903-Long Island, New York, 1931) cornettiste et pianiste de jazz américain d'origine allemande. C'est le musicien de race blanche qui a su donner aux principes du jazz leur expression la plus originale et la plus accomplie. Ses solos lyriques, quoique marqués

par l'influence de Louis Armstrong, font une utilisation très réduite du vibrato et, par là-même, semblent s'inscrire davantage dans la lignée de Bunk Johnson. Ses études classiques transparaissent dans certains enregistrements avec piano, d'inspiration nettement impressionniste. Il a enregistré des disques à la tête de ses Wolverines et avec l'orchestre de Paul Whiteman.

Beissel Johann Conrad (Eberbach 1690-Ephrata, Pennsylvanie, 1768) compositeur allemand naturalisé américain. Il émigra aux Etats-Unis en 1720 et fonda en 1735 à Ephrata une communauté pour laquelle il composa plusieurs centaines d'hymnes religieuses qui exercèrent une influence certaine sur la musique sacrée américaine.

Bekker Paul (Berlin 1882-New York 1937) critique musical allemand. Après avoir collaboré à d'importants journaux de Berlin et Francfort, se consacrant à la diffusion des productions contemporaines (Mahler, Schoenberg, Hindemith, Křenek et Schreker), il émigra aux Etats-Unis en 1934. Parmi ses ouvrages, empreints d'une conception idéaliste de la musique, mais aussi très attentifs aux éléments technico-formels et aux aspects sociologiques, il faut citer, outre sa monographie fondamentale sur *Beethoven* (1911) : *Franz Liszt* (1912), *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* (1918), *G. Mahlers Sinfonien* (1921), *Richard Wagner. Das Leben im Werke* (1924), *Briefe an zeitgenössische Musiker* (1932).

bel unité de mesure logarithmique utilisée en acoustique et, dans la théorie des télécommunications en général, pour évaluer l'intensité sonore. Le b. (dont le nom fut donné par le scientifique américain A.-G. Bell, 1847-1922), n'est pas une unité de mesure absolue, mais relative, exprimant le rapport entre la puissance (P) du son à évaluer — homogène à une puissance de référence (P_0) à spécifier quant à sa nature et sa grandeur — et la puissance de référence elle-même. Plus précisément, le b. (B) se définit comme le logarithme à base 10 du rapport entre la puissance P et la puissance P_0, selon la formule mathématique : $B = \log_{10} P/P_0$. Dans les instruments de mesure des appareils d'enregistrement et de reproduction du son, le 0B correspond généralement à la tension de 0,775 V, qui constitue par conséquent le P_0 spécifié en tension électrique et en valeur absolue. Au contraire, en ce qui concerne l'intensité du son en terme de sensation auditive, les rapports en b. se réfèrent normalement à la valeur de la pression acoustique (spécificié dans → son), dont le 0B correspond au seuil d'audition pour chaque fréquence (→ audiogramme). Le b. est cependant employé rarement, car on utilise plutôt son sous-multiple, le décibel (dB), égal à 1/10 de b. (cf. Précis d'acoustique, en particulier, les paragraphes consacrés à l'audition et à la psychoacoustique.)

Belafonte Harry (New York 1927) chanteur américain. Il a connu son plus grand succès entre la fin des années 50 et le début des années 60, avec un répertoire inspiré par la musique folklorique des Antilles (le calypso). Parmi ses chansons : *Day-O* (*Banana boat*), *Jamaica farewell*.

Belaïev Mitrofan Petrovitch (Saint-Pétersbourg 1836-1904) éditeur de musique russe. Ayant adhéré au mouvement national animé par Balakirev, il se prodigua pour la diffusion des productions musicales des compositeurs russes contemporains, en fondant notamment, à cet effet, une importante maison d'édition musicale à Leipzig en 1885.

bel canto ou *belcantismo*, style de chant libre de tout souci de réalisme dramatique et de vraisemblance en rapport avec la situation, le caractère et le sexe du personnage, mais tendant au contraire à une abstraction purement musicale. Il marqua le mélodrame italien et italianisant jusqu'à Rossini et évolua parallèlement à l'usage selon lequel les chanteurs castrés et les femmes (sopranos et contraltos) interprétaient indifféremment les rôles masculins ou féminins, privilégiant la raison vocale sur la plausibilité scénique. Le type de phonation adoptée visait à l'obtention de sons doux, ronds, homogènes dans le passage des zones graves aux zones aiguës, à l'agilité dans l'ornementation et le phrasé. En outre, l'usage du fausset assurait des sons assez doux, même dans les registres aigus. Les compositeurs de cette époque, favorisaient cet art vocal en écrivant des mélodies en *legato*, avec des pauses dans le phrasé qui permettaient un rythme respiratoire régulier.

Beldemandis Prosdocimo de (Padoue v. 1380-1428) théoricien italien de la musique, mathématicien et astronome. Il étudia à Bologne et à Padoue où il enseigna de 1422 à sa mort; il fut parmi les premiers à aborder les problèmes de la pratique musicale et ceux de la théorie de la musique traditionnelle. Il chercha, dans ses huit traités musicaux, à donner des règles claires et définitives aux théories musicales de la mesure, en se fondant sur les préceptes de l'*ars nova*.

Belfiore Turi (Palazzolo Acreide, Syracuse, 1917) compositeur italien. Il a fait ses études au Conservatoire de Palerme, avec P. Ferro. Initialement très inspiré par la musique de Webern (*Dimensioni* pour 12 instruments à vent), il s'est tourné en 1962, avec *Ideazioni-Discordia concors* pour orchestre, vers un structuralisme constitué d'une superposition d'idées à partir de formes sonores contrastantes. Il a été le maître de S. Sciarrino.

Bellaigue Camille (Paris 1858-1930) critique musical français. Rédacteur musical de la «Revue des Deux Mondes» et du «Figaro», il fut ami et partisan de Boito et de Verdi, auquel il consacra une biographie. Il s'opposa en revanche à Debussy.

Bellasio Paolo (Vérone 1554-Rome 1594) compositeur. Organiste et maître de chapelle à Orvieto, Vérone et Rome, il publia 5 recueils de madrigaux à 3-8 voix et 1 de villanelles dans lesquelles, par ses choix littéraires (Pétrarque et Bembo) et stylistiques (diatonisme, linéarité contrapuntique, simplicité mélodique), il s'attarda sur des positions conservatrices par rapport au développement que connaissait le madrigal à la fin de la Renaissance.

Bellermann Johann Friedrich (Erfurt 1795-Berlin 1874) musicologue allemand. Fils de l'historien et théologien Johann Joachim B. (1754-1842), et père de Johann Gottfried Heinrich B. Il se consacra principalement à l'étude de la musique grecque et publia un recueil important intitulé : *Fragmentum graecae scriptionis de musica* (1840).

Bellermann Johann Gottfried Heinrich (Berlin 1832-Potsdam 1903) musicologue et compositeur allemand, fils de Johann Friedrich B. Il composa un opéra, un oratorio, et plusieurs pièces de musique

pour chœurs, sacrée et profane. Ses travaux musicologiques sur la polyphonie et le contrepoint aux XV^{e} et XVI^{e} s. sont plus marquants.

Bellezza Vincenzo (Bitonto, Bari, 1888-Rome 1964) chef d'orchestre italien. Il exerça son activité d'abord à l'étranger (Amérique du Sud, Covent Garden de Londres, Metropolitan Opera de New York, Liceo de Barcelone), puis, à partir de 1938, en Italie, en particulier à l'Opéra de Rome. Il dirigea surtout de la musique d'opéra, faisant preuve d'une remarquable maîtrise.

Belli Domenico (XVI^{e}-XVII^{e} s.) compositeur. Maître de chapelle à S. Lorenzo de Florence et, à partir de 1619, musicien à la cour des Médicis; il fut l'un des plus fervents représentants du nouveau style monodique sur basse continue, qui s'affirma au début du XVII^{e} s. Son recueil, *Libro di arie a 1 e 2 voci con chitarrone,* et ses 5 intermèdes de *l'Orfeo dolente* pour *l'Aminta* du Tasse (1616) témoignent de son goût pour le pathétisme, caractéristique de la fin de la Renaissance.

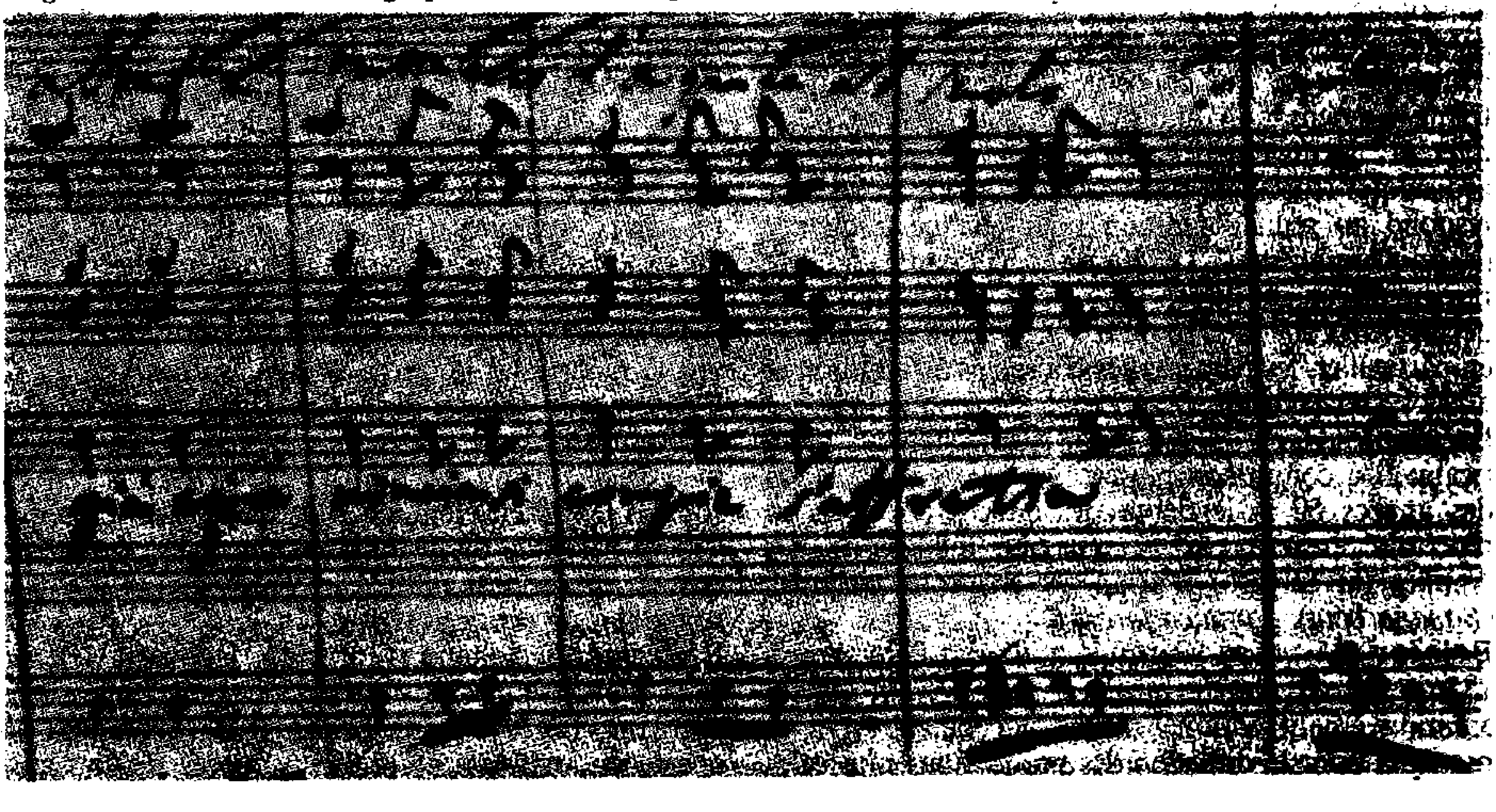
Belli Girolamo (Argenta, Ferrare 1552-Ferrare v. 1618) compositeur. Elève de L. Luzzaschi, ce fut un chanteur virtuose, au service des cours de Rome, Mantoue et Ferrare où il connut le Tasse. Il publia plusieurs recueils de madrigaux à 2-8 voix, 1 de chansons à 4 voix, 1 de messes, 4 de *Sacrae cantiones* à 6-10 voix, et enfin, 1 livre de psaumes à 5 voix dans lequel il utilise la basse continue (1610).

Belli Giulio (Longiano, Forli v. 1560-Immola? v. 1615) compositeur. Frère franciscain, il fut maître de chapelle dans diverses églises (Immola, Ferrare, Venise, Ravenne, Forli, Padoue) et publia, outre 3 recueils de chansons et madrigaux à 4-6 voix, plusieurs livres de compositions sacrées; signalons surtout ceux dans lesquels il fut l'un des premiers à utiliser, dans la musique ecclésiastique, la basse continue et le nouveau style monodique (en particulier : *Concerti ecclesiastici a 2 e 3 voci col basso per l'organo,* 1613).

Bellincioni Gemma (Monza 1864-Roccabelvedere, Naples, 1950) soprano italienne. Issue d'une famille d'artistes, elle se fit connaître dans *la Traviata* en 1884. En 1890, en interprétant pour la première fois le personnage de Santuzza dans *Cavalleria rusticana,* aux côtés de son mari R. Stagno, elle s'affirma comme une interprète idéale du mélodrame vériste, principalement en raison de son talent d'actrice. Elle a été remarquée également dans *Salomé* de R. Strauss.

Bellini Vincenzo (Catane 1801-Puteaux, près de Paris, 1835) compositeur italien. Fils de Rosario B., organiste, maître de chapelle et compositeur de musique sacrée, et d'Agata Ferlito, il manifesta un talent extrêmement précoce pour la musique, si bien qu'il écrivit sa première composition à l'âge de 6 ans. Il prit ses premiers cours auprès de son grand-père Vincenzo Tobia, organiste et compositeur, et de son père; il se fit bientôt connaître dans les églises et dans les salons de la ville comme organiste et compositeur de musique sacrée et de chansons et, en 1819, la municipalité de Catane lui offrit les moyens d'aller étudier au Conservatoire de Naples. Dans cette ville, il eut pour maîtres G. Furno, G. Tritto et N. Zingarelli; ce dernier le dirigea vers l'étude de l'opéra napolitain et des œuvres instrumentales de Haydn et de Mozart. Pendant les années de conservatoire, B. continua à composer des œuvres de musique sacrée et de musique de chambre (dont la romance *Dolente immagine,* qui a été sa première œuvre imprimée). En 1825, à l'épreuve finale du cours de composition, il présenta l'opéra mi-sérieux *Adelson e Salvini,* dont le succès lui valut la commande d'un opéra pour le théâtre San Carlo (*Bianca e Fernando,* devenu ensuite *Bianca e Gernando,* 1826). En 1827, sur une proposition de l'imprésario Barbaja, il écrivit un opéra pour la Scala de Milan; la même année, il alla s'établir à Milan, afin d'oublier entre autres une malheureuse passion pour Maddalena Fumaroli. Son nouvel opéra, *Il Pirata,* présente déjà certains traits spécifiques du théâtre bellinien, et marque le début d'une féconde collaboration avec le librettiste Felice Romani, qui devait durer jusqu'à l'avant-dernier opéra (*Beatrice di Tenda,* 1833). De 1827 à 1833, B.

Fragment du manuscrit autographe de l'« Inno di guerra », extrait de la « Norma », dans sa version définitive.



V. Bellini, miniature. Milan, Musée du théâtre de la Scala.

vécut à Milan, invité de marque auprès de la haute société de cette ville, et administrateur avisé de son génie : il parvenait en effet à vivre uniquement des revenus de ses œuvres, chose tout à fait rare en son temps. De février à août 1833, il séjourna, pour des raisons de travail, à Londres; puis il vint s'établir à Paris, où il mourut d'une maladie intestinale dont il souffrait depuis longtemps.

C'est au cours d'une brève période de huit ans, de 1827 à 1835, que furent composées les grandes œuvres théâtrales de B., c'est-à-dire les œuvres qui attestent tout particulièrement le rôle joué par le compositeur au sein du romantisme italien; ses œuvres de musique de chambre et instrumentale, en effet, ne nous apportent que des éléments peu utiles à la définition de son profil artistique. Depuis *Il Pirata*, en passant par *la Straniera* (1829) et *I Capuleti e i Montecchi* (1830) — qui reprend plusieurs éléments d'une malchanceuse *Zaira* (1829), écrite pour l'inauguration du nouveau Théâtre ducal de Parme — et jusqu'à *la Sonnambula* (1831), *Norma* (1831) et *I Puritani* (1835), le théâtre bellinien se dessine progressivement pour former un ensemble extraordinairement dense et précis. Le nombre relativement réduit des œuvres ne dépend pas seulement de la courte durée de la vie de Bellini, mais encore d'un programme de travail bien déterminé : «... j'ai pris la ferme résolution», écrivait le musicien en 1828, «d'écrire peu de partitions, pas plus d'une seule par an, et j'y consacre toutes les forces de mon talent créateur, car je suis persuadé qu'une grande partie de leur succès dépend du choix d'un thème intéressant, de chaleureux accents expressifs, et du contraste des passions». Cette vision très romantique de l'opéra en musique se réalise chez B. à travers une synthèse personnelle entre les normes classiques apprises auprès de Zingarelli et la vitalité quasiment gestuelle du style rossinien, avec en plus une dimension réaliste dramatique due à l'adhésion au mouvement du Risorgimento (*«Suoni la tromba e intrepido»*, dans *les Puritains*, a été défini comme «la marseillaise italienne»). Toujours, chez B., le noyau expressif du drame est constitué par la mélodie; toutefois, même si la structure mélodique reste, dans la plupart des cas, strictement régulière et symétrique (on rencontre, par exemple, des phrases formées de 4 + 4, ou bien de 8 + 8 mesures), la simplicité et la sobriété préconisées par les normes classiques sont parfois balayées par une ardente emphase lyrique qui les débarrasse de tout caractère contraignant, pour les recréer au profit de la spontanéité des images et de la beauté des formules. L'utilisation fonctionnelle des ornements et des progressions mélodiques, l'introduction de larges périodes de «cantabile» dans les récitatifs, le «crescendo lyrique» effectué sur les tempi lents, élargissent la mélodie et lui apportent un caractère sensuel tout à fait nouveau. Certes, l'opéra bellinien s'exprime encore à travers les formes typiques et arrêtées de l'opéra du XVIII[e] siècle, mais celles-ci sont adaptées, grâce à une nouvelle articulation interne, aux exigences des différentes scènes. Ces exigences ne sont pas dues seulement à la représentation théâtrale et au déroulement du récit, mais encore à une volonté expressive : beaucoup plus que la psychologie des personnages, en effet, B. cherche à mettre en évidence la signification et l'atmosphère de chaque scène, aussi bien celles de nature lyrico-sentimentale que celles suggérées ou commandées successivement par le développement dramatique. La partie orchestrale des œuvres de B. ne présente pas de traits caractéristiques particuliers; cependant on peut dire que, tout en poursuivant le chemin d'une simplicité «classique», l'auteur manifeste un goût très net pour la recherche de l'harmonie et pour la couleur des timbres.

Belloc-Giorgi Maria Teresa (San Benigno Canavese, Turin, 1784-San Giorgio Canavese, Turin, 1855) soprano. Elle interpréta surtout des œuvres de Mozart, Paisiello, Cimarosa, Rossini; ce dernier lui confia la création de l'*Inganno felice* et de la *Gazza ladra*.

Belotti Gastone (Venise 1920) musicologue italien. Elève de F. Torrefranca, il compte parmi les plus grands spécialistes européens de F. Chopin, à qui il a consacré des essais et des recherches, ainsi que la monographie en 3 vol. *Chopin, l'uomo* (1974).

Bemetzrieder Anton (Dauendorf, Bas-Rhin, v. 1743-Londres 1817) théoricien français. Installé comme professeur de musique à Paris, dès 1770, ami de Diderot, il publia ses *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie* (1771), puis un *Traité de musique...* (1776) et *le Tolérantisme musical* (1779). En 1781, il partit pour Londres où il continua à enseigner, et fit encore paraître plusieurs ouvrages, comme *Précis des Talens...* (1782) et *A Complete Treatise on Music* (1800-03). □

bémol signe d'altération (♭) qui précède une note pour l'abaisser d'un demi-ton chromatique. Le nom et le signe graphique proviennent de la notation alphabétique utilisée au Moyen Age. La lettre b correspondait à la note *si* et était écrite avec une ligne arrondie pour indiquer une altération descendante. Le *double bémol* (♭♭) abaisse une note de deux demi-tons.

Benaglio Roberto (Bergame 1906) chef de chœur. Il a exercé son activité principalement dans le domaine de l'opéra, aux théâtres Regio de Turin, San Carlo de Naples, Comunale de Bologne, Verdi de Trieste, Bellini de Catane, Massimo de Palerme et à la Scala de Milan (1963-1971). Il a travaillé également à la Radio de Milan (1950-1959).

Benatzky Ralph (Moravské-Budějovice [Mährisch-Budweis] 1884-Zurich 1957) compositeur autrichien. Il fit ses études à Prague et à Munich; en 1938 il s'établit à New York et, plus tard, en Suisse. Auteur d'innombrables chansons, de musiques de film et de variété, il doit sa renommée à ses opérettes (plus de 40), conçues non plus sur le modèle viennois, mais sur celui de la comédie musicale américaine et du

spectacle de variété; parmi celles-ci, il faut citer *Casanova* (sur des motifs de J. Strauss fils, 1928) et le très célèbre *Im weissen Rössl* [«l'Auberge du Cheval blanc»] (1930).

Benavente Manuel José (1903) compositeur argentin. Spécialiste du folklore sud-américain, il s'est inspiré, pour ses compositions (des ballets, des pièces symphoniques et de chambre), de la musique populaire de la Bolivie et du Pérou. Il a écrit des ouvrages sur le système musical inca.

Bencini Pietro Paolo (? v. 1680-Rome 1755) compositeur. Maître de chapelle dans plusieurs églises romaines, il composa de la musique sacrée (12 messes, psaumes, hymnes, motets, etc.) à laquelle il sut adapter savamment les techniques du style concertant et du *concerto grosso* aux voix, avec de riches effets de contraste. Il composa, entre autres, 7 oratorios dont l'*Introduzione all'oratorio della Passione* (1706) commandés par le cardinal Ottoboni qui les adjoignit à des pièces d'A. Scarlatti et de F. Gasparini.

Benda František (Staré Benátky 1709-Nová Ves 1786) compositeur et violoniste de Bohême. Frère de Jiri Antonin B. Il commença ses études et sa carrière comme soprano pour se consacrer ensuite au violon. Il exerça essentiellement à Prague jusqu'en 1726; plus tard il émigra, sans doute pour des raisons religieuses (il s'était converti au protestantisme). Il vécut à Vienne et à Varsovie et entra enfin, en 1735, au service de Frédéric II de Prusse dans le même milieu où évoluaient J. Quantz et C. H. Graun. Nous pouvons rattacher à ces musiciens et à l'école de violon vénitienne sa production instrumentale qui, par la douceur de la mélodie, reflète l'influence du chant populaire tchèque (15 concertos et 91 sonates pour violon et basse continue, 1 symphonie, 3 sonates pour flûte et basse continue, 6 pour flûte ou violon et basse continue, 9 pour deux violons et basse continue).

Benda Jiri Antonín (Staré Benátky 1722-Köstritz 1795) compositeur de Bohême. Il effectua ses études à Prague et rejoignit en 1742 son frère František en Prusse; il fut violoniste à la cour de Berlin jusqu'en 1749, puis maître de chapelle à Gotha. En 1765-1766, il fit un voyage d'étude en Italie; il séjourna à Turin, Venise et Rome. Au retour, il se consacra essentiellement à la musique d'opéra. Après avoir laissé la cour de Gotha, en 1778, il voyagea à Hambourg, Vienne, Paris, Mannheim. Il se retira en 1785. Admiré pour ses 30 symphonies et ses œuvres de musique de chambre, il est considéré comme l'un des précurseurs du clacissisme. Ses œuvres théâtrales sont plus importantes encore; elles se distinguent dans le monde de l'opéra de l'époque par leur approfondissement dramatique et par certaines innovations formelles qui influencèrent le singspiel de Mozart. Dans *Ariadne auf Naxos* (1775), *Medea* (1775) et *Pygmalion* en 1779, il développa le genre du mélologue où la musique orchestrale sert de fond sonore aux parties récitées, cherchant à traduire chaque inflexion du texte. Parmi ses autres œuvres, citons *Der sterbende Jesus*, 4 cantates profanes, environ 100 cantates sacrées et 2 messes.

Benedetti Michelangeli Arturo (Brescia 1920) pianiste italien. Élève de P. Chimeri à Brescia et de G. Anfossi à Milan, il a remporté en 1939 le concours de Genève et s'est affirmé aussitôt parmi les plus grands pianistes. Doué d'une virtuosité exceptionnelle, mais aussi d'une technique du son extraordinairement raffinée, il a atteint des résultats à caractère éminemment historique par ses interprétations de Chopin, Liszt, Debussy et Ravel; récemment, il s'est consacré plus particulièrement à l'interprétation de Beethoven.

Benedict sir Julius (Stuttgart 1804-Londres 1885) compositeur et chef d'orchestre allemand, naturalisé anglais. Élève d'Abeille, Hummel et Weber (dont il écrivit une biographie), il fut engagé par l'imprésario Barbaja comme chef d'orchestre, à partir de 1823, au Kärntnertortheater de Vienne et à partir de 1825 au théâtre San Carlo de Naples où il fit représenter en 1827 son premier opéra (*Giacinta ed Ernesto*). En 1835, il s'établit en Angleterre. Auteur de 8 opéras, parmi lesquels *The Lily of Killarney* (1862) qui connut un grand succès, il composa également 2 oratorios, 3 cantates, 2 concertos pour piano et orchestre, 2 symphonies et des œuvres pianistiques à la mode. Comme compositeur d'opéras, il fut essentiellement influencé par le goût italien et tout particulièrement par Rossini; cependant, il assimila également le goût théâtral anglais pour la «ballade».

bénédictin ordre monastique fondé par saint Benoît en 529. Le rôle des b. fut fondamental pour la connaissance et la conservation du chant grégorien. Plusieurs des manuscrits les plus notoires transmettant la tradition grégorienne proviennent des *scriptoria* des couvents bénedictins (Saint-Gall, Einsiedeln, Saint-Martial de Limoges, Corbie, Mont-Cassin, etc). Les b. de Solesmes favorisèrent la renaissance des études grégoriennes; leurs éditions sont encore utilisées de nos jours. Le compositeur A. Banchieri et les théoriciens musicaux Notker Balbulus, Hucbald de Saint-Amand, Gui d'Arezzo, Adam von Fulda appartenaient à cet ordre.

Benedictus dans la messe, seconde partie du *Sanctus*. Dans la tradition polyphonique, le texte du B. fut souvent employé de façon autonome.

Beneke Gordon, dit «Tex» (Fort Worth, Texas, 1914) chef d'orchestre et saxophoniste ténor américain. Exerçant ses activités dans le domaine de la musique légère et de jazz, il fut à partir de 1938 soliste de Glenn Miller, qu'il relaya plus tard à la tête de son orchestre.

Benevoli Orazio (Rome 1605-1672) compositeur italien. Il fut maître de chapelle à St-Pierre. Célèbre pour la virtuosité avec laquelle il maîtrisait la polychoralité (messes de 9 à 16 voix, psaumes de 10 à 24 voix); il écrivit pour la consécration de la cathédrale de Salzbourg une gigantesque *Messe solennelle* vocale et instrumentale à 53 voix. Ses œuvres, dans lesquelles l'aspect grandiose et la magnificence sonore ne sont pas en contradiction avec une inspiration religieuse authentique, sont représentatives du baroque tardif et témoignent de l'influence du style vénitien sur l'école polyphonique romaine.

Ben-Haïm Paul, pseud. de Paul Frankenburger (Munich 1897-Tel-Aviv 1984) chef d'orchestre et compositeur israélien d'origine allemande. Il fit ses études à Munich et, à partir de 1933, il enseigna aux Conservatoires de Tel-Aviv et de Jérusalem. Auteur de musique vocale, symphonique et de chambre, il

s'inspira souvent de la tradition juive. Il se proposa tout particulièrement de concilier la tradition du second romantisme allemand, à laquelle il resta fondamentalement toujours lié, avec des éléments de la musique orientale.

Benincori Angelo Maria (Brescia 1779-Belleville, Paris, 1821) compositeur et violoniste italien. Il vécut à Vienne (1800-1803) puis à Paris; il composa 7 opéras dont seul le dernier (*Aladin ou la Lampe merveilleuse*, partiellement de N. Isouard) connut le succès, l'année après sa mort. Il fut surtout apprécié comme auteur de musique de chambre (18 quatuors pour cordes et 3 trios avec piano), genre que B. fut l'un des derniers à cultiver encore au début du XIX^{e} s., en faisant preuve d'une bonne connaissance de Haydn, chose rare à cette époque en Italie.

Benjamin Arthur (Sydney 1893-Londres 1960) compositeur et pianiste australien. Il dirigea, à partir de 1926, le Collège royal de musique de Londres, où il eut B. Britten parmi ses élèves. Le caractère agréable et modérément moderne de son langage lui procura de remarquables succès, en particulier dans le domaine du théâtre (4 opéras, 3 ballets) et du cinéma; il connut également un certain succès, dans le monde anglo-saxon, pour ses compositions de musique vocale, de chambre et symphonique (notamment la suite *Cotillon*, 1938).

Bennato Edoardo (Bagnoli, Naples, 1949) chanteur, instrumentiste et compositeur de chansons italien. Caractérisé par une piquante veine satirique dirigée contre le pouvoir (*Io che non sono l'imperatore*, 1975; *Burattino senza fili*, 1977; *Sono solo canzonette*, 1980), il utilise les rythmes et les sonorités du rock.

Bennato Eugenio (Bagnoli, Naples, 1948) instrumentiste, chanteur et compositeur folklorique, frère d'Edoardo B. Au sein de la → Nuova compagnia di canto popolare (1966) et avec son groupe Musica Nova (depuis 1977), il a effectué une originale revalorisation de la musique populaire d'Italie du Sud.

Bennett Richard Rodney (Broadstairs, Kent, 1936) compositeur anglais. Elève de L. Berkeley, H. Ferguson et P. Boulez, il se sert d'une technique éclectique, ouverte aux genres de musique les plus variés, même si après ses études avec Boulez il a souvent utilisé des techniques sérielles assez libres. Il a obtenu des résultats déterminants dans le domaine du théâtre (*The Ledge*, 1961; *The Mines of Sulphur*, 1965; *A Penny for a Song*, 1967; *Victory*, 1970), mais il a composé aussi des œuvres de musique symphonique, de chambre et pour le cinéma.

Bennett Robert Russel (Kansas City, Missouri, 1894) compositeur américain. Elève de N. Boulanger, à Paris, il a composé des opéras, des pièces de musique symphonique et de chambre, des musiques de scène et de film; mais il est surtout connu pour avoir été le principal orchestrateur de comédies musicales, à Broadway, entre les années 20 et les années 60 (env. 300 comédies, parmi lesquelles *Oklahoma!*, *Show Boat* et *Carousel*).

Bennett sir William Sterndale (Sheffield 1816-Londres 1875) compositeur anglais. Disciple de Mendelssohn, il a été l'un des représentants les plus importants du romantisme en Angleterre. Il a composé l'oratorio *The Woman of Samaria*, des pièces de musique symphonique (1 symphonie, 5 ouvertures, 1 cantate avec chœur, 4 concertos pour piano) et de la musique de chambre.

Bennink Han (Zundam 1942) percussionniste de jazz hollandais. Il a collaboré avec le pianiste Misha Mengelberg et avec d'autres musiciens d'Europe, sachant donner à la percussion une dimension géniale et ironique, tantôt par des mimiques, tantôt en créant des sons à partir de sources improvisées.

Benoit Marcelle (Lille 1921) musicologue française. Elève de N. Dufourcq au Conservatoire de Paris, où elle fut son assistante (à partir de 1958), puis chargée de cours de musicologie (1973-1983). Elle a été parmi les premiers chercheurs qui, sur la base de recherches systématiques de documentation, se sont intéressés aux aspects sociaux et institutionnels de la vie musicale en France aux XVII^{e} et XVIII^{e} s. : son étude *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733* (1970) est d'importance fondamentale. Avec N. Dufourcq, elle dirige la collection «Recherches sur la musique française classique».

Benoit Peter Léonard Léopold (Harelbeke 1834-Anvers 1901) compositeur belge. Il travailla en Allemagne et à Paris. Rentré en Belgique (1863), il visa à l'élaboration d'un style national flamand. Il composa des œuvres théâtrales, des oratorios et des cantates, puisant ses sources d'inspiration dans le paysage et dans l'histoire de son pays, ainsi que différentes pièces de musique sacrée, symphonique, vocale, instrumentale et de chambre. Il écrivit des essais sur la musique flamande et fonda, en 1897, le Conservatoire d'Anvers.

Benti-Bulgarelli Marianna, dite «la Romanina» (Rome 1684-1734) soprano italienne. Elle fut appréciée surtout pour la profonde sensibilité de son interprétation; amie de P. Métastase qu'elle introduisit dans les milieux musicaux napolitains et qu'elle encouragea à travailler dans la veine de l'*opera seria*. Ainsi naquit la *Didone abbandonata* (1724, musique de D. Sarro), qui signa la réussite de la chanteuse et du poète.

Benton Rita (New York 1918-Paris 1980) musicologue américaine. Bibliothécaire musicale, puis professeur de musicologie à l'Université de l'Iowa, elle a été parmi les collaboratrices les plus actives de l'Association internationale des bibliothèques de musique, dont elle a dirigé, depuis 1972 jusqu'à sa mort, la revue «Fontes artis musicae». Elle s'est intéressée en particulier à la musique française de la fin du XVIII^{e} s. (elle a édité, entre autres, le *Catalogue thématique des œuvres d'I. Pleyel*, 1977). Dans le cadre du RISM (Répertoire International des Sources Musicales), elle a rédigé un *Guide des bibliothèques musicales de recherche* en 3 vol. (1967-75), contenant des informations sur les fonds musicaux des principales bibliothèques européennes et américaines.

Bentzon Jørgen Liebenberg (Copenhague 1897-Hørsholm, Copenhague, 1951) compositeur danois. Elève de C. Nielsen, il composa la pièce théâtrale *Saturnalia* des œuvres orchestrales et de chambre, dans lesquelles on reconnaît l'influence de P. Hindemith.

Bentzon Niels Viggo (Copenhague 1919) compositeur danois. Pianiste concertiste, professeur au Conservatoire de Copenhague, il a composé l'opéra *Faust III*, des ballets, 1 oratorio, des pièces de

musique symphonique (parmi lesquelles 12 symphonies et plusieurs concertos pour piano et violon), et des œuvres vocales et de chambre, à caractère éclectique, ouvertes aux diverses sources d'inspiration du second romantisme et du XX^e s.

Benucci Francesco (Florence 1754-1824) basse comique. Après s'être produit dans les plus importants théâtres italiens (1769-1784), il se rendit à Vienne où il remporta un vif succès comme premier protagoniste dans les *Noces de Figaro* (1788) puis, comme Leporello dans *Don Giovanni*. Il fut l'un des chanteurs bouffes les plus célèbres de son temps pour sa voix ronde, sonore, souple ainsi que pour son talent scénique.

Benvenuti Arrigo (Buggiano, Pistoia, 1925) compositeur italien. Il a fait ses études au Conservatoire de Florence, se dirigeant très vite vers le langage dodécaphonique, à la suite de sa collaboration avec L. Dallapiccola. Il a composé des drames scéniques, des pièces de musique de chambre et pour orchestre, instrumentales et vocales.

Benvenuti Giacomo (Toscolano, Brescia, 1885-Barbarano di Salò, Brescia, 1943) musicologue italien. Elève de L. Torchi et de M. E. Bossi, il encouragea, dans la période de l'entre-deux-guerres, une redécouverte historico-critique de l'école vénitienne des XVI^e et XVII^e s., en effectuant des éditions et des transcriptions d'œuvres de Cavazzoni, Monteverdi (*Orphée, le Couronnement de Poppée)*, A. et G. Gabrieli (*la Musique instrumentale à Saint-Marc*, 2 vol., 1931-32), ainsi que de Frescobaldi et Sammartini. Entre 1941 et 1943, il dirigea la collection des *Classiques italiens de la musique* (15 vol.).

Berardi Angelo (Sant'Agata Bolognese 1627/1630-? ap. 1693) compositeur et théoricien italien. Il fut maître de chapelle dans différentes villes puis, en 1653, à Rome. Il composa des messes, motets, psaumes, des œuvres de musique de chambre, vocales et instrumentales. Il écrivit 6 traités (dont *Documenti armonici*, 1687) importants pour notre connaissance de la théorie, de la pratique et des genres musicaux au XVII^e s.

Berberian Cathy (Attleboro, Massachusetts, 1925-Rome 1983) mezzo-soprano américaine, d'origine arménienne. Parallèlement à ses études musicales, elle effectua des études d'art dramatique et de scénographie. En 1950, elle épousa L. Berio. Elle a été une très grande interprète de musique contemporaine. Stravinski, L. Berio, S. Bussotti et J. Cage ont composé des œuvres pour elle. Elle avait un tempérament extrêmement souple et une technique vocale remarquable.

berceuse terme qui désigne une forme de chanson populaire, au rythme lent, parfois monotone, utilisée pour endormir les enfants. Elle a donné naissance à un genre de pièce instrumentale dans laquelle la basse répète obstinément un dessin ondoyant : parmi les plus connues, rappelons les b. de Chopin, Brahms, Schumann.

Berchem Jachet de (Anvers?-Ferrare 1580) compositeur flamand, souvent confondu avec des homonymes de son temps (tel Jachet de Mantoue). Il exerça à Venise v. 1530 à la suite de Willaert, puis il vécut à Ferrare v. 1551-1561. Très célèbre en son temps, il occupa une place importante parmi les compositeurs italiens et flamands qui contribuèrent au développement du madrigal au XVI^e s. Il a laissé 4 messes, 200 compositions vocales profanes à 4-5 voix, des chansons et madrigaux; ceux-ci sont partiellement réunis en deux recueils (Venise, 1546, 1551) et dans le volume *Primo, secondo e terzo libro de capricci* sur 93 stances de l'*Orlando furioso* d'Arioste (Venise, 1561).

Berendt Joachim Ernst (Berlin 1922) critique de jazz allemand. Parmi ses écrits, il faut signaler *Das Jazzbuch* (1953; nouv. édit. 1973). Il est également organisateur de concerts en Allemagne.

Berezovskiy Maksim Sozontovič (Gluchov, Ukraine, 1745-Saint-Pétersbourg 1777) compositeur russe. Il exerça en Russie comme chanteur, puis alla se perfectionner en Italie avec le Padre Martini; là, il obtint un grand succès avec son opéra *Demofoonte* représenté à Livourne. De retour dans sa patrie, il se consacra à la musique sacrée avec des compositions de style italien de bonne facture, comme son *Pater noster* qui ne connut pourtant qu'un accueil médiocre.

Berg Alban (Vienne 1885-1935) compositeur autrichien. Fils d'un commerçant de Nuremberg établi à Vienne, il commença ses études de piano en famille. En 1904, il obtint une place de comptable à la mairie et, la même année, il commença à étudier la composition avec Schoenberg. La rencontre de Schoenberg, à qui B. demeura profondément lié jusqu'à sa mort, fut d'importance déterminante pour le mûrissement artistique du jeune musicien qui, par ailleurs, entretenait à la même époque des relations fécondes avec Mahler. Après avoir quitté son emploi (1906) et terminé ses études (1910), B. se consacra à la composition et à l'enseignement. Il effectua des voyages à l'étranger pour les exécutions de ses œuvres les plus importantes. Son nom s'imposa bientôt en Europe centrale et, en 1930, on lui proposa une chaire à l'Académie de musique de Berlin qu'il refusa. Avec l'arrivée au pouvoir d'Hitler, la musique de B. fut interdite en Allemagne; ne pouvant plus toucher de droits d'auteur dans ce pays, sa situation économique en fut très compromise. Il mourut d'une infection provoquée par un abcès mal soigné.

Dès ses premiers lieder pour piano et chant, œuvres d'un musicien encore adolescent et autodidacte, se manifeste une tension interne vers la rupture des schémas harmoniques du postromantisme. En ce sens, on peut dire que, grâce à la rencontre avec Schoenberg, B. découvre sa propre et authentique vocation : sous l'exemple et l'influence du maître, il adhère bientôt au principe de l'«émancipation de la dissonance» et à celui de l'atonalité. Ses premières compositions — les *4 Lieder* pour piano et chant op. 2 (1909-10), la *Sonate* pour piano op. 1 (1907-08), le *Quatuor à cordes* op. 3 (1910) — montrent avec combien d'inquiétude il accepte les contraintes de l'écriture tonale, et constituent autant d'exemples d'un langage qui évolue progressivement vers une libération des schémas traditionnels; mais la rupture apparaît totale dans des œuvres encore de jeunesse, quoique déjà fondamentales, comme les *Trois Pièces pour orchestre* op. 6 (1914-15), œuvre caractérisée par une extraordinaire nouveauté dans la conception harmonique et celle des timbres, pénétrant témoignage d'expressionnisme en musique, les flamboyantes *Quatre Pièces pour clarinette et piano* op. 5 (1913), et

A. Berg par A. Schoenberg (1910). Vienne, Musée historique.

les déchirants *Cinq Lieder pour voix et orchestre* op. 4 (1912) sur des textes tirés de cartes postales de l'écrivain Peter Altenberg. La période comprise entre 1915 et la fin de la guerre — au cours de laquelle le musicien dut assurer son service militaire pendant trois ans — marque une pause, à l'issue de laquelle B. a pleinement mûri le projet de sa première grande œuvre pour le théâtre : *Wozzeck*, tiré du *Woyzeck* du dramaturge allemand Georg Büchner (1813-1837). Terminé en 1921, mais représenté seulement quatre ans plus tard, *Wozzeck* s'imposa rapidement sur toutes les scènes d'Europe comme l'opéra dans lequel, grâce à une géniale synthèse expressive et à une implacable tension psychique, semblaient se fixer les angoisses et les révoltes vécues au sein de la société bourgeoise dans cette dramatique période historique. Peu après *Wozzeck*, B., sur l'exemple de Schoenberg, adopte la technique dodécaphonique, qui n'aura cependant jamais pour lui une valeur aussi contraignante que pour le maître. A cette époque de sa vie, outre le *Kammerkonzert* pour piano, violon et 13 instruments à vent (1923-25), son œuvre la plus significative est représentée par la *Suite lyrique* pour quatuor à cordes (1926), sismogramme délirant d'une sensibilité exacerbée, qui nous bouleverse aujourd'hui encore par les éblouissantes perspectives qu'il ouvre dans le domaine de la dynamique et des timbres en utilisant les moyens techniques des instruments à cordes. En 1929, B. met en musique un poème de Baudelaire, *Der Wein* («le Vin»), pour soprano et orchestre; et, peu avant sa mort, il réalise, dans son *Concerto pour violon*, une suprême tentative de réconciliation avec ses propres fantasmes intérieurs. Le grand chef-d'œuvre inachevé de B. est constitué par l'opéra *Lulu*, tiré de deux tragédies de Franck Wedekind (1864-1918), exaltation problématique de l'éternel féminin, envisagé du point de vue de l'instinct animal, mais aussi d'un démonisme socialement conditionné. Ainsi que la plupart des dernières œuvres du musicien, *Lulu* obéit aux canons dodécaphoniques; mais la technique de composition de B. révèle très nettement le désir de ne pas rompre complètement avec la tradition, et de réutiliser certaines de ses formes, voire parfois (notamment dans le *Concerto pour violon*) certaines de ses constructions harmoniques. Et c'est précisément cette tension interne, ce contraste implicite et jamais apaisé entre l'anxiété de la nouveauté, de l'avenir, et le «regret» du passé, qui est à l'origine du charme si singulier et si déchirant de sa musique.

Berg Carl Natanael (Stockholm 1879-1957) compositeur suédois. Il perfectionna sa technique à Paris et à Vienne, et exerça la profession de vétérinaire. En 1918, il fonda l'Association des compositeurs suédois. Il composa 5 opéras (dont *Engelbrekt*, 1929), 3 ballets, 3 oratorios, 5 symphonies, des poèmes ainsi que d'autres pièces symphoniques et des œuvres de musique vocale et de chambre, d'inspiration typiquement nationale.

bergamasque chanson de ballet de mesure binaire, originaire de la province de Bergame, en vogue aux XVIe et XVIIe s. Réalisée souvent en employant le schéma de la chaconne (variations sur une basse obstinée), elle apparaît peut-être pour la première fois dans le 3e livre des *Villotte del fiore* de F. Azzaiolo (1569). Les *Fiori musicali* (1635) de Q. B. Frescobaldi présentent un exemple célèbre de b. Au XIXe s., la b. se transforma en une danse très rapide à 6/8, semblable à la tarentelle. Dans la tradition populaire, la b. est une danse encore en usage dans le répertoire d'Emilie-Romagne des violonistes et accordéonistes populaires des Apennins.

Berganza Teresa (Madrid 1935) mezzo-soprano espagnole. Depuis ses débuts, qui eurent lieu à Madrid en 1955, elle se consacre principalement au théâtre lyrique classique (Mozart et Rossini) et au répertoire de musique de chambre, surtout espagnol. Parmi ses qualités spécifiques, il faut souligner le raffinement du style, l'homogénéité du timbre, la perfection de l'émission vocale et la limpide agilité technique.

Berger Arthur (New York 1912) compositeur américain. Reçu docteur en musicologie à Harvard, il a étudié la composition avec W. Piston, et il s'est perfectionné ensuite à Paris avec D. Milhaud et N. Boulanger. Actuellement, il se consacre à l'enseignement et à la critique musicale. Il a composé surtout des œuvres de musique de chambre et pour piano, se montrant vers 1937 fortement réceptif à un style néoclassique proche de celui de Stravinski et se tournant vers les techniques webermiennes au cours des années 50.

Berger Theodor (Traismauer, près de Krems, 1905) compositeur autrichien. Elève de F. Schmidt, il s'établit en 1932 à Berlin, où il put compter sur l'aide de W. Furtwängler, qui dirigea ses œuvres, et revint dans son pays en 1939. Ses compositions (des ballets, des pièces symphoniques, chorales et de chambre) se rattachent à la tradition austro-allemande de la fin du XIXe siècle.

bergerette composition poético-musicale française de la fin du XVe s. Proche du virelai, elle se caractérisait par la présence d'un refrain et était souvent dansée. Son succès diminua au cours du XVIe s. avec la vogue de la chanson. Au XVIIIe s., on nommait b. une chanson strophique sur thème pastoral et amoureux, voire même grivois.

Bergonzi Carlo (Crémone v. 1683-1747) luthier. Elève de Stradivarius, à partir de 1716, il travailla à Crémone, copiant d'abord le style de son maître, puis les modèles de Guarnerius del Gesù. Ses violoncelles et contrabasses sont particulièrement recherchés. Ses activités furent poursuivies par son fils MICHELANGELO (Crémone 1722-1770), qui fabriqua surtout des guitares, des mandolines et des contrebasses, ainsi que par ses neveux.

Bergonzi Carlo (Vidalenzo, Parme, 1924) ténor italien. Ayant quitté en 1951 les rôles de baryton pour ceux de ténor, il s'est affirmé comme l'un des plus

grands interprètes de Verdi de notre temps par la beauté de son style et de sa ligne vocale.

Berigan Roland Bernard, dit «Bunny» B. (Hilbert, Wisconsin, 1908-New York 1942) trompettiste de jazz américain. Il s'inspira du style de L. Armstrong, mais en faisant une utilisation plus limitée du vibrato. Il réalisa des enregistrements avec les orchestres swing de Benny Goodman et Tommy Dorsey, puis avec son propre orchestre.

berimbau nom portugais de la → guimbarde qui désigna ensuite dans la musique populaire brésilienne, un → arc musical avec résonateur

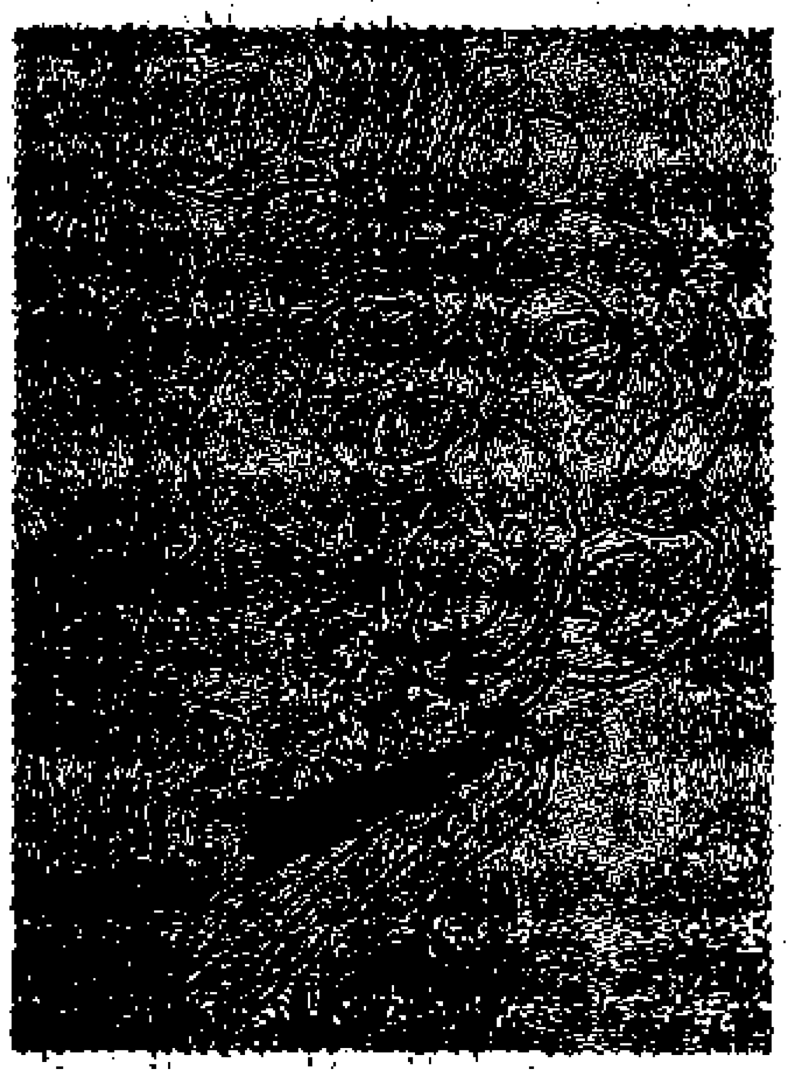
Berio Luciano (Oneille, Imperia, 1925) compositeur italien. Il a étudié avec G.F. Ghedini au Conservatoire de Milan et, en 1951, avec L. Dallapiccola aux Etats-Unis, où il a enseigné à son tour dans différentes universités et à la Juilliard School de New York (1965-1971). Il est également chef d'orchestre et a été nommé en 1973 à la tête du département d'électroacoustique de l'IRCAM à Paris. Il a été parmi les premiers musiciens italiens qui se sont intéressés à la musique électronique (*Omaggio a Joyce,* 1958; *Momenti,* 1960; *Visage,* 1961) et a fondé en 1954, avec B. Maderna, le Studio de phonologie musicale de la RAI de Milan. Parmi les représentants les plus éminents de l'avant-garde musicale internationale, il a composé pour le théâtre (*Allez-hop!,* 1959; *Passaggio,* 1963; *Traces,* 1964; *Laborintus II,* 1965; *Opera,* 1970; *la Vera storia,* 1982); pour orchestre (*Nones,* 1954; *Variazioni,* 1954; *Divertimento,* en collab. avec B. Maderna, 1955; *Allelujah I* et *II,* 1955 et 1957; *Quaderni I, II* et *III,* 1959, 1961 et 1964; *Epifanie,* avec voix, 1961-65; *Chemins I* et *III,* avec harpe et alto solistes, 1965 et 1967; *Sinfonia,* avec 8 voix, 1968-69; *Bewegung,* 1971); le *Concerto pour deux pianos et orchestre* (1972-73); *Il ritorno degli Snovidenia* pour violoncelle et orchestre (1976-77); *Coro* pour chœur et orchestre (1975-76); et pour différentes formations de chambre (*Circles* pour voix, harpe et percussion, 1960; *Sincronie,* pour quatuor à cordes, 1964; *Sequenza I* pour flûte, *II* pour harpe, *III* pour voix, *IV* pour piano, *V* pour trombone, *VI* pour alto, *VII* pour hautbois, 1962-69; *VIII* pour violon, 1975; *Questo vuol dire che,* pour soli, petit chœur, instruments et bande magnétique, 1969). Le principal objet d'attention de B. est constitué par la qualité phonique du matériau sonore, tant du point de vue acoustique, c.-à-d. du timbre et de la couleur, que du point de vue linguistique, c.-à-d. des significations possibles qui en résultent. D'où l'appel immédiat exercé par sa musique, à laquelle le dessein constructif lui-même reste subordonné. D'où aussi le caractère éminemment concret et empirique de son adhésion au sérialisme et aux méthodes expérimentales des années 50, et sa croissante ouverture, dès le début des années 60, à des expérimentations et des matériaux disparates, tels que le folklore ou les chansons des Beatles.

Bériot Charles-Auguste de (Louvain 1802-Bruxelles 1870) violoniste et compositeur belge. Après ses débuts, à l'âge de 9 ans, il se rendit à Paris, où il commença une très brillante carrière de concertiste; il effectua plusieurs tournées à l'étranger, souvent en compagnie de la célèbre chanteuse Maria Malibran qui devint sa femme en 1836. Nommé en 1843 professeur au Conservatoire de Bruxelles, où il compta H. Vieuxtemps parmi ses élèves, il fut contraint de se retirer en 1852, à cause d'une maladie qui le rendit aveugle. Considéré comme le fondateur de l'école de violon belge, B. a consacré à son instrument, outre une méthode (1858) et plusieurs autres ouvrages didactiques, 10 concertos avec orchestre, des pièces variées et 5 recueils d'études, dans lesquels transparaît son exceptionnelle virtuosité technique.

Berkeley sir Lennox (Boar's Hill, Oxford, 1903) compositeur anglais. Il a étudié avec N. Boulanger à Paris et a été professeur entre 1946 et 1968 à l'Académie royale de musique de Londres. Compositeur naturellement porté à un certain abandon romantique et à un éclectisme modéré et souple, B. a écrit des œuvres pour le théâtre (la plus connue étant *A Dinner Engagement,* 1954), des ballets, des musiques de scène et de film, des pièces de musique sacrée, symphonico-vocale et de chambre.

Berlin Irving, pseud. d'Israël Balin (Temun, Sibérie, 1888) compositeur américain d'origine russe. Fils de juifs russes émigrés à New York, il a appris la musique en autodidacte et connu ses premiers succès en 1907, avec *Sadie Salome, go home* et en 1911, avec *Alexander's ragtime band* et *Everybody's doin'it now,* des chansons devenues rapidement très populaires, suivies bientôt de plus de mille autres (dont le célèbre *White Christmas*). Il a composé également plusieurs musiques de film et des «musicals», dont les plus connus sont *Annie get your gun* (1946) et *Call me Madam* (1950).

Berlioz Hector (La Côte-Saint-André, Isère, 1803-Paris 1869) compositeur français. Il commença ses études de musique à l'âge de 12 ans, dans son village natal, manifestant une disposition précoce pour la composition. En 1821, il s'établit à Paris pour y étudier la médecine; à partir de 1826, après avoir abandonné l'Université, il étudia au Conservatoire avec J.-F. Lesueur, A. Reicha et L. Cherubini. En 1823, il entreprit une intense activité de publiciste. Pendant la même période, il commença à attirer l'attention du milieu musical parisien avec des œuvres chorales et orchestrales. Ayant remporté en 1830 le Prix de Rome, il séjourna dans cette ville en 1831-32. A son retour à Paris en 1833, il épousa l'actrice irlandaise Harriett Smithson, dont il s'était épris cinq ans auparavant. Au cours des années suivantes, il intensifia son activité de critique (qui lui assura un minimum vital) et de compositeur, gagnant l'estime et l'admiration de musiciens aussi éminents que Liszt, Wagner et Paganini; ce dernier eut l'occasion d'affirmer qu'il voyait en B. la réincarnation de Beethoven. En 1839, il fut nommé conservateur à la bibliothèque du Conservatoire; en 1842, il commença une série de tournées à l'étranger (Belgique, Allemagne, Autriche, Hongrie, Russie) en qualité de chef, qui contribuèrent à répandre en Europe sa renommée de compositeur; dans le même sens, le soutien manifesté par Liszt constitua un exemple prestigieux et d'importance déterminante. Pendant les dernières années de sa vie, il perdit ses êtres les plus chers : sa seconde femme, la chanteuse Maria Recio, qu'il avait épousée après la disparition de H. Smithson; puis sa sœur Adèle, son fils Louis et son ami L.H. Ferrand. Ses derniers jours furent ceux d'un homme fatigué et seul, fondamentalement incompris par ses contemporains, la plupart desquels éprouvèrent pour lui non



H. Berlioz : croquis d'H. Vernet.

pas tant de l'admiration, qu'une sorte d'étonnement irrespectueux.

Ayant un tempérament passionné et visionnaire, quelque peu mégalomane aussi, en proie aux enthousiasmes tout comme aux dépressions, B. ne parvint jamais à être en accord avec son temps, et l'on peut dire que l'importance de sa personnalité artistique fut, en fin de compte, une découverte des générations ultérieures. Sa vision de la musique dépasse l'intimisme généralement adopté par les compositeurs romantiques, pour viser l'idéal d'un classicisme extrêmement conscient de l'avenir et un engagement, même civil, que peu de musiciens vécurent de façon aussi intense et déterminée. B. songeait à une musique rituelle, à une musique mise en scène dans des espaces immenses et devant des foules gigantesques ; et ce genre d'aspirations le mena pendant toute sa vie à jeter sur du papier des idées pratiquement irréalisables avec les moyens de son époque. La recherche de l'effet-surprise, de ce que l'on n'a jamais encore osé exploiter, se développe à partir du matériau musical lui-même utilisé par B. : l'orchestre. Déjà avec la *Symphonie fantastique* (1830) et avec sa continuation, *Lélio ou le Retour à la vie,* monodrame lyrique pour soli, chœur et orchestre (1831), les innovations instrumentales et formelles montrent que B. essaie de dépasser le modèle beethovenien lui-même, pour le projeter dans une dimension fantasmagorique et utopique, pétrie d'intentions descriptives, dans le sens d'une musique capable de représenter de manière directe les idées, les drames et les conflits des hommes. *Harold en Italie* pour alto et orchestre (1834), la superbe « symphonie dramatique » *Roméo et Juliette* avec soli et chœur (1839), la *Grande Symphonie funèbre et triomphale* (1840), les ouvertures *le Carnaval romain* (1839) et *le Corsaire* (1845), la légende dramatique *la Damnation de Faust* pour soli, chœur et orchestre (1846) constituent, dans le domaine symphonique et choral, les exemples types de cette aspiration à enrichir de contenus et de nouvelles possibilités de timbres l'orchestre traditionnel (B. a été l'auteur d'un remarquable *Traité d'instrumentation et d'orchestration* [1843], valable en grande partie encore aujourd'hui, ainsi que de plusieurs ouvrages sur la musique et d'un livre célèbre de *Mémoires*). Dans la *Grande Messe des morts* (1837), dans le *Te Deum* (1849) et dans la trilogie sacrée *l'Enfance du Christ* (1850-54) la recherche s'amplifie, bouleversant toute tradition, pour proposer à nouveau une conception rituelle de la musique sacrée, aux dimensions prométhéennes, très proche de la *Missa solemnis* de Beethoven. Mais c'est surtout dans le domaine du théâtre que B. réalise de manière tout à fait appropriée son dessein de totalité sonore, dessein qui anticipe de façon étonnamment directe les conceptions stéréophoniques de certaines musiques d'aujourd'hui. Tout particulièrement dans *les Troyens,* grandiose opéra en deux parties composé en 1856-58 mais exécuté intégralement seulement en 1890 (le texte est tiré de Virgile, que le musicien aimait profondément), B. — qui composa également deux autres opéras, *Benvenuto Cellini* (1834-38) et *Béatrice et Bénédict* (1860-62) — parvient à exprimer pleinement la richesse des contrastes, la variété des situations phoniques et l'amplification paroxystique des moyens techniques qui font de lui un authentique anticipateur, bien plus que tout autre compositeur parmi ses contemporains, et malgré certaines hésitations d'inspiration classique (représentées notamment par un certain retour à Gluck) qui se justifient d'ailleurs pleinement au sein d'une personnalité aussi riche et, par là même, aussi contradictoire que la sienne.

Berman Lazar (Leningrad 1930) pianiste russe. Elève d'A. Goldenweiser au Conservatoire de Moscou, il fit une carrière de concertiste dans son pays d'abord et, à partir de 1970, dans le monde entier. Il est surtout admiré pour ses interprétations de Liszt et des compositeurs russes du XIX^{e} s.

Bermudo Juan (Ecija, Andalousie, v. 1510 - ?) théoricien musical espagnol. Frère franciscain, il fut organiste à Séville dans la chapelle dirigée par C. de Morales. Il laissa quelques compositions pour orgue et 2 traités dont l'un, *Declaracion de instrumentos musicales* (Explication des instruments, 1549) est important pour notre connaissance des instruments de l'époque.

Bernabei Ercole (Caprarola, Viterbo, v. 1622 - Munich 1687) compositeur italien. Elève de O. Benevoli, il fut organiste à Rome, à St-Louis-des-Français et à la basilique du Latran, avant de succéder à son maître, en 1672, comme directeur de la chapelle de la basilique Vaticane. En 1674, il se fixa à la cour de Munich, au service de laquelle entrèrent également ses fils, GIUSEPPE ANTONIO (1649-1732) et VINCENZO (1669 - ap. 1732) comme compositeurs et organistes. Là, il eut pour élève A. Steffani. Ses compositions vocales, en majeure partie sacrées, reflètent l'influence du style baroque de Benevoli. Il composa aussi 5 opéras.

Bernacchi Antonio Maria (Bologne 1685-1756) contralto italien. Entre 1703 et 1737, il remporta de vifs succès en Italie, Autriche et Allemagne ; il se distingua dans le répertoire d'Albinoni, F. et M. Gasperini, Orlandini, Hasse. Le timbre de sa voix était discutable, mais il gagna une très grande renommée par l'originalité de son style vocal qui combinait de nombreux ornements à de robustes émissions en pleine voix. Il marqua également l'histoire par son enseignement.

Bernaola Carmelo (Ochandiano, Biscaye, 1929) compositeur espagnol. Il a fait ses études en Espagne, se perfectionnant à Rome avec G. Petrassi et à Darmstadt avec B. Maderna (1962). Après certaines expériences néoclassiques et atonales, il s'est tourné vers les techniques sérielles et la musique aléatoire réglementée, évitant cependant toute solution systé-

matique. Parmi ses compositions pour orchestre, il faut citer *Espacios variados* (1962), *Heterofonías* (1967) et *Impulsos* (1972). Dans sa musique, qui pourtant est étrangère à tout emprunt au folklore, on reconnaît un lien avec le fonds traditionnel basque et castillan.

Bernard Robert (Genève 1900-Mazamet, Tarn, 1971) pianiste, compositeur et critique musical français. Il a dirigé la «Revue musicale» avec Henry Prunières. Il a publié plusieurs œuvres pour le piano et diverses formations de chambre, ainsi que des mélodies. Son *Histoire de la musique*, bien connue, a été plusieurs fois rééditée. □

Bernard de Clairvaux (saint Bernard) (Fontaines-lez-Dijon 1090 - Clairvaux, 1153) docteur de l'Eglise, premier moine de Clairvaux. Dans le cadre de la vaste action entreprise pour le renouveau de l'ordre cistercien, il promut également la réforme de la musique sacrée (→ cisterciens), à laquelle il voulait restituer sa simplicité originelle en l'épurant de toute ornementation. On lui attribue : *Epistula seu prologus super Antiphonarium Ordines Cistercensium, Tractatus de cantu et correctione Antiphonarii, Tonarius, Tractatus cantandi graduale.*

Bernard de Ventadour ou Bernart de Ventadorn (Ventadour, Corrèze, 1120/30 - 1195) trouvère provençal. Entre 1153 et 1155, il séjourna à la cour d' Eléonore d'Aquitaine et de Henri II d'Angleterre. Il fut ensuite au service de Raimond V, comte de Toulouse; il passa les dernières années de sa vie dans un couvent. De ses chansons qui connurent une très large diffusion durant tout le Moyen Age et influencèrent la lyrique des trouvères de la France septentrionale, 45 textes poétiques et 19 mélodies sont conservés.

Bernardi Bartolomeo (Bologne v. 1660 - Copenhague 1732) violoniste et compositeur italien. A partir de 1696, il fit partie de l' Académie philharmonique de Bologne; v. 1700, il se fixa à Copenhague comme violoniste et maître de chapelle du roi. Il composa 3 opéras et publia 2 recueils de *Sonates à 3* (op. 1 et 2) et un de *Sonates pour violon seul* op. 3, dans le style bolonais.

Bernardi Francesco, dit «le Senesino» (Sienne v.1680 - v. 1750) contralto italien. Engagé par Haendel, il chanta à Londres de 1719 à 1736, admiré pour sa technique, son style raffiné, la beauté de sa voix et sa présence. Dans son répertoire, figuraient des œuvres de Haendel, N. Porpora, G. Bononcini, O. Ariosti.

Bernardi Stefano (Vérone v. 1576 - Salzbourg 1638) compositeur italien. Il fut maître de chapelle à Rome, Vérone, Breslau et Salzbourg. Il composa dans le style romain monumental, apparenté à celui d' O. Benevoli, un *Te Deum* à 48 voix et 12 chœurs; il publia en outre des recueils de messes, de motets, des psaumes, des madrigaux, souvent dans le style concertant (avec instruments).

Bernardini Marcello, dit Marcello di Capua (Capoue? v. 1740 - ap. 1799) compositeur italien. Il exerça surtout à Rome (mais en 1794-1795, il se trouva également à Vienne et en Pologne), composant une quarantaine d'opéras et d'intermèdes, dans le genre bouffe essentiellement. Il écrivit aussi des livrets (pour lui et pour d'autres) et de la musique sacrée (1 cantate et 1 oratorio).

Berners Lord, sir Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson, baron de B. (Arley Park, Bridgnorth, 1883-Londres 1950) compositeur et diplomate anglais. Il a été ambassadeur d'Angleterre à Constantinople et à Rome. Elève de Stravinski et de Casella, il a composé 1 opéra, 9 ballets, des pièces de musique symphonique et de chambre d'inspiration ironique et humoristique qui le rapprochent de Satie. Il a été également peintre, essayiste et romancier.

Bernier Nicolas (Mantes 1665 - Paris 1734) compositeur français. Elève à Rome d' A. Caldara, il fut maître de chapelle de la cathédrale de Chartres (1694-1698) et de la Sainte-Chapelle à Paris (1704-1726), où il succéda à M.-A. Charpentier. Sa production, qui reflète l'influence italienne, comprend 8 livres de cantates profanes (1703-1723), 3 motets (1703, 1713, 1741), quelques airs, de la musique sacrée et la cantate à 2 voix les *Nymphes de Diane.*

Bernier René (Bruxelles 1905) compositeur belge. Disciple de P. Gilson et membre du groupe des Synthétistes, il a été adhérent du groupe La Sirène (1935-1939). Critique musical de 1925 à 1940, il a enseigné à Liège et à Mons. Membre de l'Académie royale de Belgique depuis 1963, il en est devenu le directeur de la classe des beaux-arts en 1972. Ses compositions s'étendent à tous les domaines de la musique tant instrumentale que théâtrale (*le Bal des ombres* [1954], *Tanagras*, ballet [1968-69]). □

Bernon de Reichenau ou Bernone von R. (? v. 970 - Reichenau 1048) théoricien allemand. Moine bénédictin, il fut, à partir de 1008, abbé de Reichenau où il eut comme élève et collaborateur, le théoricien Hermannus Contractus. Il laissa d'importants traités sur la théorie médiévale des tons ecclésiastiques : *Musica seu prologus in tonarium, Tonarius, De varia psalmorum atque cantuum modulatione, De consona tonorum diversitate.*

Bernouilli Eduard (Bâle 1867-1927) musicologue suisse. Professeur à l'Université de Zurich, il a publié des éditions critiques de musiques anciennes et de traités théoriques, parmi lesquels *Syntagma musicum III* de M. Praetorius, et *Tentamen novae theoriae musicae* de L. Euler.

Bernstein Leonard (Lawrence, Massachusetts, 1918-New York 1990) compositeur, chef d'orchestre et pianiste américain. Elève de W. Piston pour la composition et de F. Reiner pour la direction d'orchestre, il succéda en 1951 à S.A. Koussevitski à la direction du Berkshire Music Center de Tanglewood. Entre 1958 et 1968, il a été chef permanent de la Philarmonie de New York. Parmi les plus grands interprètes de notre temps, B. est aussi un compositeur éclectique d'inspiration néoromantique, sensible au folklore de l'Amérique du Nord. Il a écrit l'opéra *Trouble in Tahiti* (1952), les comédies musicales *On the Town* (1944), *Wonderful Town* (1952), *Candide* (1956) et *West Side Story* (1957, l'un de ses succès les plus retentissants); les ballets *Fancy Free* (1944) et *Facsimile* (1946); les œuvres symphoniques et chorales *Kaddish* (1963) et *Chichester Psalms* (1965); les symphonies *Jeremiah* (1943) avec mezzo-soprano et *The Age of Anxiety* (1949) avec piano; plusieurs musiques de film et pour la scène; des œuvres de musique instrumentale de chambre et des œuvres lyriques, parmi lesquelles les séries *I Hate*

Music (1943) et *la Bonne Cuisine* (1948). Parmi ses compositions les plus récentes, il faut citer *Mass* (1971).

Berry Charles Edward, dit «Chuck» B. (San Louis 1926) chanteur, guitariste et compositeur de blues et de rock américain. Le caractère fortement rythmique de sa musique a conquis le public des jeunes, qui a reconnu en lui le premier musicien rock de race noire; il a exercé une influence manifeste sur les Beatles, les Rolling Stones et d'autres groupes pop. Parmi ses succès, il faut citer *Maybelline* (1955), *Memphis, Roll over Beethoven, Sweet Little Sixteen, Johnny B. Goode.*

Berry Leon, dit «Chu» B. (Wheeling, Virginie-Occidentale, 1910-Conneaut, Ohio, 1941), saxophoniste ténor de jazz américain. Soliste dans les orchestres de Flecher Henderson (1936) et de Cab Calloway (1937), il s'est affirmé, par sa veine rythmique puissante et audacieuse, comme l'un des saxophonistes les plus originaux dans la lignée de Coleman Hawkins.

Berry Walter (Vienne 1929), baryton autrichien. Il a été engagé en 1951 à la Staatsoper de Vienne et, depuis 1961, il est membre de la Städtische Oper de Berlin. Interprète mozartien au départ, il a progressivement élargi son répertoire à des auteurs aussi variés que Berg, Haendel, Rossini et R. Strauss.

Bersa Blagoie (Ragusa 1873-Zagreb 1934) compositeur croate. Professeur d'orchestration et de composition à l'Académie musicale de Zagreb, il contribua à répandre dans son pays la production musicale européenne contemporaine, dont il subit l'influence en tant que compositeur. Il composa 6 œuvres pour le théâtre et des pièces de musique vocale, de chambre et symphonique.

Bertali Antonio, ou A. Bartali, ou A. Bertaldi (Vérone 1605 - Vienne 1669) compositeur italien. Maître de chapelle à la cour de Vienne à partir de 1649. Il composa plus de 600 œuvres dans différents genres, aujourd'hui en grande partie perdues; il se consacra essentiellement à l'opéra de style vénitien.

Bertati Giovanni (Martellago, Trévise 1735 - Venise 1815) librettiste italien. Il exerça à Venise à partir de 1763. De 1790 à 1794, il fut *poeta cesareo* à la cour de Vienne. Il écrivit environ 70 livrets, presque tous comiques, dans le sillage de C. Goldoni; plusieurs d'entre eux furent mis en musique par les musiciens les plus célèbres de leur temps : Cimarosa, *Il Matrimonio segreto* («le Mariage secret»), Galuppi, Paisiello, Salieri, Traetta, Zingarelli, etc.

Berté Harry, ou Heinrich B. (Galgócz, auj. Hlohovec, 1857-Perchtoldsdorf, près de Vienne, 1924) compositeur hongrois. Il composa 10 opérettes dans la tradition viennoise, la plus connue étant *Das Dreimäderlhaus* [«la Maison des trois jeunes filles»] (1916), sur des mélodies de Schubert, l'opéra *Die Schneeflocke* [«le Flocon de neige»] (1896) et 6 ballets, parmi lesquels *Der Karneval in Venedig* [«le Carnaval de Venise»] (1900).

Bertelin Albert (Paris 1872-1951) compositeur et théoricien français. 2[e] Grand Prix de Rome en 1902. Hormis des oratorios, messes et motets, il a laissé un drame lyrique, *Goïtza* (1912), et des mélodies. Il a aussi publié plusieurs ouvrages théoriques importants : *Grand traité de composition musicale* (1931-34), *Traité de contrepoint modal et tonal* (1951) et *les Bases de l'harmonie* (s.d.). □

Bertini Henri Jérôme (Londres 1798-Meylan, près de Grenoble, 1876) pianiste et compositeur français. Elève de son frère Benoît Auguste B. (1780-après 1830), pianiste concertiste et professeur, il commença très jeune la carrière de concertiste. Auteur de nombreuses pièces pour piano et d'œuvres de musique instrumentale de chambre avec piano, il doit surtout sa renommée aux études qu'il a consacré à son instrument (environ 600), utilisées encore aujoud'hui comme ouvrages pédagogiques.

Berton Henri Montan (Paris 1767-1844) compositeur français. Fils et élève du compositeur et chef d'orchestre PIERRE MONTAN (1727-1780), il dirigea l'Opéra-Comique et fut l'un des fondateurs du Conservatoire de Paris, où il enseigna la composition à partir de 1817. Il composa environ 50 œuvres lyriques de différents genres, 5 oratorios, des cantates sacrées et profanes, des pièces instrumentales et vocales de chambre. Il est l'auteur d'un *Traité d'harmonie* (1815) et d'autres écrits théoriques.

Bertoncelli Riccardo (Novare 1952) critique de musique pop et de jazz italien. Il a collaboré à la revue «Gong» et a écrit les livres *Pop Story* (1973) et *la Musica pop : istruzioni per l'uso* (1978).

Bertoncini Mario (Rome 1932) compositeur italien. Elève de G. Petrassi, auteur de pièces de musique de chambre et pour orchestre, il s'est également essayé aux formes d'improvisation collective et de théâtre musical pratiquées par les compositeurs de la nouvelle musique.

Bertoni Ferdinando Giuseppe (Salo 1725 - Desenzano, Brescia, 1813) compositeur italien. Il fit ses études à Brescia et se perfectionna à Bologne avec le Père Martini; en 1745, il s'installa à Venise où il devint, en 1752, premier organiste à St-Marc, en 1757, maître de chœur à l'Ospédale dei Mendicanti et, en 1785, maître de chapelle, toujours à St-Marc, où il succéda à Galuppi. Il écrivit une quarantaine d'œuvres théâtrales dans le style vénitien de B. Galuppi comme : les opéras bouffes *la Moda* (1754), *Orfeo et Euridice* (1776) sur le livret de Calzabigi précédemment mis en musique par Gluck, et *Quinto Fabio* (1778). Il composa aussi de nombreux oratorios sur texte latin ou italien, des messes, des psaumes, 6 quatuors à cordes et 6 sonates pour clavecin.

Bertran de Born (fin du XII[e] s.) troubadour provençal. D'origine noble, il prit part à la lutte de Richard Cœur de Lion contre son père Henri II d'Angleterre. En 1195, il se retira à l'abbaye cistercienne de Dalon où il mourut. B. appartint à la période d'apogée de la musique des troubadours. Dans son *De vulgari eloquentia*, Dante le mentionne comme le «chanteur des armes»; il apparaît encore au chant XXVIII de l'*Enfer*. De ses œuvres, 45 textes littéraires et une mélodie sont conservés.

Bertrand Antoine de (Fontanges v. 1530-Toulouse 1581) compositeur français. Fixé à Toulouse, en 1562, il fut en relation avec le cercle ronsardisant du cardinal d'Armagnac. Il fut assassiné par des Huguenots. Une excellente union entre poésie et musique, et des dons de polyphoniste, se retrouvent dans *les Amours de P. de Ronsard* (1576) et dans les *Sonnets chrestiens* (1580). □

Berutti Arturo (San Juan 1862-Buenos Aires 1938) compositeur argentin. Il fit ses études à Leipzig (1883)

et, après un long séjour en Europe, il s'établit à Buenos Aires. Auteur de 10 opéras (on le considère comme le fondateur de l'opéra argentin), il a composé aussi des pièces de musique symphonique et de chambre.

Berwald Franz Adolf (Stockholm 1796 - 1868) compositeur et violoniste suédois. Il est originaire d' une famille de musiciens parmi lesquels figure son cousin JOHANN FREDERICK (1787-1861). Violoniste et compositeur, il abandonna rapidement ses activités de concertiste pour se consacrer à la composition. Il vécut à Berlin entre 1829 et 1841, puis il se rendit à Vienne et retourna en Suède en 1842. En raison du peu de succès qu'il obtint comme musicien, il fut contraint, au cours de sa vie, d'exercer des professions diverses (il dirigea, par exemple, un centre orthopédique et une fabrique de verre). Son style qu'il perfectionna presque en dilettante révèle, au-delà de certaines influences du romantisme allemand, une personnalité autonome et originale et annonce, sous certains aspects, l' école nationale scandinave. La production de B. comprend 5 symphonies (dont nous citerons la seconde, appelée, *Sérieuse*, 1842, et surtout la cinquième, dite *Singulière)*, des œuvres pour orchestre, des concertos (1 pour violon et 1 pour piano), de la musique pour chœur, pour orgue, de chambre, des œuvres lyriques et théâtrales parmi lesquelles *Estrella de Soria* (1841, représentée en 1802) et *la Reine de Golconde* (1864, qui ne fut représentée qu'en 1968 à Stockholm).

Besanzoni Gabriella (Rome 1890-1962) contralto italienne. Douée de séduisantes qualités vocales et interprétatives, elle s'est fait connaître entre 1915 et 1935, notamment en Italie et en Amérique du Sud. Elle a été remarquée dans l'*Orphée* de Gluck, dans *la Favorite* et dans *Carmen.*

Besard Jean-Baptiste (Besançon v. 1567 - Allemagne du Sud v. 1625) luthiste français. Il effectua des études de droit et de médecine à l'Université de Dôle, puis étudia le luth à Rome avec Lorenzini, et se rendit ensuite à Cologne et Augsbourg. Outre le recueil *Thesaurus harmonicus* (1603), qui comprend 403 pièces pour luth dont 38 de sa plume, il publia *Novus partus sive concertationes musicae,* autre recueil pour le luth, et un traité, *Isagoge in artem testudinariam,* d'une importance fondamentale pour l'histoire de cet instrument.

Bessel Vassili Vassiliévitch (Saint-Pétersbourg 1843-Zurich 1907) éditeur russe. Il a fondé en 1869, avec son frère Ivan, la maison d'édition Bessel & Cie, qui publia entre autres des œuvres de Moussorgski, Tchaïkovski, Rimski-Korsakov, Cui, etc. En 1920, sous la direction de ses fils Vassili et Aleksander, la maison d'édition fut transférée à Paris.

Besseler Heinrich (Dortmund 1900-Leipzig 1969) musicologue allemand. Elève de W. Gurlitt, de G. Adler et de Fr. Ludwig, il a enseigné aux Universités de Heidelberg, d'Iéna et de Leipzig. En 1931, il a publié un ouvrage monumental, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance.* Il a étudié plus particulièrement la question de l'origine du sens tonal à la fin du Moyen Age; plusieurs de ses essais sont consacrés à ce sujet, ainsi que le livre *Bourdon und Fauxbourdon* (1950, 2/1974). Il a publié les *opera omnia* de Dufay en 6 vol. (1951-66). Il s'est intéressé à J.S. Bach (dont il a publié une monographie en 1935, ainsi que différents ouvrages dans la Neue Bach-Ausgabe) et à l'histoire de la conception musicale à partir du XIX^e s. (*Das musikalische Hören der Neuzeit* [«l'Ecoute musicale à l'époque moderne»]; 1959). En outre, il s'est occupé de l'histoire des instruments de musique, et a été l'un des premiers chercheurs qui ont utilisé l'iconographie comme source musicologique (il a fondé en 1966, avec M. Schneider, la collection *Musikgeschichte in Bildern* [«Histoire de la musique à travers les images»]).

Béthizy Jean-Laurent de (Paris 1709-Longwy 1781) théoricien et compositeur français. Il reste surtout connu pour ses écrits, comme l'*Exposition de la théorie et de la pratique de la musique* (1754), où il se révèla un ardent partisan de J.-Ph. Rameau, et *Effets de l'air sur le corps humain considérés dans le son, ou Discours sur la nature du chant* (1760). De ses compositions ne subsistent que deux cantatilles, son opéra, *l'Enlèvement d'Europe* (1739), et son motet, *Laudate* (1750), étant perdus. □

Bettinelli Bruno (Milan 1913) compositeur italien. Elève, puis professeur (depuis 1941) au Conservatoire de Milan, il s'est montré réceptif à différentes techniques modernes, tout en conservant un style essentiellement contrapuntique dans ses compositions. Il a écrit pour orchestre *Movimento sinfonico n° 1* et *n° 2*, 7 symphonies, *Preludio elegiaco* (1959), *Episodi* (1961) et *Contrasti* (1978). En outre, il a composé 3 opéras (parmi lesquels *Il pozzo e il pendolo,* 1967), *3 Liriche corali* sur des poèmes de G. Ungaretti (1940), *5 Liriche* sur des poèmes d'E. Montale pour soprano et petit orchestre (1948), *Musica per sette* (1976), ainsi que d'autres pièces de musique vocale et chorale, et plusieurs œuvres de musique instrumentale de chambre.

Betz Franz (Mayence 1835-Berlin 1900) baryton allemand. Membre de l'Opéra de Berlin entre 1863 et 1892, il s'est affirmé comme interprète wagnérien d'importance historique, en raison de ses qualités vocales et du caractère éminemment profond de ses conceptions interprétatives. Il a été, entre autres, le premier Hans Sachs des *Maîtres chanteurs.*

Beydts, Louis (Bordeaux 1895-Paris 1953) compositeur français. En 1952, il prit la direction de l'Opéra-Comique. Son œuvre comprend essentiellement des opérettes, d'une belle richesse mélodique et harmonique, dans la tradition de A. Messager et R. Hahn (*le Club des canards mandarins* [1931], *A l'aimable Sabine* [1948]), de nombreuses mélodies, une suite symphonique et de la musique de films. □

Bèze Théodore de (Vézelay 1519-Genève 1605) théologien, humaniste, poète, écrivain français et disciple de Calvin. Après avoir publié ses *Poemata juvenilia,* il quitta Paris pour Genève en 1548. Il enseigna le grec à Lausanne (1549-59), puis devint recteur de l'Académie de Genève, avant de succéder à Calvin en 1564. Après la mort de Cl. Marot (1544), il fut chargé par Calvin de continuer les paraphrases françaises des 101 psaumes restant, en strophes versifiées et rimées; les 150 psaumes furent publiés en 1562, avec leurs mélodies, par A. Vincent, à Paris, Lyon et Genève. Il est aussi l'auteur de la tragédie biblique, *Abraham sacrifiant,* et d'une *Histoire ecclésiastique des Eglises réformées du royaume de France.* □

Biaggi Girolamo Alessandro (Calcio, Bergame, 1819-Florence 1897) critique musical italien. Il a

dirigé à partir de 1847 la revue «l'Italia musicale» de Milan et, à partir de 1863, il a été à Florence critique de la «Nazione» et professeur d'esthétique à l'Institut de musique, défendant le plus souvent des positions antiwagnériennes.

Bialas Günter (Bielschowitz, auj. Bielszowice, Haute-Silésie, 1907) compositeur allemand. Il a exercé des activités didactiques à Breslau, Weimar et Detmold; de 1959 à 1973 il a enseigné à la Staatliche Hochschule für Musik de Munich. Ses compositions (des œuvres pour le théâtre, des pièces de musique pour instruments solistes et orchestre, des pièces de musique de chambre) s'inspirent au début de Hindemith, Stravinski et Bartók et s'ouvrent, après 1945, à des expériences variées, tel qu'un dodécaphonisme souple et libre. Très apprécié comme professeur, il a été le maître de P.M. Hamel, K. Huber et D. Schönbach.

Bianchi Francesco (Crémone v. 1752 - Hammersmith, Londres, 1810) compositeur italien. Elève de N. Jommelli à Naples, il exerça à Paris (1775-1778), à Milan, Venise et dans d'autres villes italiennes (1778-1793, à Londres (1794-1798), Dublin (1798-1800), puis encore à Londres. Epigone de Paisiello, il composa essentiellement des opéras (70 environ) parmi lesquels *Il Gran Cidde* (1773), *Castore e Polluce* (1779), *la Villanella rapita* (1783) qui connut une diffusion européenne, *la Vendetta di Nino* (1790), *Tarare* (1792), *Aci e Galatea* (1792), *Ines de Castro* (1794).

Bianchi Lino (Vedano Olona, Varèse, 1920) musicologue italien. En 1949, il a fondé à Rome le «Centre de l'oratorio musical», où il a dirigé jusqu'en 1963 l'exécution de tous les oratorios de Carissimi ainsi que d'autres pièces de musique sacrée des XVI^e et XVII^e s. Il a été chargé par l'Institut italien de l'histoire de la musique de publier les *opera omnia* de Carissimi (depuis 1953) et de Palestrina (depuis 1955), ainsi que l'édition intégrale des oratorios de Stradella (depuis 1967). Il travaille, en outre, à l'édition complète des oratorios et des œuvres théâtrales d'A. Scarlatti (depuis 1964). Parmi ses ouvrages, citons entre autres *Carissimi, Stradella, Scarlatti e l'oratorio musicale* (1968) et *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1969, en collaboration avec K.G. Fellerer).

Bianchini Domenico, dit «le Rossetto» (XVI^e s.), luthiste et compositeur italien. Il publia à Venise, en 1546, un livre de tablatures de luth contenant des ricercari, des danses et des transcriptions de musique polyphonique franco-flamande.

Bianconi Lorenzo (Minusio, Tessin, 1946) musicologue suisse. Il enseigne depuis 1980 à l'Université d'Arezzo. En 1973-79 il a codirigé la *Rivista italiana di musicologia*; il dirige aujourd'hui la collection *Studi e testi per la storia della musica* [«Etudes et textes pour l'histoire de la musique»] et les *Monumenti musicali italiani* [«Monuments italiens de la musique»]. Il est partisan d'une historiographie de la musique visant à ramener celle-ci à l'ensemble de ses contingences historico-sociales de production, de demande et de consommation. Parmi ses publications, rappelons une édition critique de certains *Madrigali di Antonio il Verso* (1978) et le volume *Il Seicento* dans la *Storia della Musica* publiée par la Société italienne de musicologie (1982).

bias courant de prémagnétisation de fréquence élevée (ultra-sonique) qui, superposé au signal musical, permet d'améliorer de façon considérable les caractéristiques acoustiques d'un enregistrement de bande magnétique.

Biber Heinrich Ignaz Franz von (Wartenberg, Bohême 1644 - Salzbourg 1704) violoniste et compositeur autrichien. Il fut, à partir de 1673, au service de la chapelle archiépiscopale de Salzbourg, puis, à la fin de sa vie, il résida à la cour de Munich. Il exerça une influence déterminante sur la formation de l'école de violon allemande. Ses sonates pour violon démontrent une très grande liberté d'invention ainsi qu'une virtuosité audacieuse (il utilisa fréquemment le désaccord, ce qui explique la rareté de leurs exécutions). Il composa également des sonates pour 3, 4 et 5 instruments, de la musique sacrée et théâtrale.

bibliothèques et fonds musicaux collections de livres, publiques ou semi-publiques, spécialisées en musique. Leur origine remonte au XIX^e s., mais elles connaissent de lointains précédents dans les grandes bibliothèques publiques de l'Antiquité classique, comme la bibliothèque ptolémaïque d'Alexandrie, riche de plus de sept cent mille volumes, ou celles qui, à Athènes et à Rome, furent fondées dans les principales écoles philosophiques et académiques. Vu le rôle pédagogique tenu par la musique et sa relation étroite avec la poésie et le théâtre, il est logique de supposer que toutes possédèrent de larges sections musicales.

A l'époque postclassique, la tradition de la bibliothèque se transmit à la civilisation byzantine, telle la grande bibliothèque de Constantinople ou les bibliothèques des monastères orientaux (un important fonds musical est signalé au Mont Athos et dans la bibliothèque patriarcale de Jérusalem). Celle-ci s'affaiblit en revanche en Occident, où le développement de l'analphabétisme et l'étroitesse générale des espaces de vie publique en limitèrent l'existence aux seules bibliothèques monastiques qui se constituèrent, peu à peu, sur l'initiative des Bénédictins, des Augustins, puis des Franciscains qui maintenaient la tradition de l'enseignement et de l'écrit fondée par Cassiodore à Vivarium (VI^e s.). Les livres de liturgie et de chant y représentaient habituellement une proportion importante, à côté des auteurs antiques, de la patristique et des arts libéraux; souvent, la gestion de la bibliothèque était confiée au directeur de la maîtrise (*praecentor*); celui-ci supervisait la copie et le catalogage des volumes. Après les XII^e et XIII^e s., d'autres bibliothèques apparurent dans les écoles épiscopales des principales cathédrales (Paris, Chartres, Verceil, Pavie, Modène, etc), à la Sorbonne et, plus tard (XIV^e-XV^e s.), également dans les chapelles musicales qui se formaient à l'intérieur des différentes églises. Nous devons à ces bibliothèques de couvents et d'églises la majeure partie du patrimoine musical médiéval qui nous est parvenu, même si celui-ci reste très fragmentaire. Les fonds les plus anciens et les mieux conservés proviennent de pays comme la Suisse, l'Autriche et l'Italie, plus épargnés par les conflits religieux; par ordre d'importance, signalons ceux de Saint-Gall (Suisse), de l'abbaye de Melk et de Klosterneubourg et, en Italie, les archives monastiques du Mont-Cassin, Cividale, Novacella, Bobbio,

Trente, Novalesa, et des capitulaires d'Ivrée, de Pérouse et de Lucques. Durant la période napoléonienne, de nombreuses archives ecclésiastiques démembrées et confisquées par l'Etat furent déposées dans les bibliothèques publiques déjà existantes ou encore — surtout en Italie — allèrent former, pour la partie musicale, le noyau central de nouvelles bibliothèques instituées dans les écoles de musique.

A côté des bibliothèques ecclésiastiques ou conventuelles, un autre type de bibliothèque, laïque et publique, commença à se développer en Italie à partir du XV^e s., fruit de l'humanisme, du renouveau des études philologiques et d'un esprit naissant et raffiné pour la collection de livres; encouragé par l'invention de l'imprimerie, celui-ci ne tarda pas à s'intéresser aussi à la musique. La fondation de ces nouvelles bibliothèques fut généralement l'œuvre de princes et de mécènes bibliophiles. Cosme de Médicis fonda à Florence, en 1441, la *Medicea pubblica*, appelée ensuite *Laurenziana* (de Laurent le Magnifique), qui fut agrandie au point de devenir la plus grande bibliothèque d'Europe; elle reçut des fonds d'un grand intérêt musical, comprenant par exemple des messes liturgiques du XI^e s., une partie des manuscrits de Ashburnham et divers manuscrits des XII^e et XIV^e s. dont le Codex Squarcialupi se référant au XIV^e s. italien. L'exemple des Médicis fut suivi à Rome par le pape Nicolas V qui créa la *Bibliothèque vaticane*, destinée à conserver la *Palatine*, offerte par Maximilien I^{er} de Bavière en 1623, ainsi que de nombreux autres fonds d'une importance musicale notoire (Ottoboni, Chigi, Barberini, Rospigliosi, Caetani, etc.). La fondation de la *Marciana* à Venise date de 1486; pour la partie musicale, elle s'enrichit de divers fonds anciens comme les collections Canal et Contarini (comportant des opéras de l'école vénitienne du XVII^e s.). D'autres bibliothèques firent leur apparition sous les Gonzague à Mantoue, les Este à Modène, le cardinal Charles Borromée à Milan (*Ambrosiana*, 1602) ainsi que dans diverses universités (dont Bologne en 1617 et Padoue en 1629). Au XVIII^e s., furent fondées la *Bibliothèque nationale* de Florence, qui comprend de riches fonds musicaux (Magliabechiano, Panciatichi, Palatino, des manuscrits du XIII^e au XVI^e s. et des éditions imprimées des XVI^e et XVII^e s.) ainsi que la *bibliothèque Braidense* de Milan (manuscrits médiévaux, traités et tablatures). Parmi les collections privées, toujours du XVIII^e s., signalons celle du Padre Martini, laquelle, après diverses péripéties, fut acquise au XIX^e s. par le Lycée musical de Bologne; aujourd'hui, elle forme le *Museo bibliografico musicale G. B. Martini*. Une floraison de bibliothèques publiques (municipales et universitaires) apparut également en Allemagne aux XV^e et XVI^e s.; la plus importante est la *Bibliothèque ducale* de Munich (aujourd'hui *Bayerische Staatsbibliothek*) fondée en 1557 par le duc Albert V et qui devait acquérir, p. ex., la collection Fugger (1571) et les archives de la chapelle musicale de la cour (œuvres de Lassus, de Senfl et de compositeurs du XVII^e s.). La fondation de ce qui deviendra la *Bibliothèque royale* (puis *nationale*) de Berlin date de 1661; sa section musicale constituée au XIX^e s. comprend — outre d'importants recueils de lieder et de tablatures d'orgue allemandes du XV^e s. — plusieurs des plus importants fonds de Bach, Mozart et Beethoven, ainsi que la totalité de la bibliothèque d'Anne Amélie de Prusse, datant du XVIII^e s. et acquise en 1916. Après la Seconde Guerre mondiale, la Bibliothèque nationale de Berlin fut scindée en deux parties, respectivement dans la zone Est *(Bibliothèque nationale allemande)* et Ouest *(Preussischer Kulturbesitz)* de la ville. D'autres bibliothèques apparurent au XVII^e s., principalement en Autriche et en Allemagne, dans les sociétés de concerts et les associations d'amateurs de musique (telle la Société des Amis de la musique à Vienne, toujours existante). Dans les pays dirigés par un système monarchique unitaire, la naissance, dans la capitale, d'une grande bibliothèque centrale fut décidée, destinée, avec le temps, à intégrer les bibliothèques mineures ou périphériques, comme la Bibliothèque nationale, à Paris, fondée en 1567, dont la section musicale s'accroît régulièrement grâce au *dépôt légal* institué à la fin du XVI^e s. En 1964, celle-ci reçut le fonds ancien de la bibliothèque du Conservatoire, fondé en 1795 avec des fonds provenant de la Maison royale et des Archives de l'Opéra; le Département de la musique est actuellement l'un des fonds musicaux les plus importants du monde. Plusieurs fonds musicaux anciens sont encore conservés à Paris dans diverses bibliothèques; l'*Opéra* (œuvres représentées dans cette institution depuis 1671, livrets de la collection Silvestri, collection Rolf de Marée); l'*Arsenal* (documents sur le théâtre réunis par Auguste Rondel); la *bibliothèque Sainte-Geneviève*; la *bibliothèque Mazarine* (ouverte en 1643, possédant des œuvres rares du XVI^e s.); enfin, des bibliothèques privées (André Meyer, Geneviève Thibault), bibliothèques spécialisées dans les musées, bibliothèque de l'*Institut de musique et musicologie*, de *Radio-France*...

En province, la plupart des fonds musicaux anciens sont conservés dans les *bibliothèques municipales*; ceux-ci furent principalement constitués par le fruit des confiscations effectuées, sous le Directoire, chez les émigrés et les condamnés, ainsi que par les bibliothèques de couvents. A ces noyaux premiers, sont venus s'adjoindre, dans le cours des XIX^e et XX^e s., les bibliothèques provenant de diverses congrégations religieuses, des collèges de jésuites, des châteaux, des théâtres (Avignon, Bordeaux, Lille, Rouen...) ainsi que les dons ou les ventes de bibliothèques ayant appartenu à des hommes illustres (tel Napoléon à Ajaccio), des hommes de loi (Reine), des parlementaires (Besançon), des érudits locaux (Esprit Calvet à Avignon, Jean-François Séguier à Nîmes, Charles Magnin à Salins), des collectionneurs (l'Abbé Pataud et sa bibliothèque théâtrale à Orléans, Guilhomet à Montluçon, Salette à Grenoble), des ecclésiastiques et des aristocrates (Marquis de Méjannes à Aix-en-Provence, l'évêque Inguimbert à Carpentras, les princes de Wurtemberg à Montbéliard, le prince Stanislas à Nancy). Signalons encore les bibliothèques municipales de Lyon (formées initialement par la bibliothèque du *Collège de la Trinité* qui s'était elle-même enrichie des dons du cardinal de Neufville-Villeroy, de Louis XIII, Mazarin et Henri IV) et de Versailles (Bibliothèque royale et bibliothèques de nombreux aristocrates confisquées durant la Révolution).

On trouvera encore des fonds musicaux dans les archives régionales (Agen, avec la bibliothèque des

ducs d'Aiguillon), dans les conservatoires (Dijon, Marseille), dans les musées (Chantilly — bibliothèque du musée Condé provenant du château, fondée par Anne de Montmorency puis agrandie par la famille Condé —, Montpellier, Nantes — collection de Thomas Dobrée, dans le musée portant son nom —, dans les universités (Montpellier — collection du cardinal Albani avec la correspondance de Christine de Suède; Strasbourg — collection de Gustav Jacobsthal). Les églises et les couvents ont parfois conservé des fonds musicaux intéressants, tels la maîtrise de St-Sauveur à Aix-en-Provence, la cathédrale d'Apt, les abbayes de Cadouin et de St-Pierre-de-Solesmes.

Les fonds musicaux reflètent souvent la personnalité et les goûts des personnes ou des communautés qui les ont constitués. Les provenances des documents déposés dans les différentes bibliothèques restent souvent inconnues. Une vision précise sur les richesses musicales conservées sur le territoire français ne sera possible qu'au terme d'un catalogage uniformisé au plan national. Rappelons que de nombreux fonds musicaux furent détruits lors de la Révolution, lors d'incendies ou encore lors des bombardements des deux guerres mondiales.

En Angleterre, c'est au *British Museum,* devenu la *British Library* de Londres, créé en 1753, que sont conservés p. ex. les fonds musicaux de J. Cotton, Georges II, Burney, les collections Borghese et Dragonetti et les bibliothèques plus récentes *Hirsch Library* et *Queen's Music Library.* Durant le XVIII^e^ s., les archives, collections et fonds musicaux eurent un rôle essentiellement de conservation. A une époque où la musique était un produit de consommation immédiate et où l'on ne cherchait pas à récupérer des œuvres du passé, aucun catalogage des fonds n'était normalement pratiqué, si ce n'est sous forme d'inventaire juridique et patrimonial sans objectif de consultation publique. A partir de la fin du XVIII^e^ s., les premières grandes œuvres d'historiographie musicale, puis le retour à Bach et l'avènement de la → musicologie marquèrent le début d'un chapitre nouveau dans le développement de la bibliothèque musicale qui, de dépôt de matériaux obsolètes, devint le témoin d'un passé qu'il fallait faire revivre dans la conscience moderne.

En Italie, l'extraordinaire richesse des fonds musicaux italiens s'accompagne actuellement de leur dispersion dans une foule d'archives ou collections. En revanche, de véritables bibliothèques de recherche musicologique ne se sont pas développées, ni dans les bibliothèques nationales dotées de fonds musicaux (comme celles de Florence, Venise, Naples, la *Braidense* de Milan ou la Nationale de Turin avec les fonds Foà et Giordano), ni dans les Universités qui ne virent que ces dernières années la création de départements de musicologie ou d'histoire de la musique. En attendant, la fonction des bibliothèques musicales reste totalement confiée aux bibliothèques des Conservatoires, qui recurent souvent, au XIX^e^ s., des fonds musicaux; leur importance et leurs dimensions dépassent de loin la condition de bibliothèques scolaires auxquelles elles sont assimilées sur le plan juridique et administratif. Bien que, dans de nombreux cas, elles assument le rôle de vraies bibliothèques publiques de recherche, ne sont en réalité considérées comme telles que la bibliothèque du Conservatoire G. Verdi de Milan (fondée en 1808, publique depuis 1889, elle comprend, entre autres, les fonds de l'Université de Pavie, de la chapelle de Ste-Barbara et la collection Noseda) et celle du Conservatoire Ste-Cécile à Rome (bibliothèque d'Etat depuis 1882, avec droit d'édition sur tout le territoire national; elle comprend p. ex. les Archives de l'Académie Sainte Cécile et les collections Orsini et Vallicelliana). D'importants fonds musicaux se trouvent encore dans les bibliothèques des conservatoires de Naples (la plus ancienne, née en 1791, avec la collection de S. Mattei, enrichie ensuite par les fonds de la Maison de Bourbon et le théâtre *San Carlo* , ainsi que par le dépôt de partitions par les imprésarios des théâtres de la ville), de Bologne (qui partage son siège avec le *Museo civico bibliografico musicale G. B. Martini*) de Florence, Venise, Pesaro, Palerme, Turin, Parme et Bergame. Les seules bibliothèques musicales spécialisées, non rattachées à des Conservatoires, sont la Bibliothèque civique A. Della Corte de Turin et la section musicale de la bibliothèque de l'Institut historique allemand de Rome. Les Musées du château Sforza de Milan et du Conservatoire L. Cherubini de Florence (comprenant la collection des Médicis) sont d'importants musées d'instruments de musique. Parmi les archives phonographiques, citons la Discothèque d'Etat de Rome, avec une vaste section consacrée aux enregistrements de chants populaires italiens. En ce qui concerne le catalogage des fonds, des initiatives ont été lancées en 1910-12 par Guido Gasperini au nom de l'Association des musicologues italiens, puis par Claudio Sartori à travers l'*Ufficio ricerche fondi musicali* (Bureau de recherches sur les fonds musicaux) qu'il fonda à Milan.

bicinium terme employé aux XVI^e^ et XVII^e^ s. en Allemagne et dans les Flandres pour désigner toute composition vocale ou instrumentale brève et à deux voix.

bifara jeu d'orgue en bois, nommé aussi *flauto doppio, filomela* (rossignol), *piffero.* Sa sonorité, claire et vibrante, est produite par des tuyaux munis de deux embouchures opposées.

big apple danse devenue très populaire en Angleterre vers la fin des années 30 et originaire de Columbia, dans la Caroline du Sud (du nom d'une boîte de nuit locale). Très proche du charleston, elle est exécutée de la façon suivante : un certain nombre de couples se disposent en cercle et, à l'intérieur de celui-ci, chaque couple est tour à tour appelé à improviser une danse.

Bigard Leon Albany, dit «Barney» (La Nouvelle-Orléans 1906-Culver City, Californie, 1980) clarinettiste de jazz américain. Son style créole très coulant, de caractère sensuel, privilégiant les registre graves, a été mis en valeur surtout pendant sa longue activité dans l'orchestre de Duke Ellington (1928-1942). Il avait préalablement enregistré des disques avec King Oliver, puis avec Louis Armstrong.

big band à l'origine du jazz, petit ensemble instrumental, puis groupe plus important à partir des années 30. Jusqu'à la période du free jazz, le big band se composait de deux groupes : la section rythmique (batterie, contrebasse ou tuba, guitare ou banjo et piano) et la section mélodique (trompette ou cornet, trombone et clarinette ou saxophone). Depuis

le free jazz, les ensembles ne sont plus liés à une norme et les instruments n'ont plus de rôle stéréotypé. □

Bigot Eugène (Rennes 1888-Paris 1965) chef d'orchestre et compositeur français. Il a étudié au Conservatoire de Paris et écrit différentes pièces pour les Ballets suédois, auxquels il a collaboré ; il a été en outre à la tête des plus grands orchestres de Paris et chef de l'Orchestre de la Radio française de 1947 à sa mort. Il a composé des ballets, des pièces de musique symphonique et de chambre. Il a été très apprécié pour ses interprétations de musique française (moderne aussi), de Wagner et des compositeurs russes. De 1947 à 1958, il a enseigné la direction d'orchestre au Conservatoire de Paris.

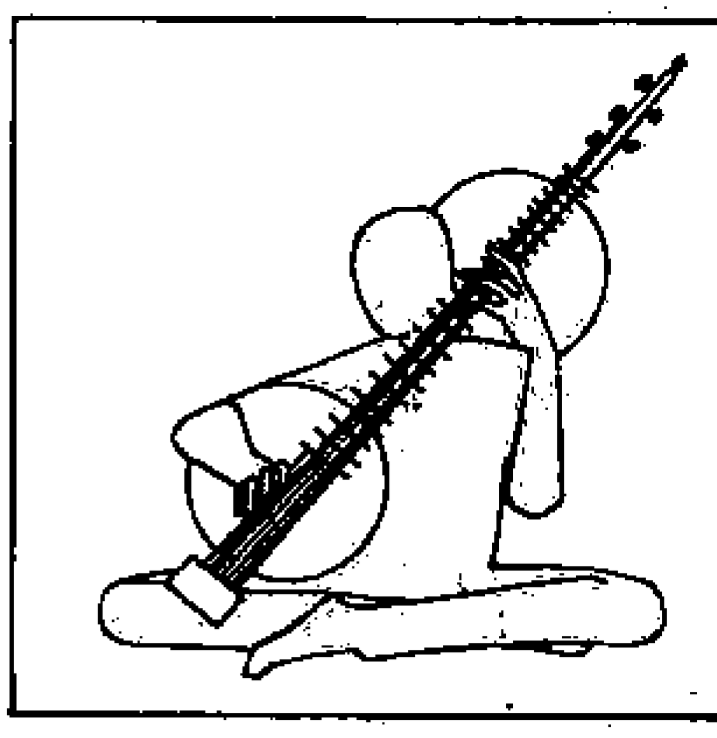
Bihari János (Nagyabony 1764-Pest 1827) violoniste et compositeur hongrois d'origine tzigane. Au début du XIXe siècle, il créa un groupe de 4 archets et 1 cymbalum devenu célèbre. Ses compositions improvisées furent notées par des musiciens contemporains. On lui attribue généralement la *Marche de Rákóczi.* Ses œuvres marquèrent un retour aux traditions populaires hongroises : *2 Ungarische Tänze* (1804-07), *7 Ungarische Tänze* (1810) et *15 Ungarische Tänze* (1811). □

Billings William (Boston 1746-1800) compositeur américain. Tanneur de peaux, il apprit la musique en autodidacte. Ses hymnes, ses psaumes et chansons d'inspiration populaire, originaux par leur technique et riches d'imagination, connurent une grande diffusion.

Billington Elizabeth, née Weichsel (Londres v. 1765-Venise 1818) soprano anglaise. Elle chanta à Dublin, Londres, Paris, Naples, Venise, Milan et dans d'autres villes européennes. Sa voix avait une grande étendue et était d'une virtuosité extraordinaire. Elle fut considérée comme la plus grande chanteuse de son temps. Elle interpréta surtout des œuvres de F. Bianchi, Zingarelli et Nasolini. Haydn écrivit pour elle la cantate *Ariane à Naxos.*

Bimboni Alberto (Florence 1882-New York 1960) chef d'orchestre italo-américain. Après avoir terminé ses études au Conservatoire de Florence, il s'établit en 1911 aux Etats-Unis, où il exerça l'activité de chef (notamment lors d'une tournée américaine restée célèbre de la *Fanciulla del West* de Puccini). Il a été aussi pédagogue et compositeur.

Joueur de bin (Inde).



bin instrument à cordes (famille des cistres) diffusé en Inde du Nord, de structure tubulaire dont deux courges forment les résonateurs. En sanscrit, il est nommé *rudra vina.* Il comporte 7 cordes métalliques ; 4 d'entre elles sont des cordes mélodiques pressées contre des touches de cuivre, les autres servent de bourdon. Il est joué à l'aide de deux plectres en forme de dés produisant une sonorité profonde, caractérisée par de larges *glissandi.* Il est considéré comme l'instrument le plus noble et le plus complexe de la tradition indienne.

Binchois Gilles (Mons v. 1400-Mons? 1460) compositeur flamand. Formé à la cour de Mons où son père était secrétaire de Guillaume IV de Hainaut, il fut d'abord militaire puis prêtre. De 1430 à sa mort, il fut employé dans la chapelle de Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Il écrivit de la musique sacrée (nous conservons des fragments de messes, des motets, des hymnes et 4 Magnificat) ; en son temps il jouit d'une célébrité égale à celle de Dufay et Ockeghem. Il se distingua surtout dans les chansons polyphoniques (dont une cinquantaine sont parvenues jusqu'à nous) dans lesquelles il surpassa souvent Dufay par son intensité expressive et sa perfection formelle. A sa mort, Ockeghem mit en musique une célèbre *Complainte sur la mort de B.*

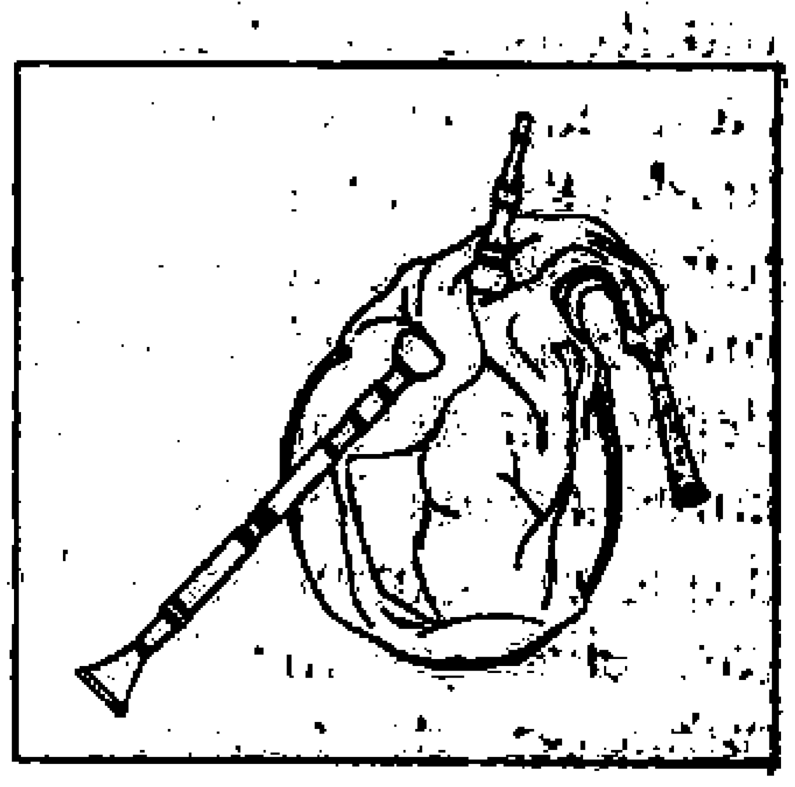
Binder Christlieb Siegmund (Dresde 1723-1789) compositeur allemand. Elève de P. Hebenstreit, il fut un virtuose de *pantaleone,* instrument inventé par son maître ; il fut aussi claveciniste et organiste à la cour de Dresde. Il composa de nombreuses œuvres pour clavecin seul ou accompagné, des pièces pour orchestre ou ensemble de chambre, dans un style nettement influencé par C. Ph. E. Bach.

Bindi Umberto (Gênes 1936) chanteur et auteur de chansons italien. Il a été le premier « auteur-compositeur-interprète » italien appelé à faire son apparition sur la scène. Parmi ses succès signalons *Arrivederci* (1959), *Il nostro concerto* et *Il mio mondo.*

Binet Jean (Genève 1893-Trélex, Vaud, 1960) compositeur suisse. Il a étudié avec E. Bloch aux Etats-Unis, où il a habité de 1918 à 1923. Il a composé 3 ballets et des pièces de musique vocale, pour orchestre et de chambre, caractérisées par des sonorités délicates dans le goût français.

Bing sir Rudolph (Vienne 1902) directeur d'opéra autrichien naturalisé anglais. Après avoir abandonné ses études de chant, il a été imprésario à Vienne, à Darmstadt et à l'Opéra d'Etat de Berlin (1930-1933) ; il a ensuite dirigé les festivals de Glyndebourne et d'Edimbourg. En 1949, il a été appelé à la direction générale du Metropolitan de New York, où il est resté jusqu'en 1971, renouvelant les fastes de la période G. Gatti-Casazza grâce à une gestion qui attira tous les plus grands interprètes de l'époque. Sur son expérience new-yorkaise il nous a laissé un livre autobiographique, *5 000 Nights at the Opera* (1972).

biniou cornemuse de Bretagne dotée d'un tuyau de bourdon cylindrique à anche simple et d'un → chanter (chalumeau) conique à 7 trous et à anche double. Il est généralement associé à la → bombarde, qu'il accompagne à l'octave supérieure.



Biniou (Bretagne).

Birtwistle Harrison (Accrington, Lancashire, 1934) compositeur anglais. Initialement sensible à l'influence de Stravinski, Varèse et Webern, expert en musique médiévale, il occupe, au sein de la musique anglaise, une position à part, attentive à l'aspect empirique des nouvelles expériences. Il a composé pour le théâtre (entre autres les opéras *Punch and Judy,* 1968; *Down by the Greenwood Side,* 1969; *Orpheus,* 1974-77), des pièces de musique vocale et de chambre, ainsi que pour orchestre (*The Triumph of Time,* 1972).

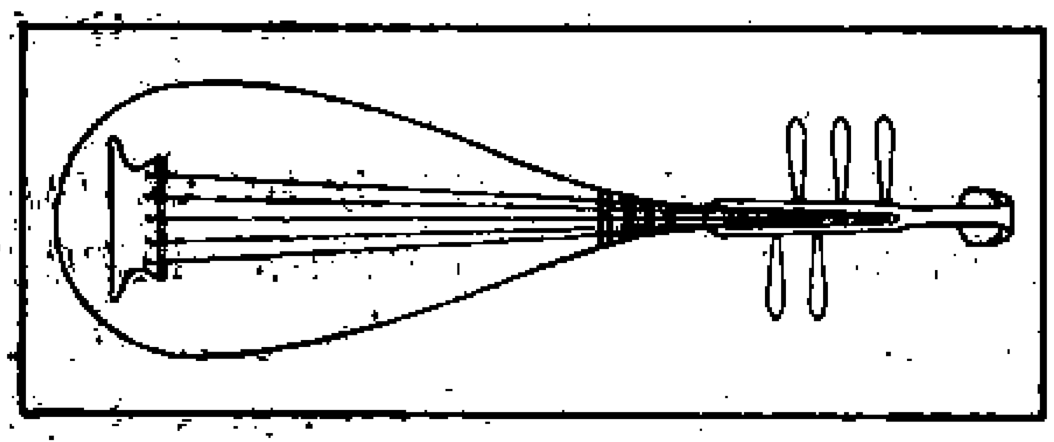
bis indication musicale prescrivant la répétition d'une mesure, d'un passage ou d'une section d'un morceau. // Dans les usages internationaux des théâtres et des concerts, b. signifie : répéter un morceau qui vient d'être entendu ou exécuter une pièce hors programme.

bisbigliando («chuchotement») effet spécial et caractéristique de la harpe que l'on obtient en partageant entre les deux mains l'exécution d'un trémolo (alors qu'au piano elle se fait à une seule main). □

Bishop Henry Rolley (Londres 1786-1855) compositeur anglais. Il fut chef d'orchestre à Covent Garden et à la Société philharmonique de Londres; il enseigna la musique à l'Université d'Edimbourg et à Oxford. Il composa plus d'une centaine d'œuvres théâtrales dans différents genres qui connurent une grande popularité grâce à leur virtuosité plaisante et harmonieuse de style italien : *The Circassian Bride* (1809), *The Maniac* (1810), *Clari* (1823). Plusieurs de ses chansons comme *Home, sweet home* (inspirée de *Clari*) et *My pretty Jane* connurent une large diffusion.

biwa instrument à cordes japonais (famille des luths), piriforme, à manche court non fixé mais relié à la caisse; dérive de l'instrument chinois → p'ip'a connu depuis le X^e^ s. Il possède 4 cordes en soie pincées avec un gros plectre. Il est employé dans l'accompagnement harmonique du chant et il s'intègre à l'orchestre impérial dans la danse de cour *bugaku.*

Biwa (Japon).



Bixio Cesare Andrea (Naples 1896-1978) auteur de chansons italien. Ses compositions (*Parlami d'amore Mariù,* 1932; *Portami tante rose,* 1934) sont issues à la fois du goût mélodique viennois et du courant populaire italien.

Bizet Georges (Paris 1838-Bougival 1875) compositeur français. Né dans une famille de musiciens, il commença à étudier le solfège à l'âge de quatre ans avec son père Adolphe, professeur de chant et modeste compositeur. A neuf ans, il fut élève d'A. F. Marmontel; en 1848, il entra au Conservatoire de Paris, où il étudia la composition et la fugue avec P. J. Zimmermann. Ce dernier était souvent remplacé par C. Gounod, dont l'influence transparaît dans les parties mélodiques des opéras de B., y compris *Carmen.* Après la mort de Zimmermann (1853), B. fut élève de J. Halévy, dont il épousa plus tard la fille. Ses premiers travaux lui firent remporter un prix offert par Offenbach en 1856 et le Prix de Rome en 1857. De 1857 à 1860, il séjourna à Rome, où il écrivit l'opéra bouffe *Don Procopio,* d'inspiration nettement italienne. Le séjour en Italie exerça sur B. une profonde influence et contribua au mûrissement de son style. Mais, au cours de ces mêmes années, il fut frappé par les premiers accès d'une grave maladie de la gorge et par des crises dépressives profondes, accompagnées de doutes sur sa propre valeur artistique, qui retardèrent l'évolution de sa personnalité créatrice en le poussant à abandonner des projets déjà partiellement réalisés et même à détruire des travaux déjà achevés. Ce fut le cas pour *la Guzla de l'Emir,* retiré alors que les répétitions avaient déjà commencé; *Ivan IV,* également retiré (il sera représenté seulement en 1951 à Bordeaux); et *Grisélidis,* refusé par l'Opéra-Comique et aussitôt détruit par le compositeur. En 1860, B. revint à Paris où il composa une nouvelle série d'opéras. La critique lui était hostile : on l'accusait de «verdisme» et, plus souvent encore, de wagnérisme. L'opéra *les Pêcheurs de perles* (1863) fut accueilli sévèrement et *la Jolie fille de Perth* (1867) n'eut pas un meilleur sort. En 1868, en réaction à une nouvelle crise dépressive qui l'avait obligé à abandonner d'autres projets, il parvint à terminer la suite symphonique *Roma,* déjà commencée en Italie, et dont la première exécution (février 1869) fut accueillie favorablement. L'année suivante il composa les *Jeux d'enfants,* un recueil de 12 pièces pour piano à quatre mains transcrit plus tard pour orchestre. En 1872, il fut une fois de plus accusé de wagnérisme, à l'occasion de *Djamileh,* qui fut un échec retentissant. La même année, avec un succès à peine meilleur, furent publiées les musiques de scène pour *l'Arlésienne* d'A. Daudet. Aussitôt après, B. commença à travailler sur *Carmen,* que les librettistes H. Meilhac et L. Halévy avaient tiré de la nouvelle du même nom de P. Mérimée. Après avoir terminé le premier acte, il interrompit son travail pour écrire le drame *Don Rodrigue,* dont la représentation à l'Opéra ne put avoir lieu à cause des dégâts causés par un incendie. Terminé en 1874 et représenté l'année suivante à l'Opéra-Comique, *Carmen* fut accueilli avec une froideur telle que B., désemparé, tomba victime d'une nouvelle crise, irrémédiable cette fois. Retiré en mai à Bougival, aux environs de Paris, il y mourut peu de jours après. Le succès de son chef-d'œuvre arriva de Vienne, retentissant et tardif, six mois après la mort de l'auteur.

Avec *Carmen,* B. avait atteint la pleine maturité de son génie musical et dramatique. Mais même cet opéra, à sa parution, fut accusé de wagnérisme; de plus, on cria au scandale à cause de l'«immoralité» du sujet et parce que les cigarières avaient fait leur apparition sur scène en fumant. Sans compter que la mort du personnage principal, parfaitement contraire à la règle du dénouement heureux qui était une caractéristique obligée de l'opéra-comique, avait déconcerté la critique, les spectateurs et l'opinion publique. Mais les choses changèrent rapidement, et *Carmen* fut bientôt salué comme l'opéra anticipant le vérisme et introduisant au sein du théâtre lyrique le réalisme psychologique déjà présent dans la littérature française de l'époque à travers les romans et les nouvelles de Balzac, Stendhal et Mérimée. Nietzsche, grand admirateur d'opéras, voulut opposer B., repré-

sentant d'une musique solaire et méditerranéenne, auteur d'un «retour à la nature, à la santé, à la gaieté, à la jeunesse et à la vertu», à Wagner, qui avait «couvert de fantasmes» l'Europe. Effectivement, B. porta le théâtre musical français au même niveau que la culture littéraire contemporaine, avec sa capacité de compréhension des couleurs, son sens de la réalité (une réalité souvent exotique, mais d'un exotisme sobre, concis, sans fioritures ni exagérations) et avec la richesse de son langage harmonique et de son orchestration. Parmi ses œuvres symphoniques, en général peu marquantes, il faut signaler, outre la suite *Roma* déjà citée, la *Symphonie en ut majeur*, composée à l'âge de 17 ans.

Björling Jussi (Stora Tuna 1911 - Siar Oe, Stockholm, 1960) ténor suédois. Après des débuts dans le *Don Juan* de Mozart (Stockholm 1930), il a chanté surtout dans des opéras du répertoire italien (en particulier de Puccini et Verdi), interprétant des rôles tour à tour lyriques ou dramatiques et se faisant remarquer par la beauté de son timbre. Il a eu beaucoup de succès aux Etats-Unis.

Blacher Boris (Newchwang, Mandchourie, 1903 - Berlin 1975) compositeur allemand. Il a étudié d'abord en Russie et ensuite à Berlin, où il a été professeur (à partir de 1948) et directeur à la Hochschule für Musik de 1953 à 1970. Il a composé des opéras (*Die Flut*, 1947; *Abstrakte Oper nº 1*, 1953), des ballets (*Hamlet*, 1950; *Lysistrata*, 1951), des oratorios (*Romeo und Julia*, 1945) et des pièces de musique symphonique (*Paganini-Variationen*, *Orchester-Ornament*) et de chambre. Initialement partisan du style de Stravinski et des auteurs français comme E. Satie et D. Milhaud, il a ensuite adopté, bien que de manière non systématique, certains procédés dodécaphoniques, qu'il a essayé de mettre en relation avec la construction métrique, à travers des modifications systématiques de la mesure. Ses «mesures variables», qu'il a introduites dans ses *7 Ornamente* pour piano (1950), ont suscité un très grand intérêt. Particulièrement porté à composer pour le théâtre et pour les ballets, B. a montré dans ce domaine un grand sens dramatique ainsi qu'une préférence marquée pour une musique concise et gestuelle.

black bottom danse devenue à la mode en Amérique et en Europe vers 1927, au déclin du charleston; elle est durement scandée sur un rythme de ragtime. L'exemple le plus connu nous a été transmis par *Black bottom stomp* de J. R. Morton.

Blackwell Edward, dit «Ed» B. (La Nouvelle-Orléans 1940) batteur de jazz américain. Son style percutant, enrichi d'appels africains et de roulements, a été mis en valeur surtout pendant les années 60, avec l'ensemble d'Ornette Coleman.

Blainville Charles-Henri (Tours 1711 - Paris, après 1777) théoricien et compositeur français. Auteur de symphonies, sonates et de diverses pièces instrumentales, il publia une série de traités sur la musique vocale, l'harmonie et le contrepoint, et une *Histoire générale de la musique* (1767), mais il fut surtout connu en son temps comme l'inventeur d'un «troisième mode», intermédiaire entre le majeur et le mineur, qui provoqua diverses polémiques et fut loué par J.-J. Rousseau.

Blake Eubie (Baltimore, Maryland, 1883 - New York 1983) pianiste et compositeur de jazz américain. En activité depuis 1915, il a été le continuateur le plus influent de la tradition ragtime.

Blake Ran (Springfield, Massachusetts, 1935) pianiste de jazz américain. D'inspiration lyrico-méditative, il réunit dans un style de jazz polymorphe (où domine l'influence de Thelonious Monk) des éléments européens et des intérêts pour la musique folklorique. Engagé en même temps que Gunther Schuller au sein du «Troisième Courant», il a collaboré dans les années 60 avec la chanteuse Jeanne Lee, avant d'entreprendre des activités à son compte.

Blakey Arthur, dit «Art» B. (Pittsburgh, Pennsylvanie, 1919 - New York 1990) batteur de jazz américain. Son rythme explosif et ses effets de roulement d'inspiration africaine ont été mis en valeur dans la musique *bop*, puis dans le *hardbop*, où, à la tête des Jazz Messengers, il a réutilisé des tournures du *soul* et du courant *gospel*.

Blanc Giuseppe (Bardonnèche, Turin, 1886 - Sainte-Marguerite de Ligurie, Gênes, 1969) compositeur italien. Pendant la période fasciste, il a composé *Giovinezza* (1926), qui est devenu l'hymne officiel du parti, *Balilla*, *le Aquile di Roma*, *Inno degli studenti universitari fascisti*, etc. Il a écrit aussi des pièces de musique pour le théâtre, des chansons et des airs de danse.

Blancafort de Roselló Manuel (La Garriga, Espagne, 1897) compositeur espagnol. Il a étudié à Barcelone avec J. Lamote de Grignon. Son œuvre est très influencé par F. Monpou et l'impressionnisme français, I. Stravinski et le groupe des Six; il est aussi marqué par le folklore catalan : *El Parque de las atracciones* pour piano (1924), *Sonata antigua* (1929), *El Rapto de las Sabinas* pour orchestre (1932), *Concerto* pour piano (1944), *Quatuor à cordes* (1948), *Sinfonia en mi* (1950), de nombreuses pièces pour piano et des mélodies. □

Blanchard Esprit Joseph Antoine (Pernes 1696 - Versailles 1770) compositeur français. Elève de G. Poitevin, à Aix, il occupa divers postes de maître de chapelle, avant d'être nommé sous-maître de la chapelle de Versailles (1738), puis maître (1761). Il n'a laissé que des motets. □

blanche nom d'une figure de note (𝅗𝅥), issue de la minime et valant la moitié d'une ronde.

Blanchet famille de facteurs de clavecins parisiens. NICOLAS (Reims 1660 - Paris 1731), facteur de clavecins, installa son atelier à Paris en 1686. FRANÇOIS ETIENNE I (Paris 1695-1761), fils du précédent, le plus célèbre de la famille. Ses excellents clavecins, au toucher léger, lui valurent une grande renommée, comme le montre l'*Encyclopédie méthodique*, et ses ravalements de clavecins flamands, notamment les Ruckers, étaient particulièrement appréciés des clavecinistes. ELISABETH ANTOINETTE (Paris 1726-1815) fille du précédent. Elle épousa Armand-Louis Couperin en 1752. FRANÇOIS ETIENNE II (Paris v. 1730-1766) frère de la précédente. Il travailla dans l'atelier de son père, avant de lui succéder et de perpétuer sa renommée. A sa mort, Pascal Taskin, l'un de ses meilleurs élèves, prit la tête de l'atelier. ARMAND FRANÇOIS NICOLAS (Paris 1763-1818) fils du précédent, après s'être perfectionné avec son père, y monta son propre atelier pour fabriquer des pianoforte. Il a publié une *Méthode abrégée pour accorder le clavecin et le forte-piano* (1797-1800). □

Blangini Felice (Turin 1781 - Paris 1841) compositeur italien et ténor. Fixé à Paris (1799), il fut une personnalité en vue dans les milieux aristocratiques, comme professeur de chant et auteur de pièces lyriques. On le trouve ensuite à Munich, Nice et Kassel, toujours au service de l'aristocratie; en 1814, il retourne à la cour de Paris, où il prend en charge l'enseignement du chant au Conservatoire. Il écrivit plus de 20 opéras-comiques, intermèdes et autres œuvres théâtrales. Ses élégantes œuvres vocales de chambre qui comprennent quelque centaines de nocturnes pour voix et piano (comme *Il est trop tard, Il faut partir, le Baiser, le Retour, Souvenirs, M'aimeras-tu?*) connurent une diffusion européenne.

Blankenburg Walter (Emleben, Gotha, 1903 - Schlüchtern, Hesse, 1986) musicologue allemand. Pasteur évangélique, élève en musicologie de W. Gurlitt, H. Besseler et F. Blume, il étudia l'histoire de la liturgie et de la musique luthériennes et dirigea de 1952 à 1980 la revue «Musik und Kirche». Il est l'auteur de plusieurs importantes publications, en particulier sur J. Walter et J.-S. Bach.

Blanton James, dit «Jimmy» (Chattanooga, Tennessee, 1921 - Los Angeles 1942) contrebassiste de jazz américain. Il a bouleversé la technique de jazz de la contrebasse par une plus grande articulation rythmique, anticipant la fonction que cet instrument allait assumer dans la musique bop. En 1939, il a fait partie de l'orchestre de Duke Ellington.

Blasius Matthieu-Frédéric (Lauterbourg, Alsace, 1758 - Versailles 1829) compositeur français. Entre 1795 et 1802, professeur d'instruments à vent au Conservatoire de Paris et directeur de la fanfare de la Garde nationale; entre 1802 et 1816, sous le Consulat, il fut directeur de l'Opéra-Comique. Il écrivit des œuvres théâtrales, une *Symphonie concertante*, une *Ouverture* et diverses autres compositions orchestrales et de chambre; ses œuvres militaires et pour fanfare devinrent très populaires. Il écrivit aussi une méthode pour clarinette (1796) et plusieurs traités d'harmonie.

Blaukopf Kurt (Czernowitz, auj. Chernovtsy, 1914) musicologue autrichien. Fondateur (en 1965) de l'Institut de sociologie musicale de Vienne et directeur (depuis 1969) de l'Institut international des moyens audio-visuels (UNESCO), il compte parmi les principaux représentants de la sociologie musicale actuelle dans la tradition du sociologue allemand Max Weber. Parmi ses publications, signalons une introduction à la *Musiksoziologie* (1950) et les essais sur *le Rôle du disque dans la vie musicale contemporaine* (1968) et *le Disque comme mass-medium* (1977).

Blavet Michel (Besançon 1700 - Paris 1768) flûtiste et compositeur français. Flûtiste virtuose, très admiré en France comme à l'étranger, il composa des sonates et diverses pièces pour une ou deux flûtes, solistes ou accompagnées d'autres instruments, ainsi que quelques œuvres théâtrales sur le modèle des intermèdes italiens : *le Jaloux corrigé* (1752), premier *opera buffa* français à l'italienne, *Florione, les Jeux olympiques, Fête de Cythère.*

Blaze François Henri Joseph, dit «Castil-Blaze» (Cavaillon, Vaucluse, 1784 - Paris 1857) critique musical français. A partir de 1822, il collabora au «Journal des débats»; il contribua à faire connaître en France les œuvres musicales étrangères. Parmi ses ouvrages, figurent : *l'Opéra en France* (1820), *Dictionnaire de musique moderne* (1821), *Molière musicien* (1852), *l'Académie impériale de musique* (1855).

Blaze de Bury Ange Henri (Avignon 1813 - Paris 1888) critique musical et homme de lettres français, fils de Castil-Blaze. Romantique et shakespearien fervent, il a été auteur de comédies et critique à la «Revue des Deux Mondes» et à la «Revue musicale». Parmi ses essais sur des sujets musicaux, signalons *la Vie de Rossini* (1854), *Meyerbeer et son époque* (1865) et *Goethe et Beethoven* (posthume, 1892).

Blech Leo (Aix-la-Chapelle 1871 - Berlin 1958) chef d'orchestre et compositeur allemand. Il a été chef d'orchestre à Aix-la-Chapelle, Prague, Berlin, Vienne, Riga, Moscou, Leningrad et Stockholm. Comme compositeur, il s'est fait remarquer dans le domaine théâtral, surtout dans le genre comique, en composant 6 opéras et 1 opérette dans un style très proche de celui d'E. Humperdinck, dont il avait été élève.

Bleichmann Juri Ivanovitch (Saint-Pétersbourg 1868 - 1909) compositeur et chef d'orchestre russe. Elève de Rimski-Korsakov au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, il a composé 2 opéras, 1 symphonie, 1 suite, ainsi que d'autres œuvres pour orchestre, des pièces de musique chorale, de chambre et pour piano, dans un style manifestement influencé par celui de son maître et par R. Wagner.

Bley Carla, née Borg (Oakland, Californie, 1938) pianiste, femme compositeur et chef d'orchestre de jazz américaine. Elle a été active pendant les années 60 dans le cadre du free jazz, en créant avec Mike Mantler le Jazz Composers Orchestra. A une époque plus récente, elle a intégré à sa musique des éléments tirés du rock. Epouse du pianiste Paul Bley.

Bley Paul (Montréal, Canada, 1932) pianiste de jazz canadien. Après s'être établi aux Etats-Unis, il est devenu, en 1958, membre de l'ensemble d'Ornette Coleman. Il collabore avec le Jazz Composers Orchestra et se fait remarquer pour son élégante musicalité aux accents fortement lyriques. Mari de Carla Bley.

Bliss sir Arthur (Londres 1891 - 1975) compositeur anglais. Il a exercé son activité de compositeur et de professeur principalement à Londres; pendant les années 1942-1944, il a été directeur des programmes musicaux de la BBC; il a été nommé Master of the Queen's Music en 1953. Après ses premières compositions, caractérisées par une attention particulière aux œuvres de Stravinski, du groupe des Six et de Schoenberg, il a adopté un langage vaguement romantique, qui se rapproche de celui de E. Elgar. Il a composé 2 opéras (dont *The Olympians,* 1949); 4 ballets (dont *Checkmate,* 1937 et *Adam Zero,* 1946); des pièces de musique de scène et de film; des œuvres chorales pour chœurs d'amateurs (dont une *Pastorale* pour mezzo-soprano, flûte, percussion et cordes, 1928) et des œuvres symphoniques, ainsi que des pièces de musique de chambre et des morceaux de piano.

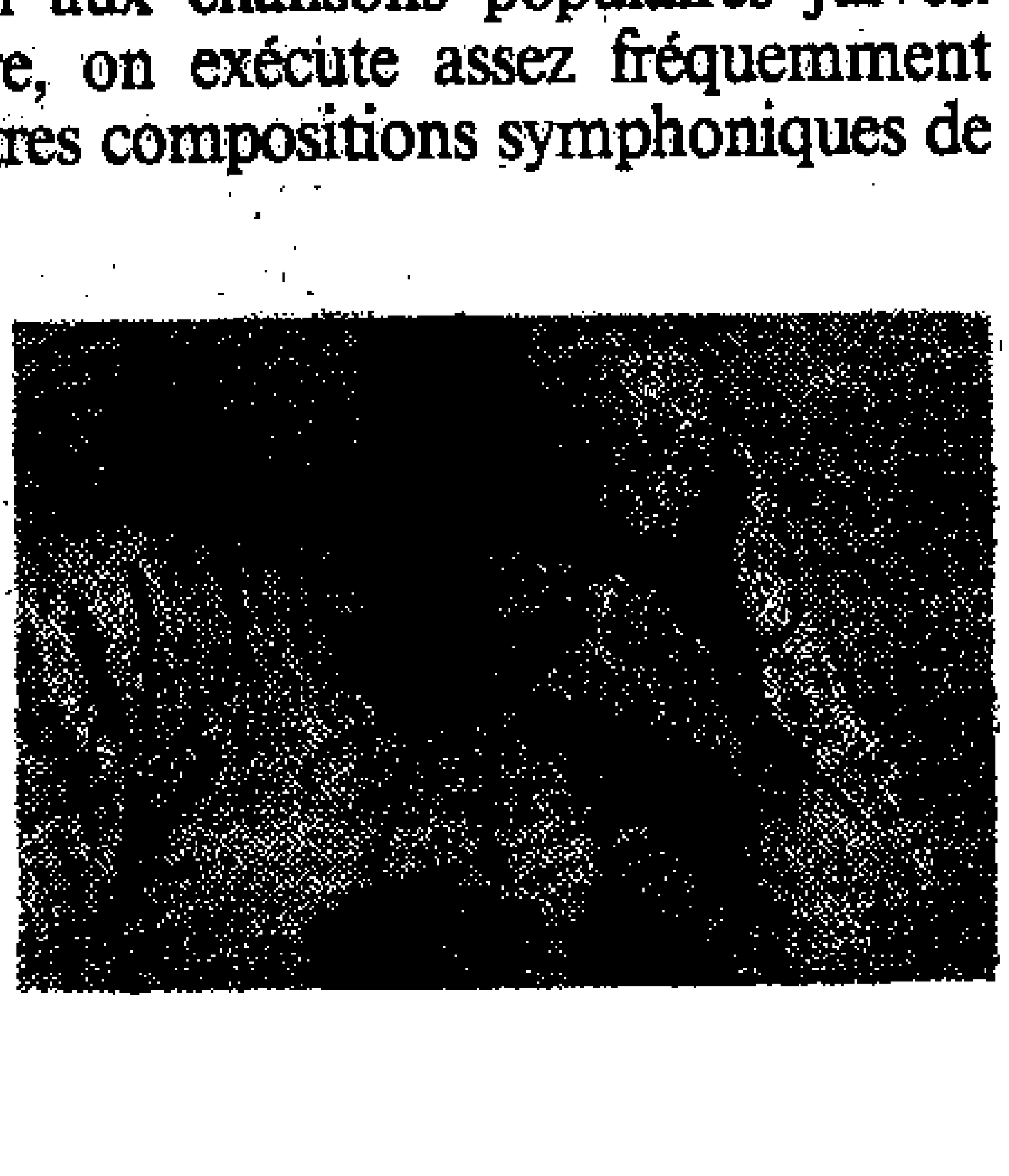
Blitzstein Marc (Philadelphie 1905 - Fort-de-France, Martinique, 1964) compositeur américain. Elève en Europe de N. Boulanger et d'A. Schoenberg, il a été aussi pianiste, critique, conférencier et professeur. Dans ses compositions, on retrouve à la fois l'expérience française tournée vers le néoclassicisme et celle de Schoenberg, mais à travers un langage très simplifié, surtout dans ses dernières œuvres. Il a composé

9 pièces pour le théâtre (des opéras et des comédies musicales), parmi lesquelles *Triple-Sec* (1928) et *The Cradle will rock* (1937), opéra radiophonique; 2 ballets, dont *The Guest* (1949) qui a eu du succès; des pièces de musique de scène et de film; l'opéra-oratorio *The Condamned* (1932, sur l'affaire Sacco et Vanzetti); des œuvres symphoniques et symphonico-chorales, parmi lesquelles *Freedom Morning* (1943, dédié aux troupes de soldats noirs) et *Airborne Symphony* (1945), ainsi que des pièces de musique de chambre.

bloc embouchure en bois qui, dans la → flûte à bec, forme l'extrémité que l'instrumentiste place entre ses lèvres, laissant une fissure pour le passage de l'air. // Tasseau en bois délimitant les deux extrémités du clavier du clavecin et du pianoforte. // Support foré qui dans les musettes sert de jonction entre l'outre et les cannes.

Bloch Ernest (Genève 1880 - Portland, Oregon, 1959) compositeur suisse. Elève d'E. Jaques-Dalcroze à Genève, il montra très tôt son talent musical en composant la *Symphonie orientale* (1895). Il étudia ensuite le violon à Bruxelles, avec E. Ysaye, et se perfectionna en composition avec I. Knorr à Francfort et avec L. Thuille à Munich. Son opéra *Macbeth*, représenté à Paris en 1910, révéla, en dépit d'une claire influence debussyste, une personnalité originale et intensément dramatique. Après une série de confirmations remarquables de son talent — *Trois Poèmes juifs* pour orchestre, *Israël* pour voix et orchestre, *Prélude et deux psaumes* pour soprano et orchestre, *Psaume XXII* pour baryton et orchestre (1914) et *Schelomo* (1915-16), rhapsodie hébraïque pour violoncelle et orchestre —, en 1916, il alla s'établir aux Etats-Unis pour y exercer des activités didactiques. Entre 1930 et 1938, il séjourna de nouveau en Suisse et en France, mais il revint ensuite définitivement dans son nouveau pays d'adoption.

Dans la musique de B. on reconnaît un très fort sentiment de la nature (pensons aux poèmes symphoniques *Hiver-Printemps* et *Helvetia*, à *In the night* pour piano et orchestre et à *Paysages* pour quatuor à cordes) et, davantage encore, l'intense aspiration religieuse de l'âme juive : signalons entre autres *Baal Shem*, pour violon et piano ou orchestre (1923 et 1939), *Avodath hakodesh* [«Service sacré pour le samedi»] pour baryton, chœur et orchestre (1933), *Voice in the wilderness* pour violoncelle et orchestre (1936) et *Suite hébraïque* pour alto ou violon et orchestre (1951). Son langage est dense, filtré par le postromantisme de C. Franck, R. Strauss et G. Mahler; très souvent, bien que de manière non systématique, il fait appel aux chansons populaires juives. Aujourd'hui encore, on exécute assez fréquemment de nombreuses autres compositions symphoniques de B. (les *Symphonies* en ut dièse mineur et en mi bémol majeur, les *Evocations*, la *Suite symphonique*, la *Sinfonia breve* pour timbales, percussion, harpe et cordes, le *Concerto grosso n° 2* pour cordes et quatuor à cordes, des concertos pour violon et pour piano et orchestre et la *Symphonie* pour trombone ou violoncelle et orchestre) ainsi que des pièces de musique de chambre (5 quatuors à cordes, 2 quintettes pour cordes et piano, 2 sonates pour violon et piano, etc.).



E. Bloch.

Blockflöte → flûte à bec, ou flûte douce.

Blockx Jan (Anvers 1851 - 1912) compositeur belge. Il a étudié avec C. Reinecke à Leipzig et enseigné à partir de 1886 au Conservatoire d'Anvers. Il a composé 7 opéras, parmi lesquels *Herbergprinses* [«la Princesse de l'auberge»] et *De Bruid der Zee* [«la fiancée de la mer»], les ballets *Milenka* et *Sint-Niklaas* [«Saint-Nicolas»], ainsi que des pièces de musique symphonique et de chambre, se rattachant à l'école nationale flamande de P. Benoît, ainsi qu'à R. Wagner et E. Grieg.

Blom Eric Walter (Berne 1888 - Londres 1959) critique musical anglais. Collaborateur du «Manchester Guardian» (1923-1931), du «Birmingham Post» (1931-1946) et de «The Observer» (1949-1955), rédacteur en chef de «Music & Letters» (1937-1950), il a dirigé la cinquième édition du *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1954). Ecrivain pénétrant et brillant, ayant de très solides bases musicales, il a publié des volumes sur les symphonies de *Tchaïkovski* (1927) et de *Mozart* (1935), *Beethoven's pianoforte sonatas discussed* (1938) et *Music in England* (1942).

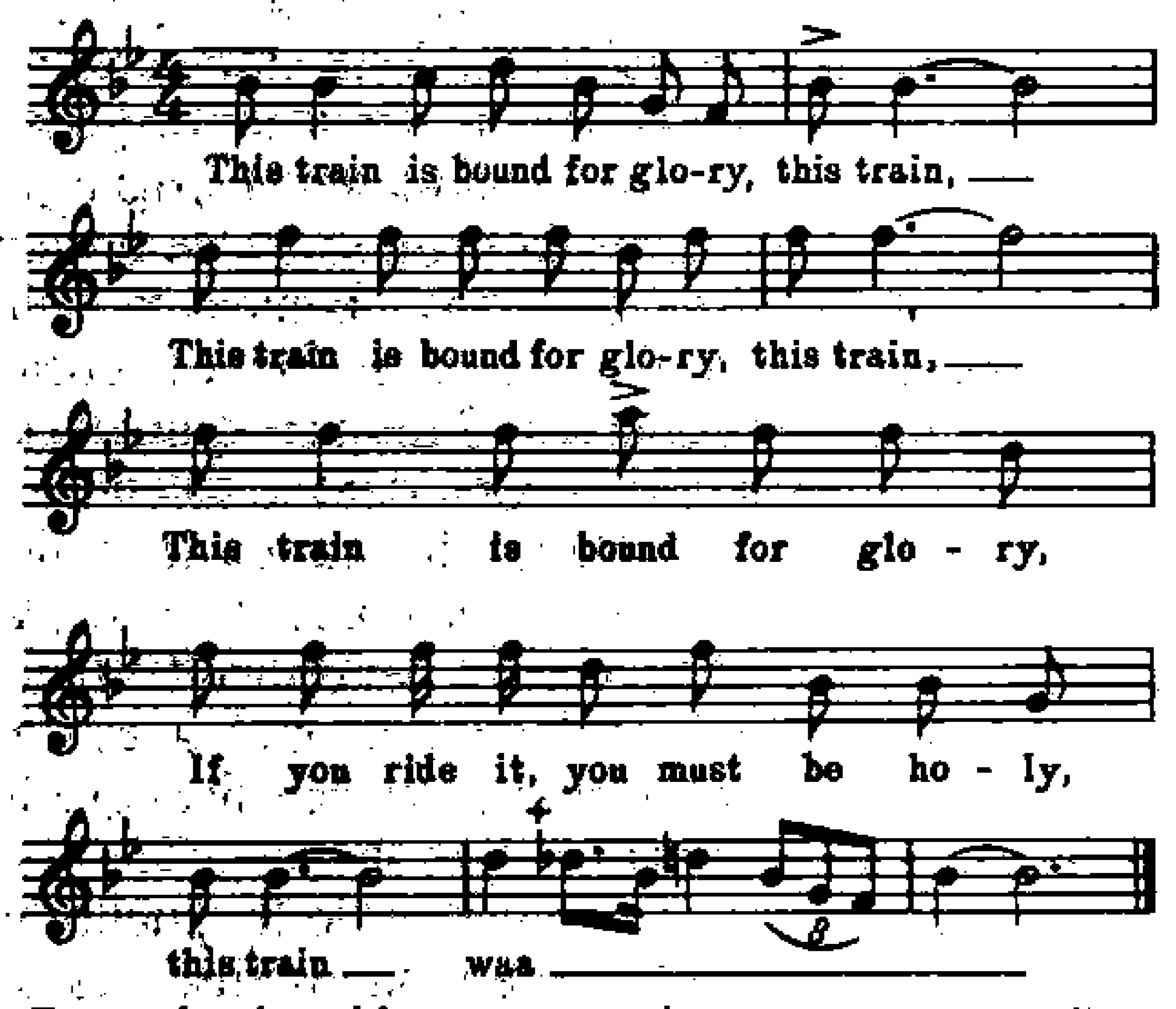
Blomdahl Karl-Birger (Växjö 1916 - Kungsängen, Stockholm, 1968) compositeur suédois. Il a été professeur à l'Académie royale de musique et chef d'orchestre à Stockholm. Représentant de l'école sérielle scandinave, il a composé les opéras *Aniara* (1959) et *Herr von Hancken* (1965), des ballets, les cantates *Dans la salle des miroirs* et *Anabase*, ainsi que des pièces de musique symphonique et de chambre. Secrétaire de la section suédoise de la Société internationale de musique contemporaine (1947-1956), il a encouragé la diffusion de la musique du XX^e s. en Suède.

Blondel de Nesles (Nesles, Somme, v. 1150 - v. 1200) un des premiers trouvères, il fut l'ami de → Gace Brulé et de → Le Châtelain de Couci. 24 de ses chansons nous sont parvenues, parmi lesquelles *Bien doit chanter qui fine amours adrèce*. Il ne doit pas être confondu avec Blondel, un ménestrel de Richard I^er d'Angleterre, qui retrouva son maître dans une forteresse d'Autriche, et dont l'aventure devint le sujet de *Richard Cœur de Lion* de Sedaine et Grétry.

Blow John (Newark, Nottinghampshire, 1649-1708) compositeur anglais. Il fut engagé par la chapelle royale anglaise comme premier jeune chanteur, puis comme professeur, organiste et virginaliste. Il fut également organiste à l'abbaye de Westminster (à partir de 1668) et enseigna aux élèves de la cathédrale St-Paul (de 1687 à 1703). Il doit sa notoriété à sa production vocale, sacrée et profane, qui comprend plus de 100 *anthems*, la plupart avec ritournelles instrumentales, divers motets, 14 *services* liturgiques, un grand nombre de *songs* et d'*ayres* et environ 25 élégies et odes chorales pour diverses solennités; l'une

d'entre elles est dédiée à sainte Cécile et une autre fut écrite pour la mort d'H. Purcell qui avait été son successeur à l'orgue de Westminster et qui, pour *Dido and Aeneas* avait pris pour modèle le masque de B., *Venus and Adonis* (v. 1682), l'un des premiers exemples de théâtre musical anglais. Les caractéristiques de la musique de B. sont la maîtrise technique et un grand approfondissement des textes mis en musique. Il est considéré comme le principal compositeur anglais de la seconde moitié du XVII^e s. après Purcell. Si l'influence italienne prédomine dans son style vocal, le modèle français, lui, est prédominant dans ses oeuvres instrumentales, tels les 4 recueils de pièces pour virginal.

blue notes notes qui reviennent souvent dans le blues en introduisant une fluctuation tonale très caractéristique puisque, dans un contexte harmonique majeur, elles correspondent aux troisième et septième degrés abaissés d'un demi-ton.



Exemple de «blue note» : la note marquée d'une petite croix est une blue note («This Train», work-song).

blues chant populaire noir-américain des Etats-Unis. Très souvent construit sur une formule de trois versets de douze mesures (dont les deux premiers répétés), mais aussi sur d'autres schémas, il est fondé sur une gamme tonale à mi-chemin entre le mode majeur et le mode mineur, précisément à cause des → blue notes, ou notes fluctuantes. D'inspiration profane et propre à exprimer des sentiments individuels — alors que le gospel et le spiritual ont un caractère religieux et collectif — le b. est issu des chants de travail des esclaves (*work-songs*) et des cris d'appel des plantations de coton et de blé (*shouts et hollers*); il se répandit probablement dans la deuxième moitié du XIX^e s., après l'émancipation des esclaves, dans les Etats paysans du Sud et en particulier dans la région du Mississippi. Il représente la première expression musicale noire autochtone, puisqu'il ne se ressent pas de l'influence européenne, comme par exemple le *ragtime* pour piano, avec lequel il s'est mélangé pour donner naissance au jazz dont il est toujours demeuré l'une des composantes essentielles. En 1912, William Christopher Handy publia *Memphis blues,* qu'il avait composé en s'inspirant directement de certains chants populaires. Les derniers exemples du b. d'origine, répandu dans les campagnes, le «country b.», nous ont été conservés par des disques de chanteurs tels que Charley Patton (chef d'école du «Delta b.» lié à la région du Mississippi), Henry Thomas, dit «Ragtime Texas», Huddie Lead Belly, dit «Ledbetter» et «Blind» Lemon Jefferson. En suivant les migrations des populations noires, le b. s'est ensuite développé dans les ghettos des grandes villes (Atlanta, Memphis, St Louis, Detroit, Chicago), où il a pris un caractère de plus en plus dur (de Big Bill Broonzy à John Lee Hooker). Il s'est répandu par l'intermédiaire des *minstrels show* noirs et de locaux mal famés tels que les maisons closes et les tavernes (*honky tonky*); dans ces derniers, la guitare, que les chanteurs utilisaient beaucoup plus comme deuxième voix que comme instrument d'accompagnement, a été remplacée par le piano. Le b. trouva ainsi sa première forme instrumentale, qui donna naissance au boogie-woogie, un b. au tempo plus rapide (Pinetop Smith, Jimmy Yancey, Cripple Clarence Lofton); il accéda à sa première grande divulgation grâce aux chanteuses des années 20, se mélangeant d'ailleurs au jazz (qu'il a également influencé par le timbre à caractère typiquement vocal donné aux instruments) : Ma Rainey (dans laquelle on retrouve certains traits du «country b.»), Mamie Smith (dont le *Crazy blues,* paru le 14 février 1920, constitue le premier disque de b. enregistré), Bessie Smith (sa représentante la plus connue), Clara Smith, Trixie Smith, Ida Cox, Berta «Chippie» Hill, Sara Martin, Victoria Spivey, etc. Le boogie-woogie a trouvé dans les années 30 une forme orchestrale particulière à Kansas City (Count Basie), ville qui a vu s'épanouir plusieurs «blues shouters» (hurleurs de b.), tels que Joe Turner et Jimmy Rushing. Le boogie-woogie a donné naissance également aux différentes formes de «rhythm and blues» (initialement appelé «jump»), qui lui-même est à l'origine, dans sa version adopté par la race blanche, du rock et qui, se mélangeant avec l'autre forme de chant populaire, le gospel, a donné naissance au funky, à la musique soul et, en dernier, à la music disco. // On appelle également b. une danse de salon pratiquée aux Etats-Unis entre 1900 et 1920 et qui s'est affirmée avec la vogue du jazz. Dansée sur un rythme très lent, analogue à celui du chant noir du même nom, elle n'est jamais devenue vraiment populaire à cause de la difficulté de contrôle de son balancement; devenue de plus en plus animée, elle a fini par rejoindre le fox-trot.

Bluiett Hamiet (Lovejoy, Illinois, 1942) saxophoniste baryton de jazz américain. Mûri dans le milieu musical de St-Louis, il en a gardé la richesse des accents blues et traditionnels, tout en développant l'épaisse sonorité de l'instrument. Il fait partie du World Saxophone Quartet.

Blume Friedrich (Schlüchtern, Hesse, 1893 - 1975) musicologue allemand. Elève d'H. Albert, il a été professeur dans les Universités de Berlin et, à partir de 1938, de Kiel. Après la guerre, il a encouragé la renaissance de la musicologie allemande, participé à la reconstitution de la Société internationale de musicologie et à la création du *Répertoire international des sources musicales* (RISM, 1952) et dirigé l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG, 14 vol., 1949-69). Il a publié des éditions monumentales de la musique allemande ainsi que des essais sur

J.-S. Bach, J.W. Goethe, la Renaissance, le baroque et bien d'autres sujets (partiellement réunis dans *Syntagma musicologicum,* 2 vol., 1963-68). Son ouvrage le plus important demeure cependant *Die evangelische Kirchenmusik* (1931, nouvelle éd. 1965).

Blumenfeld Felix Michajlovitch (Kovalëvka, Ukraine du Sud, 1863 - Moscou 1931) pianiste et chef d'orchestre russe. Elève de Rimski-Korsakov pour la composition, il a été directeur du Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg (1898-1912) et professeur au Conservatoire de Moscou de 1922 à 1931. A Paris, il a dirigé une version historique de *Boris Godounov* interprété par F. Chaliapine (Opéra, 1908) et les spectacles de S. Diaghilev. Il a composé des œuvres pianistiques, symphoniques et de musique de chambre.

Blüthner Julius Ferdinand (Falkenhain, Merseburg, 1824 - Leipzig 1910) facteur de pianos allemand. Il a fondé en 1853 à Leipzig la firme du même nom, qui s'est spécialisée dans la fabrication de pianos à queue, très appréciés par F. Liszt; de nos jours, la firme est toujours en activité.

Bo Diddley → Diddley Bo.

bocal petit tube recourbé en laiton ou autre métal à l'extrémité de certains instruments à anche double, comme le basson ou le cor anglais. // Petit tube métallique cylindrique sur lequel sont fixées les lamelles de l'anche double.

Boccherini Luigi (Lucques 1743 - Madrid 1805) compositeur et violoncelliste. Frère des danseurs GIOVANNI GASTONE, qui s'imposa ensuite en tant que librettiste (*la Secchia rapita* pour Salieri, *Il Ritorno di Tobia* pour Haydn), et MARIA ESTER, épouse du chorégraphe Onorato Vigano avec qui elle eut pour enfants Salvatore et ANNA MATILDA; il fut l'élève de son père Leopoldo, contrebassite, et de D. F. Vannucci, maître de chapelle à Lucques; il fut ensuite envoyé à Rome pour y terminer ses études. Très jeune, il commença sa carrière de concertiste, à Lucques, où il fut nommé premier violoncelliste de la Chapelle palatine, mais aussi dans d'autres villes, en particulier à Vienne. Entre 1761 et 1766, il composa ses 6 premiers quatuors, les oratorios *Il Giuseppe riconosciuto* et *Gioas, re di Giudea,* la cantate profane *la Confederazione dei Sabini a Roma.* A la même époque, avec les violonistes P. Nardini et F. Manfredi et le violiste G. G. Cambini, il fonda le premier quatuor stable connu. Il donna de nombreux concerts, en Italie principalement (avec Manfredi), en France et en Espagne. En 1768, il s'installa à Madrid, avec l'espoir d'entrer au service du prince des Asturies, le futur Charles IV auquel il dédia, la même année, un *Concerto a più strumenti* et 6 trios à cordes, mais il ne

L. Boccherini : gravure du XVIII^e s.

reçut qu'un accueil mitigé en raison sans doute de sa rivalité avec G. Brunetti, violoniste et compositeur de la cour. Il passa ensuite au service de Don Luis, frère du roi Charles III, pour lequel il écrivit jusqu'en 1785 de nombreuses compositions de chambre : les 6 sextuors pour flûte, deux violons, alto et deux violoncelles; plusieurs quatuors; 6 trios pour cordes; 6 sinfonias. En 1785, à la mort de Don Luis, il obtint une pension annuelle de Frédéric Guillaume II de Prusse, violoncelliste dilettante, en échange de l'expédition régulière de nouvelles compositions. Grâce à cet engagement (qui dura jusqu'à la mort du roi, en 1797), il produisit environ 40 quintettes, 30 quatuors, 10 trios. A la même époque, il jouissait, toujours à Madrid, du mécénat des Benavente-Osuna, dans le palais desquels fut représentée (1786) sa seule oeuvre théâtrale, la zarzuela *la Clementina.* Jusqu'en 1787, il dirigea l'orchestre privé de la duchesse (à laquelle il dédia 9 quintettes à cordes et 10 menuets pour orchestre). Lors de l'effondrement de l'Ancien Régime, l'appui de ses anciens patrons se fit précaire. En 1798, il ne trouva qu'un modeste emploi auprès de l'obscur marquis de Benavente, amateur de guitare (instrument qui connaissait alors en Espagne un nouvel engouement); il dédia deux séries de 6 quintettes et une sinfonia avec guitare à Benavente. Il fut ensuite engagé par l'ambassadeur de France, Lucien Bonaparte, auquel il dédia ses 12 derniers quintettes à cordes et ses 2 derniers quatuors (dont le second inachevé) et il dédia «à la Nation française» les 6 derniers quintettes pour cordes et piano. Après le départ de Bonaparte en 1802, B. connut des difficultés financières, se soutenant tant bien que mal avec une pension du roi d'Espagne et avec les bénéfices que lui versait son éditeur Pleyel.

Le catalogue de la vaste production de B., publiée en désordre ou dispersée çà et là en manuscrits, présente des problèmes épineux d'attribution et de chronologie. Avec les œuvres citées précédemment et en tenant compte des pièces douteuses ou perdues, elle se résume de cette façon : 1 zarzuela (*la Clementina*); 1 cantate profane; 2 oratorios; quelques compositions vocales sacrées (parmi lesquelles l'important *Stabat Mater* dans les deux versions de 1781 et 1800); des *Villancieos*; 17 *arie* et *duetti* pour solistes et orchestre; 30 sinfonias (parmi lesquelles la *Sinfonia en ré mineur* dite «la Maison du diable» de 1771, la *Sinfonia en la majeur* de 1787 et la *Sinfonia en do mineur* de 1788); 11 concertos pour violoncelle (parmi lesquels le célèbre *Concerto en si bémol majeur,* probablement de 1772), 3 pour violon, 2 pour clavecin et 2 pour flûte, dont plusieurs sont d'attribution douteuse; 18 sextuors; 1 octuor; 137 quintettes pour cordes seules, 12 avec piano, 24 avec flûte et hautbois, 12 avec guitare; 97 quatuors; 54 trios pour cordes seules et 1 avec piano; 31 sonates pour violoncelle, 6 pour clavecin et violon, 13 pour deux violons.

Malgré le long «exil» de B. en Espagne, ses œuvres furent, jusqu'à la fin du XVIII^e s., constamment présentes sur le marché européen, aux côtés de celles de Haydn et de Mozart. Mais si, vers 1770, ses quatuors, quintettes et sinfonias pouvaient encore soutenir la confrontation avec celles de ces derniers — que ce soit sur le plan de la modernité, de la maîtrise technique ou sur celui de l'invention —, dans les

années suivantes, elles perdirent du terrain, n'étant plus en mesure d'évoluer parallèlement aux grandes innovations viennoises; elles se retranchèrent dans le climat espagnol stagnant, isolées et impénétrables aux événements européens. La prédilection obstinée du compositeur pour la forme du quintette à cordes (avec son archaïque doublure du violoncelle) prouve sa marginalisation progressive, dans les années mêmes où la forme-phare de la musique de chambre moderne se révélait être le quatuor, plus rationnel et organique. Le quintette à cordes devait rester une création unique de B., inventée sans modèle réel et destinée à mourir avec lui. Mais, la base de son laborieux isolement est un refus profond d'adopter la dialectique rigoureuse de la nouvelle forme sonate, refus qui se manifeste par une certaine propension à l'élocution fluide et fascinante, au plaisir de l'invention pour elle-même, à la divagation harmonique et thématique, échappant aux hiérarchies rigoureuses dans lesquelles l'engagement expressif tend à disparaître dans des zones d'arrière-plan, plus qu'à s'inscrire dans le tout cohérent de la composition. Ces caractéristiques constituent le charme et l'originalité de sa musique, mais, en même temps, elles témoignent de son incapacité à sortir réellement des horizons du style galant et rococo, certes magistralement maîtrisés et enrichis d'une substance musicale nouvelle, mais jamais vraiment remis en question dans leurs fondements linguistiques et dans leurs idéaux.

Bochsa Robert Nicolas Charles (Montmédy, Lorraine, 1789-Sydney 1856) harpiste français. Il fut harpiste à la cour de France, enseignant, et organisateur de concerts à Londres. Il contribua fortement au développement de la technique de la harpe (pour laquelle il écrivit une méthode et plusieurs pièces), l'élevant au rang de soliste de concert.

Bockshorn Samuel Friedrich, connu aussi sous le nom de Capricornus (? 1628-Stuttgart 1665) compositeur allemand. Il fut maître de chapelle à Pressbourg, Nuremberg et Stuttgart. Il connut Carissimi à Rome, lors d'un voyage en Italie en 1653. Sa production comprend des concerts spirituels pour voix et instruments, des sonates et des *canzone* instrumentales, beaucoup de musique polyphonique — pour la plupart de caractère sacré — une œuvre théâtrale et un ballet.

Bodanzky Artur (Vienne 1877-New York 1939) chef d'orchestre autrichien. Ayant reçu sa formation à Vienne auprès de Mahler, dont il a été l'assistant puis le remplaçant, il a dirigé des opéras et des concerts dans les plus grands centres européens et américains. Il a été ami et défenseur de Bruckner et Schoenberg.

Boèce Anicius Manlius Torquatus Severinus (Rome v. 480-Pavie 526) philosophe et homme de lettres italien. L'œuvre fondamentale de B., dans le domaine musical, est l'*Institutione musicae*, en 5 livres (500-507), qui devint la source principale pour les théoriciens médiévaux. B. y définit les éléments musicaux — son, intervalle, consonance — selon la théorie pythagoricienne; il adopta la notation musicale d'Alypius, substituant aux lettres grecques les 15 premières lettres de l'alphabet latin; enfin, il interpréta la théorie grecque des 8 modes.

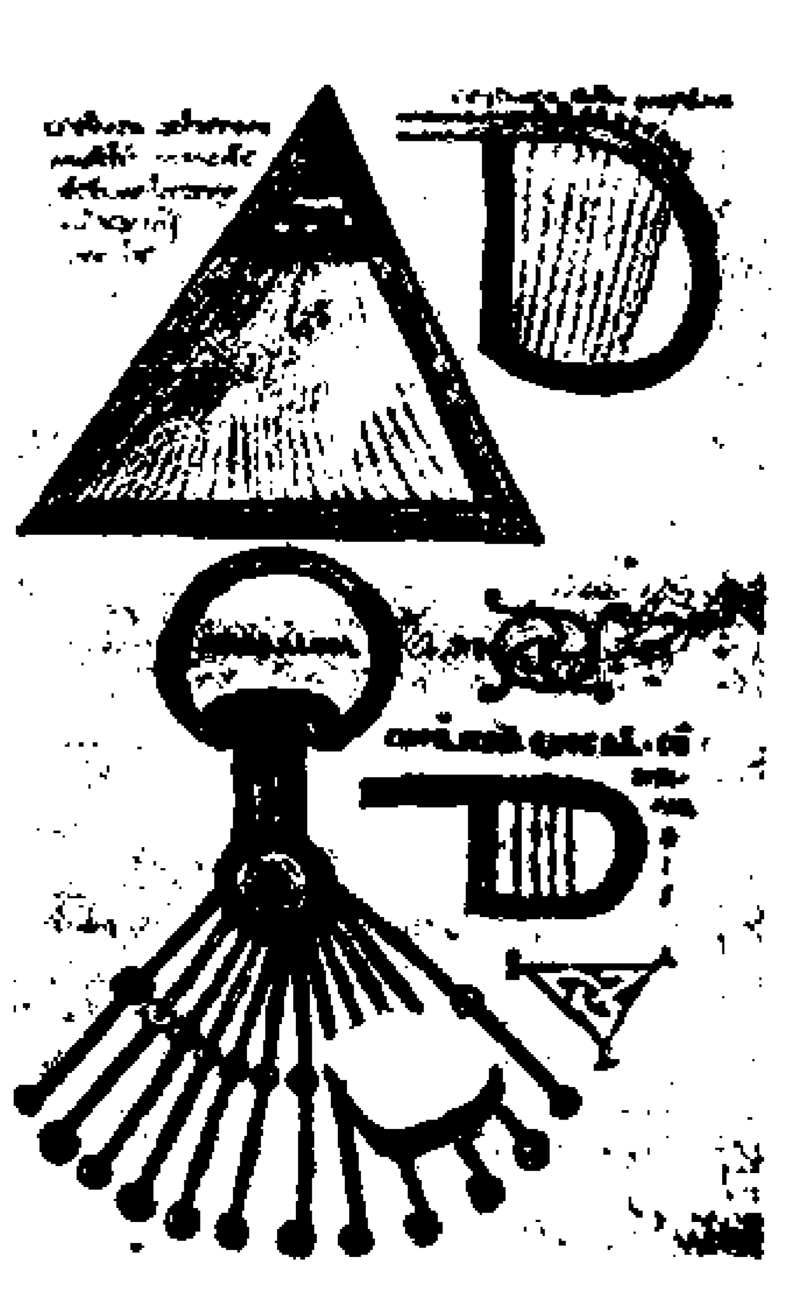
Boehm Georg (Hoenkirchen, près de Ohrdruf, 1661-Lunebourg 1733) organiste et compositeur allemand. Organiste à Lunebourg à partir de 1689, il fut probablement l'élève de Reinken et de Buxtehude, dont on peut reconnaître l'influence dans son œuvre pour orgue, qui ajoute à l'élégance du style claveci-nistique et organistique français, la profondeur et la vigueur architecturale typique de l'école d'Allemagne du Nord. On connaît de lui 5 préludes et fugues pour orgue ou clavecin, 18 chorals pour orgue (dont 10 partitas ou variations sur des chorals, et quelques-uns aussi pour le clavecin), 11 suites et un caprice pour clavecin. Sa production vocale sacrée est vaste, mais peu originale. Son influence sur J.-S. Bach, qu'il eut peut-être comme élève dans les années 1700-1703, fut déterminante.

Boehm Theobald (Munich 1794-1881) flûtiste allemand. Il définit de façon scientifique, en 1846, l'exacte division du tube de la flûte pour en améliorer l'intonation et appliqua à cet instrument un système de clés très pratique pour l'instrumentiste (système B.), qui fut adopté par la suite pour d'autres instruments à vent. Concertiste et enseignant célèbre, il composa beaucoup d'œuvres pour la flûte et des traités sur cet instrument.

Boëllmann Léon (Ensisheim, Alsace, 1862-Paris 1897) organiste et compositeur français. Elève d'E. Gigout, il a été organiste à Paris à l'église Saint-Vincent-de-Paul. Il a écrit de nombreuses compositions pour orgue dans la tradition raffinée de l'école française, dont les *Heures mystiques* (recueil de 100 pièces), 2 suites et une *Fantaisie* en la majeur; il a composé en outre une *Symphonie* en fa majeur, des *Variations symphoniques* pour violoncelle et orchestre, des œuvres pianistiques et des pièces de musique de chambre.

Boëly Alexandre Pierre-François (Versailles 1785-Paris 1858) organiste et compositeur français. Il fut organiste de St-Germain-l'Auxerrois de 1840 à 1851 et fut le premier, en France, à remettre à l'honneur J.-S. Bach. La plupart de ses compositions musicales sont destinées au clavier : *30 Caprices ou Pièces d'études* pour le piano, op. 2, *4 Suites pour le piano composées dans le style des anciens maîtres*, op. 16 et la *Sonate* pour piano à 4 mains, op. 17. □

Boesset Antoine (Blois v. 1587-Paris 1643) compositeur français. Il vécut à la cour de Louis XIII, dont il devint en 1624 le Surintendant de la musique. Autorité indiscutée, après la mort de P. Guédron, il publia dans le genre de l'*air de cour*, 9 livres à 4-5 voix de 1617 à 1642, dont le style lyrique et



S. Boèce : page du codex « De institutione musicae ». Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

expressif assura à nombre d'entre eux une grande renommée en France jusqu'au XVIIIe s., même après le succès du nouveau style de l'arioso italien. Beaucoup de ses airs furent publiés en tablatures pour luth dans le recueil de Ballard et Bataille (à partir de 1608). Il composa, en outre, les parties vocales d'une dizaine de *ballets de cour*. Ses successeurs à la cour furent son fils JEAN-BAPTISTE (vers 1614-1685) et son neveu CLAUDE-JEAN-BAPTISTE (1644-1685), tous deux également auteurs d'*airs de cour*.

Boetticher Wolfgang (Bad Ems, Rhénanie-Palatinat, 1914) musicologue allemand. Il enseigne à l'Université de Göttingen depuis 1948 (nommé professeur en 1956). Il a effectué, entre autres, des études sur Roland de Lassus et R. Schumann dont il publie, depuis 1956, une nouvelle édition des œuvres complètes.

Bogatyrev Anatoli Vassiliévitch (Vitebsk 1913) compositeur soviétique. Professeur et directeur du Conservatoire de Minsk, il a remporté le prix Staline pour la composition; en 1944, on lui a décerné l'Ordre de Lénine. Il a composé des œuvres pour le théâtre, des cantates et des pièces de musique symphonique et de chambre, souvent d'inspiration populaire (en particulier biélorusse).

Bogianckino Massimo (Rome 1922) musicologue et organisateur théâtral italien. Il a étudié le piano avec A. Casella, L. Ronga et A. Cortot; il a enseigné au Carnegie Institute de Pittsburgh et aux Conservatoires de Pesaro et de Rome. Après avoir été directeur artistique de la Philharmonie de Rome, il est passé à l'Opéra de Rome, au Festival des Deux Mondes de Spolète, à la Scala de Milan et au Théâtre municipal de Florence (comme directeur général, 1975-1981). En 1982, il a été appelé à la direction générale de l'Opéra de Paris.

Böhm Karl (Graz 1894-Salzbourg 1981) chef d'orchestre autrichien. Il a été chef permanent à Munich, Darmstadt, Hambourg, Dresde (1934-1943) et Vienne (1943-1945 et 1954-1956), et chef invité des plus grands théâtres et des plus grandes institutions symphoniques du monde entier. Appelé à l'âge de vingt-sept ans à Munich par Bruno Walter, qui souhaitait l'avoir auprès de lui au Nationaltheater, B. assimila la technique d'interprétation du grand maître, appliquée notamment au répertoire allemand classique, romantique et postromantique, gardant cependant un goût tout à fait personnel pour les contrastes nets et pour une dynamique nerveuse, voire exubérante, ce qui donnait à ses exécutions une dimension quelque peu anticonventionnelle. A côté d'auteurs tels que Mozart, Beethoven, Schubert et Brahms, il se montra particulièrement sensible à son contemporain Richard Strauss, dont il sut illustrer mieux que n'importe quel autre chef le caractère symphonique, dans toute l'étendue de ses variétés expressives et de ses élans. En particulier, il dirigea les créations mondiales de *Die schweigsame Frau* [«la Femme silencieuse»] (1935) et de *Daphné* (1937).

K. Böhm d'après une caricature de W. Jakob.

Böhme Franz Magnus (Willerstedt 1827-Dresde 1898) musicologue allemand. Après des études musicales à Leipzig, il enseigna l'harmonie et le contrepoint à Francfort-sur-le-Main. Hormis quelques œuvres vocales et instrumentales, il a laissé une importante *Geschichte des Oratoriums* (1861). □

Bohnen Michael (Cologne 1887-Berlin 1965) basse-baryton allemand. Entre 1911 et 1935, il s'est affirmé à l'Opéra de Berlin et au Metropolitan de New York, comme l'un des meilleurs interprètes wagnériens.

Boieldieu François Adrien (Rouen 1775-Jarcy, près de Paris, 1834) compositeur français. Après un premier succès dans sa ville natale de Rouen, il s'installa à Paris en 1796, commençant une brillante carrière de compositeur d'opéras, couronnée par le succès du *Calife de Bagdad* (1800). Engagé à la cour de St-Pétersbourg en 1804, il retourna à Paris en 1811, où il succéda à Méhul à la chaire de composition du Conservatoire, et renouvela ses succès théâtraux avec *Jean de Paris* (1812), *le Petit Chaperon rouge* (1815) et *la Dame blanche* (1825), opéra considéré comme son chef-d'œuvre et représenté partout en Europe. Ses 37 opéras-comiques, aux mélodies fraîches, presque ingénues, à l'esprit romantique, assurent la transition entre le style du siècle précédent des Monsigny, Philidor et Grétry, et celui du XIXe siècle. Il écrivit aussi de la musique instrumentale et des romances.

bois instruments à vent fabriqués, du moins à l'origine, en bois. Bien que n'ayant aucune valeur scientifique de classification, ce terme est très utilisé pour désigner la partie de l'orchestre comprenant des flûtes, des clarinettes, des hautbois, des cors anglais, des bassons, des contrebassons et les instruments apparentés. Dans l'orchestre classique et romantique, les bois forment une famille; comportant les tessitures basses, moyennes et aiguës, ils peuvent, en effet, être conçus et utilisés comme un petit orchestre autonome avec leurs timbres propres et caractéristiques.

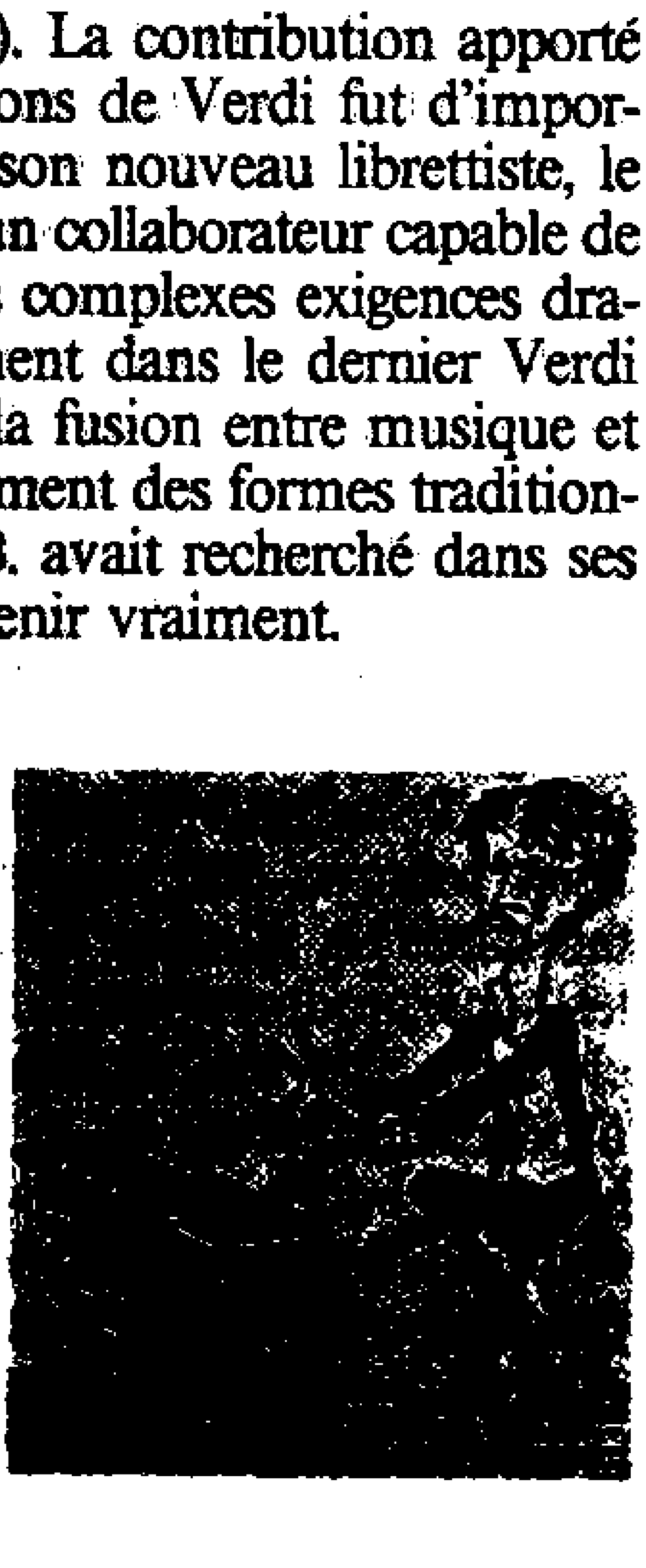
Boisgallais Jacques (Le Mêle-sur-Sarthe 1927) compositeur français. Il a obtenu plusieurs prix pour ses compositions, dont le Grand Prix musical de la Ville de Paris en 1971. Sa musique comprend des œuvres pour diverses formations instrumentales et pour orchestre symphonique. □

Boismortier Joseph Bodin de (Thionville 1689-Paris 1755) compositeur français. Il vécut à Metz à partir de 1700, et s'installa ensuite, en 1724, à Paris. Compositeur de fécondité proverbiale, il publia, entre 1724 et 1747, 102 œuvres d'une grande variété de genre, aussi bien vocal qu'instrumental, mais où domine quand même la production pour flûte. De style simple et élégant, plutôt conventionnel et sans grande prétention technique, son œuvre se révèle être un véritable «produit de consommation» pour l'aristocratie mélomane de l'Ancien Régime, dont il voulut satisfaire les modes et les goûts (par exemple

avec l'utilisation d'instruments rustiques comme la vielle et la musette), mais contribua également à les changer en étant l'un des premiers à répandre les modèles italiens de la sonate et du concerto tripartite. En outre, il fut l'auteur de 3 œuvres théâtrales.

boîte à musique appellation donnée à une gamme d'instruments musicaux mécaniques et automatiques, actionnés par des mécanismes d'horlogerie à ressort. Le son est produit, la plupart du temps, par un cylindre muni de petites pointes en relief, qui pincent une série de lamelles en acier accordées dans la tonalité du morceau.

Boito Arrigo (Padoue 1842-Milan 1918) compositeur, écrivain et librettiste italien. Après avoir terminé ses études au Conservatoire de Milan, il se rendit en 1861 à Paris grâce à une bourse. Il voyagea ensuite dans d'autres pays européens et finit par s'établir à Milan, où il collabora comme critique musical à plusieurs journaux et s'intégra (comme l'avait déjà fait son frère Camillo, écrivain et architecte) dans le cercle de la «Scapigliatura», où il se fit remarquer par ses travaux littéraires. En 1868, au théâtre de la Scala, eut lieu la première représentation de *Mefistofele*, sa première œuvre musicale de grande envergure; il en avait écrit également le livret, en s'inspirant du *Faust* de Goethe. Après l'échec retentissant de cet opéra, B. se consacra à un long travail de remaniement : une nouvelle version du *Mefistofele* connut un très grand succès à Bologne en 1875 mais, avant de trouver, en 1881, sa forme définitive, l'opéra subit encore des modifications. La gestation du *Nerone* ne fut pas moins complexe ni tourmentée : l'opéra, resté inachevé dans sa partie musicale (le texte poétique avait été publié en 1901), fut complété par Antonio Smareglia et Vincenzo Tommasini et représenté à titre posthume en 1924. Outre les livrets de ses propres opéras, B. en écrivit d'autres pour F. Faccio, A. Catalani (*la Falce*), A. Ponchielli (*la Gioconda*, 1876, sous le pseudonyme de Tobia Gorrio), etc. En 1881, il commença une étroite collaboration avec Verdi (pour lequel il avait déjà écrit le texte de l'*Inno delle Nazioni*), en remaniant le livret de *Simon Boccanegra;* ce fut ensuite le tour d'*Otello* (1887) et de *Falstaff* (1893). La contribution apporté par B. aux dernières créations de Verdi fut d'importance déterminante : chez son nouveau librettiste, le grand compositeur trouva un collaborateur capable de satisfaire ses ultimes et très complexes exigences dramatiques; et c'est précisément dans le dernier Verdi que se réalisa entièrement la fusion entre musique et drame, ainsi que le dépassement des formes traditionnelles usées. C'est ce que B. avait recherché dans ses propres opéras sans y parvenir vraiment.



A. Boito au piano : caricature de T. Cremona.

Dans l'art poétique de B., plus significatif par ses intentions que par ses résultats, la musique se dessine, à la manière des romantiques, comme le moment suprême de l'art, auquel la poésie aspire comme à une sorte de réalisation absolue. Sa production littéraire, dont il faut signaler au moins le *Libro dei versi, l'Alfier nero* et *Il Re Orso,* semble plus intéressante que sa production musicale, bien qu'elle ne soit pas non plus dépourvue d'hésitations. L'hésitation et l'inachèvement sont d'ailleurs les formes mêmes de l'inspiration de B., fondée sur une antithèse, intimement vécue, entre le Bien et le Mal : un dualisme qui se traduit dans sa musique de manière bien souvent schématique et forcée, novatrice en apparence, mais en réalité conditionnée et limitée par un goût éclectique hérité en grande partie de Meyerbeer et de la romance de salon. On appréciera particulièrement, chez B., le rôle qu'il a joué pour réformer et européaniser le goût musical italien, prisonnier à son époque d'une mentalité un peu provinciale.

Boivin François (? v. 1693-Paris 1733) éditeur de musique français. En 1721, avec son oncle M.-P. de Montéclair, il fonda le magasin «la Règle d'Or», rue St-Honoré à Paris. Après son mariage avec la fille de l'éditeur Ballard (1724), ce magasin devint l'un des plus célèbres de Paris. On y trouvait les œuvres des plus grands compositeurs français, italiens et allemands. □

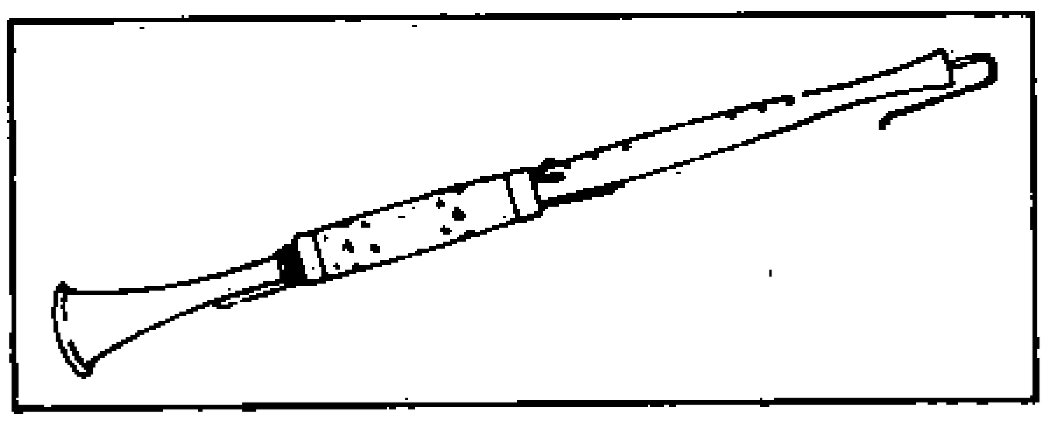
Bolden Charles, dit «Buddy» B. (La Nouvelle-Orléans env. 1868 - Jackson, Louisiane, 1931) cornettiste de jazz américain. Il n'a jamais enregistré de disques, par conséquent nous n'avons aucune trace de sa musique, que l'on considère parmi les toutes premières manifestations du jazz. A la fin du siècle dernier il a fondé le «Ragtime Band», puis le «Buddy Bolden Band», dont Bunk Johnson a également fait partie comme deuxième cornettiste.

boléro danse espagnole de rythme ternaire et de mouvement modéré, accompagnée par le son des castagnettes et souvent par le chant. Constitué de deux parties principales, chacune répétée, et d'un trio, il se répandit dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Le *Boléro* de Ravel (1928) en est un exemple célèbre.

Rythme de boléro (M. Ravel : «Boléro»).

Bolzoni Giovanni (Parme 1841 - Turin 1919) compositeur et chef d'orchestre italien. Il a dirigé dans les théâtres de Pérouse (1874-76) et de Plaisance (1876-84) et au théâtre Regio de Turin (1887-1916). Il a composé 5 œuvres pour le théâtre, sans négliger pour autant la musique symphonique et de chambre qui est d'une dignité inhabituelle au sein du climat musical italien de l'époque dominé par le théâtre lyrique.

bombarde dans la musique populaire, instrument à vent à anche double, en bois, à perce conique, sans clé. La *bombarde* utilisée en Bretagne possède sept trous, dont le dernier est fermé par la moitié d'une clé, pendant qu'une autre clé règle la production de l'octave supérieure; elle accompagne le → biniou. // Dans la musique de la Renaissance, le terme désigne



Bombarde basse (XVI^e-XVII^e s.).

une famille d'instruments à perce conique et à anche double, en bois, au pavillon évasé, à 7 trous, dont le dernier, sauf pour la taille plus petite, était muni d'une clé enfermée à l'intérieur d'un fourreau protecteur en forme de petit tonneau, appelé *fontanelle.* L'anche est insérée dans un support de bois, appelé *pirouette,* sur le bord duquel se posent les lèvres de l'instrumentiste. Les b. ténor, basse ou sous-basse offrent un bord recourbé dans lequel est insérée l'anche; les deux dernières sont sans pirouette. La b. était essentiellement utilisée en plein air, dans les fanfares militaires ou civiles. A la fin du XVI^e s., la b. fut constituée d'une famille de 6 instruments de différentes tailles. // On appelle également b. le registre d'orgue généralement associé au pédalier, de timbre similaire à celui du trombone.

bombardino nom donné en Italie au → bugle baryton.

bombardon nom donné en Italie aux bugles les plus graves ainsi qu'au tuba basse. // Dans la famille de la bombarde, c'est l'instrument le plus grave.

Bomtempo João Domingos (Lisbonne 1775 - 1842) compositeur et pianiste portugais. Ami de M. Clementi, il fut concertiste à Paris et à Londres. Plusieurs fois contraint de fuir à l'étranger, à cause de ses activités jugées subversives, il s'établit définitivement à Lisbonne en 1833 et dirigea le Conservatoire à partir de 1835. Il a composé un opéra, 7 symphonies, 6 concertos, 4 sonates et plusieurs pièces pour piano avec et sans orchestre, des oeuvres symphoniques avec chœurs, de la musique instrumentale de chambre. Il a écrit aussi une méthode pour le piano et des traités d'harmonie et de composition. Musicien d'inspiration facile, il subit l'influence de Clementi dans sa production pianistique.

Bona Valerio (Brescia v. 1560 - Vérone v. 1619) compositeur et théoricien italien. Frère franciscain, il fut maître de chapelle à Vercelli, Mondovi, Milan, Brescia et Vérone. Il a composé des messes, des motets, des lamentations, des chansons, des madrigaux, des *canzone da sonare,* mais il est surtout connu pour ses traités parmi lesquels : *Regole del contraponto* (1595) et *Essempi delli passaggi delle consonanze et dissonanze* (1596); ce dernier a servi de modèle à G.O. Pitoni pour son *Guida armonica.*

Bonanni Filippo (Rome 1638 - 1725) musicographe italien. Il écrivit le catalogue du *Museum Kircherianum* (1709) et le *Gabinetto armonico pieno d'instromenti sonori indicati e spiegati* (1722), utile pour connaître l'évolution des instruments musicaux. Jésuite, il fut le maître des études de la bibliothèque du Collège romain.

Bonaventura Arnaldo (Livourne 1862 - Florence 1952) musicologue italien. Il a vécu à Florence, où il a été directeur de la bibliothèque et professeur d'histoire de la musique au Conservatoire, et critique musical de la «Nazione». A travers ses écrits, il a exercé une importante activité de divulgation musicale. Parmi ses ouvrages, signalons *Manuale di storia della musica* (1898), *Dante e la musica* (1904), *le Forme della musica strumentale da camera : Niccolò Paganini* (1911), *Domenico Cimarosa* (1915), *la Figura e l'arte de G. Verdi* (1919), *Bernardo Pasquini* (1923), *G. Puccini : l'uomo e l'artista* (1924), *l'Opera italiana* (1928), *Luigi Boccherini* (1931) et *Rossini* (1934).

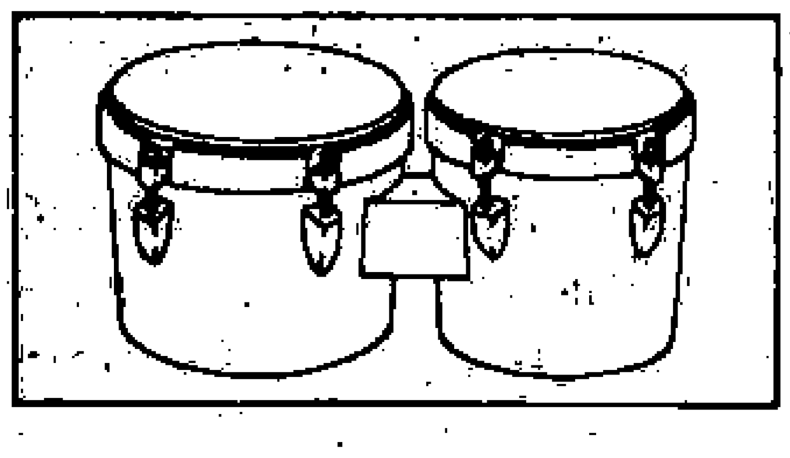
Bonci Alessandro (Cesena, Rimini, 1870 - Viserba, Rimini, 1940) ténor italien. Dans les années 1900 à 1920, il a été l'un des derniers représentants de la tradition vocale du XIX^e s. fondée sur une base lyrico-classique et sur une virtuosité d'une pureté absolue. Doué d'une voix extrêmement souple, étendue et moelleuse, il a triomphé dans le monde entier dans le répertoire romantique italien : *le Barbier de Séville, l'Elixir d'amour, la Favorite, Don Pasquale* et *le Bal masqué.*

Bondeville Emmanuel (Rouen 1898 - Paris 1987) compositeur français. Il a été directeur musical de la Radio française (1935-1945), directeur de l'Opéra-Comique (1950-1952) et de l'Opéra (1952-1970). Elu membre de l'Institut en 1959. Il a composé les opéras *l'Ecole des maris* (1935) et *Madame Bovary* (1951), ainsi que des poèmes symphoniques et d'autres œuvres, s'inspirant de J. Massenet (pour l'opéra), F. Schmitt, P. Dukas et aussi de C. Debussy et M. Ravel.

Bondini Pasquale (Bonn? vers 1737 - Bruneck 1789) organisateur de concerts italien; il fut également chanteur (basse). Ayant vécu à Dresde, à Leipzig et surtout, à partir de 1781, à Prague, où il succéda à G. Bustelli, il y prépara en 1786-87 la triomphale série de représentations des *Noces de Figaro* de Mozart, auxquelles assista, sur son invitation, le compositeur lui-même. A cette occasion, il commanda à Mozart *Don Juan*, que la compagnie B. mit en scène à Prague en 1787.

Bondon Jacques (Boulbon 1927) compositeur français. Fondateur de l'Ensemble moderne de Paris, il est, depuis 1981, directeur du Conservatoire du XX^e arrondissement de Paris. Il est titulaire de plusieurs prix pour son œuvre, notamment le Grand Prix musical du Conseil général de la Seine (1963) et le Prix de composition musicale de l'Institut de France (1979). A travers son œuvre abondante, empreinte de spontanéité et de fraîcheur, un renouvellement du langage impressionniste est perceptible, grâce à des innovations de timbres : *le Taillis ensorcelé* pour double orchestre à cordes, cuivres et percussions (1954), *les Insolites* pour piano (1956), *le Pain de serpent* pour chant et 14 instruments (1959), *Musique pour un autre monde* (1962), *la Nuit foudroyée,* opéra (1963), *la Maya* pour 13 percussions (1967), *Mélusine au rocher,* opéra (1968), *la Résurrection,* oratorio (1975), *3 Images concertantes* pour basson et orchestre (1982). □

bongos paire de petits tambours, dont chacun est formé d'un fût de bois ou de métal, cylindrique ou au tronc conique, pourvu d'une seule membrane. Un des tambours est plus petit, de façon que l'intervalle entre les sons produits par la membrane soit d'une quinte environ. Cet instrument, utilisé dans la percussion moderne, provient de la musique afro-cubaine, qui a elle-même pris comme modèle des tambours analogues de l'Afrique occidentale. Les membranes sont frappées avec les mains, le plus souvent avec des mouvements très rapides des doigts, alors que les tambours sont tenus entre les genoux de l'interprète.



Bongos, paire de petits tambours cylindriques.

Ils produisent un son sec et aigu, qui permet une grande variété de timbres selon les endroits et la façon dont la membrane est frappée.

Boni Guillaume (Saint-Flour ? - ? v. 1594) compositeur français. Maître de chapelle à la cathédrale de Toulouse, il publia divers motets composés pour Charles IX, *Primus liber modulorum* (1573), puis les *Sonets de P. de Ronsard...* (1576), les *Psalmi Davidici novis concentibus* (1582), dans le style du motet et dédiés à Henri III, et *les Quatrains du Sieur de Pybrac* (1582). □

Bonini Severo (Florence 1582 - 1663) compositeur italien. Frère bénédictin et élève de G. Caccini à Florence, il fut, pendant une vingtaine d'années, organiste à Forli (à partir de 1613 environ). Il composa de nombreux livres de madrigaux, chansons et motets, adoptant aussi, dans le genre sacré, le style monodique de son maître. Il défendit le style monodique dans le traité *Prima parte de' discorsi e regole sopra la musica e il contrappunto*, dont on conserve le manuscrit à la Riccardiana de Florence.

Bonno Giuseppe Giovanni Battista (Vienne 1710 - 1788) compositeur autrichien d'origine italienne. Il entra en 1739 au service de la cour de Vienne. Sa production, influencée au début par l'école napolitaine (il avait étudié à Naples de 1726 à 1736), puis par J. J. Fux et par l'école viennoise, comprend, entre autres, 21 oeuvres théâtrales, 5 oratorios, 30 messes, 2 Requiem, des cantates et un concerto pour flûte et cordes.

Bononcini Giovanni (Modène 1670 - Vienne 1747) compositeur italien. Fils de Giovanni Maria → B. et frère de ANTONIO MARIA (1677-1726, auteur d'œuvres théâtrales et de cantates profanes). Devenu célèbre à Bologne comme violoncelliste virtuose, il entra à Rome, en 1689, au service du cardinal Pamphili, y restant jusqu'en 1696. De 1697 à 1713, il fut attaché à la cour de Vienne, puis à celle de Berlin. Désormais célèbre en Europe et très bien payé, il alla à Londres (1716-1731), où il rivalisa avec Haendel dans le domaine théâtral. Ayant perdu les faveurs londoniennes, il séjourna à Paris (1733), Lisbonne (1735), et enfin Vienne (1736) où il mourut dans la misère. A partir de 1685-1691, lorsqu'il avait entre 15 et 21 ans, il publia à Bologne 8 œuvres qui comptent parmi les monuments significatifs de l'école de Modène : *Trattenementi da camera a tre* op. 1 ; *Concerti da camera a tre* op. 2 ; *Sinfonie a cinque-otto con trombe* op. 3 ; *Sinfonie a tre* op. 4 ; *Sinfonie da chiesa a quattro e violoncello obbligato* op. 5 ; *Sinfonie a due* op. 6 ; *Messe brevi a 8 voci* op. 7 ; *Duetti da camera* op. 8.

Dans le domaine instrumental, il a composé aussi 8 divertimenti (1722) et 12 sonates de chambre (1732). A partir de 1694, il se consacra surtout au théâtre, avec une vingtaine d'opéras, de nombreuses sérénades ou autres petites pièces théâtrales, pleines de grâce et de recherche dans l'expression des sentiments (que Haendel à Londres se plut à opposer à sa vigueur héroïque et à sa plénitude théâtrale). B. fut aussi l'auteur de cantates profanes pour voix seule, de 7 oratorios et de beaucoup d'œuvres sacrées.

Bononcini Giovanni Maria (Montecorone, Modène 1642 - Modène 1678) compositeur italien et théoricien de la musique. Père de Giovanni B., élève de Marco Ucellini, il fut, à partir de 1671, violoniste et, en 1673, maître de chapelle du dôme de Modène. Il est considéré comme le plus grand représentant de l'école instrumentale à Modène ; sa science contrapuntique est résumée dans un traité (*Musico prattico*, op. 8, 1673) qui eut une grande réputation pendant la deuxième moitié du siècle. Sa production comprend 13 œuvres éditées, contenant des sonates de chambre et d'église, des symphonies, des airs, des courantes, des sarabandes, des gigues, allemandes, cantates pour voix seule, des madrigaux à 5 voix.

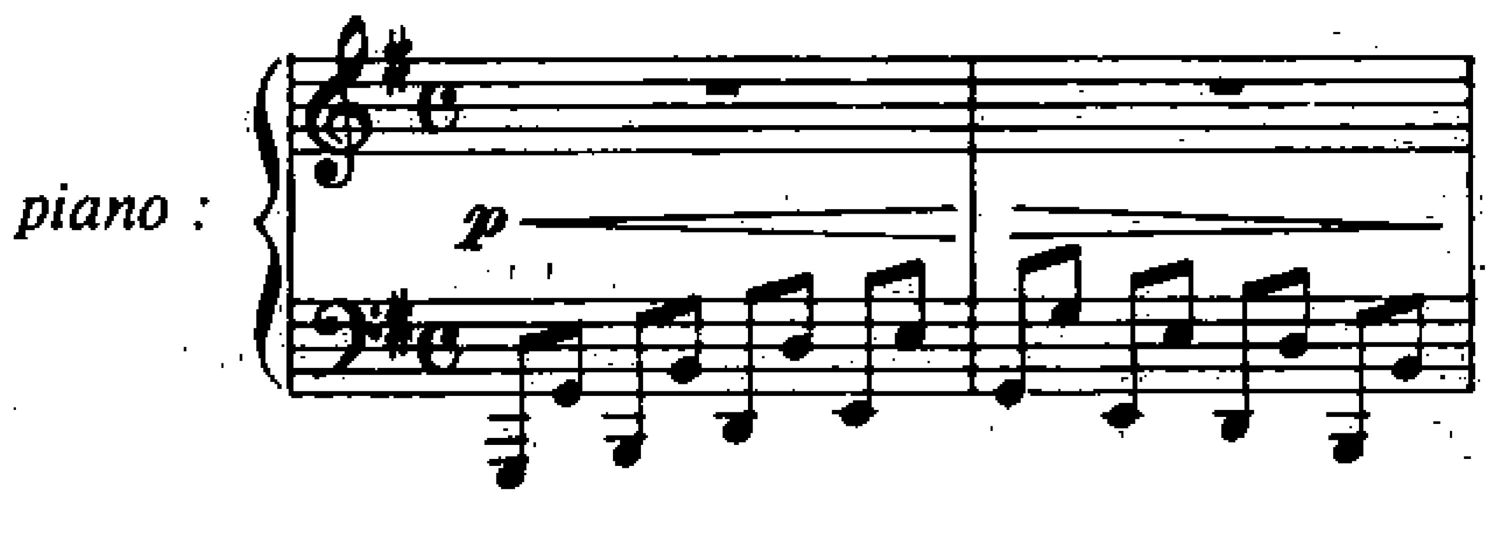
Bonporti Francesco Antonio (Trente 1672 - Padoue 1749) compositeur italien. Il accomplit des études humanistes à Trente et devint docteur en philosophie à Innsbruck, chez les jésuites. En 1691, il s'établit à Rome, pour suivre les cours supérieurs de théologie au Collegium Germanicum et, dans cette ville, il étudia le contrepoint avec O. Pitoni et probablement le contrepoint et le violon avec M. Fornari et A. Corelli. En 1695, il devint prêtre et passa la majeure partie de sa vie à Trente. Il eut une renommée européenne. Il contribua au développement du concerto et de la sonate pour violon avec les *Sonate da camera* op. 7, *Invenzioni* pour violon seul op. 10, *Concerti a quattro* op. 11, *Concerti e serenate* op. 12. Son style se caractérise par la fluidité discursive de sa ligne mélodique, par d'amples récitatifs modelés sur les vocalises et un raffinement de la dynamique. Quatre de ses *Invenzioni*, copiées par Bach pour les étudier, furent pendant longtemps considérées comme l'œuvre du compositeur allemand.

Bontempi Angelini Giovanni Andrea (Perugia 1624 - Brufa, Perugia, 1705) compositeur italien et auteur de traités. Il étudia avec V. Mazzochi et, à partir de 1642, il fut attaché à Saint-Marc de Venise comme sopraniste, sous la direction de Monteverdi. En 1650, il fut au service de la cour de Dresde, où il fut sous la dépendance de H. Schutz ; à la mort de celui-ci (1672), il lui succéda au poste de maître de chapelle. En 1680, il rentra en Italie. Il a composé un oratorio, des cantates et de la musique sacrée, ainsi que 3 œuvres théâtrales parmi lesquelles *Il Paride* (1662), premier opéra italien représenté en Allemagne, précédant le *Pomo d'Oro* de Cesti. Il écrivit 3 traités sur la composition et sur la théorie de la musique grecque.

Bonucci Arturo (Rome 1894-1964) violoncelliste italien. Concertiste affirmé, il a enseigné à l'Académie Chigiana de Sienne et à celle de Sainte-Cécile de Rome ; avec P. Carmirelli, il a fondé le Quintette Boccherini, afin de diffuser en Europe la musique de ce compositeur.

Bonynge Richard (Sidney 1930) chef d'orchestre australien. Il a exercé son activité dans plusieurs théâtres, surtout avec son épouse, la soprano Joan Sutherland. Il s'est fait remarquer par ses enregistrements discographiques, où il s'est montré particulièrement sensible aux problèmes stylistiques du *bel canto.*

boogie-woogie style pianistique de jazz, né au Texas au début du XXᵉ s. et qui s'est surtout développé par la suite à Chicago. Il s'agit d'une forme instrumentale issue du blues, comme en témoignent les phrases mélodiques ou les accords isolés de la main droite, mais sur un rythme beaucoup plus rapide, exprimé obstinément par la main gauche avec des gammes et des arpèges. Parmi ses représentants les plus connus, citons Clarence Lofton, Speckled Red, Jimmy Yancey, Clarence «Pine Top» Smith (qui en 1928 utilisa pour la première fois le terme sur un disque, avec son *Pine Top's boogie-woogie*), Meade Lux, Lewis, Albert Ammons et Pete Johnson. Pendant les années 30, le b.-w. a été utilisé par les grands orchestres swing, dont celui de Count Basie, puis il a été commercialisé à l'échelle internationale par les orchestres de danse et de musique légère.



basse obstinée, réalisée par la main gauche, formant la structure rythmique du boogie-woogie.

Boosey & Hawkes maison d'édition musicale anglaise. Fondée à Londres en 1930, elle publie en particulier des œuvres de compositeurs modernes et contemporains (R. Strauss, B. Bartók, I. Stravinski, G. Mahler, S. Prokofiev, E. Bloch, Z. Kodály, A. Copland, B. Britten, ainsi que de nombreux autres compositeurs anglais et américains).

Borciani Paolo (Reggio d'Emilie 1922) violoniste italien. Fondateur et premier violon du Quartetto Italiano, il a donné des concerts dans le monde entier et a participé aux festivals internationaux les plus importants. Il a animé plusieurs séminaires de quatuors à cordes et consacré des ouvrages didactiques à son instrument et à son ensemble.

Bordes Charles (La Roche-Corbon 1863 - Toulon 1909) compositeur, chef de chœur et musicologue français. Elève de C. Franck et de Marmontel, il devint maître de chapelle de St-Gervais. Après avoir fondé l'Association des Chanteurs de St-Gervais (1892), il créa la Schola cantorum, avec A. Guilmant et V. d'Indy (1894). Toute sa vie, il défendit la musique ancienne, jouant un rôle de premier ordre dans le renouveau de l'esthétique française. Hormis ses propres compositions, il édita plusieurs recueils, dont l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs, Concerts Spirituels* et *Chansonniers du XVIᵉ s.*, et écrivit des articles dans la «Tribune de Saint-Gervais», le «Courrier Musical» et «Musica». □

Borgatti Giuseppe (Cento, Ferrare, 1871 - Reno, lac Majeur, 1950) ténor italien. Premier interprète d'*Andrea Chénier* (1896), il participa en 1899 à la première italienne du *Siegfried* de Wagner, dirigé à la Scala de Milan par A. Toscanini. A partir de ce moment-là il se consacra essentiellement au répertoire wagnérien, où il se fit remarquer par la rondeur et par la chaleur du timbre, ainsi que par le caractère incisif de ses accents. Il se retira de la scène en 1915, frappé de cécité.

Borghi Giovanni Battista (Camerino 1738 - Loreto 1796) compositeur italien. Une fois ses études accomplies à Naples, il fut maître de chapelle à Orvieto (1759-1777) et à Loreto (à partir de 1777). Il a composé une trentaine d'œuvres influencées par l'école napolitaine, qui eurent un certain succès (entre autres : *la Donna instabile*, 1776; *Creso re di Lidia*, 1777; *Piramo e Tisbe*, 1783; *Olympiade*, 1784; *la Morte de Semiramide*, 1791); il composa en outre des oratorios et beaucoup de musique vocale sacrée.

Borgioli Dino (Florence 1891 - 1960) ténor italien. Doué d'une voix claire et agile, il se fit remarquer dans le répertoire lyrique léger. Il vécut principalement aux Etats-Unis et en Angleterre, où il finit par s'établir pour se consacrer à l'enseignement.

Bori Lucrezia, nom d'artiste de Lucrecia Borja y Gonzales de Riancho (Valence 1887 - New York 1960) soprano espagnole. Elle fit ses débuts au théâtre Hadrien de Rome en 1908 dans le rôle de Micaela de *Carmen*, et s'affirma par la suite dans les plus grands théâtres italiens, à Buenos Aires et au Metropolitan de New York (1913-1936), dans les rôles de Caroline du *Mariage secret*, Nannetta de *Falstaff*, Juliette de *Roméo et Juliette* (C. Gounod) et Manon de la *Manon Lescaut* de Puccini. Sa voix était limitée en volume et en étendue, mais elle avait une grande variété dans le phrasé, beaucoup de sensibilité et d'élégance.

Borkh Inge (Mannheim 1912) soprano allemande. Ayant un tempérament fortement dramatique, elle a chanté surtout des opéras wagnériens et straussiens. Ayant débuté à Lucerne en 1940 dans le rôle d'Agathe du *Freischütz*, elle a ensuite chanté dans le monde entier, en particulier à Bayreuth, Salzbourg, Vienne, Berlin, Londres et au Metropolitan de New York. Elle a obtenu ses plus grands succès dans *Salomé* et *Elektra*.

Borodine Alexander Porfirievitch (Saint-Pétersbourg 1833 - 1887) compositeur russe. Fils naturel d'un prince géorgien et d'une jeune femme appartenant à la bourgeoisie de St-Pétersbourg, il fut inscrit dans les registres d'état civil, conformément à l'usage russe, comme fils d'un serviteur de son père, Porfiri Borodine. Il apprit tout seul à jouer de la flûte, du piano, du violoncelle et du hautbois. A neuf ans déjà, il composait des pièces intéressantes et, vers treize ans, un trio pour deux violons et violoncelle sur un thème de *Robert le Diable* de Meyerbeer. Sa mère, à qui l'on avait confié son éducation, le poussa vers les études de médecine. Après un séjour à Heidelberg, où il perfectionna ses connaissances en chimie auprès du célèbre savant Mendeleïev, il fut engagé à l'hôpital de l'Armée territoriale : c'est là qu'il rencontra pour la première fois Moussorgski; la deuxième rencontre eut lieu en 1859, chez des amis communs. La fréquentation de Moussorgski exerça une influence déterminante sur la vie et sur les goûts musicaux de B., jusque-là limités à la tradition mendelssohnienne. En 1864, il obtint la chaire de chimie organique à l'Académie militaire de médecine de Saint-Pétersbourg et entreprit des recherches qui lui attirèrent l'attention des milieux scientifiques; au même moment, il se consacrait très sérieusement à la musique. Moussorgski le présenta à Balakirev, qui lui donna des cours

d'harmonie et de composition, et le poussa à se libérer de son «mendelssohnisme». C'est à cette époque qu'il composa sa *Première Symphonie*. Sans interrompre sa carrière scientifique, B. fonda avec Moussorgski, Balakirev, Cui et Rimski-Korsakov le groupe de la jeune école russe, dit groupe des Cinq, dont le rayonnement fut déterminant pour l'affirmation d'une musique de caractère typiquement national, débarrassée des réminiscences conventionnelles et occidentalisantes. L'excès de travail dû à ses multiples activités finit par briser B., qui avait toujours eu une santé fragile. Il mourut subitement, pendant une fête.

Naturellement doué de grandes capacités créatrices, B. ne parvint pas toujours à exploiter complètement la richesse des images et des inventions mélodiques de son inspiration. L'insuffisance des moyens techniques donne souvent lieu, dans sa musique, à une certaine pauvreté d'élaboration, à laquelle il essaya de suppléer en étendant l'utilisation des variations sur un même motif mélodique. *Knyaz'Igor* [«le Prince Igor»], son œuvre principale, lui demanda dix-sept ans de travail, et demeura cependant inachevée; terminée par Rimski-Korsakov et A.K. Glazounov, elle fut représentée à Saint-Pétersbourg en 1890. D'un point de vue stylistique, son opéra est caractérisé par un équilibre approximatif entre la tradition populaire russe et la tradition savante d'origine occidentale. Il révèle l'influence profonde de Moussorgski, surtout par certaines affinités avec *Boris Godounov*. La production symphonique de B., commencée sous la direction de Balakirev avec la *Symphonie nº 1* en mi bémol majeur, comprend également deux autres symphonies — la *Symphonie nº 2* en si mineur et la *Symphonie nº 3* en la mineur, restée inachevée —, ainsi que l'esquisse symphonique *Sredney Azii* [«Dans les steppes de l'Asie centrale»] (1880), remarquable par sa recherche méticuleuse d'éléments appartenant au folklore russe. Parmi ses autres compositions, il faut encore signaler l'opéra *les Preux*, les 2 quatuors à cordes (B. écrivit aussi des trios, des quintettes et des sextuors), la *Petite Suite* pour piano et des œuvres pour piano et chant.

Borrel Eugène (Libourne 1876 - Paris 1962) violoniste et musicologue français. Il enseigna le violon à la Schola cantorum et fonda la Société Haendel en 1908. Ses principaux ouvrages sont : *la Réalisation de la basse chiffrée* (1920), *l'Interprétation de la musique française de Lully à la Révolution* (1934) et *Lully* (1949). □

Borren Charles van den (Ixelles, près de Bruxelles, 1874 - Uccle, près de Bruxelles, 1966) musicologue belge. Grand spécialiste de la musique de la Renaissance, il a enseigné à l'Université de Bruxelles. Parmi ses nombreux essais, consacrés en particulier à la musique de la Belgique et des Pays-Bas, signalons *Roland de Lassus* (1920), *G. Dufay* (1926) et *Histoire de la musique aux Pays-Bas* (1948-51). Il a publié d'importantes éditions de musique ancienne.

Borris Siegfried (Berlin 1906) compositeur et musicologue allemand. Elève de P. Hindemith et d'A. Schering, il a enseigné à partir de 1945 à la Musikhochschule de Berlin. Il a composé des pièces de musique didactiques et des pièces radiophoniques pour les jeunes dans le style de P. Hindemith, s'inspirant aussi de la musique folklorique et légère. Comme chercheur, il s'est intéressé à la musique du XX[e] s., à l'aspect social de la vie musicale contemporaine et au phénomène de la musique de consommation (*Einführung in die moderne Musik*, 1950 - 2/1975; *Die Oper im 20. Jahrhundert*, 1962; *Der Schlüssel zur Musik von Heute*, 1967; *Die Popmusik. Eine provokative Kunst*, 1977).

Borrono Pietro Paolo (Milan XVI[e] s.) luthiste et compositeur italien. Probablement élève de Francesco da Milano, il est l'un des principaux luthistes de la première moitié du XVI[e] siècle. Ses compositions, éditées entre 1536 et 1548, sont surtout constituées de regroupement de danses, dans lesquelles il développe le procédé de la variation.

Bortnianski Dmytro Stepanovič (Gloukhovo, Ukraine, 1751 - St-Pétersbourg 1825) compositeur russe. Elève de B. Galuppi à St-Pétersbourg et à Venise, en 1779, après son retour en Russie, il fut nommé directeur de la maîtrise de la cour. Il a composé 7 œuvres théâtrales, de nombreuses œuvres de musique sacrée, des sonates pour piano, une symphonie, un quintette avec harpe et piano et d'autres pièces de musique de chambre.

Bortolotti Mauro (Narni, Terni, 1926) compositeur italien. Elève de G. Petrassi, très attentif aux dernières acquisitions de la musique d'avant-garde, il a été l'un des fondateurs du groupe romain Nuova Consonanza. Parmi ses travaux, signalons *Contre 2* (1965-67), *Transparencias* (1968), *E tuttavia...* (1972) et *Studio del vero* (1975).

Bortolotto Mario (Pordenone 1927) musicologue italien. Grand spécialiste de la culture musicale allemande du XIX[e] s. et de la musique contemporaine, il a publié dans ces domaines plusieurs essais (entre autres, sur G. Petrassi, 1964, T. Adorno, R. Wagner et F. W. Nietzsche) et les livres *Introduzione al lied romantico* (1962), *Fase seconda : Studi sulla Nuova Musica* (1968) et *Consacrazione della casa* (études sur la musique des XIX[e] et XX[e] s., 1982). Il collabore comme critique musical à l'hebdomadaire «l'Europeo» et enseigne l'histoire de la musique à l'Université de Rome.

Boschi Giuseppe Maria (première moitié du XVIII[e] s.) chanteur italien (basse). Il se produisit à Venise de 1707 à 1741, à Naples, Dresde et, de 1720 à 1728, à Londres où il fut appelé par Haendel; ce dernier lui écrivit plusieurs rôles, parmi lesquels Argante du *Rinaldo* et Garibaldi dans *Roselinda*. Il doit sa célébrité à l'impétuosité de ses interprétations dans les rôles d'antagoniste, de tyran et de guerrier.

Boschot Adolphe (Fontenay-sous-Bois, Val de Marne, 1871 - Neuilly-sur-Seine 1955) musicographe et critique musical français. Membre de l'Académie des beaux-arts (1926). Il a publié de nombreux ouvrages, mais est surtout connu pour son importante biographie d'H. Berlioz en 3 vol., publiés d'abord séparément en 1906, 1908 et 1913, puis réunis en 1919 sous le titre d'*Hector Berlioz : une vie romantique*.

Bosco Gilberto (Turin 1946) compositeur italien. Après avoir fréquenté les cours d'été de Darmstadt, il a adopté un langage d'avant-garde, tout en étant porté aux atmosphères rêveuses (*Rifrazioni* pour guitare, 1976; *Espressivo* pour chœur a cappella, 1978; *Serenata* pour 6 instruments, 1978; *Notturno* pour violon,

violoncelle et piano, 1979; *Berceuse* pour flûte, guitare, piano et percussions métalliques, 1981).

Bösendorfer Ludwig (Vienne 1835 - 1919) facteur de pianos autrichien. Il dirigea la firme fondée par son père Ignace B. (1796-1859) en 1828, et amplifia sa renommée en construisant des pianos prestigieux.

Bosio Angiolina (Turin 1830 - Saint-Pétersbourg 1859) soprano italienne. Elle fit ses débuts à Milan en 1846 dans les *Due Foscari* de Verdi. Elle interpréta ensuite, dans les plus grands théâtres d'Europe et d'Amérique du Nord, les rôles de soprano de *Louise Miller*, du *Barbier de Séville*, du *Comte Ory*, de *la Traviata*, de *Rigoletto*, du *Trouvère*, etc. Elle était célèbre pour sa voix extrêmement souple, très étendue dans le registre aigu, et pour son interprétation scénique.

bossa nova danse brésilienne élaborée sur un rythme de *samba* et enrichie par des éléments harmoniques provenant du jazz. A la fin des années 50, elle fut connue à l'échelle internationale par l'intermédiaire de João Gilberto, avec *Desafinado* d'Antônio Carlos Jobim, le plus important chanteur et compositeur de la musique légère moderne brésilienne, ainsi que par Luiz Bonfá, auteur de la musique du film *Orfeo negro* (1959). Parmi les autres interprètes de premier plan, il faut signaler A. Gilberto (épouse de João) et, dans la version jazz, le saxophoniste ténor S. Getz et le guitariste C. Byrd.

rythme de bossa nova

Bossi famille de facteur d'orgues italiens, connue au XVI^e^ s. surtout en Lombardie et dans l'Italie du Nord. Le chef de file fut ANTONIO (Mendrisio, XVI^e^ s.). Un de ses descendants, ADEODATO (1805-1891), prit le nom de B. Urbani; parmi les instruments qu'il a construits, on peut retenir les grandes orgues de San Colombano, près de Lodi. Au XVIII^e^ s., collabora activement à la fabrique Giacomo Vegezzi (?-1883), fils adoptif d'un descendant de la famille qui prit le nom de Vegezzi B.; son fils, Carlo Vegezzi, fut le membre le plus représentatif de la famille; il construisit de grandes orgues à Padoue, Bergame, Caraveggio et Turin. En 1927, la famille fusionna avec celle des frères Balbiani-Vegezzi B., qui est toujours en activité.

Bossi Marco Enrico (Salò, Brescia, 1861 - en mer, au retour de New York, 1925) organiste et compositeur italien. Il a été directeur des Lycées musicaux de Venise, Bologne et Rome. Concertiste de renommée internationale, il a encouragé le renouveau de la technique d'exécution de son instrument et de l'art de la facture des orgues italiens. Comme compositeur, il a contribué avec G. Martucci et G. Sgambati à la renaissance de la tradition instrumentale italienne, s'inspirant des auteurs allemands contemporains et plus particulièrement de J. Brahms. Il a composé des œuvres pour le théâtre, des oratorios, des messes, des pièces symphoniques (certaines pour orgue et orchestre) et des pièces de musique de chambre; sa production pour orgue est toutefois la plus importante (entre autres, *Studio sinfonico* op. 78, 1895).

Bossinensis Franciscus (XV^e^-XVI^e^ s.) luthiste et compositeur italien originaire de Bosnie. L'éditeur Petrucci publia de lui à Venise en 1509, et à Fossombrone en 1511, deux livres de tablatures pour luth, où, à côté de compositions originales, comme les *ricercari*, on trouve des transcriptions de *frottole* en majorité de Tromboncino et de Cara. L'adaptation consistait à laisser le chant uniquement à la partie supérieure du contexte polyphonique et à confier au luth les voix restantes souvent avec l'omission de l'altus.

Bostic Earl (Tulsa, Oklahoma, 1923 - New York 1965) saxophoniste alto et chef d'orchestre de jazz américain. Soliste doué d'une sonorité pleine et vigoureuse, enracinée dans le premier rhythm and blues, il a ensuite fait de larges concessions à la musique commerciale. L'un de ses succès les plus typiques est représenté par *Flamingo*.

boston danse de salon, sur un rythme de valse lente, née au XIX^e^ s. en Amérique et devenue aussi très populaire en Europe vers 1915. // Dans le jazz traditionnel, le b. est un type d'accompagnement pianistique qui consiste à jouer alternativement la note de la basse sur les temps impairs et l'accord correspondant sur les temps pairs.

Boswell Sisters trio vocal américain, formé par les sœurs Martha (1908-1958), Connie (1912-1976) et Helvetia «Vet». Parmi ses succès, inspirés par la musique de jazz, rappelons *Shout, sisters, shout*.

Bote & Bock maison d'édition musicale allemande. Fondée en 1838 à Berlin par Eduard Bote et Gustav Bock, elle a atteint son plus grand développement vers la fin du siècle sous la direction de Hugo Bock, avec la publication d'opéras et d'opérettes (dont celles d'Offenbach) et de nombreuses musiques instrumentales (entre autres de F. Liszt, A. Rubinstein, E. d'Albert et R. Strauss).

Bottero Alessandro (Gênes 1831 - Milan 1892) basse comique italienne. Il a interprété le répertoire de Rossini et de Donizetti et a été considéré comme inégalable, entre 1855 et 1880, dans *Don Bucefalo* et dans *Papà Martin* d'A. Cagnoni, ainsi que dans *le Precauzioni* d'E. Petrella et dans *Crispino e la Comare* des frères F. et L. Ricci.

Bottesini Giovanni (Crema 1821 - Parme 1889) contrebassiste et compositeur italien. Il a été un instrumentiste de renommée mondiale et aussi un chef d'orchestre très apprécié (il a dirigé, entre autres, la création d'*Aida*). En 1889, par l'intercession de G. Verdi, il a été nommé directeur du Conservatoire de Parme. Ses compositions pour contrebasse, caractérisées par des formules techniques géniales, sont encore exécutées de nos jours. Il a composé aussi plusieurs œuvres pour le théâtre, dont *Ero e Leandro* (1879).

Bottrigari Ercole (Bologne 1531 - S. Alberto, Bologne, 1612) théoricien de la musique italien. Ayant vécu à Bologne et à la cour de Ferrare (1575-1586), il publia 3 traités dans lesquels il chercha à illustrer les lois scientifiques de la musique : *Il Patricio overo de'tetracordi armonici di Aristosseno* (1593), *Il Desiderio overo de'concerti di varij strumenti musicali* (1594), *Il Melone, discorso armonico* (1602).

bouché se dit du jeu d'orgue dont le tuyau est fermé à l'extrémité supérieure par une calotte qui contraint l'air, une fois sollicité, à un double parcours (du bas vers le haut et vice versa) : l'effet produit est un son

profond, inférieur d'une octave à celui que produirait le même tuyau s'il était ouvert. Le bourdon, déjà utilisé au Moyen Age, appartient à ce type de jeu.

Boucheron Raimondo (Turin 1800 - Milan 1876) théoricien et compositeur italien. Maître de chapelle de la cathédrale de Milan à partir de 1847, il a longtemps collaboré comme critique à la «Gazzetta musicale». Il a publié, entre autres, les traités *Filosofia della musica* (1843), *Trattato di estetica* (1843) et *Scienza dell'armonia* (1852); peu avant sa mort, il avait effectué une étude sur la subdivision de l'octave en quinze parties. Il a composé surtout des pièces de musique sacrée.

Boucourechliev André (Sofia 1925) compositeur et critique musical français d'origine bulgare. Il a composé des pièces de musique électronique et des œuvres pour différents ensembles vocaux et instrumentaux, parmi lesquels la série des *Archipels* (1967-72), présentés sous forme de carte de navigation entre des «archipels», et qui laissent aux interprètes plusieurs possiblités de réalisation. Il a composé en outre *Ombres* (1970) pour 11 cordes et *Amers* (1973) pour orchestre. Il a écrit des essais sur Beethoven, Schumann, Stravinski, Debussy et d'autres compositeurs.

bouffe terme qui, au XVII^e et au début du XVIII^e s., désignait tout chanteur, également des femmes, employés dans le genre de l'opéra-comique. Il y avait différents types de b. : le *caricato*, en général baryton ou basse, initialement aussi ténor, qui tenait les rôles les plus grotesques et qui, au XVIII^e s., devint le b. par antonomase ou *basso comico* (également pour les tessitures de baryton); le b. *nobile* (pour des personnages d'un certain rang); le b. *mezzo-carattere* ou ténor qui avait les rôles de soupirant; la primadonna b. ou *amorosa*, la soubrette ou *servetta* et, en fonction du style de chant, le b. *parlante* et le b. *cantante*. A la fin du XIX^e s. en Italie, étaient en vogue également un type de b. d'opérette aux traits fortement caricaturaux, appelé b. *di sala* ou *di societa*, qui s'exhibait dans les fêtes napolitaines (appelées *periodiche*) et que l'on peut considérer comme étant l'origine du comique du café-concert italien.

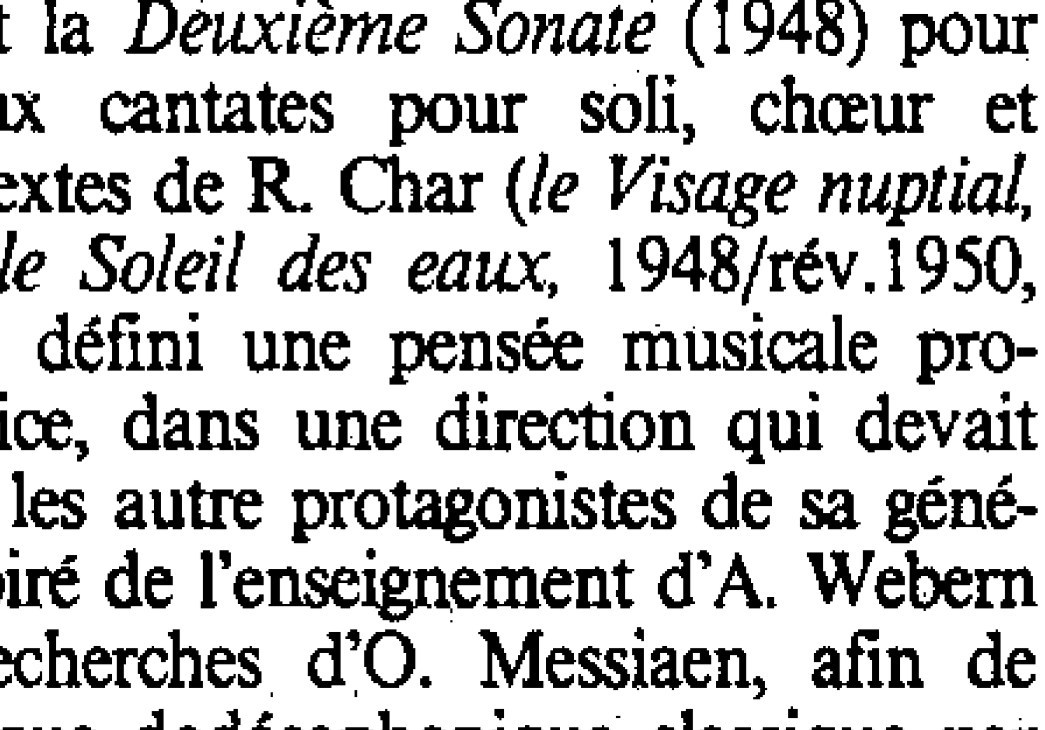
bouffons nom désignant, dans la France du XVIII^e s., les intermèdes italiens et leurs interprètes. Les intermèdes italiens apparurent à Paris en 1729 et en 1746 sans éveiller d'écho particulier. En 1752 pourtant, la représentation de la *Serva Padrona* de J.-B. Pergolèse (déjà représentée à Paris en 1746) engendra une dispute bruyante qui devint la Querelle des Bouffons. Les Encyclopédistes et en particulier J.-J. Rousseau, avec sa *Lettre sur la musique française* (1753) attaquèrent la tradition de l'opéra baroque français et Rameau, son principal représentant, opposant à celui-ci l'intermède comique italien, considéré comme l'emblème d'une spontanéité «naturelle», proche de la réalité.

Boulanger Lili (Paris 1893 - Mézy, Yvelines, 1918) femme compositeur française. Elle fut la première femme lauréate du 1^er Grand Prix de Rome, avec *Faust et Hélène* (1913). Outre ses chefs-d'œuvre comme les *Psaume XXIV*, *Psaume CXXIX*, *Psaume CXXX* (1916) et *Vieille Prière bouddhique* (1917), elle a laissé un opéra inachevé, un *Pie Jesu*, et quelques autres compositions. □

Boulanger Nadia Juliette (Paris 1887 - 1979) femme compositeur et pédagogue française. Elève de C.M. Widor et de G. Fauré à Paris, elle abandonna la composition en 1913 pour se consacrer à l'enseignement et à la direction chorale (elle a été maître de chapelle du prince de Monaco). Professeur au Conservatoire de Paris à partir de 1946 et directrice du Conservatoire américain de Fontainebleau de 1950 à sa mort, elle a contribué à la formation de plusieurs musiciens connus : I. Markevitch, J. Françaix, A. Copland, R. Harris, W. Piston et bien d'autres.

Boulez Pierre (Montbrison, Loire, 1925) compositeur et chef d'orchestre français. Il a également fait des études de mathématiques; il a été élève d'O. Messiaen et a appris le dodécaphonisme auprès de R. Leibowitz. A partir de 1946, il a été pendant 10 ans directeur des musiques de scène pour la compagnie théâtrale Renaud-Barrault (et a aussi composé la musique pour une *Orestie*, 1955). De 1955 à 1960, il a animé des cours d'analyse à Darmstadt, puis à Bâle (1960-1962). En 1954, il fonda à Paris le Domaine Musical, dont il abandonna la direction en 1967; ces concerts ont marqué un tournant décisif pour la diffusion de la musique contemporaine. En 1969, il a pris la direction de l'Orchestre de la BBC à Londres et en 1971 celle de l'Orchestre philharmonique de New York. Surtout avec des auteurs tels que Berlioz et Wagner et avec la musique du XX^e s., B. s'est affirmé parmi les plus grands chefs vivants, en raison de l'exceptionnelle clarté analytique de ses interprétations. Son activité de chef d'orchestre a diminué depuis qu'il a pris la direction de l'IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) à Paris (1975).

Avec la *Sonatine* pour flûte et piano (1946), la *Première* (1946) et la *Deuxième Sonate* (1948) pour piano et les deux cantates pour soli, chœur et orchestre sur des textes de R. Char (*le Visage nuptial*, 1946/rév.1951 et *le Soleil des eaux*, 1948/rév.1950, 1958, 1965), B. a défini une pensée musicale profondément novatrice, dans une direction qui devait être décisive pour les autre protagonistes de sa génération. Il s'est inspiré de l'enseignement d'A. Webern et de certaines recherches d'O. Messiaen, afin de dépasser la technique dodécaphonique classique par un incessant travail de transformation des cellules et en cherchant à remettre en question les notions traditionnelles d'harmonie et de polyphonie, de verticalité et d'horizontalité. Le premier Schoenberg a aussi exercé une certaine influence sur le jeune B., sur certaines violentes tensions de son geste créateur, pourtant très lucide, à côté desquelles apparaissent, surtout dans les cantates, des zones d'une délicatesse impressionniste. Le *Livre pour quatuor* (1948-49)



P. Boulez.

pour quatuor à cordes a été suivi par la phase radicale du «sérialisme intégral», avec *Polyphonie X* pour 18 instruments (1951, partition retirée) et *Structures I* (1952) pour 2 pianos, œuvres dans lesquelles, d'ailleurs, se dessinait le dépassement de la méthode, grâce à une atténuation de sa rigueur (du reste B. n'a donné à ces œuvres qu'une valeur expérimentale, voire épisodique). La composition suivante, *le Marteau sans maître* (1952-54) pour alto et 6 instruments, d'importance fondamentale, a fait une place nouvelle à la créativité individuelle : à l'intérieur d'une conception structurelle très nette apparaissent des zones de grande souplesse rythmique, des mélanges de timbres étrangement séduisants (l'ensemble instrumental comprend des instruments orientaux et évoque, par moments, les gamelans), des élans de «furie lucide» côtoyant des instants de ravissement extatique. Là encore, B. a mis en musique des textes de R. Char. En revanche, les recherches successives dans le domaine de la «forme ouverte» et de la «musique aléatoire réglementée» (où l'interprète peut choisir seulement entre des hypothèses bien définies) sont placées sous l'action inspiratrice de S. Mallarmé, aussi bien dans la conception de la *Troisième Sonate* pour piano (1957), que dans *Pli selon pli, «Portrait de Mallarmé»* (1958-62), cycle de 5 pièces autonomes pour soprano et instruments comprenant *Don, Tombeau* et les *3 Improvisations sur Mallarmé.* Dans ces œuvres, ainsi que dans les quelques travaux suivants, apparaissent plus clairement certains échos de Debussy et de Messiaen et même une tendance à retrouver des sonorités du passé. Après *Structures II* pour 2 pianos (1956-61), rappelons *Eclat* pour 15 instruments (1965), où domine de manière particulièrement évidente un jeu raffiné de réfractions de timbres, alors que sa continuation, *Eclat-Multiples* pour orchestre, vise une écriture plus dense, mouvante et fragmentée. Il faut encore citer *Domaines* (1968) pour clarinette et 21 instruments, *Livre pour cordes* (extrait du *Livre pour quatuor,* 1968), *Cummings ist der Dichter* (1970) pour 16 voix solistes et 23 instruments, *Rituel* pour orchestre (1975) et *Répons* (1981), première œuvre dans laquelle B. a utilisé le système digital 4x de l'IRCAM (qui transforme le son de 6 solistes en dialogue dans un orchestre de 24 instruments). B. s'est souvent exprimé par écrit, entre autres dans *Relevés d'apprenti* (1967) et *Points de repère* (1981).

Boult sir Adrian Cedric (Chester 1889 - Tunbridge Wells 1983) chef d'orchestre anglais. Elève d'A. Nikisch, il s'est affirmé en 1918 en dirigeant au Queen's Hall de Londres certains concerts du London Symphony Orchestra; il a été ensuite directeur du BBC Symphony Orchestra (1930-1950) et du London Philharmonic Orchestra (1950-1957), encourageant à travers de nombreuses tournées la diffusion en Europe du patrimoine musical anglais, surtout contemporain. On lui doit plusieurs ouvrages sur la technique de la direction d'orchestre, en particulier *The Point of the Stick : a Handbook on the Technic of Conducting,* 1920 - 2/1968.

bounce terme utilisé dans le jazz pour désigner l'effet «sautillant» produit, sur des tempi modérés, par un rythme rigoureusement marqué.

Bouquet Marie-Thérèse (Dieppe 1939) musicologue française. Elève à la Sorbonne et au Conservatoire de Paris, elle a effectué des recherches sur la musique en France et dans le Piémont aux XVII^e et XVIII^e s. (*la Musique et les musiciens à Turin de 1648 à 1775,* 1969; *Histoire du Théâtre Regio de Turin,* vol. I : *Le Théâtre de Cour,* 1976). Depuis 1980 elle travaille au Centre national de la recherche scientifique de Paris.

Bour Ernest (Thionville, Moselle, 1913) chef d'orchestre français. Il a étudié à Strasbourg avec H. Scherchen. D'abord chef de chœur, puis d'orchestre, il a montré un goût particulier pour la musique contemporaine d'avant-garde, divulguant certaines partitions parmi les plus complexes de notre temps.

Bourdelot Pierre (Sens 1610 - Paris 1685) médecin et historien de la musique. Médecin du Roi à partir de 1642 et grand amateur de musique, il entreprit la rédaction d'une histoire de la musique avec Pierre Bonnet (1638-1708), son neveu. Ils moururent avant d'avoir mené à bien leur projet et, finalement, ce fut Jacques Bonnet (1644-1724), frère de Pierre, trésorier du Parlement, qui publia l'*Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent* (1715, 2/1725). □

bourdon terme du langage musical consistant dans l'émission constante et insistante d'une note comme accompagnement d'une mélodie généralement en rapport consonant (octave, quinte ou quarte) avec la note fondamentale de cette dernière; le b. est typique de la musique modale et largement présent dans la musique populaire. // En organologie, le b. est un dispositif incorporé à l'instrument qui permet la production autonome d'une ou plusieurs notes fixes et continues; il est aussi l'effet produit par un dispositif sonore primaire utilisé en priorité ou occasionnellement pour produire parfois des notes tenues de l'accompagnement. Ainsi, par exemple, dans la → musette, le b. est un tuyau privé de trous qui émet une seule note continue, dans le → théorbe, on appelle b. les cordes tenues en dehors du manche et résonnant à vide avec les notes les plus basses utilisées pour l'accompagnement; peuvent produire un effet de b. : le violon utilisé avec des passages en doubles cordes ou aussi la flûte double, dans laquelle les deux tuyaux alternent pour fournir les notes tenues de l'accompagnement, puis les phrases mélodiques de l'autre tuyau. // Dans l'orgue, le b. est un registre ancien au timbre sombre, allié à celui des *flûtes.*

Bourgault-Ducoudray Louis-Albert (Nantes 1840 - Vernouillet, Yvelines, 1910) compositeur français. Il a longtemps voyagé en Grèce et en Orient et étudié la musique populaire de ces pays. Outre des essais sur la musique grecque et orientale, il a publié des recueils de chants populaires écossais, irlandais, celtes et bretons. Ses études et ses expériences de voyage se reflètent ponctuellement dans sa production musicale, qui comprend 5 opéras (dont *Thamara,* 1891), des pièces symphoniques (dont *Fantasia, le Carnaval d'Athènes* et *Rapsodie cambodgienne*), une cantate, un *Stabat Mater,* une *Symphonie religieuse* pour chœur a cappella et le drame satirique *la Conjuration des fleurs* pour soli, chœur de femmes, piano et orchestre.

Bourgeois Loys ou L. Bourgeoys (Paris v. 1510 - v. 1561) compositeur français. Il s'établit à Genève en 1541, comme maître de chant et a joué un rôle capital dans l'élaboration du Psautier huguenot et dans la création de mélodies destinées au chant d'assemblée.

À la demande de Calvin, il a mis en musique cinquante psaumes de C. Marot. Ces mélodies ont fait ensuite l'objet d'une écriture polyphonique par B. lui-même et par d'autres compositeurs tels C. Janequin, C. Goudimel, C. Le Jeune, O. de Lassus. Il a publié divers recueils de psaumes à plusieurs voix (parfois accompagnés), quelques chansons et un opéra didactique : *le Droit Chemin de musique avec la manière de chanter les Psaumes* (1550).

bourguignonne, école tradition musicale instituée au XV[e] s. par le duc de Bourgogne ; elle englobe une vaste partie de la France orientale et des Pays-Bas. Le duché connut sa plus grande puissance militaire sous Philippe le Bon (1419-1467) ; on assista alors dans cette même cour à l'apparition d'une vie culturelle européenne qui recueillit des apports très disparates. Quand, sous Charles le Téméraire (1467-1477), la puissance bourguignonne déclina, la région française du duché passa au roi de France, pendant que les Pays-Bas tombaient aux mains de la dynastie des Habsbourg, représentée par Marie de Bourgogne, fille de Charles et femme de Maximilien de Habsbourg. L'expression « é. b. » a été utilisée dans un sens plus rigoureux pour désigner des musiciens au service du duc de Bourgogne, mais aussi, plus généralement, une époque de l'histoire de la musique correspondant à celle de Dufay (de 1400 environ à 1475). Quelques études proposent même de l'utiliser au lieu de l'expression → « école flamande ». D'une telle ambiguïté provient en substance le caractère européen des nombreuses productions polyphoniques du XV[e] siècle. La tendance à surmonter les complexités des procédés de composition de l'ars nova fut, en effet, générale : y contribuèrent les polyphonistes anglais (surtout Dunstable) qui créèrent entre autres les prémisses de la technique du → faux bourdon, les musiciens français et les compositeurs des Pays-Bas, également originaires de la province septentrionale du duché de Bourgogne. Parmi eux, à côté de la figure dominante de Dufay, qui eut des rapports peu importants avec la cour, se distinguent G. Binchois (v. 1400 - 1460) et A. Busnois (mort en 1492). On peut retenir aussi N. Grenon, P. Fontaine, R. Morton, Hayne van Ghizeghem. Leur art raffiné est généralement considéré comme une transition entre l'ars nova et le style mûr de l'école franco-flamande qui précède la floraison du XVI[e] s. En particulier, par rapport aux phases successives dans l'évolution de la polyphonie, l'é. b. reste caractérisée par une prédilection pour le → canon (ainsi que le *canon énigmatique*) et par un traitement plus libre de la dissonance. Les voix viennent aussi volontiers s'unir aux instruments avec une certaine recherche de timbre. La forme dominante est la chanson mondaine. Les *Codices de Trente* contiennent des motets et des *Magnificat*.

Bournonville famille de musiciens français. JEAN de B. (Noyon v. 1585 - Paris 1632) compositeur, maître de musique à la collégiale de St-Quentin, puis à la cathédrale d'Amiens, il fut nommé à la Ste-Chapelle quelques mois avant sa mort. Son œuvre révèle ses talents de contrapuntiste, utilisant des styles différents suivant le type de musique abordé, sacrée ou profane, comme dans les *Octo cantica Virginis matris*... (1612, 2/1625), les *Missae tredecim, quarum ultima pro defunctis, IV, V & VI voce* (1619) et les *Cinquante Quatrains du Sieur de Pybrac* (1622). VALENTIN (St-Quentin ? v. 1610 - Paris ou Chartres v. 1663) compositeur, fils du précédent. Prêtre, il fut maître de musique à la cathédrale d'Amiens (1634-1646), à Notre-Dame de Paris (1646-1653), à la cathédrale de Chartres (1653-1662) et, de nouveau, à Notre-Dame (1662-1663). Toute sa musique est perdue. JACQUES (Amiens ? v. 1675 - Paris ? v. 1753) claveciniste, pédagogue et compositeur, petit-fils ou arrière-petit-fils de Jean. Élève de N. Bernier, il fut l'un des maîtres de clavecin et accompagnateur les plus réputés de Paris. Il a publié un recueil de *Motets à 1 et 2 voix avec basse continue* (1711). □

bourrée danse ancienne française, en général de rythme binaire, de mouvement allegro, aux temps fortement accentués. Elle fait partie des suites du XVII[e] et XVIII[e] s., et elle ressemble beaucoup à la gavotte et au rigaudon. Bach utilisa le genre de la b. dans ses *Suites anglaises*. Il existe un autre genre de b. de rythme ternaire qui est conservé dans la danse et la chanson populaire de la France centrale. Elle est vive et rapide, et est considérée comme la véritable b. ; elle était accompagnée par la musette, sorte de cornemuse. Cette b., à 3/4 ou 3/8, passa à la forme instrumentale sous la forme du passepied.

Bouteiller Pierre (? v. 1655 - ? v. 1720) compositeur français. Il fut maître de musique aux cathédrales de Troyes (1687-1694 et 1697-1698) et Châlons-sur-Marne (1694-1697), puis séjourna à Paris, au moins jusqu'en 1717. De son œuvre, ne subsistent que 13 motets et une *Missa pro Defunctis* à 5 voix (manuscrits), ainsi qu'une vingtaine d'*Airs* figurant dans des recueils collectifs publiés par C. Ballard entre 1716 et 1724. □

bouton petite cheville de bois dure avec la tête large et ronde, fixée sur les instruments de la famille du violon et qui sert à maintenir le cordier, au moyen d'une corde de boyau ou de métal (*reggicordia*). // Manettes du registre d'orgue. // Touche de petit orgue ou d'→ accordéon.

Bouvet Charles-René-Clément (Paris 1858-1935) musicologue français. Bibliothécaire de l'Opéra de Paris à partir de 1919, il s'est intéressé à la musique ancienne et a encouragé l'exécution de certaines œuvres oubliées ; il a écrit des livres (sur G. Tartini, F.A. Bonporti, les Couperin, J. Massenet [1929], G. Spontini [1930], etc.) et collaboré à plusieurs revues.

Bouzignac Guillaume (Narbonne v. 1592 - ? v. 1641) compositeur français. Après des études à la maîtrise de la cathédrale de Narbonne, il obtint plusieurs postes de maître de musique dans diverses cathédrales : Grenoble, Carcassonne, Rodez et Tours. Son œuvre comprend essentiellement des motets, comme le *Cantate Domino, omnis Francia*, qui célèbre la victoire de La Rochelle (1628). □

Bovet Joseph (Sâles, Fribourg, 1879 - Clarens, Montreux, 1951) chef de chœur et compositeur suisse. Prêtre et directeur des plus grandes sociétés de chant de Fribourg, il fut un fervent défenseur du chant choral. Il a laissé de nombreuses mélodies dont certaines font désormais partie du folklore national suisse. □

Bovicelli Giovanni Battista (Assise, XVI[e] s.) chanteur italien et théoricien de la musique. Frère franciscain, il fut à partir de 1583 chanteur au dôme de

Milan. Il écrivit le traité *Regole, passaggi di musica, madrigali e mottetti passeggiati* (1594), fondamental pour la compréhension de chacun des principes stylistiques de la pratique du chant de l'époque.

Bowie David (Brixton, Londres, 1946) chanteur et auteur de musique pop anglais. Il a inauguré la mode du travestissement comme symbole de l'ambiguïté existentielle métropolitaine; du point de vue musical, il utilise un langage rock accompagné d'effets électroniques. Parmi ses succès, citons *Space Oddity* (1969), *The rise and fall of Ziggy Stardust* (1972) et *Cat people* (1982).

Bowie Lester (Frederick, Maryland, 1941) trompettiste de jazz américain. Il s'est formé à Chicago et a fait partie de l'Art Ensemble, donnant vie à un courant acerbe et parodique, qui s'est adouci dans les groupes qu'il a fondés par la suite.

Boyce William (Londres 1710 - Kensington, Londres, 1779) compositeur et organiste anglais. Il fut au service de la chapelle royale de 1758 à 1769. Il écrivit deux *masques*, deux pastorales et de la musique de scène; un oratorio et d'autres compositions de musique sacrée (parmi lesquels 62 *anthems*, qui figurent parmi ses œuvres les plus connues); 43 odes pour les fêtes de la cour et autres pièces vocales profanes; 12 ouvertures (1720), 12 sonates pour violon et basse continue (1745), 8 symphonies en 8 mouvements (1750), des pièces pour orgue, des concertos grossos. Affligé d'une surdité croissante, il se consacra à la compilation des pièces sacrées d'auteurs anglais, qu'il publia dans une importante anthologie intitulée *Cathedral Music* (3 vol. 1760-1778).

Boyvin Jacques (Paris v. 1646 - Rouen 1706) organiste et compositeur français. Après avoir été organiste de l'Hôpital des Quinze-Vingt (1663-1674), il devint titulaire des orgues de la cathédrale de Rouen (1674-1706). Il a publié un *Premier* (1689) et un *Second Livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'Eglise* (1700), dont la préface est intitulée *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin.* □

Bozay Attila (Balatonfüzfö 1939) compositeur hongrois. Il a étudié à Budapest et s'est perfectionné à Paris. Après avoir utilisé la technique dodécaphonique, il l'a ensuite intégrée à un style bien personnel; dans sa musique, on retrouve également des traces de matériaux folkloriques.

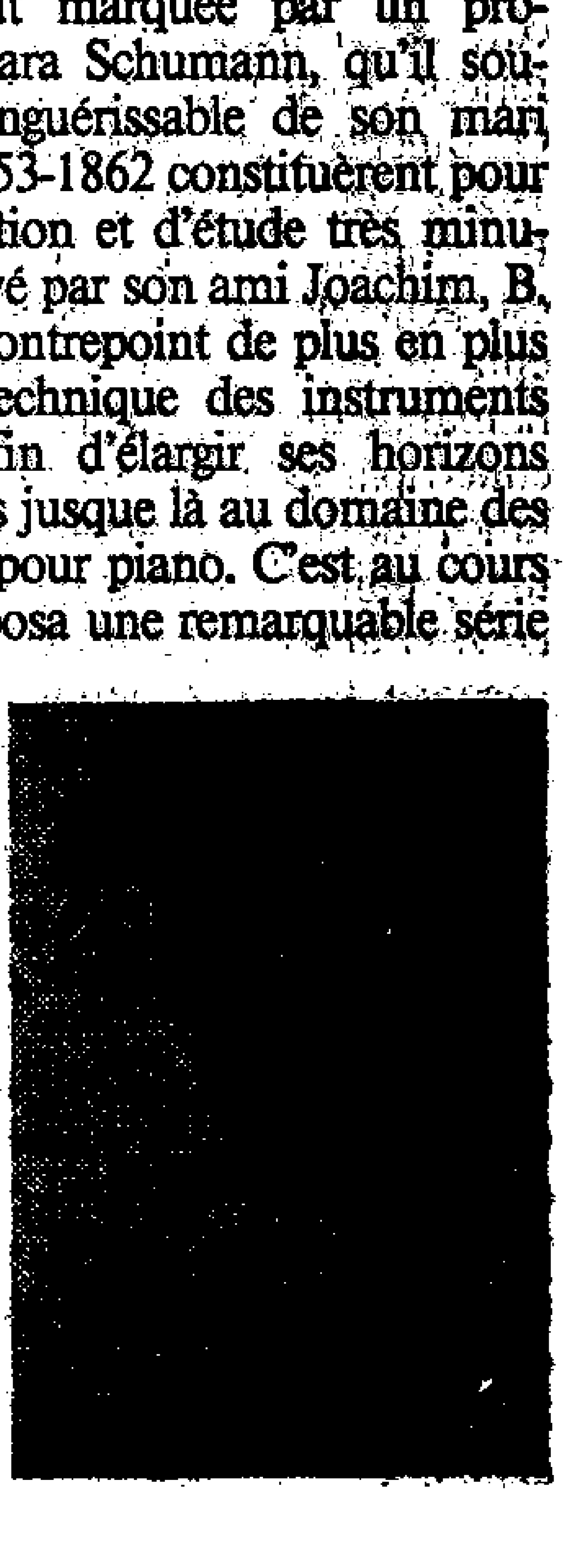
Bozza Eugène (Nice 1905) compositeur et chef d'orchestre français. Elève de H. Busser au Conservatoire de Paris, il a dirigé l'orchestre de l'Opéra-Comique de 1939 à 1948 et est devenu en 1951 directeur de l'Ecole nationale de musique de Valenciennes. Comme compositeur, il a beaucoup écrit, surtout des pièces de musique de chambre pour instruments à vent. On lui doit aussi 1 oratorio, 1 opéra, 1 opéra-comique, 2 ballets et 1 drame lyrique (*la Duchesse de Langeais*, 1967).

Braga Francisco (Rio de Janeiro 1868 - 1945) compositeur et chef d'orchestre brésilien. Elève de J. Massenet à Paris, il a exercé à partir de 1900 une intense activité de professeur et de chef d'orchestre à Rio de Janeiro. Il a composé 4 œuvres pour le théâtre (dont *Jupirá*), 5 poèmes et d'autres pièces symphoniques, des œuvres lyriques, des morceaux pour piano et des pièces de musique de chambre, adoptant un langage d'origine wagnérienne et s'inspirant parfois de la musique nationale brésilienne.

Braga Gaetano (Giulianova, Teramo, 1829 - Milan 1907) compositeur et violoncelliste italien. Après une brillante carrière internationale de concertiste, il s'est retiré en 1902 à Milan, où il s'est consacré à l'enseignement du chant. Il a écrit 8 œuvres lyriques, des symphonies, un concerto pour violoncelle et des messes; sa *Leggenda valacca* pour chant et piano est très connue.

Braham John, pseud. de J. Abraham (Londres 1777 - 1856) ténor anglais. Il a exercé son activité pendant plus de 40 ans, surtout en Angleterre, où il a été tenu pour un des plus grands ténors de son temps. Il a été le premier interprète en Grande-Bretagne des opéras de Mozart et du *Freischütz* de Weber.

Brahms Johannes (Hambourg 1833 - Vienne 1897) compositeur allemand. Les bases musicales transmises par son père, qui était contrebassiste, et les études de piano effectuées auprès de F. W. Cossel lui permirent de gagner sa vie très tôt dans les orchestres de danse locaux. Pendant ce temps, il approfondissait l'étude de la composition, sous la direction d'E. Marxsen. A l'âge de vingt ans, au cours d'une tournée (il accompagnait au piano le violoniste R. Reményi), il fit la connaissance de J. Joachim; celui-ci, qui était déjà célèbre, l'introduisit dans les cercles musicaux allemands les plus influents. Si la rencontre de Liszt à Weimar (1853) le laissa indifférent, celle de Schumann à Düsseldorf fut d'importance déterminante pour sa formation musicale. Schumann, qui voyait en B. un antidote contre le courant «progressiste» représenté par Liszt et Wagner, signala au public le jeune musicien, dans un article vigoureux paru dans la «Neue Zeitschrift für Musik» de la même année, comme un espoir de la nouvelle génération. Pendant les années qui suivirent, la vie affective de B. fut marquée par un profond dévouement pour Clara Schumann, qu'il soutint pendant la maladie inguérissable de son mari (1854-1856). Les années 1853-1862 constituèrent pour B. une période de préparation et d'étude très minutieuses : encouragé et appuyé par son ami Joachim, B. pratiqua des exercices de contrepoint de plus en plus difficiles et s'initia à la technique des instruments au sein de l'orchestre, afin d'élargir ses horizons technico-stylistiques, limités jusque là au domaine des lieder et des compositions pour piano. C'est au cours de cette période qu'il composa une remarquable série



J. Brahms à l'âge de vingt ans : portrait de J.J.B. Laurens.

d'œuvres chorales et pour orgue, souvent d'une extraordinaire complexité technico-formelle, qui bénéficièrent de son expérience de maître de chapelle à la cour du prince de Lippe-Detmold (entre 1857 et 1859). De 1859 à 1862, B. aborda les formes les plus difficiles de la musique de chambre : rappelons, en particulier, les *2 Quatuors avec piano* op. 25 et op. 26, où la présence de l'instrument que B. connaissait le mieux l'aida à résoudre de nouveaux problèmes d'instrumentation; de la même façon, on peut dire que les œuvres symphonico-chorales telles que le *Deutsches Requiem* [«Requiem allemand»] et le *Schicksalslied* [«le Chant du destin»] lui serviront plus tard d'intermédiaire vers l'élaboration des symphonies. A vrai dire, B. s'était attelé dès 1854-58 à son premier *Concerto pour piano* op. 15 : mais cette œuvre avait été tellement perturbée par des doutes et des modifications successives que l'auteur attendit vingt ans avant de répéter l'expérience. Dans les deux pièces symphoniques qui suivirent, les *Sérénades* op. 11 (1857-58) et op. 16 (1859), B. adopta des traits caractéristiques et des effectifs très proches de ceux de la musique de chambre. Cette manière de procéder méthodiquement, par étapes, des formes les plus simples aux formes les plus complexes, nous donne une image globale de la production de B. qui apparaît comme une progression consciente selon une hiérarchie personnelle des valeurs musicales, au sommet de laquelle se trouve la symphonie. La nécessité, si profondément ressentie par l'auteur, d'étudier à fond toutes les questions techniques et formelles avant de se sentir en mesure d'aborder un nouveau genre, explique en partie sa répugnance pour la musique à programme et pour la musique de théâtre, qu'il considérait probablement comme un compromis destiné à éluder les problèmes essentiels de la composition. Son dévouement à l'idéal de la forme (dont les racines touchent de près d'ailleurs l'héritage de Beethoven, ce qui situe B. en deçà du seuil romantique) et sa confiance dans une musique portant en elle-même, dans l'absolu, les germes de sa propre expression, finirent par contraindre B., malgré lui, à la position peu confortable de chef du parti conservateur des antiwagnériens et des tenants du classicisme. En réalité B. était étranger à toute forme de polémique; sans compter que l'opposition des deux factions émanait beaucoup plus de l'individualisme propre des grands compositeurs romantiques que d'une réelle polarité de leurs résultats expressifs (cette prétendue dichotomie n'a d'ailleurs trouvé aucune confirmation historique). Et cependant, la polémique survécut à ses principaux protagonistes, trouvant, même après la mort de Wagner, une sorte de variante dans l'opposition entre B. et Bruckner. C'est seulement beaucoup plus tard que l'on commença à comprendre que B. était beaucoup plus proche du romantisme qu'on ne l'avait pensé, et à considérer son œuvre comme l'autre versant d'une seule réalité expressive. Pendant ce temps, la conception musicale de B. trouvait une sorte de correspondance philosophique dans l'esthétique formaliste d'Hanslick, avec qui le compositeur se lia d'amitié à Vienne. Dès son premier voyage, en 1862, le dynamisme culturel et la vitalité de la capitale autrichienne fascinèrent B., qui avait toujours vécu dans les villes provinciales du Nord. En 1863, il y établit sa demeure définitive et le succès auquel il parvint en peu d'années lui permit — après avoir abandonné la direction de la Wiener Singakademie (1863-1864) et de la Gesellschaft der Musikfreunde (Société des Amis de la Musique, 1872-1875), activités auxquelles son tempérament violemment sarcastique et son manque de diplomatie le rendaient fondamentalement inadapté — de vivre entièrement des revenus de ses compositions et de ses fréquentes tournées dans plusieurs villes d'Europe, comme pianiste et comme interprète de ses propres œuvres. Il deviendra, au cours de ses dernières années, encore plus refermé sur lui-même et intraitable. Il mourut d'un cancer du foie, un an après Clara Schumann.

Au sein de l'activité créatrice de B., les compositions pour piano constituèrent, comme auparavant pour Beethoven, une constante essentielle et une sorte de laboratoire de travail très important lui permettant de préparer les outils indispensables pour aborder de nouveaux genres. Les trois sonates de jeunesse (1852-53) témoignent des efforts d'un auteur fortement occupé à contraindre son tempérament impétueux au profit d'un équilibre formel. C'est une phase d'autocritique acharnée, qui aboutit à un véritable chef-d'œuvre d'architecture et d'exubérance dramatique : le *Premier Concerto pour piano* (1855-58). Pendant la période suivante (1856-63), alors que les exigences architecturales se déplacent vers les compositions chorales et les premiers essais de musique de chambre, les œuvres pour piano se concentrent plutôt sur des problèmes liés à l'élaboration thématique et à la variation. Les *Händel-Variationen* [«Variations sur un thème de Haendel»] op. 24 et les *Paganini-Variationen* op. 35 constituent le point d'aboutissement de cette recherche; dix ans plus tard, B. écrira aussi les *Haydn-Variationen* pour orchestre op. 56 (1873). Chez B., la variation semble axée beaucoup plus sur l'élaboration que sur le développement : elle transforme profondément le thème par un travail intense sur l'harmonie et le rythme, laissant toutefois la structure mélodique essentiellement inchangée, ce qui est rendu possible, comme pour Beethoven, par le choix de thèmes simples et incisifs. Parallèlement aux *Variations*, B. compose les *21 Ungarische Tänze* [«Danses hongroises»] pour piano à 4 mains op. 35 (1858-69), inspirées par la même veine populaire qui caractérise les nombreux recueils de *Kinderlieder* [«Chansons pour enfants»] pour chant et piano (1858) et de *Volkslieder* («Chansons populaires») pour chœur a cappella ou pour voix et piano (1858, 1864, 1894). Dans la dernière phase de sa vie (1878-1893), l'idéal suprême de la symphonie est enfin atteint et le piano a par conséquent épuisé son rôle propédeutique. C'est donc à cette époque que B. se tourne enfin vers le genre de la confession, des brèves compositions intimistes et des rêveries (*Capricci, Intermezzi, Rhapsodies*), que Schubert, Chopin et Schumann avaient en revanche adoptées depuis le début. Le style pianistique de B. apparaît, par rapport à celui de ses prédécesseurs, profondément original; il se caractérise, entre autres, par une solide densité sonore, l'importance du travail confié à la main gauche, la richesse des lignes contrapuntiques, la mobilité rythmique et une impressionnante virtuosité technique, très peu tournée, toutefois, vers

les manifestations trop extérieures ou les acrobaties excessivement brillantes. Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans ses compositions pour orgue, aussi bien dans les œuvres de jeunesse que dans les *11 Choralvorspiele* [«Préludes-chorals»] de 1896, par lesquels B. inaugure un nouveau rapport avec la musique de J. S. Bach (moins académique, par ex., que celle de Mendelssohn), fondé sur une nouvelle élaboration des procédés de composition de base, beaucoup plus que sur une reproduction textuelle des formes.
Préparée par la pratique du piano, la musique de chambre de B. est dominée par des exigences de qualité harmonique et de plénitude sonore. Il est significatif que B. éprouve presque constamment la nécessité d'intégrer le clavier aux cordes; les diverses parties se développent dans une totale indépendance mélodique, donnant naissance à un tissu composite, finement entrelacé, enrichi par de puissants contreforts harmoniques à la basse. Dans le mûrissement artistique de B., les œuvres de musique de chambre se répartissent en deux grands ensembles, bien séparés par la *1re Symphonie* en ut mineur op. 68 (1876), la *2e Symphonie* en ré majeur op. 73 (1877) et les deux *Ouvertures* pour orchestre. Le premier groupe (1860-1875) est marqué par une laborieuse recherche d'équilibre formel, perpétuellement remis en cause par une impétueuse fougue sonore qui se heurte aux structures classiques typiquement beethovéniennes (*Quintette avec piano* op. 34). On remarque en outre une certaine persistance de l'écriture pianistique qui, en effet, obligea B. à refaire une douzaine de fois ses deux premiers *Quatuors à cordes* op. 51 (1873). A ce premier groupe appartiennent encore le *Trio pour piano, violon et violoncelle* op. 8, les *Sextuors à cordes* op. 18 et op. 36, la *Première Sonate pour violoncelle et piano* op. 38, le *Trio pour violon, cor et piano* op. 40, le *Quatuor avec piano* op. 60 et le *Quatuor à cordes* op. 67. Le deuxième groupe (1879-1894) se superpose d'abord à la *3e Symphonie* en fa majeur op. 90 (1883) et à la *4e Symphonie* en mi mineur op. 98 (1885) pour accueillir enfin les ultimes expressions de l'art de B., sans doute aussi les plus accomplies. Si les *3 Sonates pour violon et piano* (op. 78, 100 et 108) et la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 99 portent encore quelque trace d'un hédonisme mélodique, les *Trios pour violon, violoncelle et piano* op. 87 et op. 101 (1880-82, 1886), les 2 derniers *Quintettes à cordes* op. 88 et op. 111 (1882, 1890), le *Trio* et le *Quintette avec clarinette* op. 114 et op. 115 (1891) et les *2 Sonates pour clarinette et piano* op. 120 (1894) sont caractérisés par une extraordinaire intensité expressive et par une prophétique inquiétude de l'harmonie et des timbres.
A côté de l'abondante production chorale (entre autres, *Rinaldo,* la *Rhapsodie* pour alto, chœur d'hommes et orchestre, les *Liebeslieder* et plusieurs compositions chorales a cappella), le *Requiem allemand* (1857-68) constitue une première tentative de fusion, au sein d'une construction unique et solennelle, entre le chœur et la masse orchestrale, anticipant ainsi l'activité symphonique des années 1876-1885. Bien qu'aboutissant à des résultats peut-être inférieurs à ceux atteints dans la musique de chambre et dans celle pour piano et pour la voix (qui

J. Brahms au piano : dessin de W. von Beckerath.

comprend également, outre les œuvres précédemment citées, plusieurs quatuors et duos vocaux et, surtout, de très nombreux lieder pour voix et piano), les quatre symphonies et les deux ouvertures (*Akademische Festouvertüre* op. 80 et *Tragische Ouverture* op. 81), auxquelles il faut ajouter le *Concerto pour violon* op. 77, le *Concerto pour piano* op. 83 et le *Concerto pour violon et violoncelle* op. 102, constituent les œuvres les plus retentissantes et les plus éblouissantes de toute la production musicale de B. L'intention formelle d'inspiration classique et la nature profondément romantique du compositeur se manifestent dans ces œuvres de manière plus que jamais évidente; et les affinités avec Wagner apparaissent beaucoup plus étroites que les critiques de l'époque et B. lui-même ne l'avaient supposé. Les structures symphoniques héritées de Haydn, Mozart et Beethoven, fondées sur la netteté des contrastes et des sections et sur une claire hiérarchie des rapports thématiques et harmoniques, s'opposent de manière tout à fait enrichissante à la mobilité alambiquée et à l'ampleur de la phrase mélodique, aplanissant les contrastes thématiques dans un flux continu, alors que l'audace de la syntaxe harmonique, souvent poussée aux limites des possibilités tonales et jamais définitivement arrêtée, fait songer, précisément, à Wagner, bien plus qu'à Beethoven.

Braille Louis (Coupvray, Seine-et-Marne, 1809 - Paris 1852) éducateur et musicien français. Il reçut une formation d'organiste. Aveugle dès l'âge de trois ans, il inventa un système de lecture tactile des lettres, chiffres et notes de musique, qui porte son nom et qui connut un très grand succès.

Brăiloïu Constantin (Bucarest 1893 - Paris 1958) ethnomusicologue et compositeur roumain. Professeur d'histoire de la musique et de folklore au Conservatoire de Bucarest (1923-1943), il a fondé en 1928, à Bucarest, les Archives du Folklore roumain et, en 1944, à Genève, les Archives internationales du Folklore musical. Il a été l'un des principaux représentants de l'ethnomusicologie moderne, dont il a contribué à élaborer une solide base méthodologique, principalement fondée sur la référence constante aux échantillons phonographiques directs et sur l'utilisation d'outils de recherche non seulement musicaux, mais aussi linguistiques et sociologiques.

Brailovski Alexander (Kiev 1896 - New York 1976) pianiste russe naturalisé français. Elève de Th. Leschetizky et de F. Busoni, il a été très connu pour ses interprétations de Chopin dont il a exécuté l'œuvre intégrale.

Brambilla Marietta (Cassano d'Adda 1807-Milan 1875) contralto italienne. Sœur aînée de Teresina B. Entre 1830 et 1845, elle a chanté plusieurs fois à la Scala de Milan et à Vienne, et très souvent au Théâtre-Italien de Paris. Elle s'est illustrée dans le répertoire rossinien et dans le *Giuramento* de G. S. Mercadante.

Brambilla Teresina (? 1813-Milan 1895) soprano italienne. Sœur cadette de Marietta B. Entre 1835 et 1855, elle s'est produite dans les plus importants théâtres italiens. Elle a été remarquée dans la *Norma* et dans les opéras de Verdi (notamment *Nabucco, Hernani* et *Luisa Miller*). Elle a aussi créé le personnage de Gilda dans *Rigoletto* (Venise, 1851).

Brand Dollar pseud. d'Ibrahim Abdullah (Le Cap 1934) pianiste et flûtiste de jazz sud-africain. Etabli d'abord en Angleterre, puis aux Etats-Unis, il a réuni des éléments populaires sud-africains au langage du jazz, s'inscrivant en partie dans la lignée de Thelonious Monk. Il a composé l'opéra-ballet *Kalahari* (1982) sur le thème des luttes contre le racisme en Afrique du Sud.

Brand Max (Lemberg, Autriche [auj. Lvov, Ukraine], 1896-Langenzersdorf, près de Vienne, 1980) compositeur autrichien naturalisé américain. Elève de F. Schreker à Vienne (où il a fondé un théâtre destiné aux ballets et produit des films musicaux), il s'est d'abord établi au Brésil, puis aux Etats-Unis (à partir de 1940). Il a composé des opéras, des ballets, des pièces de musique vocale, symphonique et de chambre, s'inspirant de la civilisation moderne des machines. Il a adopté des procédés dodécaphoniques et participé à l'art poétique de la → Neue Sachlichkeit.

brando danse de la Renaissance italienne, proche du → branle français. Dans le Monferrato et dans les Langhe, comme également dans l'arrière-pays de la Ligurie orientale, était appelée b. (ou *sbrando*) une danse très rapide, qui se dansait en cercle, surtout à l'occasion des fêtes des conscrits. Elle n'avait pas de pas ou de figures établis; la musique, de diverses structures et à la mode surtout au début du XX^e^ s., en était exécutée par une fanfare de cuivres ou par un accordéon.

Brandts-Buys Jan Willem Frans (Zutphen 1868-Salzbourg 1933) compositeur hollandais. Il a vécu quelques années à Vienne, puis à Bolzano et à Raguse, et s'est enfin établi à Salzbourg. Sa production, fondée sur des bases un peu académiques mais solides, comprend 8 œuvres pour le théâtre (dont *Die Schneider von Schönau*, 1916), 1 ballet, des pièces symphoniques, 3 concertos pour piano et orchestre, des pièces de musique vocale et instrumentale de chambre.

Branduardi Angelo (Cuggiono 1950) chanteur et compositeur de chansons italien. Il s'est inspiré d'un monde agreste, aux sonorités exotiques et archaïques (*Alla fiera dell'Est*, 1976; *Cogli la prima mela*, 1979).

branle danse française d'origine médiévale, de rythme binaire ou ternaire, souvent accompagnée par le chant, à la mode aux XVI^e^ et XVII^e^ s. Elle est caractérisée par une constante oscillation du corps. Comme forme musicale, elle fit partie de la suite.

bras partie fondamentale d'un tourne-disque qui porte la tête de lecture, ou pick-up, permettant de lire avec précision les sillons du disque, au moyen du saphir. Les bras de lecture se divisent en deux grandes catégories selon le type de mouvement ou de trajectoire qu'ils effectuent sur le disque : les b. traditionnels, avec un point fixe, qui font effectuer à la tête de lecture un arc de cercle; les tangentiels ou radiaux, qui se déplacent au contraire en faisant accomplir au saphir un parcours rectiligne le long d'un rayon du disque.

Brassart Johannes ou J. Brasart (Liège, v. 1405-? après 1445) compositeur franco-flamand. Il fut chanteur à Liège, à la chapelle pontificale de Rome (1431), à Tongres et à Graz, à la chapelle de la cour de Frédéric III. De sa production, significative en ce qui concerne la polyphonie franco-flamande la plus ancienne, il reste seulement quelques motets de 3 à 5 voix, le choral *Christ ist erstanden* et des fragments de messes à 3 voix.

brass band «ensemble de cuivres», formation composée d'instruments à vent, principalement de cuivres, tels que trompettes et trombones. Les b. b. se produisaient à La Nouvelle-Orléans à la fin du XIX^e^ s. et au début du XX^e^ s. à l'occasion de fêtes, mariages, rassemblements politiques, etc. Leur style et leur répertoire (par ex. les quadrilles français) ont contribué à la formation du jazz.

Brassens Georges (Sète, près de Montpellier, 1921-1981) chanteur et auteur de chansons français. Son style adopte à la fois des éléments appartenant à la tradition du cabaret et des formules propres à la chanson populaire de type narratif, aboutissant à des résultats d'un anticonformisme mordant, accentué par l'utilisation de l'argot parisien (*le Gorille, le Parapluie*).

Braunfels Walter (Francfort-sur-le-Main 1882-Cologne 1954) compositeur allemand. Il a dirigé l'Ecole supérieure de musique de Cologne (1925-33 et 1945-50). Il a composé 12 opéras, suivant plus particulièrement le modèle d'H. Berlioz et de C. Debussy, parmi lequels *Die Vögel* (1920) et *Don Gil von den grünen Hosen* (1924) ont eu beaucoup de succès. Sa production symphonique, symphonico-chorale (en grande partie sacrée), instrumentale de chambre et vocale a été en revanche comparée à celle de H. Pfitzner et s'inscrit dans le sillage postromantique, entre A. Bruckner et P. Hindemith.

bravoure se dit d'une composition qui comporte d'apparentes difficultés techniques, particulièrement mises en relief (par ex. *air de b.*, *morceau de b.*, etc.) ou bien d'une interprétation qui surmonte avec brio et une apparente facilité de telles difficultés.

Braxton Anthony (Chicago 1945) saxophoniste alto de jazz américain. Protagoniste du jazz dans les années 70, il en a exprimé les multiples tendances, depuis l'improvisation absolue du solo non accompagné jusqu'au duo, au quatuor et à l'orchestre. Non complètement étranger à certaines influences de la musique savante européenne, il a développé un nouveau rapport entre la conception de la composition et l'improvisation. Il joue en outre certains instruments inhabituels tels que le saxophone contrebasse et la clarinette contrebasse, et s'est souvent mesuré à des musiciens aussi différents que Dave Brubeck et Derek Bailey.

Brayssing, Grégoire (Augsbourg, XVI^e^ s.) luthiste et compositeur allemand. Attesté à Paris entre 1553 et

1560. Il publia un livre de tablatures contenant des fantaisies et des transcriptions de musique vocale (Paris, 1553).

break terme utilisé dans le langage du jazz pour désigner les «interruptions» du rythme et de la mélodie de l'ensemble instrumental produites par les interventions du soliste qui suspend et altère le rythme initial.

Brecht Bertolt (Augsbourg 1898 - Berlin 1956) poète, dramaturge et metteur en scène allemand. Il débuta sa carrière d'écrivain à Munich et s'établit en 1921 à Berlin, où il commença en 1927 sa collaboration avec K. Weill. En 1933, il quitta l'Allemagne; pendant les années d'exil (d'abord dans différents pays d'Europe, puis, de 1941 à 1947, aux Etats-Unis) ses principaux collaborateurs musicaux furent H. Eisler et P. Dessau, qui restèrent également proches de lui pendant sa dernière phase d'activité lorsque, en 1948, il s'établit dans la République démocratique allemande et prit la direction du Berliner Ensemble. Dans l'univers théâtral de B., la musique joue un rôle très important, mais elle est toujours rigoureusement envisagée en fonction des principes d'un théâtre qui veut promouvoir une réflexion critique avec une clarté tout à fait rationnelle. Tout comme les autres éléments de ce théâtre, la musique doit être une fin en soi, elle ne doit pas servir, ni mettre en valeur ni même illustrer le texte, elle ne doit pas viser des effets émotionnels; elle doit au contraire traduire, éclaircir, interpréter, prendre parti. B., qui rejeta les expériences musicales radicales, se rapprocha des défenseurs de la *Gebrauchsmusik* (musique fonctionnelle), mais il en interpréta le fonctionnalisme didactique à la lumière d'une vision morale et politique précise (c'est pourquoi la collaboration avec P. Hindemith était inévitablement destinée à s'interrompre après la première expérience de *Lehrstück* en 1929). B. appréciait chez Weill son ouverture au langage du cabaret et de la chanson de consommation, ce qui était très important pour les «songs» du *Dreigroschenoper* [«l'Opéra de quat'sous»] (1928). Le triomphe de cette œuvre fut précédé du «songspiel» *Mahagonny* (1927) et suivi d'un véritable opéra : *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1927-29). Weill composa également la musique pour *Der Lindberghflug* (avec Hindemith, 1929) et pour *Der Jasager* (1930), pour la cantate *Das Berliner Requiem* (1928), pour *Happy End* (1929) et enfin pour le ballet *Die sieben Todsünden* (Paris, 1933), qui mit un terme à sa collaboration avec B. Ce dernier eut une relation plus durable, marquée par une profonde communauté d'esprit, avec H. Eisler, lequel influença probablement ses thèses sur la fonction de la musique dans le théâtre épique; Eisler composa, entre autres, la musique pour *Die Ausnahme und die Regel* (1930), *Die Mutter* (1930-32) et *Leben des Galilei* (1938-39). B. exerça une influence déterminante sur P. Dessau, auteur de plusieurs musiques de scène (dont celle pour *Mutter Courage und ihre Kinder,* 1946) et des opéras *Das Verhör des Lukullus* (1951) et *Puntila* (1957-59). Parmi les autres collaborateurs de B., il faut citer Hosalla et R. Wagner-Régeny; R. Sessions, Pironkov et F. Cerha composèrent aussi des opéras à partir de textes de B. Mais l'influence de sa conception de l'effet de «distanciation» (*Verfremdungseffekt*) a été très grande, par delà le cercle de musiciens qui travaillèrent directement sur ses textes.

Brediceanu Tiberiu (Lugoj, Banat, 1877 - Bucarest 1968) compositeur roumain. Il a dirigé à Cluj le Conservatoire et le Théâtre national et à Bucarest l'Opéra national. Il a publié l'édition de plusieurs chansons populaires roumaines dont il s'est également inspiré pour sa modeste production de musique de chambre, symphonique et théâtrale.

Breithaupt Rudolf (Braunschweig 1873 - Ballenstedt, Saxe, 1945) pianiste allemand. Après avoir terminé ses études à Leipzig, il s'établit en 1901 à Vienne, puis à Berlin où, à partir de 1918, il fut professeur de piano au Conservatoire Stern. Il mit au point une nouvelle technique d'exécution pianistique, qu'il appela «technique naturelle», fondée sur la mobilité plastique de la main sur le clavier, en réaction contre la position compassée jusque là de rigueur (*Die natürliche Klaviertechnik*, 3/1912).

Breitkopf & Härtel maison d'édition musicale allemande. Fondée en 1719, à Leipzig, par BERNHARD B. (1695-1777) comme maison d'édition d'ouvrages théologiques et historiques, elle élargit par la suite son activité au domaine musical, adoptant un système d'imprimerie à caractères mobiles inventé par le fils de Bernhard, JOHANN B. (1719-1794). En 1795, la direction de la maison fut assumée par GOTTFRIED H. (1763-1827), à qui succédèrent ses fils HERMANN (1803-1875) et RAYMUND (1810-1888). Pendant cette période, la maison imprima les œuvres des plus grands compositeurs anciens et modernes; en 1874, le catalogue de la maison comptait jusqu'à 14000 titres. La firme continua son activité après l'extinction des héritiers directs, jusqu'à la destruction des établissements et des magasins en 1943. Après la guerre, une nouvelle filiale a été ouverte à Wiesbaden (1945), gérée par Hellmuth et Martin von Hase, et actuellement indépendante de la maison mère de Leipzig, réouverte en 1952 après avoir été expropriée et nationalisée.

Brel Jacques (Bruxelles 1929 - Bobigny, près de Paris, 1978) chanteur et auteur de chansons belge. Il s'est affirmé en France vers le milieu des années 50 avec des chansons de goût amer ou sarcastique : *Ne me quitte pas, les Bourgeois, S'il te faut.*

Brelet Gisèle (Fontenay-le-Comte, Vendée, 1915 - Sèvres 1973) musicologue française. Docteur en philosophie de la Sorbonne, elle s'est intéressée aux questions d'esthétique musicale, exposant sa pensée à travers trois livres (*Esthétique et création musicale*, 1947; *le Temps musical*, 2 vol., 1949; *l'Interprétation créatrice,* 1951) et des essais sur la musique contemporaine. Dans ces ouvrages, elle a opposé à l'art poétique musical traditionnel, fondé sur les paramètres intervallaires et harmoniques, une nouvelle conception de la musique comme forme sublimée de l'expérience psychologique du temps (interprété comme «durée», dans l'acception bergsonienne). Hostile à la musique atonale, elle estimait que seuls les compositeurs néo-tonals du XX^e^ s. (surtout Stravinski et Hindemith) avaient su rétablir les conditions de tension et de détente tonales indispensables à la perception de la musique dans sa structure temporelle intime.

Brendel Alfred (Wiesenberg 1931) pianiste autrichien. Elève d'E. Steuermann et d'E. Fischer, il s'est affirmé comme l'un des plus grands pianistes de notre temps, surtout pour ses interprétations des classiques viennois et de F. Liszt. Il a écrit des essais, réunis

dans différents volumes, et il a publié certaines œuvres de la Wiener Urtext Edition.

Brendel Karl Franz (Stolberg, Harz, 1811-Leipzig 1868) musicologue allemand. Fervent défenseur de la *Zukunftsmusik* (musique de l'avenir), il a succédé à R. Schumann à la direction de la revue «Neue Zeitschrift für Musik», et a publié, entre autres, une *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart* (1852).

Brenet Michel, pseud. de Marie Bobillier (Lunéville, Lorraine, 1858-Paris 1918) musicologue française. Elle a écrit des monographies de A. Grétry, J. Ockeghem, C. Goudimel, G. Palestrina, F. J. Haydn et G. F. Haendel. Ses études sur l'histoire de la musique en France, qu'elle a menées en partant d'une très solide documentation de base, ont été particulièrement significatives pour le développement de la musicologie française : *Notes sur l'histoire du luth en France* (1899), *les Concerts en France sous l'Ancien Régime* (1900), *les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais* (1910) et *Musique et musiciens de la vieille France* (1911).

Brenta Gaston (Bruxelles 1902-1969) compositeur belge. Entré en 1931 à l'Institut belge de radiodiffusion, il en dirigea le département des émissions de musique française (1953-1967); en 1966, il fut élu à l'Académie royale de Belgique. Parmi ses œuvres, citons son *Requiem* (1936) et sa *Symphonie* (1946), *le Khâdi dupé*, comédie musicale (1929) et les ballets *Candide* (1955) et *Héraclès* (1955). Il a aussi publié une biographie de son maître, *Paul Gilson* (1965). □

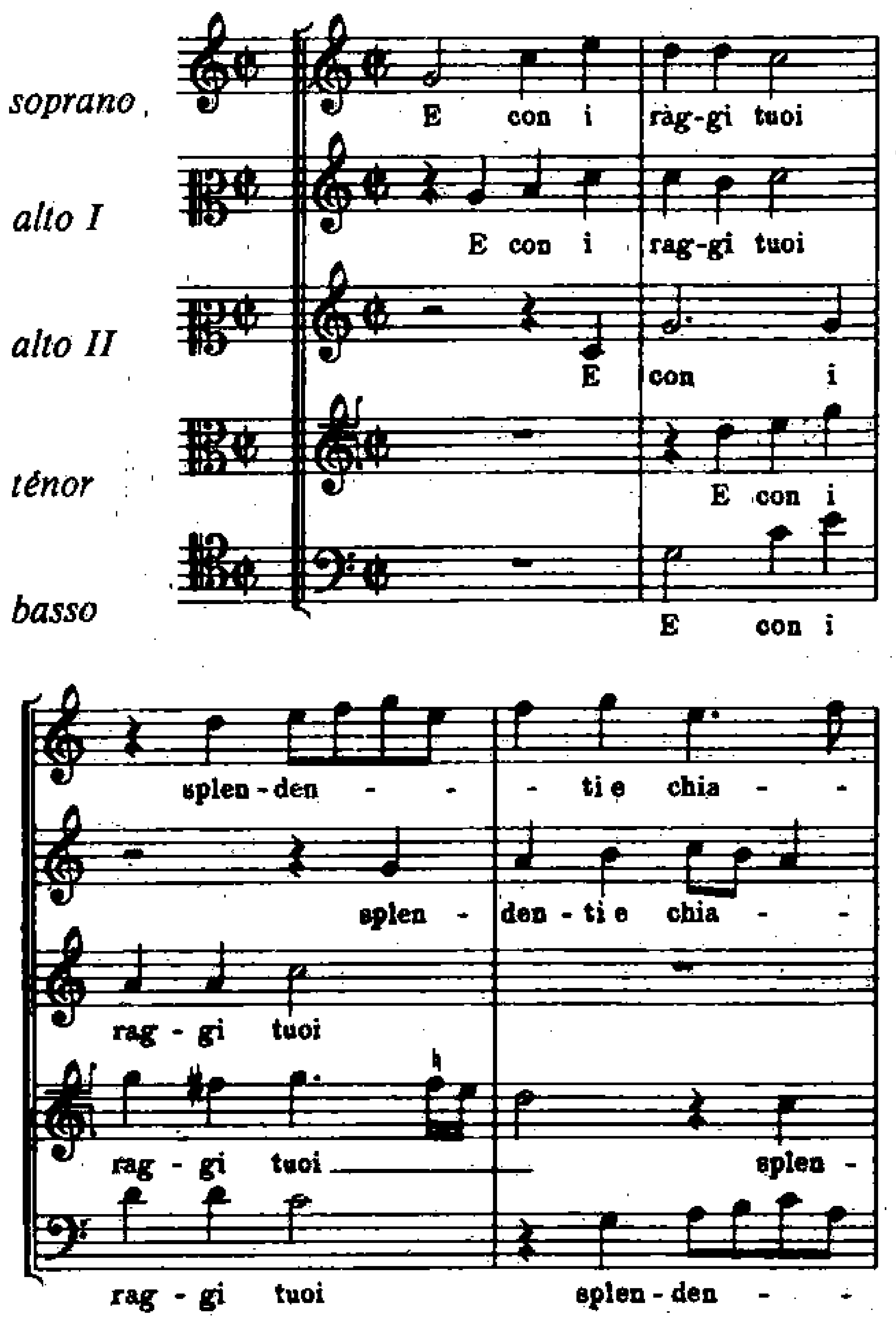
Brentano Bettina (Francfort-sur-le-Main 1785-Berlin 1859) poétesse allemande. Épouse d'Achim von Arnim, l'un des auteurs du recueil de chants populaires *Des Knaben Wunderhorn*, elle fut une correspondante assidue de Goethe. A Vienne, elle rencontra Beethoven (1810); les écrits qu'elle lui consacra marquent le point culminant de son art, et ont nettement influencé les recherches ultérieures sur ce musicien. Elle a composé quelques lieder, dont les *Gesänge zum Faust*. □

Brescianello Giuseppe Antonio (Bologne v. 1690-Stuttgart 1757) compositeur italien. Il vécut à Venise, puis à la cour de Munich et, enfin, à Stuttgart au service du duc de Wurtemberg : ses compositions instrumentales (*12 Concertos et Symphonies* op. 1, 1738; d'autres concertos, des symphonies, ouvertures, trios, sonates, 18 suites), assurent le lien entre le passage du baroque au style classique. Il composa également une *Messa Solenne* à 4 voix et deux cantates.

Bresgen Cesar (Florence 1913-Salzbourg 1988) compositeur autrichien. Il enseigne la composition au Mozarteum de Salzbourg. Ami de C. Orff, il s'est inspiré de ses expériences, se consacrant principalement à la → Jugendmusik; dans d'autres compositions, il a adopté certaines influences de P. Hindemith, I. Stravinski et B. Bartók. Il a édité des recueils de chansons populaires et composé des pièces de musique symphonique, de chambre, pour chœur et des lieder.

Bretón y Hernández Tomás (Salamanque 1850-Madrid 1923) compositeur espagnol. Il a étudié dans son pays, puis en Italie et en France; à partir de 1901, il a été directeur du Conservatoire de Madrid. Il a composé 18 zarzuelas (dont *la Verbena de la paloma*, 1893, considérée comme le chef-d'œuvre du genre *chico*, c.-à-d. de la zarzuela en un seul acte à sujet comique); 9 pièces pour le théâtre de style italien (dont *Guzmán el Bueno*, 1876, et *la Dolores*, 1895); l'oratorio *Apocalipsia*; 3 poèmes symphoniques, une suite et une sérénade, d'inspiration espagnole; un concerto pour violon et orchestre; ainsi que différentes pièces chorales et de musique de chambre.

brève figure de note (𝅜 ou 𝅜) et le silence qui lui correspond (▬) dont la valeur est le double de celle de la semi-brève. Dérivée de l'ancienne → *brevis*, elle est peu utilisée dans la notation moderne. // On appelle *à la b.* la mesure, généralement à deux temps, qui prend comme unité de valeur la blanche (𝅗𝅥) et qu'on indique par le signe ¢, au début du morceau.



Exemple de mesure «à la brève» (G. P. da Palestrina : «Priego alla B. Vergine», livre II des Madrigaux spirituels à 5 voix).

Bréville Pierre Onfroy de (Bar-le-Duc 1861-Paris 1949) compositeur et critique musical français. Disciple de C. Franck, il enseigna d'abord le contrepoint à la Schola cantorum (1898-1902), puis la musique de chambre au Conservatoire de Paris (1914-18). Il mena sa carrière de critique au «Mercure de France», à la «Revue internationale de Musique» et au «Courrier musical». Hormis ses compositions (*Sonate* pour piano [1923], *Eros vainqueur*, conte lyrique, et plusieurs mélodies), il a laissé de nombreux écrits dont *les Fioretti du père Franck* (in «Mercure de France» [1935-38]) et une *Histoire du Théâtre lyrique en France* (s.d.). □

brevis nom d'un signe (■) qui, dans la notation utilisée à la fin du XII^{e} s., différenciait une note brève

d'une note longue (appelée *longa* et indiquée avec le signe (¶ ou ♩). Reprise dans la notation mesurée des siècles suivant, la b. fut représentée vers la moitié du XV^{e} s. avec une figure blanche (▫). Le signe de la b. fut également celui qui indiquait le silence de durée équivalent (⊟). De la figure blanche de la b. dérivent les figures de la → *brève* adoptée par la suite (⊨ ou ⊣).

Bridge Frank (Brighton 1879 - Eastbourne 1941) compositeur, chef d'orchestre et violoniste anglais. Après avoir fait partie de formations de musique de chambre, dont le Quatuor Joachim, il s'est consacré à la direction d'orchestre, à la tête de l'orchestre de Covent Garden, de la Philharmonie de Londres et du London Symphony Orchestra. Il a été le maître de B. Britten. La période la plus originale de sa production a commencé dans les années 20 (*Sonate pour piano*, 1921-24) lorsque, après avoir surmonté l'influence initiale de J. Brahms et de Ch. Stanford, il a atteint une qualité harmonique plus personnelle, qui l'a progressivement rapproché d'A. Berg. Il a composé l'opéra pour enfants *The Christmas Rose* (1919-29), plusieurs pièces symphoniques, une centaine d'œuvres vocales et différentes pièces de musique de chambre (des quatuors, des sonates, etc.) où il a montré le meilleur de son talent.

Bridgman Nanie (Angoulême, Charente, 1907 - Paris 1990) musicologue française. Elève à la Sorbonne d'A. Pirro, elle fut à partir de 1945 bibliothécaire de la section musicale de la Bibliothèque nationale de Paris. Elle collabora à plusieurs revues musicologiques, se consacrant en particulier à la musique française et italienne des XIV^{e} et XV^{e} s.; elle a publié, outre de nombreux essais, les ouvrages *la Vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal* (1964), *la Musique italienne* (1973) et *la Musique à Venise* (1984). De 1974 à 1976, elle a été présidente de la Société française de musicologie.

Britten Edward Benjamin (Lowestoft, Suffolk, 1913 - Aldeburgh 1976) compositeur anglais. Il fit preuve d'un talent extrêmement précoce, en écrivant à l'âge de dix ans une *Simple Symphony* pour cordes, encore exécutée aujourd'hui. Il étudia avec Fr. Bridge, puis avec J. Ireland. Collaborant étroitement à partir de 1935 avec le poète W. H. Auden, il le suivit en 1939 aux Etats-Unis, où il demeura jusqu'en 1942. En 1947, il fut l'un des fondateurs de l'English Opera Group pour le théâtre musical de chambre; en 1948, il participa à l'organisation du premier festival musical d'Aldeburgh. Très actif comme pianiste (souvent en collaboration avec le ténor Peter Pears) et comme interprète de ses propres œuvres, il est considéré comme le représentant le plus prestigieux de la musique anglaise contemporaine.

Après avoir éveillé l'intérêt de la critique avec sa *Sinfonietta* op. 1 pour orchestre de chambre (1932), B. connut son premier grand succès en 1945 avec l'opéra *Peter Grimes*, qui allait rester l'une des expressions les plus vivantes et originales du théâtre lyrique contemporain. La parfaite détermination des caractères et la concentration dramatique de l'action se déploient grâce à une limpidité vocale et à un langage musical réunissant des influences multiples, de Moussorgski à Stravinski et à Berg. Toujours au théâtre, B. fit représenter successivement *The Rape of Lucretia* (1946), *Albert Herring* (1947), l'opéra pour jeunes *The Little Sweep* (1949), *Billy Budd* (1951), *Gloriana* (1953) et, en 1954, il s'affirma par un nouveau grand succès, *The Turn of the Screw*. Dans cet opéra de chambre de style éclectique, tiré de la célèbre nouvelle d'H. James, la finesse magique des timbres vocaux et instrumentaux, de même que les échos d'une certaine tradition musicale britannique, créent un climat d'ambiguïté psychologique intensément suggestive et inquiétante. Il faut encore signaler, dans l'abondante production de B., deux autres pièces pour le théâtre, *A Midsummer Night's Dream* (1960) et *Death in Venice* (1973), inspirée de T. Mann, des ballets (parmi lesquels *The Prince of the Pagodas*, 1957), les *Variations on a Theme of F. Bridge* pour cordes (1937), le remarquable *War Requiem* pour chœur et orchestre (1962) et de nombreuses autres œuvres pour formations de chambre, pour chœur a cappella ou avec accompagnement instrumental, et pour voix seule : *les Illuminations* pour soprano et cordes (sur des textes de Rimbaud, 1939), *7 Sonnets of Michelangelo* pour ténor et piano (1940), *Serenade* pour ténor, cor et cordes (1943) et *The Holy Sonnets of John Donne* pour ténor et piano (1945).

B. Britten accompagne au piano P. Pears : dessin de Dolbin.

Brixi František Xaver (Prague 1732 - 1771) compositeur tchèque. Fils de l'organiste Šimon (1693 - 1735), il fut également organiste dans plusieurs églises de Prague. Il composa de la musique sacrée (environ 450 œuvres, telles les *Messes pastorales*, dans lesquelles il utilisa des éléments mélodiques et rythmiques tirés du chant populaire tchèque), des symphonies, concertos pour orgue et clavecin, musique pour les processions navales sur la Moldau, appelées «musica navalis», etc. Ses pièces instrumentales, légères et mélodieuses furent particulièrement réussies.

Brockhaus Heinz Alfred (Krefeld 1930) musicologue allemand. Historien d'inspiration marxiste, professeur à l'Université Humboldt de Berlin (depuis 1968) et président de la Société des compositeurs et musicologues de la République démocratique allemande, il a publié des essais sur la musique de la fin du XIX^{e} s. et du XX^{e} s. (en particulier sur H. Eisler, Chostakovitch et Prokofiev), sur l'esthétique musicale et sur la méthodologie en histoire.

Broman Sten (Uppsala 1902) compositeur suédois. Haute personnalité de la vie musicale de son pays, il est aussi chef d'orchestre, critique musical et violoniste concertiste. Initialement proche du style de P. Hindemith, il a accueilli depuis 1962 certaines techniques de la musique d'avant-garde; il a composé des œuvres symphoniques et de chambre, des musiques pour la scène et des musiques de film.

Bronarski Ludwik (Lwów 1890 - Fribourg, Suisse, 1975) musicologue polonais. Après des études à

Vienne, il vint à Fribourg (Suisse) pour travailler avec P. Wagner et obtint son doctorat en 1919. Spécialiste de Chopin, il participa à l'édition complète de ses œuvres (1949-1961), et a publié plusieurs ouvrages et articles sur ce compositeur, dont *l'Harmonie de Chopin* (en polonais, 1935), *Etudes sur Chopin* (1944-46) et *Esquisses sur Chopin* (1961). □

Bronsart von Schellendorf Hans (Berlin 1830-Munich 1913) pianiste et compositeur allemand. Après des études à Berlin et à Weimar avec Liszt (1854-1857), il succéda à H. von Bülow à la tête de la Gesellschaft der Musikfreunde de Berlin (1865). Intendant du théâtre de la cour de Hanovre (1867), il fut nommé intendant général de la cour de Weimar (1887). Il a laissé quelques compositions, dont un *Concerto pour piano* op. 10 (1873). □

Brook Barry Shelley (New York 1918) musicologue américain. Professeur à l'Université de New York (depuis 1966), il exerce son activité dans plusieurs domaines d'études : la recherche de documents sur la musique et l'esthétique musicale du XVIII^{e} s. (signalons surtout *la Symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^{e} s.*, 3 vol., 1962); la bibliographie musicale (*Thematic catalogues in music : an annotated bibliography*, 1972); la méthodologie de la recherche, surtout en ce qui concerne les applications de l'ordinateur (*Musicology and the computer*, 1966). Il publie l'édition du répertoire «RILM Abstracts».

Broonzy William Lee Conley, dit «Big Bill» B. (Scott, Mississippi, 1893-Chicago 1958) chanteur et guitariste de blues américain. Il est considéré parmi les représentants les plus authentiques du courant country.

Brossard Sébastien de (Dompierre, Orne, 1655-Meaux 1730) prêtre, bibliophile, théoricien et compositeur français. Après de solides études générales, il étudia la musique en autodidacte et devint maître de chapelle à la cathédrale de Strasbourg (1687-1698), puis à celle de Meaux (1699-1715). Féru de théorie, il publia, en 1703, le premier *Dictionnaire de la musique* en langue française. Ses nombreux manuscrits contiennent d'autres écrits théoriques. En 1726, pour éviter sa dispersion, il légua à la Bibliothèque du roi sa riche collection de traités et de partitions. Le *Catalogue* qu'il en dressa, renferme de précieux renseignements. Si le théoricien est reconnu, le musicien est trop sous-estimé. Auteur de *5 Recueils d'airs sérieux et à boire*, de *4 Sonates*, de *6 Cantates françaises, sur des sujets tirés de l'écriture sainte*, Brossard composa également 2 recueils d'*Elévations et motets*, *9 Leçons de ténèbres*, et plus d'une vingtaine de motets restés manuscrits. Emaillées d'enchaînements archaïques, parfois complexes, et très influencées par la musique italienne, les œuvres de Brossard atteignent souvent le lyrisme et la grandeur de celles de ses illustres contemporains.

Brosses Charles de (Dijon 1709-Paris 1777) magistrat et érudit français. Ses *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* (posthume, 1799) fournissent — à partir d'une expérience de voyage (1739-1740) qui lui permit de connaître de musiciens comme B. Marcello, G. Tartini et A. Vivaldi — un intéressant témoignage de la vie théâtrale et musicale de l'époque. Il collabora également avec J.-J. Rousseau à la rédaction des articles musicaux de l'*Encyclopédie*.

Brötzmann Peter (Remscheid 1941) polysaxophoniste et clarinettiste basse de jazz ouest-allemand. Jonglant très brillamment avec des styles et des langages différents, il a travaillé intensément avec le pianiste Misha Mengelberg.

Brouwer Leo (La Havane 1939) guitariste et compositeur cubain. Ses choix d'interprétation se tournent surtout vers la musique contemporaine. Dans les œuvres qu'il a composées pour son instrument, on reconnaît les rythmes et les couleurs de son pays, ainsi que l'influence de Bartók.

Brown Clifford, dit «Brownie» C. (Wilmington, Delaware, 1930 - près de Chicago 1956) trompettiste de jazz américain. Il a donné un nouvel essor au style bop (notamment celui de Fats Navarro) grâce aux nouvelles tournures du hard-bop. Il a joué avec Lionel Hampton et avec l'ensemble de Max Roach.

Brown Earle (Lunenbourg, Massachusetts, 1926) compositeur américain. Il a collaboré avec J. Cage et D. Tudor, mais il a eu aussi des relations fécondes avec le peintre J. Pollock et le sculpteur A. Calder; parmi les représentants de l'avant-garde américaine, il s'est fait connaître par ses recherches sur une notation graphique non conventionnelle et ouverte aux choix de l'interprète. Il a composé, entre autres : *Folio* (1952), pour un nombre non précisé d'interprètes; *Four Systems* (1954), pour un ou plusieurs pianos ou pour d'autres instruments; *Light Music* (1961), pour lumières électriques, ensemble électronique et grand orchestre; *Available Forms I* (1961), pour 18 interprètes et *Available Forms II* (1962), pour 98 interprètes et 2 chefs; *From Here* (1963), pour 4 cors et 20 instruments; *Corroboree* (1964), pour 3 ou 2 pianos; *String Quartet* (1965); *Modules I, II* (1967) et *III* (1969), pour orchestre; *Cross Section and Color Fields* pour chœur et orchestre (1976); *Tracer* pour flûte, basson, violon, violoncelle, contrebasse et bande magnétique (1984).

Brown Howard Mayer (Los Angeles 1930) musicologue américain. Il enseigne (depuis 1960) à l'Université de Chicago où il fut nommé professeur en 1967. Il a publié le précis historique *Music in the Renaissance* (1976). Il a étudié plus particulièrement la musique instrumentale et ses pratiques d'exécution (sa bibliographie *Instrumental music printed before 1600*, 1965, et son étude *Sixteenth-century instrumentation : the music for the florentine intermedii*, 1973, sont d'importance fondamentale), ainsi que la chanson polyphonique flamande et parisienne des XV^{e} et XVI^{e} s. En outre, il s'intéresse à l'iconographie musicale.

Brown James (Caroline du Sud 1928) chanteur américain. A travers son agressivité vocale, il a renouvelé le rhythm and blues, sur une base sonore partiellement en conformité avec celle du nouveau jazz.

Brown James Ostend, dit «Pete» B. (Baltimore, Maryland, 1906-New York 1963) saxophoniste alto de jazz américain. En 1937, il a joué avec l'orchestre de John Kirby. Il s'est fait remarquer par une sonorité pleine, liée au rhythm and blues, non dépourvue parfois d'effets maniérés.

Brown Lawrence (Lawrence, Kansas, 1905) tromboniste de jazz américain. Depuis 1932, il a été à plusieurs reprises soliste dans l'orchestre de Duke Ellington, se faisant remarquer par une sonorité moelleuse et élégante.

Brown Lester Raymond, dit «Les» B. (Reinerton, Pennsylvanie, 1912) chef d'orchestre de musique légère américain. Il connut un très grand succès à partir de 1939, en lançant des chansons telles que *Sentimental Journey*, et des chanteuses comme Doris Day.

Brown Marion (Atlanta, Géorgie, 1935) saxophoniste alto de jazz américain. Depuis 1964, il a joué avec Sun Ra, Leo Smith et des ensembles de sa propre formation; à partir des tournures de base du free, il a su développer une voix lyrique aux sonorités plus traditionnelles et proche du bop.

Brown Nacio Herb (Deming, Nouveau-Mexique, 1896-San Francisco 1964) compositeur de musique légère américain. Il a collaboré à des spectacles de music-hall et à des musiques de film. Parmi ses succès, d'inspiration sentimentale, on remarque *Temptation*, *Singin'in the rain* et *Pagan love song.*

Brown Raymond Matthew, dit «Ray» B. (Pittsburgh, Pennsylvanie, 1926) contrebassiste de jazz américain. Soliste doué d'une technique remarquable, il a fait partie en 1946 de l'orchestre de Dizzy Gillespie et en 1952 du Modern Jazz Quartet. Mari d'Ella Fitzgerald entre 1948 et 1952.

Bruant Aristide (Courtenay, Loiret, 1851-Paris 1925) chansonnier français. Après avoir exercé différents métiers, il s'est affirmé au Chat-Noir de Paris avec ses premières chansons inspirées de la vie du «milieu» (*A la Villette, la Marche de dos*). De 1885 à 1897, il a géré son propre café-concert, le Mirliton, qui devint un lieu de rencontre très connu d'artistes et d'écrivains. Il a été le protagoniste (très suivi, d'ailleurs) de la chanson française «canaille» de la fin de siècle, qui célèbre les héros négatifs des bas-fonds de la ville : des personnages corrompus, mais toujours pleins de vie et parfois aux dimensions tragiques. Parmi les chansons de B., on remarque encore *A Ménilmontant, le Chat-Noir, Nini peau d'chien, Saint-Lazare, Auprès de ma blonde, A la Roquette, Rosa la Rouge, A Montmartre* et *les Joyeux.*

A. Bruant : affiche de H. de Toulouse-Lautrec (1893).

Brubeck David, dit «Dave» B. (Concord, Californie, 1920) pianiste de jazz américain. D'abord avec un octuor, puis avec son célèbre quatuor (qui comprenait aussi le saxophoniste alto P. Desmond), il a connu un très grand succès, unissant habilement des éléments de la musique savante européenne aux tournures du jazz.

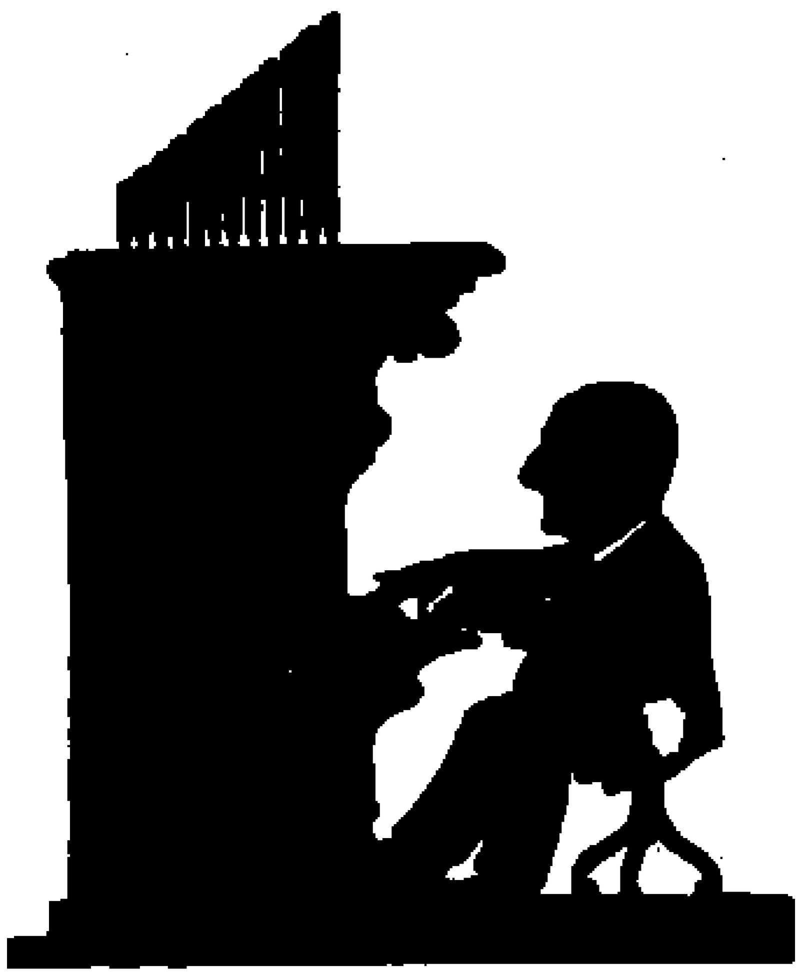
Bruch Max Karl August (Cologne 1838-Friedenau, aujourd'hui Berlin, 1920) compositeur et chef d'orchestre allemand. Il a été élève de C. Reinecke et F. Hiller à Cologne; de 1891 à 1911, il a enseigné la composition à l'Académie de Berlin. Chef d'orchestre célèbre, il a effectué plusieurs tournées en Russie et en Amérique; il a été chef permanent à Coblence (1865-1867), Berlin (1878-1880), Liverpool (1880-1883) et Breslau (1883-1889). Il a été comblé de titres et d'honneurs. En 1898, il fut nommé membre correspondant de l'Académie des beaux-arts de Paris. Il a peu écrit pour le théâtre et avec peu de succès (*Die Loreley*, 1863; *Hermione*, 1872). En revanche, sa production instrumentale a connu un très large succès (les *Symphonies* op. 28, 36 et 51; les *Concertos* op. 26, 44 et 58; la *Schottische Fantasie* op. 46 et d'autres pièces pour violon et orchestre; *Kol Nidrei* op. 47, pour violoncelle et orchestre, sur des mélodies hébraïques; et les *Quatuors à cordes* op. 2 et 10); il en a été de même de sa production pour chœur (une quarantaine de compositions symphonico-chorales avec ou sans solistes, parmi lesquelles les cantates *Schön Ellen, Frithjof auf seines Vaters Grabhügel* et *Odysseus*, les oratorios *Arminius, Achilleus* et *Gustav Adolf* et de nombreux chœurs a cappella). Sa renommée est définitivement liée aux variations *Kol Nidrei* (1881), à l'origine pour violoncelle et orchestre, transcrites plusieurs fois par la suite, et aux compositions pour violon et orchestre, surtout son très célèbre *Concerto* en sol mineur op. 26 (1868). Représentant du romantisme musical allemand tardif et embourgeoisé, B. a exprimé, au sein du mouvement, la tendance conservatrice, se tenant à l'écart des expériences de Liszt, Wagner et Brahms, et s'inspirant plutôt du modèle mendelssohnien.

Bruckner Joseph Anton (Ansfelden, Linz, 1824-Vienne 1896) organiste et compositeur autrichien. D'origine paysanne, il fut orienté par son père, qui lui donna aussi ses premières leçons de musique, vers la carrière d'instituteur. Après avoir terminé ses études à l'abbaye collégiale de Saint-Florian (près de Ansfelden), où il reçut également des leçons de musique (orgue, piano et composition), il fut engagé en 1841 comme instituteur dans les écoles de Windhaag et ensuite de Kronstorf. Doué d'un tempérament timide et sans défense (il a été souvent comparé à Schubert), B. approfondit ses études musicales dans la solitude, surtout celles de l'orgue et du contrepoint, en autodidacte. En 1848, il fut nommé organiste à l'abbaye de Saint-Florian, où il mûrit sa propre expérience intérieure : le culte catholique de la musique et la conception luthérienne du choral furent un point de rencontre déterminant pour la formation de sa personnalité de compositeur. En 1856, il remporta le concours pour la place d'organiste à la cathédrale de Linz; l'année précédente, il avait été accueilli à Vienne dans la célèbre école de composition du vieux Simon Sechter, lequel avait également eu parmi ses élèves Schubert. Les premières compositions de B., aussi bien sacrées que profanes, sont des œuvres chorales. Il faut attendre 1862 pour trouver une composition exclusivement symphonique (*3 Pièces* pour orchestre). La *Symphonie nº 1* en ut mineur, écrite en 1866, fut composée après deux autres (en fa mineur et en ré mineur), achevées mais délaissées par B. Pendant ce temps, sa renommée d'organiste grandissait, non seulement en Autriche mais aussi à l'étranger : il connut des succès retentissants à Nancy (en 1869) et à Londres (en 1871) sur-

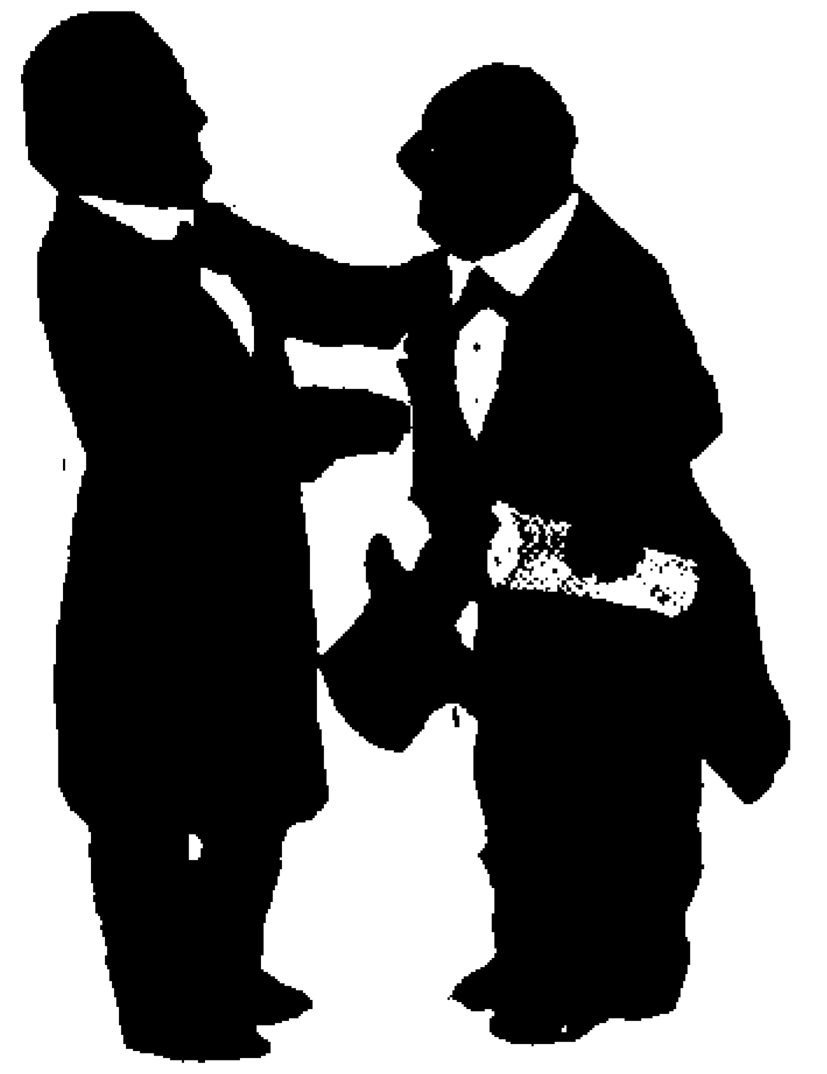
tout en raison de ses exceptionnelles qualités d'improvisateur. Comme compositeur, en revanche, il rencontra peu de succès : ses symphonies étaient souvent refusées à cause de leur difficulté d'exécution. Ceci provoqua des crises profondes chez le compositeur, qui le poussèrent à repenser et à retravailler souvent ses œuvres. Le contact avec l'opéra wagnérien fut d'importance déterminante pour B. Il avait déjà écouté *Tannhäuser* en 1863 lorsque, en 1865, il eut la révélation de *Tristan*. A cette occasion, il fit la connaissance de Wagner, dont il devint un fervent admirateur et un ami dévoué; sa *Symphonie n° 3* en ré mineur (1873) lui sera dédiée et désignée comme *Wagner-Symphonie*. B. composa 11 symphonies, mais il en numérota seulement 9 : obsédé par le mythe romantique selon lequel il ne fallait pas dépasser la *Neuvième Symphonie* à laquelle s'était arrêté Beethoven, il réhabilita la seconde de ses deux premières symphonies, celle en ré mineur, mais il la nomma *Symphonie n° 0* [«Die Nullte»]. Les symphonies numérotées, plusieurs fois revues au fil des années par l'auteur lui-même, sont les suivantes (les dates indiquées se rapportent à la première version) : *Première* en do mineur (1866), *Deuxième* en do mineur (1872), *Troisième* en ré mineur, dite «Wagner-Symphonie» (1873), *Quatrième* en mi bémol majeur, dite «Romantique» (1874), *Cinquième* en si bémol majeur (1877), *Sixième* en la majeur (1881), *Septième* en mi majeur (1883), *Huitième* en do mineur (1887), *Neuvième* en ré mineur (inachevée, 1889).

Dans sa période de maturité artistique, B. composa aussi un *Quintette à cordes* en fa majeur (1879), un *Te Deum* pour soli, chœur et orchestre (1881) et le *Psaume CL* pour soprano, chœur et orchestre (1892), qui doivent être mentionnés, avec les dernières quatre symphonies, parmi ses œuvres les plus importantes. En 1875, il fut nommé lecteur en harmonie et contrepoint à l'Université de Vienne, où il reçut en 1891 le doctorat honoris causa. En 1895, le gouvernement de l'empereur François-Joseph lui assigna enfin un Prix et un appartement dans la villa du Belvédère, où B. passa les derniers jours de sa vie.

Parmi ses œuvres, outre celles précédemment citées, signalons encore : *Messe* en ut majeur pour alto, 2 cors et orgue (1842); *Messe* en fa majeur pour chœur à 4 voix (1844); *Missa solemnis* en si bémol mineur pour chœur et orchestre (1854); *Messe n° 1* en ré mineur pour chœur et orchestre (1864); *Messe n° 2* en mi mineur pour chœur et orchestre (1866); *Messe n° 3* en fa mineur, dite «Grande Messe», pour chœur et orchestre (1868); *Requiem* (1849, retravaillé ensuite) et *Magnificat* (1852); *Psaume XII* (chœur et piano), *Psaume CXIV* (chœur, soli et 3 trombones), *Psaume CXLVI* (soli, chœur et orchestre, 1860) et *Psaume CXII* (chœur et orchestre, 1863); B. composa en outre plus de 30 pièces pour chœur sur des textes liturgiques, presque tous en latin, environ 30 pièces chorales profanes a cappella en forme de lied, et environ 20 pièces profanes (des cantates ou des lieder) pour différentes formations vocales avec instruments. Ses lieder pour voix seule et piano, en revanche, ne sont qu'au nombre de 6. Il faut enfin citer des compositions pour piano, pour orgue et pour différents ensembles instrumentaux de chambre, dont le *Quatuor à cordes* en ut mineur (1862).



A. Bruckner à l'orgue : silhouette de H. Schliessmann.



A. Bruckner et R. Wagner à Bayreuth : silhouette de O. Bömler.

B. eut un sort très étrange : en tant que compositeur, il demeura presque complètement inconnu jusqu'à l'âge de 60 ans; et c'est seulement après la composition et l'exécution de sa *Symphonie n° 7* (1883), considérée comme son chef-d'œuvre, qu'il connut soudain la célébrité. Il eut des admirateurs et des adeptes qui saluèrent en lui le continuateur de Wagner dans le domaine symphonique, qui l'opposèrent à Brahms et au théoricien officiel de celui-ci, E. Hanslick, dont les conceptions étaient considérées comme un retour en arrière académique de la grande tradition symphonique romantique. La polémique, à laquelle B., de tempérament réservé et honnête, demeura toujours étranger, continua pendant plusieurs années, alimentée surtout par l'Association wagnérienne de Vienne.

Les éléments essentiels de la conception brucknérienne de la symphonie trouvent leur origine dans la formation culturelle du compositeur, qui s'inspire du baroque musical autrichien d'un côté et, de l'autre, de la tradition schubertienne de la chanson populaire. Situé au sommet du grand courant symphonique romantique qui, depuis Beethoven, passe par Schubert, Mendelssohn et Schumann, B. pratique l'élargissement formel de la symphonie (surtout à travers la construction en forme sonate des mouvements I et IV et l'ampleur majestueuse donnée aux *adagios*) impliquant un traitement particulier des thèmes, de leur développement et de leur réalisation instrumentale. Le procédé d'intériorisation romantique est amené à son extrême par B., à travers des éléments souvent empreints d'une fixité obsessive et d'une concentration mystique. Assurément, la rencontre de Wagner marqua un tournant décisif; toutefois, il ne s'agit pas d'une piètre imitation (les thèmes de B. ne reproduisent que très rarement ceux de Wagner), mais plutôt d'une transposition dans un domaine pure-

ment symphonique des principes structurels (harmoniques et mélodiques) du *Gesamtkunstwerk*, l'«œuvre totale» wagnérienne, ainsi que de son idéologie. La conception brucknérienne de la symphonie exerça une influence formatrice sur un autre grand symphoniste postromantique, Gustav Mahler, qui, pendant la crise du langage musical survenue vers la fin du XIX^{e} s., allait représenter le moment le plus progressiste.

Brüggemann Alfred (Aix-la-Chapelle 1873-Bad Nauheim, Hesse, 1944) compositeur allemand. Il a été élève de E. Humperdinck et adepte des théories wagnériennes. Il séjourna longuement en Italie, où il devint ami de Puccini, dont il a traduit plusieurs livrets. Il a composé une tétralogie sur le *Faust* de Gœthe (dont on retiendra la deuxième partie, *Margherita*, 1910), 2 symphonies, plusieurs œuvres orchestrales et de musique de chambre.

Bruhns Nicolaus (Schwabstedt, Schleswig 1665-Husum 1697) organiste et compositeur allemand. Elève de Buxtehude, il fut au début connu à Copenhague comme violoniste, gambiste et compositeur de musique de chambre (dont les œuvres sont perdues), puis fut organiste à Husum. Son œuvre pour orgue (nous sont parvenus un choral et 4 préludes et fugues), qui se rattache aux règles de l'école de l'Allemagne du Nord par la technique très élaborée (ainsi que par l'emploi de la pédale), la construction d'ensemble et le style de la toccata, représenta un modèle pour le jeune Bach. Se rattachent aussi à cette école ses 12 cantates d'église à 4, 2 ou une seule voix et instruments, qui marquent le passage du concerto spirituel archaïque à la cantate sacrée baroque.

bruit terme qui indique d'une manière générale les sonorités perçues comme désagréables, les événements acoustiques trop puissants ou les perturbations présentes dans un système de communication. En ce sens, la caractérisation du bruit dépend fortement du contexte et varie selon les conditionnements esthétiques, stylistiques, culturels et subjectifs. Hermann Helmhotz, par exemple, utilisait le terme bruit pour distinguer, d'un point de vue physique, un ensemble de sons non périodiques du son proprement musical, de hauteur déterminée. Au cours du XX^{e} s. cependant, le répertoire des sonorités utilisées en musique s'est constamment élargi, à tel point qu'il comprend des sons qui autrefois étaient catalogués comme des bruits. Le bruit a ainsi perdu son sens primitif et négatif pour prendre celui de sonorité non harmonique (c'est-à-dire avec des composantes qui ne sont pas les harmoniques d'une fréquence base) utilisable dans des buts bien précis d'expression. Les bruits ont la caractéristique de n'avoir pas de spectres aux composantes bien définies et certains présentent des physionomies acoustiques particulières : comme le *bruit blanc* qui contient toutes les fréquences audibles à la même intensité, comme les *bruits colorés* que l'on obtient en filtrant le bruit blanc en tranches ou en zones différentes du champ de fréquence, enfin comme le *bruit rose* qui a la caractéristique de maintenir l'intensité constante entre toutes les octaves de la bande audio.

Brüll Ignaz (Prossnitz [auj. Prostejov], Moravie, 1846-Vienne 1907) pianiste et compositeur autrichien. Il a été très connu pour ses interprétations de Brahms dont il était l'ami. Il a composé 10 œuvres pour le théâtre, des concertos, 1 symphonie et d'autres œuvres symphoniques, des pièces de musique de chambre et 1 ballet.

Brumel Antoine (? v. 1460-Ferrare après 1520), compositeur franco-flamand. Elève de J. Ockeghem, il fut engagé à partir de 1483 jusqu'à 1500 dans les cathédrales de Chartres, Laon et à Notre-Dame de Paris; ensuite il entra au service du duc de Ferrare (1504-1510) et du pape Léon X (1513); puis il retourna à Ferrare où il mourut. La grande célébrité dont jouit B. auprès de ses contemporains est attestée par les lettres de l'époque et par le grand nombre de manuscrits de ses œuvres qui ont été conservés. Ceux-ci comprennent des messes sur *cantus firmus* religieux et profane ainsi que de nombreux motets et chansons dans le style de l'école flamande dont B. est l'un des représentants les plus typiques.

Bruneau Alfred Louis Charles Bonaventure (Paris 1857-1934) compositeur français. Elève de Massenet au Conservatoire de Paris, il obtint le Second Grand Prix de Rome en 1881. Très tourné vers le genre dramatique, il prit presque tous les sujets de ses opéras dans les romans naturalistes d'E. Zola dont il était un ami dévoué, mais adopta, d'un point de vue stylistique, les canons de l'esthétique wagnérienne. Signalons *le Rêve* (1891), qui lui valut un succès immédiat, *l'Attaque du moulin* (1893), *Messidor* (1897), *l'Ouragan* (1901), *l'Enfant-Roi* (1905), *Naïs Micoulin* (1907), *la Faute de l'abbé Mouret* (1907), *les Quatre Journées* (1916) et *Virginie* (1931). Il composa également des cycles de mélodies pour piano et chant, 2 ballets, 2 poèmes symphoniques et des pièces de musique sacrée (parmi lesquelles un *Requiem*, 1889). Ecrivain de talent, il publia des recueils d'essais et de souvenirs, parmi lesquels on citera *la Musique française* (1901) et *A l'ombre d'un grand cœur* (souvenirs sur Zola, 1932).

Brunelli Antonio (Bagnoregio, Viterbe, v. 1575-?) compositeur italien. Elève de G. M. Nanino à Rome, il fut maître de chapelle à Pise (1605), Florence (1612-1614) et de nouveau à Pise. Il composa 3 livres de *Scherzi, arie, canzonnettes et madrigaux* (1612-1616) et de la musique sacrée et instrumentale, adoptant — en même temps que le style polyphonique traditionnel — le style monodique. Il a écrit les traités *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare* (1606) et *Regole e dichiarationi di alcuni contrappunti doppi* (1610).

brunette courte composition vocale avec ou sans accompagnement, à une ou plusieurs voix (2 ou 3), en homorythmie, sur un sujet pastoral, idyllique ou amoureux. Très populaire en France au XVII^{e} et XVIII^{e} s., elle fut introduite dans l'opéra par Lully, Rameau et d'autres compositeurs.

Brunetti Gaetano (Fano? v. 1740-Madrid v. 1798) compositeur italien. Il vécut à Madrid à partir de 1762 environ, et fut au début au service du duc d'Albe, puis du prince des Asturies, rivalisant à la cour avec Boccherini. Avec ce dernier, il est l'un des ultimes représentants des symphonistes italiens de la fin du XVIII^{e} siècle. Son œuvre marque le passage du style galant aux prémices du romantisme. Il a écrit 33 symphonies (la 9^{e} concertante pour 2 violons, et la 33^{e} dite «Il maniatico» avec violoncelle obligé),

6 ouvertures, contredanses et menuets, marches et galops, 61 sextuors, 53 quintettes, de nombreux quatuors, 18 trios, 40 sonates pour violon. Sa production vocale fut peu importante.

Brunetti Giovanni (Urbino? - v. 1631) compositeur italien. Il fut maître de chapelle de l'Arciconfraternita della Morte à Ferrare et du dôme de Urbino (1621-1631). Il publia 3 livres de motets (l'un d'entre eux contient également des litanies), *Salmi intieri concertati a 5 o 6 voci con organo* (1625) dont la préface souligne la nécessité de varier le temps d'exécution en fonction des sentiments contenus dans le texte, *Salmi spezzati concertati a 2-4 voci con Messa a 4 voci e organo* (1626).

Bruni Antonio Bartolomeo (Cuneo 1751-1821) violoniste et compositeur italien. Elève de G. Pugnani, il s'établit à Paris vers 1780 et prit part à la Révolution; de 1799 à 1801, il dirigea l'orchestre de l'Opéra-Comique. Il retourna probablement en Italie en 1816. Il est avant tout connu pour ses compositions instrumentales destinées aux violons et à la viole (60 quatuors, 21 trios pour 2 violons et violes, sonate pour un ou deux violons, sonates pour violes, duos pour violons ou violons et violes) et pour ses œuvres didactiques (études pour violon, méthode pour violon et pour viole, leçons de chant); il composa également 18 opéras sur des livrets français et 5 ouvertures pour orchestre.

Bruscantini Sesto (Porto Civitanova, Macerata, 1919) baryton-basse italien. Il s'est affirmé surtout dans les rôles comiques et brillants du répertoire du XVIII^e s. et du début du XIX^e s., montrant une technique solide, un goût sûr, du style, de l'imagination et de remarquables qualités sur scène.

bruscello représentation populaire similaire au *maggio*, exécutée dans la province de Sienne et connue également dans divers endroits de la Toscane. Le nom dérive d'un arbuste de chêne vert, appelé justement b., autour duquel se déroule la représentation. Celle-ci est exécutée uniquement par des hommes et repose sur des poèmes en huitains, entonnés sur des mélodies constamment répétées et avec différents accompagnements instrumentaux.

Bruson Renato (Granze, près de Padoue, 1936) baryton italien. Il a fait ses débuts à Spolète, en 1962, dans le *Bal masqué* de Verdi. Il chante dans les plus grands théâtres du monde. Doué d'une voix souple et moelleuse au phrasé aristocratique et de remarquables qualités d'acteur, il est considéré comme l'un des plus grands barytons romantiques de notre époque, en particulier dans le répertoire de Donizetti.

Brusselmans Michel (Paris 1886-Bruxelles 1960) compositeur belge. Il a étudié au Conservatoire de Bruxelles et à Paris avec V. d'Indy. Il a composé des ballets, des commentaires radiophoniques, 3 symphonies et des œuvres symphoniques souvent inspirées par des sujets nationaux, l'oratorio *Jésus* (1936), le *Psaume LVI* pour soprano, chœur et orchestre (1954), et différentes pièces de musique de chambre.

Bryars Gavin (Goole, Yorkshire, 1943) compositeur anglais. Il a effectué des expériences dans la musique de jazz et, en Angleterre, il est considéré comme le représentant d'un courant expérimental, ainsi que John White et d'autre compositeurs. Il collabore avec l'auteur et metteur en scène de théâtre Bob Wilson.

Bucchi Valentino (Florence 1916-Rome 1976) compositeur italien. Elève de V. Frazzi et L. Dallapiccola à Florence, il a enseigné aux Conservatoires de Florence et de Venise et, à partir de 1972, il a été directeur du Conservatoire de Florence. Il a composé des œuvres pour le théâtre (dont *Il Contrabbasso*, 1954), des ballets, le mystère chorégraphique *Laudes Evangelii* (1952), des pièces de musique symphonique, pour la scène et pour des films, des concertos, des œuvres vocales avec orchestre (dont *Pianto delle creature*, 1948, *Cori della pietà morta*, 1950) et des pièces de musique de chambre. Il a adopté un langage rythmiquement incisif, privilégiant les sonorités grotesques et les échos populaires.

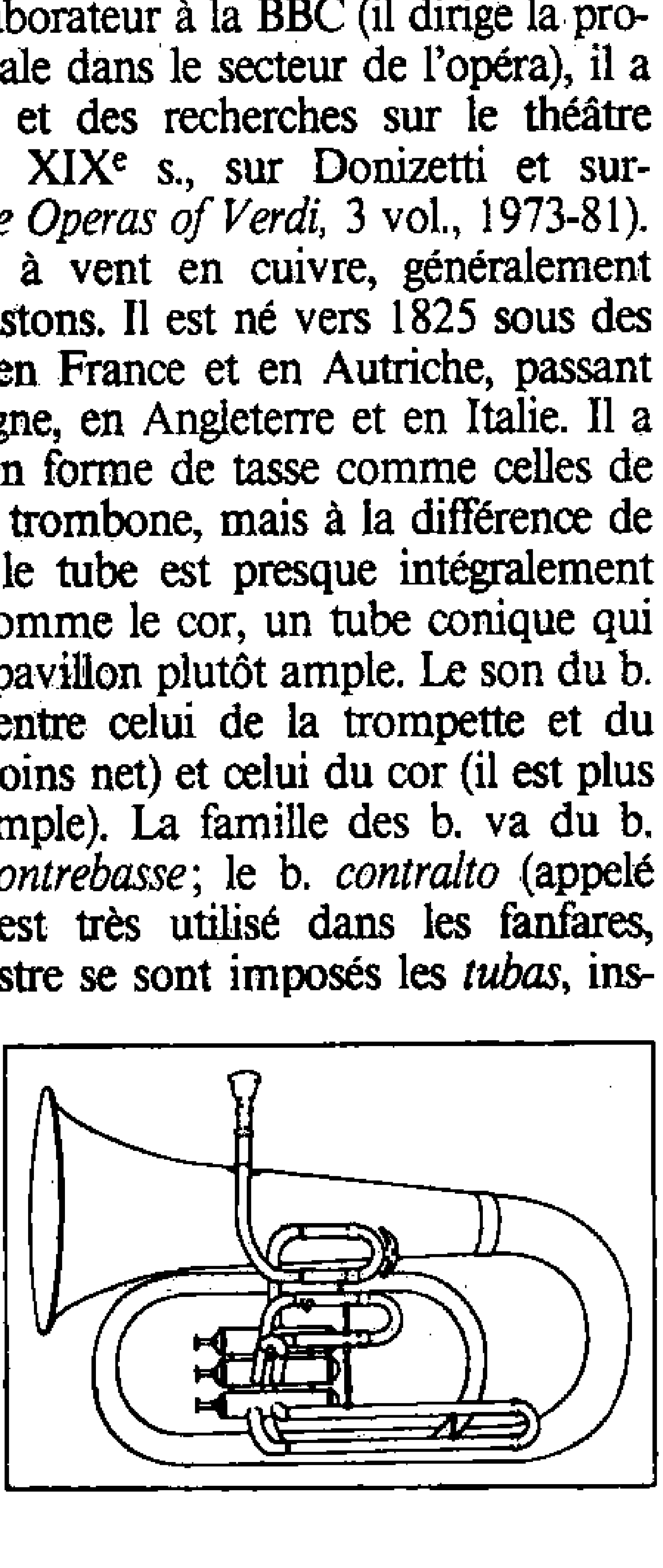
Buchbinder Rudolf (Leimeritz, Bohême, 1946) pianiste autrichien. Parmi les meilleurs talents de sa génération, il est particulièrement apprécié pour ses interprétations des classiques viennois. Il a enregistré l'intégrale pour piano de Haydn et Beethoven.

Buchner Hans (Ravensburg, Wurtemberg, 1483-Zurich, v. 1538) organiste et compositeur allemand. Elève de P. Hofhaimer, il fut organiste à Constance de 1506 à 1526. Il écrivit une des plus anciennes méthodes de composition et d'improvisation pour l'orgue et composa des pièces pour orgue, des lieder et des motets.

Bücken Ernst (Aix-la-Chapelle 1884-Overath 1949) musicologue allemand. Il enseigna à l'Université de Cologne (1925-1945). Il fut l'éditeur scientifique de : *Handbuch der Musikwissenschaft* (1927-31), *Die grossen Meister der Musik* (1932-39) et *Handbuch der Musikerziehung* (1931). Il a écrit de nombreux ouvrages, dont *Die Musik der Nationen* (1937), *Das deutsche Lied* (1939) et *Richard Strauss* (1949). □

Budden Julian (Hoylake, Cheshire, 1924) musicologue anglais. Collaborateur à la BBC (il dirige la programmation musicale dans le secteur de l'opéra), il a réalisé des études et des recherches sur le théâtre lyrique italien du XIX^e s., sur Donizetti et surtout sur Verdi (*The Operas of Verdi*, 3 vol., 1973-81).

bugle instrument à vent en cuivre, généralement muni de 3 ou 4 pistons. Il est né vers 1825 sous des formes analogues en France et en Autriche, passant ensuite en Allemagne, en Angleterre et en Italie. Il a une embouchure en forme de tasse comme celles de la trompette et du trombone, mais à la différence de ces derniers dont le tube est presque intégralement cylindrique, il a, comme le cor, un tube conique qui se termine par un pavillon plutôt ample. Le son du b. est intermédiaire entre celui de la trompette et du trombone (il est moins net) et celui du cor (il est plus puissant et plus ample). La famille des b. va du b. *sopranino* au b. *contrebasse*; le b. *contralto* (appelé également *genis*) est très utilisé dans les fanfares, tandis qu'à l'orchestre se sont imposés les *tubas*, ins-



Bugle basse, instrument à vent du XIX^e siècle.

truments analogues mais d'une étendue plus grave. Les b. aigus ont de remarquables possibilités, les b. plus graves (dont le b. *baryton* ou *bombardino* et le b. *basse grave* ou *bombardone*) sont particulièrement adaptés à soutenir les basses.

Buini Giuseppe Maria (Bologne 1680/95 environ-Alexandria, 1739) compositeur et librettiste italien. Il résida à Bologne où il fut plusieurs fois «prince» de l'Accademia filarmonica, et à Mantoue. Il composa plus de trente œuvres théâtrales, toutes perdues, qui eurent un succès notable (spécialement en Italie) : *Il Savio delirante* (1726) et *Chi non fa non falla* (1728), sur un sujet satirique, dans lequel il emploie le dialecte bolonais; parmi les autres compositions, un oratorio et *Suonate per camera da cembalo o violino e violoncello* op. 1. En plus des livrets de ses propres oeuvres, il écrivit *Il Maestro di musica* («le Maître de musique») utilisé par plusieurs compositeurs.

Bukofzer Manfred (Oldenbourg, Basse-Saxe, 1910-Oakland, Californie, 1955) musicologue allemand naturalisé américain. Etabli aux Etats-Unis en 1939, il a enseigné aux Universités de Cleveland et de Californie. Il a écrit des ouvrages d'importance fondamentale : *Music in the Baroque era* (1947), *Studies in Medieval and Renaissance Music* (1950) et *Music of the Classic period, 1750-1827* (1955). Il a publié des éditions de musique ancienne, dont l'intégrale de J. Dunstable (1953).

Bull John (Somerset 1562-Anvers 1628) compositeur et organiste anglais. Organiste de la cathédrale de Hereford en 1582, maître de la chapelle royale en 1585, enseignant au Greshan College de Londres, de 1596 à 1607, il s'installa par la suite à Bruxelles (en 1613) et à Anvers (1617). Eminent contrapuntiste et virtuose du clavier, il apporta une contribution notable au développement de la technique de l'orgue et du virginal, instruments pour lesquels il laissa environ 150 morceaux; il écrivit également 50 compositions pour violes et 9 compositions vocales.

J. Bull, portrait du XVIe siècle.

Bull Ole Bornemann (Bergen 1810-Lysö, Bergen, 1880) violoniste et compositeur norvégien. Il a été l'un des plus grands interprètes de la période romantique, avec Paganini, Chopin et Liszt, avec lesquels il était très ami. Il a composé 2 concertos et de nombreux morceaux pour violon de haute virtuosité.

Bülow Hans Guido von (Dresde 1830-Le Caire 1894) pianiste et chef d'orchestre allemand. Il fit ses débuts dans la direction d'orchestre en 1850, s'affirmant ensuite comme le plus grand interprète de son temps, surtout dans les œuvres de Wagner (dont il soutint les théories esthétiques) et d'autres compositeurs contemporains tels que Brahms, R. Strauss et

H. G. von Bülow : portrait de F. von Lenbach (détail), Munich, Nationaltheater.

Tchaïkovski. Il dirigea les premières représentations de *Tristan et Isolde* (1865) et des *Maîtres chanteurs* (1868). Ayant eu Liszt comme professeur de piano, il épousa sa fille Cosima, qui ensuite divorça (1869) pour épouser Wagner. Il publia des éditions critiques des sonates de Beethoven et des études de Cramer et Chopin.

Bumbry Grace (Saint Louis, Missouri, 1937) mezzo-soprano noire américaine. Elle a commencé son activité à Londres en 1959, s'affirmant dans les plus grands théâtres surtout avec *Carmen, Don Carlos,* et *Aida,* en raison de son timbre chaud, de son tempérament vibrant et de son élégance. Douée d'une voix très étendue, elle a chanté aussi des rôles de soprano : Norma, Lady Macbeth (Verdi), Tosca, Salomé et Elisabeth de *Tannhäuser.*

Bunn Theodore, dit «Teddy» B. (Freeport, Long Island, 1909-Palmsdale, Californie, 1978) guitariste de jazz américain. Avec son langage simple, mais profondément empreint de blues, il a exercé son activité dans les années 30 avec, entre autres, les Five Spirits of Rhythm, Jimmie Noone et Sidney Bechet.

Buonamente Giovanni Battista (?-Assise 1643) compositeur italien. Elève de Monteverdi et de S. Rossi, il fut au service de la cour de Mantoue et de Vienne (1626-1629); à partir de 1636, il fut maître de chapelle à Saint-François d'Assise. De sa production, il reste, en plus des compositions sacrées à plusieurs voix, 4 livres de musique instrumentale (sonates, symphonies, gaillardes, courantes, ariettes de 2 à 6 instruments), intéressantes par les innovations concernant la suite et la technique du violon plutôt hardie pour l'époque.

Buongiovanni Francesco (Naples 1872-Rome 1940) compositeur italien. Ecrivain et journaliste, il a composé de nombreuses chansons napolitaines dont on se souvient encore aujourd'hui, parmi lesquelles *Zi'Carulina* (1902), *'O scugnizzo* (1906), *l'Ammore a tre* (1910), *Mandulinata a mare* (1915), *Fili d'oro* (1915) et *Lacrime napulitane* (1925).

Burdon Eric (Walker-sur-la-Tyne 1941) chanteur pop anglais. S'inspirant du soul noir américain, il fonda en 1964 le groupe des Animals (*The House of the Rising Sun*) et, par la suite, des New Animals.

Burette Pierre-Jean ou P. J. Buret (Paris, 1655-1747) historien de la musique française. Médecin de profession, il apporta une importante contribution à la connaissance de la musique et de la danse grecque antique en publiant, entre 1717 et 1730, une série de monographies sur le sujet. Deux de celles-ci furent également traduites en Italien : *Paragone del'antica*

con la moderna musica (Venise, 1748) et *Prima e seconda memoria per servire alla istoria del ballo degli antichi* (Venise, 1759). Il a traduit en français le traité de Plutarque *Sur la musique.*

Burgmüller Johann August Franz (Magdebourg 1766-Dusseldorf 1824) organisateur de concerts et compositeur allemand. Après avoir dirigé le théâtre de Weimar et ceux d'autres villes de l'Allemagne méridionale, il fonda, en 1818, le *Niederreinisches Musikfest*, événement présent encore de nos jours dans le calendrier européen.

Burian Emil František (Pilsen/Plzeň 1904-Prague 1959) metteur en scène, compositeur et écrivain tchèque. Parallèlement à son activité principale de metteur en scène de théâtre, qui lui valut une renommée internationale, il exerça aussi celles de compositeur, journaliste, homme politique (il fut également député) et metteur en scène de cinéma. Sa vaste production musicale, ouverte aux expériences du jazz, de L. Janáček et du groupe des Six, comprend 7 œuvres pour le théâtre, 5 ballets, 9 opérettes, des musiques pour la scène et pour les films, des œuvres symphoniques (dont un concerto pour accordéon) et des pièces de musique de chambre et vocale.

Burkhard Willy (Leubringen, Berne, 1900-Zurich 1955) compositeur suisse. Sa vaste production, où l'on reconnaît l'influence de Bartók, Hindemith et Stravinski, ainsi que les modèles polyphoniques de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, le situe parmi les compositeurs contemporains les plus significatifs de son pays. Il a composé de nombreuses pièces de musique symphonique et de chambre, l'opéra *Die schwarze Spinne* [«l'Araignée noire»] (1948) et un assez grand nombre de compositions à caractère religieux ou spirituel, dont les oratorios *Das Gesicht Jesajas* [«la Vision d'Isaïe»] (1935) et *Das Jahr* [«l'Année»] (1941) et une *Messe* (1951).

burlesque composition brève de caractère gai, ressemblant au scherzo et au capriccio. Introduit en tant que danse dans la suite du XVIII^{e} s. (par ex. dans la *Partita n° 3 en la mineur* pour clavecin de Bach), elle devient au XIX^{e} s. une pièce de forme libre appelée également *burla*, (par ex. la *Burla* de Schumann dans les *Albumblätter* («Feuillets d'Album») pour piano op. 124).

Burney Charles (Shrewsbury, Shropshire, 1726-Chelsea 1814) historiographe anglais de la musique. Il accomplit des études d'orgue à Chester, perfectionna son éducation musicale à Londres (1744-1746) avec Th. Arne, jouant à la même époque du violon et de la viole dans l'orchestre de Haendel. Après 1770, il effectua de nombreux voyages en Italie, France, Allemagne, Autriche et aux Pays-Bas, entrant en contact avec quelques-uns des musiciens les plus réputés de l'époque, parmi lesquels Galuppi, Martini, Jommelli, Piccinni, Mozart, Hasse, Gluck, et C. Ph. E. Bach. Il en découla des écrits riches d'informations intéressantes : *The Present State of Music in France and in Italy* (1771) et *The Present State of Music in Germany, the Netherland and United Provinces* (1773). Entre 1776 et 1789, il publia, en 4 volumes, *A General History of Music*, qui reste de consultation utile.

Buroni Antonio ou A. Boroni (Rome 1738-1792) compositeur italien. Elève de G. Abos au Conservatoire de Naples, fut à Rome maître de M. Clementi, qui était un de ses parents. Il travailla à Rome, Venise (1763-1766) Prague, peut-être à Dresde, de nouveau à Venise et à Stuttgart (1771-1777), où il succéda à Jommelli comme compositeur de cour et encore à Rome où il fut maître de chapelle à Saint-Pierre. Il composa 15 opéras serias et bouffes (ceux qui obtinrent un succès particulier furent *la Moda* (1761); *l'Amore in musica* (1763), et *Il carnovale* (1770), dans lesquels il fait fusionner la vivacité rythmique et mélodique de l'école napolitaine avec les modèles plus riches et les structures plus élaborées des modèles vénitiens. En outre, il écrivit 3 opéras-comiques, une cantate sur le texte de V. Monti (1782), des compositions instrumentales et différentes musiques sacrées, solides constructions contrapuntiques.

Bury Bernard de (Versailles 1720-85) compositeur français. Il fut au service de la cour de France en tant que claveciniste et surintendant de la Musique. En collaboration avec d'autres musiciens, il composa différentes oeuvres, parmi lesquelles *les Caractères de la folie* (1743) où l'on remarque des passages dansés et descriptifs purement symphoniques, dans le style de J. Ph. Rameau.

Burzio Eugenia (Poirino, près de Turin, 1879-Milan 1922) soprano italienne. Parmi les plus grandes interprètes de son époque dans le répertoire vériste, en raison de sa voix puissante et sensuelle et de son tempérament exubérant, elle a chanté également dans des opéras plus difficiles du XIX^{e} s., tels que *Norma, Un bal masqué, le Trouvère, la Force du destin,* et *la Gioconda.*

Busacca Ciccio (Paternò, Catane, 1926) chanteur itinérant italien. Il a commencé le métier de chanteur itinérant à l'âge de 27 ans, remportant des succès non seulement avec des compositions inspirées par des faits d'actualité, mais aussi par l'interprétation de poèmes composés par le poète Ignazio Buttitta, dont nous signalerons *Lamento per la morte di Turiddu Carnivali* et *Treno del sole.* Outre la Sicile, il a participé à de très nombreux concerts et festivals dans toute l'Italie; sa collaboration théâtrale avec Dario Fo est particulièrement importante.

Buscaglione Fred (Turin 1922-Rome 1960) chanteur et auteur de chansons italien. Vers la fin des années 50, il a introduit dans la musique légère (sur des textes de Leo Chiosso) le personnage «dur» des bandes dessinées, qu'il a tourné en caricature le rendant victime des différentes situations. Parmi ses plus grands succès, signalons *Eri piccola, Che bambola!* et *Teresa non sparare.* Il mourut dans un accident de la route.

Busch Adolf (Siegen 1891-Guilford, Vermont, 1952) violoniste allemand. Il a été un excellent interprète surtout des classiques allemands; il a joué comme soliste, en duo avec le pianiste R. Serkin et comme premier violon d'un célèbre quatuor à cordes qu'il avait lui-même formé. Son frère FRITZ (1890-1951), chef d'orchestre très connu, s'est consacré plus particulièrement au répertoire contemporain. Entre autres, il créa *Cardillac* de Hindemith (1926). Par ailleurs, ses interprétations et enregistrements de Mozart font autorité. Il a également écrit deux ouvrages sur son métier : *Aus dem Leben eines Dirigenten* (1949) et *Der Dirigent* (1961).

Busch Fritz (Siegen, Westphalie, 1890-Londres 1951) chef d'orchestre allemand. Il fut successivement chef de chœur à Riga (1909-1912), directeur musical à

Aix-la-Chapelle (1912-1918), directeur de l'Opéra de Stuttgart (1919-1922) et directeur musical de l'Opéra de Dresde (1922-1933). Il quitta l'Allemagne en 1933 pour s'installer à Buenos Aires. Il vécut ensuite à Copenhague et Stockholm (1937-1941), avant de retourner en Argentine, dont il obtint la nationalité en 1947. Considéré comme l'un des plus grands chefs, ses interprétations et ses enregistrements de Mozart restent des références. □

Busenello Gian Francesco (Venise 1598-Legnaro, Padoue, 1659) librettiste italien. De famille patricienne, auteur de satires et de rimes en dialecte, intéressantes comme document sur les coutumes, il fournit des livrets à Monteverdi (*L'Inconorazione di Poppea*) et à F. Cavalli (*Gli Amori di Apollo e di Dafne, Didone, la Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore, Statira principessa di Persia*).

Bush Alan Dudley (Londres 1900) compositeur anglais. Il a enseigné à la Royal Academy of Music de Londres de 1925 à 1938 et dirigé, dans les années 30 et 40, différentes associations musicales de travailleurs, telles que la London Labour Choral Union et la Workers' Association, qu'il avait créée lui-même. D'inspiration marxiste, il a effectué, après 1945, un travail de simplification stylistique progressive, afin de rendre ses œuvres plus accessibles aux masses, se rattachant aussi, pour certains aspects, à la chanson populaire anglaise. Il a composé des opéras (dont *Wat Tyler,* 1953), des opérettes, des ballets, des musiques pour la scène, des symphonies, des concertos (pour piano, violon et violoncelle) et des pièces de musique de chambre.

Bush Katherine, dite «Kate» B. (Kent 1958) chanteuse anglaise. Elle s'est affirmée en 1977 (*Wuthering Heights*) par un caractère vocal entièrement construit sur les sonorités les plus aiguës, aux effets gazouillants, mais elle a ensuite montré des qualités d'interprétation nettement plus variées, faisant appel aussi à des suggestions expressionnistes (*Dreaming,* 1982).

Busi Alessandro (Bologne 1833-1895) compositeur italien. Fils de GIUSEPPE (Bologne 1808-1871), président de l'Académie philharmonique bolognaise, et frère de LEONIDA (Bologne 1835-1900), secrétaire de la même association. Il a dirigé à Bologne l'orchestre du Théâtre municipal et a été aussi très apprécié comme professeur de chant (parmi ses élèves, signalons G. Borgatti). Il a écrit des œuvres symphoniques à caractère évocateur, des mélodies, des œuvres de musique sacrée et des compositions pour piano.

busine ou buisine, instrument à vent de l'Antiquité, en fer et en bronze, au tuyau fin incurvé et se terminant par un pavillon, utilisé dans l'armée romaine pour donner des signaux.

Busnois Antoine (? v. 1430-Bruges 1492) compositeur flamand. Il fut élève de J. Ockeghem et devint prêtre en 1468; il passa presque toute sa vie à la cour de Bourgogne. Il a composé 3 messes à quatre voix, dont une sur le motif traditionnel de l'*Homme armé,* 2 magnificat, quelques motets à 3 et 4 voix; le meilleur de sa production est cependant représenté par les chansons polyphoniques (il en reste plus de 60) dont il a aussi écrit parfois les textes poétiques et qui comptent parmi les fruits les plus typiques du raffinement de l'école bourguignonne; ses chansons sont écrites dans un style contrapuntique limpide, rythmiquement varié, ce qui donne du relief à la ligne supérieure et à la régularité de la forme (le plus souvent calquée sur les modèles du rondeau et du virelai).

Busoni Ferruccio Benvenuto (Empoli, près de Florence, 1866-Berlin 1924) compositeur et pianiste italien. Orienté vers des études musicales par ses parents, musiciens tous les deux, il entreprit très jeune une carrière de concertiste. En 1876-1877 il étudia la composition avec W. Mayer à Graz. Après avoir vainement essayé de s'affirmer comme compositeur en Italie, il reprit péniblement la carrière de concertiste, séjournant pendant plusieurs années à Vienne, puis à Leipzig. Il fut professeur de piano à Helsinki en 1888-1889, puis, après avoir remporté le concours de composition Rubinstein en 1890, à Moscou; à partir de 1891, il enseigna à Boston. Désormais affirmé comme concertiste, il abandonna l'enseignement au Conservatoire et s'établit à Berlin en 1894, alternant les tournées de concerts avec la composition et les cours de perfectionnement pour le piano à Weimar et à Vienne. Excellent interprète de Bach, Beethoven et Liszt, il eut peu de rivaux comme pianiste jusqu'à la Grande Guerre. Parmi les compositions les plus significatives de cette période, il faut signaler le *Concerto pour piano* op. 39, la *Berceuse élégiaque* op. 42 et le *Nocturne symphonique* op. 43 pour orchestre, la *Fantasia contrappuntistica* pour piano et l'opéra *Die Brautwahl* [«l'Épouse tirée au sort»] (composé entre 1907 et 1910 et représenté en 1912). De 1913 à 1915, il dirigea le *Liceo musicale* de Bologne; ensuite, il s'établit à Zurich, où il demeura jusqu'en 1920. Il écrivit dans cette ville les opéras *Arlecchino oder Die Fenster* et *Turandot* (composés respectivement en 1914-16 et 1917, et représentés tous les deux en 1917) et, à partir de 1916, des ébauches pour *Doktor Faust*; ce dernier opéra, retravaillé à Berlin en 1920 mais resté inachevé (il sera terminé par un élève de B., Ph. Jarnach, et représenté en 1925), peut être considéré comme l'exemple le plus abouti de sa conception théâtrale antivériste et symboliste. Revenu à Berlin en 1920, B. reprit intensivement son activité de concertiste, se consacrant plus particulièrement à la divulgation des concertos de Mozart; au même moment, il devint titulaire de la chaire de composition à l'Académie de musique de Berlin. Celle-ci, après sa mort, sera donnée à Schoenberg. Outre les compositions déjà citées, la production de B. comprend aussi plusieurs pièces de musique vocale sacrée, d'autres œuvres symphoniques (dont le *Rondò arlecchinesco* op. 46, avec ténor ad libitum, l'*Indianische Fantasia* op. 44 pour piano et orchestre, le *Concerto pour violon* op. 35a, et le *Divertimento* op. 52 pour flûte et orchestre), ainsi que de nombreuses pièces de musique de chambre et pour piano (entre autres, les deux premières *Sonatines,* la *Fantasia contrappuntistica,* la *Sonatina super «Carmen»,* et des transcriptions d'après Bach, telles que la *Chaconne*).

La revalorisation de l'œuvre créatrice et théorique de B., qui avait souffert, de son vivant, de l'immense renommée du pianiste, s'est imposée progressivement au cours des dernières décennies. C'est ainsi que de nos jours B. est considéré comme l'une des grandes figures de son époque. Son esthétique personnelle est caractérisée par un refus de la tradition postroman-

tique, par un refus d'insérer des éléments littéraires au sein de la musique instrumentale et par la recherche d'une nouvelle objectivité stylistique. En partant des anciens, de Bach en particulier (dont il a magnifiquement transcrit pour le piano plusieurs pièces), B. aboutit à une sorte de pureté expressive renouvelée. La conception harmonique de B. révèle, dans ses points culminants, une condensation chromatique allant jusqu'à la suspension des pôles d'attraction tonale. Les textes théoriques les plus importants de B. (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst,* 1906; *Gesammelte Aufsätze : von der Einheit der Musik,* 1922) abordent, entre autres, la question de la dissolution du système musical occidental.

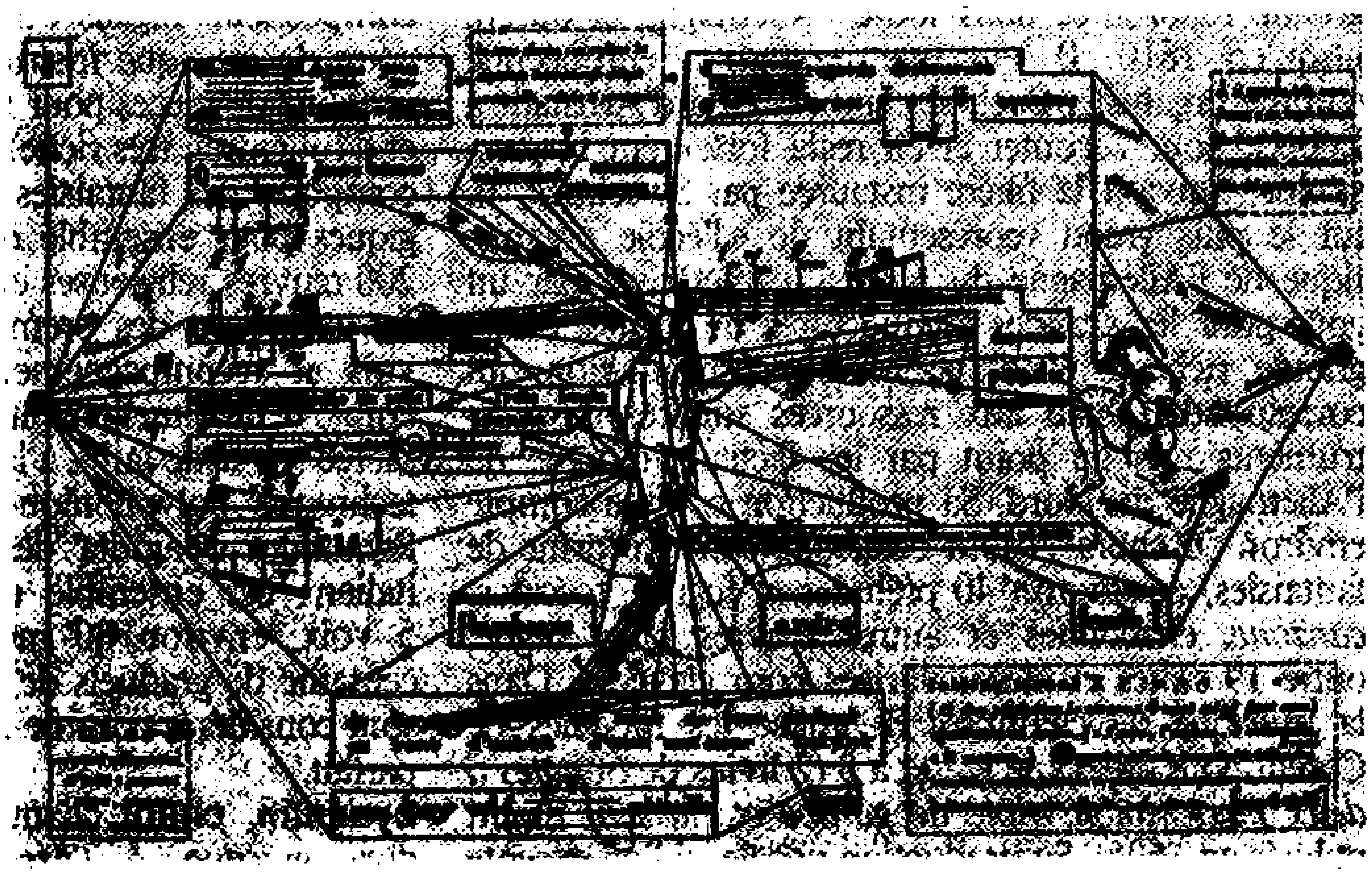
Busser Henri (Toulouse 1872-Paris 1973) compositeur et chef d'orchestre français. Elève de C. Franck et de Ch. M. Widor au Conservatoire de Paris, puis de Ch. Gounod. Il a enseigné au Conservatoire de Paris à partir de 1904, d'abord à la classe d'ensemble vocal (1904-1929), puis à la classe de composition (1930-1948). Il a dirigé l'Opéra-Comique (1939-1941), la section musicale de la Radio française (1943-1944) et l'Opéra (1948-1952). En 1938, il est élu membre de l'Institut. Ses compositions pour le théâtre (dont *Colomba,* 1921, *les Noces corinthiennes,* 1922, et *le Carrosse du Saint-Sacrement,* 1948) développent un caractère vocal mélodique déployé sur un tissu symphonique élaboré dans la tradition de l'opéra lyrique français, transmise par Gounod à Saint-Saëns, Chabrier et Debussy. La production de B. comprend également des pièces de musique symphonique, chorale, sacrée et de chambre.

Bussi Francesco (Plaisance, Emilie, 1926) musicologue italien. Professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Plaisance (depuis 1959), il exerce aussi une activité de pianiste. Il a consacré plusieurs essais à la musique de sa ville natale (dont une monographie sur *Gerolamo Parabosco,* 2 vol., 1962) et a étudié l'œuvre de musique sacrée de Francesco Cavalli (*La «Messa concertata» et la musique sacrée de P. F. Cavalli,* 1960, et d'autres essais, ainsi qu'une édition de la *Missa pro defunctis,* 1977).

Bussotti Sylvano (Florence 1931) compositeur italien. Représentant parmi les plus originaux de la nouvelle musique italienne, il exerce aussi une grande activité comme metteur en scène, décorateur et, épisodiquement, comme pianiste. L'esthétique de B. est centrée sur la notion d'autobiographie, comme transposition musicale de l'expérience vécue, évoquée à travers un jeu d'allusions très dense. Parmi les œuvres les plus significatives de sa première phase créatrice, il faut signaler le cycle *Pièces de chair II* pour piano, deux voix et plusieurs instruments (1958-60). Pendant les années suivantes, parallèlement à l'abandon de certaines expériences de notation graphique, intéressantes mais isolées (comme dans les hermétiques *Sette Fogli* pour plusieurs interprètes, 1959), on assiste à une discrète récupération des traditions du passé, à une sorte de réapparition, d'une manière filtrée et voilée, non seulement de l'héritage idéal de Mahler et Berg, mais aussi de celui de Puccini, ou de la polyphonie italienne, ou encore d'autres expériences, toujours soumises à un goût marqué pour les raffinements, à une conception du son comme événement magique, et à la tendance personnelle à l'autobiographie déjà mentionnée. L'une des synthèses les plus denses de la conception musicale de B. est représentée sans doute par son *Rara Requiem* (1969-70) pour voix, guitare, violoncelle, flûtes, piano, harpe et percussions. On remarque en outre *Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck* pour formation de chambre (1964), *Il Nudo* pour voix et instruments (1963), le mystère de chambre *la Passion selon Sade* (1965), *I Semi di Gramsci* pour quatuor à cordes et orchestre (1962-71), *Ancora odono i colli,* madrigal à six voix (1967), les œuvres pour le théâtre *Lorenzaccio* (1972), *Nottetempo* (1976), *Le Rarità, Potente* (1979), *la Racine* (1981) et le ballet *Bergkristall* (1973).

Bustelli Giuseppe (?-Vienne v. 1781) imprésario italien, connu en Bohême et en Allemagne. A partir de 1764, la direction du théâtre de la vieille cité de Prague lui a été confiée; il y fit rayonner l'opéra bouffe italien. Il démontra par la suite qu'il savait également bien estimer les œuvres locales, mettant en scène des œuvres tchèques de J. Mysliveček, et J. A. Koželuh.

Bustini Alessandro (Rome 1876-1970) compositeur italien. Il a été président de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome de 1952 à 1964. Il a écrit des œuvres



S. Bussotti, «la Passion selon Sade», manuscrit autographe (extrait).

pour le théâtre, des pièces de musique symphonique et de chambre. Cependant, il est surtout connu comme pédagogue, car il a formé au Conservatoire de Rome de nombreux compositeurs, parmi lesquels G. Petrassi, G. Turchi et B. Maderna.

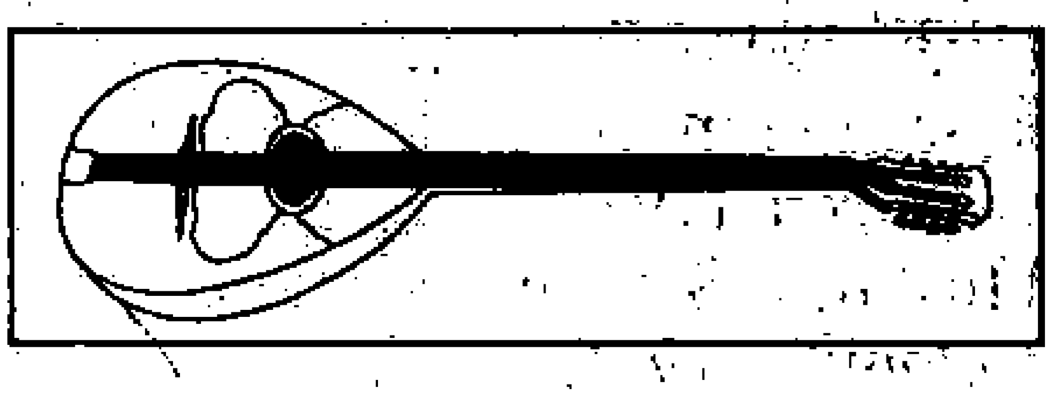
Buterne Jean-Baptiste (Toulouse v. 1650-Paris 1727) organiste français. Titulaire de l'orgue de St-Étienne-du-Mont (1674-1726), il fut aussi organiste de la Chapelle de Versailles, pour le quartier d'avril (1678-1721), et successeur d'H. Du Mont à l'orgue de St-Paul (1684-1727). Il occupa aussi la charge de maître de clavecin de la duchesse de Bourgogne. On ne conserve de lui, en manuscrit, que ses *Petites Règles pour l'accompagnement.* CHARLES, son fils, organiste et compositeur, n'est connu que pour ses *Six Sonates pour la vielle, musette, violon, flûte, hautbois et pardessus de violles* (1745) et sa *Méthode pour apprendre la musique vocale et instrumentale* (1752). □

Buus Jakob, ou Jachet ou Jacques B. (Bruges ou Gand, début du XVI^{e} s.-Vienne 1565) compositeur flamand. Il obtint en 1541 le poste de second organiste à la basilique Saint-Marc de Venise, et, vers 1550, il alla à Vienne où il fut encore attaché comme organiste à la cour de Ferdinand I et Maximilien II. Particulièrement significatifs de sa production sont ses deux livres de *Recercari da cantare et sonare d'organo et altri stromenti* (1547 et 1549) et le livre *Intabolatura d'organo* (1549) qui se situent parmi les premiers exemples du genre et aux origines de la musique purement instrumentale; en outre, il composa de la musique religieuse (*Libro de mottetti,* 1549) où l'on remarque à la fois la technique de la polyphonie imitative sur des thèmes grégoriens utilisés par N. Gombert et celle de la musique vocale profane (chansons françaises à 5 et 6 voix et madrigaux).

Buxtehude Dietrich (Oldesloe, Holstein, 1637?-Lübeck 1707) compositeur et organiste danois. Elève probablement de son père Johann B. Il fut, de 1668 à sa mort, organiste à l'église de Sainte-Marie de Lübeck où il donna une grande impulsion et un grand prestige aux «Musiques du soir» (*Abendmusiken*), concerts publics organisés sous forme de cycles de cantates exécutées à l'église et en dehors du service liturgique, pendant l'Avent et les dimanches après la Pentecôte. La tradition des *Abendmusiken* aura une grande renommée dans toute l'Allemagne et durera jusqu'en 1810. B. eut une réputation européenne comme organiste. Bach se rendit à pied d'Arnstadt à Lübeck pour l'écouter et en resta fortement impressionné. Suivant la filière instaurée par Sweelinck, B. fut le plus grand représentant de «l'école organistique de l'Allemagne du Nord», caractérisée par un goût pour les grandes architectures musicales, d'une grande richesse et d'une liberté d'imagination qui correspondait bien aux ressources sonores des instruments mis au point par les facteurs d'orgue de l'Allemagne du Nord. Sa production connue compte environ 50 chorals (dont beaucoup sont en forme de fantaisies) et environ 40 préludes et fugues, toccatas, *canzone*, chaconnes et autres œuvres pour orgue, outre 19 suites et pièces variées pour clavecin. Dans la musique de chambre, B. utilise les modèles de Corelli pour la sonate à 2 et à 3 (2 livres de *Sonates à deux pour violon, viole de gambe et clavecin* furent publiés en 1696). Sa production vocale, si l'on excepte quelques musiques pour des mariages sur des textes allemands et italiens, est de genre sacré et comprend l'oratorio *Das jüngste Gericht*, une *Missa brevis* à cinq voix, le motet *Benedicam Dominum* à 24 voix et 116 cantates soit en latin, dont le cycle de cantates *Membra Jesu nostri*, soit en allemand, comme par exemple *Fürchtet euch nicht* (2 voix et instruments), *Gott hilf mir* (5 voix et instruments). Ces ultimes compositions serviront de modèle à Bach pour ses cantates.

buzuki instrument à cordes (de la famille du luth), à long manche et à cordes pincées, utilisé dans la musique populaire grecque. C'est la forme modernisée d'un type particulier d'instrument à cordes turc (le → saz dit *buzuk* = grand) importé en Grèce après 1922. Il a 6 cordes en métal et se joue avec un plectre. Après avoir été l'instrument principal de la musique *rebetika*, produit du sous-prolétariat urbain, il a été employé récemment dans la musique légère.

Buzuki (Grèce).



BWV sigle par lequel on désigne la numérotation des œuvres de J.-S. Bach, d'après le *Bach-Werke-Verzeichnis*, élaboré par W. Schmieder.

Byas Carlos Wesley, dit «Don» B. (Muskogee, Oklahoma, 1912-Amsterdam 1972) saxophoniste ténor de jazz américain. Elève de Coleman Hawkins, il a ensuite assimilé le style bop. Il a joué avec Count Basie et Dizzy Gillespie, avant de s'établir en France.

bylina chanson populaire russe, à caractère épique et narratif, qui s'épanouit entre le X^{e} et le XVI^{e} s.

Byrd William (Lincolnshire? 1543-Stondon Massey, Essex, 1623) compositeur anglais. Peut-être élève de Th. Tallis, bien que catholique, il fut nommé organiste de la cathédrale de Lincoln et de la chapelle royale à Londres (à partir de 1572); en outre, en collaboration avec Tallis, il obtint de la reine Elisabeth, le monopole pour l'édition et la vente de la musique imprimée. Il lui a dédié par exemple les *Cantiones Sacrae*, recueil de 34 motets latins à 5 et 6 voix (Londres, 1575). Il est considéré comme le plus grand compositeur anglais du XVI^{e} s. Il a composé beaucoup de musique instrumentale, écrivant plus d'une centaine de pièces pour le virginal (de grande élégance et d'invention très riche) et il a été l'un des premiers à composer des fantaisies libres sur des mélodies liturgiques pour ensemble de violes. Auteur de plus de 200 œuvres religieuses et profanes sur texte anglais, il fut aussi l'un des premiers à écrire des pièces pour voix et accompagnement de viole au lieu du luth employé habituellement. Il excella dans la musique sacrée sur texte latin, à laquelle en plus d'une brillante technique polyphonique d'influence principalement flamande, il ajouta des nuances du style baroque italien; cet ensemble comprend 3 messes de 3 à 5 voix, environ 80 motets de 3 à 9 voix et une centaine de graduels de 3 à 6 voix, dont les derniers sont considérés comme l'expression de son art le plus parfait.

byzantin, chant chant liturgique de l'Eglise orthodoxe grecque. A l'exception de la langue, il n'a

conservé que peu d'éléments de l'antique musique grecque (dont la notation est tout à fait différente); en revanche il a gardé quelques traces de la musique hébraïque en raison des contacts qui eurent lieu dans le bassin méditerranéen, et à Byzance plus particulièrement, entre le judaïsme et le christianisme oriental primitif. Originellement, le c. b. n'employait que quelques formules mélodiques progressivement adaptées aux nouveaux textes. Entre le IV^e^ et le X^e^ s., fleurirent de nombreux textes et adaptations musicales (comme les célèbres pièces d'Andrea de Crète et de saint Jean Damascène). A partir du XI^e^ s., on commença à codifier et à fixer graphiquement les chants du répertoire liturgique, d'abord de façon approximative, comme auxiliaire mnémonique, puis avec une précision de plus en plus grande. En même temps, on élaborait une théorie musicale reposant sur 8 modes (→ modalité). Au cours des siècles suivants, les mélodies du répertoire b. s'enrichirent d'ornements de plus en plus nombreux; la notation élaborée qui en résulta culmina au XIV^e^ s. avec ce qu'on appelle la *notation kukuzélienne* (de Johannes Kukuzeles). Après la chute de Byzance (1453), le c. b. assimila des éléments turco-arabes. Au XIX^e^ s., Chrysanthos de Madyte entreprit une réforme du c. b. simplifiant le système de notation (*notation chrysantine*). Il est possible d'étudier et de reconstruire le répertoire b. authentique essentiellement sur la base des manuscrits des XII^e^ et XIII^e^ s. dont on conserve une version encore fiable. Certains musicologues attachent une grande importance à la tradition vivace des foyers périphériques du c. b. (comme les colonies gréco-albanaises en Italie), présumant qu'à l'intérieur de ceux-ci, les caractères originels ont été mieux conservés. Les principales pièces de musique byzantine sont le *troparion*, le *kontakion* et le *kanon*. Le *troparion* qui remonte aux IV^e^ et V^e^ s. était une brève hymne monostrophique de structure mélodique variable. Le *kontakion*, qui apparut au cours des V^e^ et VI^e^ s., dont la paternité fut attribuée à Romanos le Mélode, était une forme ample constituée d'un nombre variable de *troparia* ou tropaires (généralement de 15 à 30), de structure semblable, modelés pour une même mélodie. Les différentes strophes étaient reliées entre elles par une sorte de ritournelle et par un acrostiche formé sur la première lettre de chaque strophe. Dans la seconde moitié du VIII^e^ s. s'imposa le *kanon* (dont Andrea de Crète est considéré comme le créateur), composition de longueur exceptionnelle, divisée en 9 parties appelées *odes*; chacune d'entre elles était à son tour formée de plusieurs tropaires et devait se référer à l'une des 9 odes bibliques fixées par la tradition. Le chant chrétien diffusé à partir de Byzance dans les populations slaves introduisit des éléments caractéristiques dans les Eglises locales et particulièrement en Russie. Là, à partir du XII^e^ s., s'affirma un style mélodique très expressif, connu sous le nom de *znamennyi* ou *znamennyi rospev*, nom dérivant de *znamena*, signes particuliers de notation aujourd'hui encore incomplètement déchiffrés. Au milieu du XVII^e^ s., avec l'adoption de la notation musicale occidentale, la musique polyphonique et des chants de provenances diverses traduits en slave ecclésiastique furent introduits dans le culte. A la fin du XIX^e^ s., l'Ecole synodale lança en Russie un mouvement en faveur du retour aux sources du chant chrétien autochtone.

C

C lettre qui, dans la notation alphabétique médiévale, désigna d'abord la note *mi* (système de Notker Balbulus), ensuite la note *do* (système d'Odon de Cluny). Actuellement, elle désigne le *do* dans les pays de langue allemande et anglaise où les syllabes de → Gui d'Arezzo n'ont pas été adoptées. Dans ces mêmes pays, le *C* majuscule peut indiquer la tonalité de *do* majeur et le *c* minuscule celle de *do* mineur. Pour les Allemands, celui-ci peut s'adjoindre des suffixes afin de désigner les notes et les tonalités de *do* bémol (*Ces*), *do* double bémol (*Ceses*), *do* dièse (*Cis*), et *do* double dièse (*Cisis*). // Autrefois, cette lettre désignait également la clé d'*ut* qui, après des transformations graphiques progressives, a donné le signe actuel

(𝄡).

// Représentée par un caractère graphique particulier (𝄴), elle désigne la mesure de temps à 4/4; ce signe provient du demi-cercle (c) qui, dans l'ancienne notation mesurée, indiquait le *temps imparfait.*

Caamaño Roberto (Buenos Aires 1923) compositeur et pianiste argentin. Actif en tant que concertiste dans les deux Amériques, il est depuis 1956 professeur au Conservatoire de Buenos Aires et fut, de 1960 à 1963, directeur artistique du théâtre Colón. Sa musique s'oppose aux caractères spécifiquement nationaux ainsi qu'à l'usage de nouvelles techniques.

cabaletta bref air d'opéra de mouvement vif qui comprend parfois des variations, habituellement placé à la conclusion d'une scène ou d'un morceau d'ensemble (exemples célèbres : «Sempre libera degg'io» de la *Traviata,* «Di quella pira» du *Trouvère).* On la rencontre souvent dans le mélodrame italien du début du XIX^e^ siècle.

Caballé Montserrat (Barcelone 1933) soprano espagnole. Après avoir commencé sa carrière en jouant les seconds rôles en 1955, elle s'est imposée à l'attention de la critique et du public du monde entier en 1965 dans *Lucrèce Borgia* de Donizetti, chantée au Carnegie Hall de New York. Elle figure parmi les meilleures interprètes du répertoire de Bellini, de Donizetti et des premières œuvres de Verdi grâce à sa voix flexible et très douce, son abandon au lyrisme et le savant emploi des pianissimi.

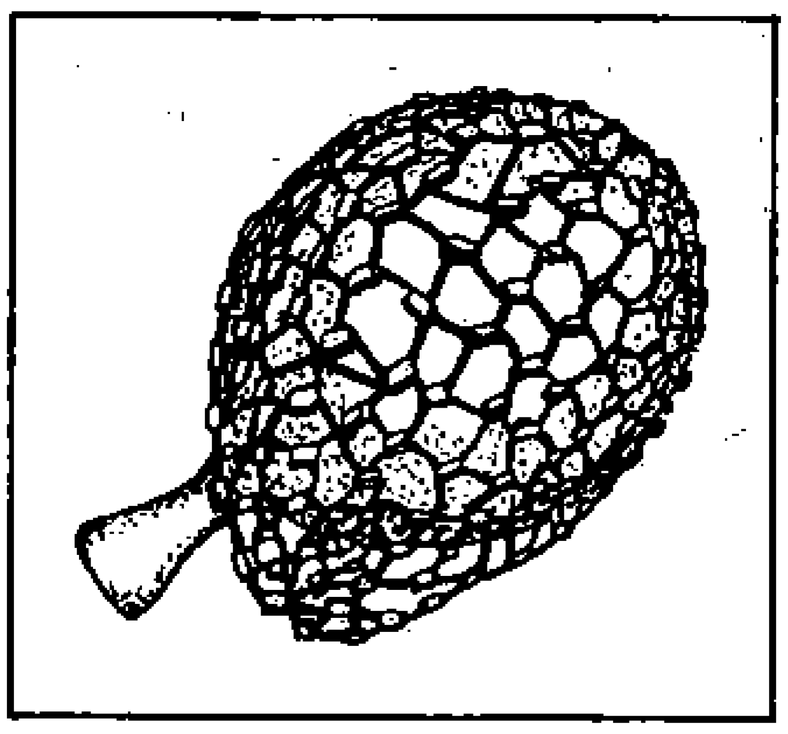
Caballero Fernández Manuel (Murcia 1835 - Madrid 1906) compositeur espagnol. Il étudia avec H. Eslava et Albéniz. Il fut chef d'orchestre dans plusieurs théâtres madrilènes, cubains, portugais et sud-américains. Il devint célèbre surtout comme auteur de zarzuelas : il en composa plus de 200 (remarquables pour leur élégance) dans lesquelles il se servit largement du chant populaire.

Cabanilles Juan Bautista José (Algemési, Valence, 1644 - Valence 1712) compositeur et organiste espagnol. A partir de 1665, il fut organiste à la cathédrale de Valence. Il fut l'un des plus grands virtuoses de son temps. Il composa pour son instrument des centaines d'œuvres (*tientos*, toccatas, passacailles, gaillardes, etc.) auxquelles il transmit les expériences polyphoniques italiennes et françaises de son époque.

cabaret nom français des tavernes et débits de boisson devenus lieux de rencontres traditionnels d'intellectuels d'avant-garde, ou de toute manière opposés à l'académisme, depuis l'époque de Villon et Rabelais. Le mot est entré par la suite dans l'histoire du spectacle pour désigner un lieu de rencontre où l'on interprétait chansons, sketches et monologues dont le contenu anticonformiste était en opposition avec le goût du grand public. Le premier c. au sens moderne fut à Paris le *Chat-Noir* de Rodolphe Salis, où se rassemblèrent et se produisirent dans les années 80 du XIX^e^ siècle les artistes et les chansonniers du cercle décadent des «Hydropathes». Suivant l'exemple du *Chat-Noir* et de ses innombrables concurrents parisiens (*le Mirliton, l'Ane-Rouge*, *la Coupe de gueule*, etc.) le c. se répandit dans les pays de langue allemande profitant de la coutume existante des réunions conviviales d'artistes et de gens de lettres. Le premier c. berlinois fut le *Ueberbrettl*, fondé en 1901 par Ernst von Wolzogen, que suivirent *Die Brille* et le *Schall und Rauch,* qui deviendra par la suite un véritable petit théâtre sous l'influence de Max Reinhardt. Toujours dans le cadre des pays de langue allemande, il faut rappeler le *Max und Moritz* de Vienne et surtout le *Voltaire* de Zurich, qui fut au centre du mouvement dada. Absent des pays de langue anglaise (où son rôle est tenu par le night-club ou les petits théâtres *off*), le c. eut quelques manifestations dans les pays de langue slave : on doit signaler la *Chauve-Souris* de Moscou (fondé en 1908) et le *Montmartre* de Prague, qui, dans les années de la Première Guerre mondiale, fut fréquenté par Kafka, Max Brod, Jaroslav Hašek. En tant que lieu de brassage d'idées et de foyer de contestation, le c. connut ses périodes de plus grand succès lors des moments de troubles et de bouleversements politiques et sociaux : c'est ainsi que sa présence fut très efficace dans l'Allemagne de Weimar, quand l'expérience du cabaret influença la production de K. Weill et de B. Brecht; ou dans le Paris de l'après-guerre, quand dans les «caves» de Saint-Germain-des-Prés (parmi lesquelles domine le

Tabou), les artistes de la nouvelle chanson «existentialiste» française (Juliette Gréco, Edith Piaf, Yves Montand) devinrent très populaires. Pour l'Italie, ce n'est qu'à partir de des années 60 que l'on peut parler d'un c. qui ait de telles caractéristiques, tandis que pour la période précédente un rôle à certains égards comparable à celui du c. fut tenu en partie par le café-chantant et en partie par le music-hall.

Cabaza, espèce de crécelle de la musique afro-cubaine.



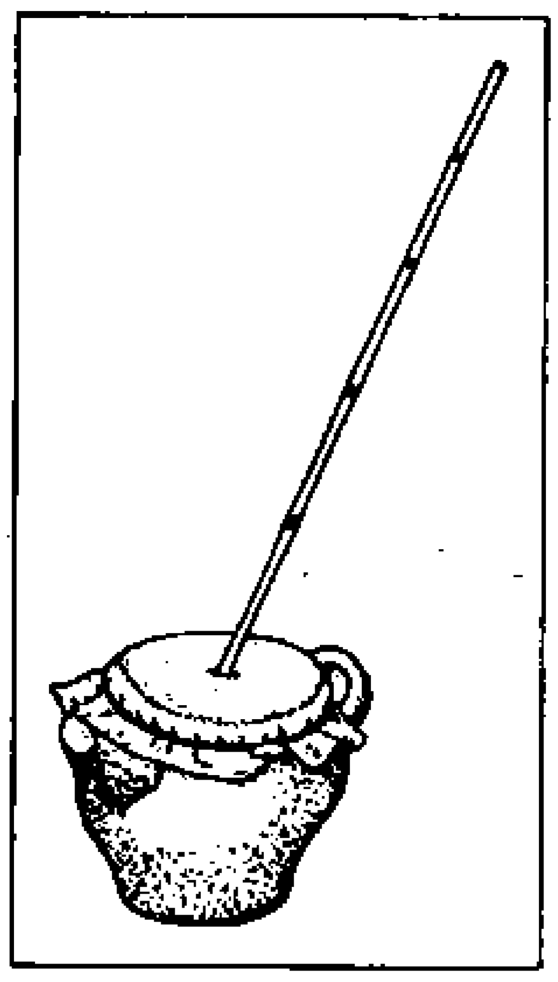
cabaza espèce de → crécelle de la musique afro-cubaine, dérivée du *shekere* du Nigeria. Elle est constituée par une courge désséchée, munie d'un manche et enveloppée d'un filet de petites perles; lorsque l'on prend la c. d'une main et qu'on la fait rouler dans les deux sens sur la paume de l'autre main, en la secouant d'une façon rythmée, le filet frotte ou frappe la surface de la courge en produisant des effets sonores aux timbres divers qui se combinent pour former des rythmes élaborés. Des crécelles semblables à la c. sont répandues en Afrique occidentale et centrale ainsi qu'au Brésil. Au filet, on peut associer des graines desséchées, des coquillages ou des vertèbres d'animaux.

Cabezón Antonio de (Castrillo de Matajudios, Burgos, 1510 - Madrid 1566) compositeur et organiste espagnol. Aveugle de naissance, il entra à 16 ans au service de l'impératrice Isabelle et de Charles V; plus tard, de 1548 à sa mort, il fut au service de Philippe II. Il voyagea beaucoup (Italie, Allemagne, Pays-Bas, Angleterre), se confrontant aux principales écoles musicales européennes. La production de C. comprend essentiellement des *tientos*, forme similaire au *ricercare*, destinée surtout à l'orgue. Dans ces compositions appartenant à la tradition espagnole, C. adopta le style imitatif de la polyphonie vocale flamande, tel celui de Josquin des Prés, avec une maturité artistique et technique équilibrée. Outre les *tientos*, ses œuvres comprennent des chants populaires *glossados*, c'est-à-dire «embellis» grâce à un procédé qui rappelle les variations sur un chant donné; des *diferencias* ou variations, plus élaborées que les chants *glossados*; des exercices pour une, deux ou trois voix; des transcriptions de musiques vocales, dont les motets de Josquin des Prés. C. a été appelé par quelques modernes le «Bach espagnol» en raison de la tendance monothématique de ses *tientos* (qui sont considérés comme l'une des formes annonçant la fugue) et de l'intensité religieuse de sa musique. Ses œuvres ont été publiées en deux recueils de tablatures : 41 dans l'anthologie *Libro di cifra nuova* (1557) de L. Venegas de Henestrosa, et 123 dans les *Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela* (1578) éditées par son fils HERNANDO (1541-1602). Ce dernier recueil comprend également quelques compositions de son frère JUAN et du même Hernando. La seule composition polyphonique vocale connue de C., un *Sancta Maria, ora pro nobis* à cinq voix figure dans une autre anthologie.

cabrette ou chevrette, cornemuse de la France centrale et méridionale (Auvergne, Limousin) formée d'un tuyau conique à anche double muni de trous pour les doigts et d'un court bourdon cylindrique à anche simple placé parallèlement au premier. Elle est alimentée par un petit réservoir.

caccavella sorte de tambour à friction de la Campanie, appelé aussi *pu-ti-pu*, au fût conique formé d'un récipient de terre cuite ou de fer-blanc sur lequel est tendue une peau qui porte une canne fixée et liée en son centre. Cet instrument est utilisé pour accompagner rythmiquement la danse (tarentelle, *tammuriata*) ou le chant; il sert aussi dans des usages rituels, accompagnant le chant de la quête et la musique de la semaine sainte. Il s'est intégré définitivement aux ensembles folkloriques en même temps que les → tambourins.

Caccavella avec vase en terre cuite (Campanie).



caccia → chasse.

Caccini Francesca, dite «la Cecchina» (Florence 1587 - Lucques? v. 1640) chanteuse, compositeur et instrumentiste italienne. Fille et élève de Giulio C., elle chanta avec un grand succès dans les plus grandes cours européennes, à Paris en particulier, avec sa soeur Settimia, — elle aussi chanteuse —, et à Florence à la cour des Médicis où, de 1608 à 1615, elle fut également employée comme claveciniste et luthiste. Il ne nous reste d'elle que quelques compositions vocales, brèves mais de valeur.

Caccini Giulio (Tivoli, Rome, v. 1550 - Florence 1618) compositeur et chanteur italien. Il vécut principalement à la cour des Médicis à Florence. Il enseigna la musique à sa femme Margherita, et à ses enfants Pompeo, Francesca et Settimia; il donna des concerts en leur compagnie dans diverses cours, comme celle de France, en tant que chanteur, harpiste et violiste. Membre de la *Camerata* de Florence, il fut l'un des principaux représentants du syle dit *recitar cantando*. En 1600, il collabora avec J. Peri à la mise en musique de l'*Euridice* d'O. Rinuccini, qui représente l'un des premiers modèles d'opéra; en 1602, chacun termina cette œuvre de son côté. Encore en 1600, il composa la musique d'*Il Rapimento di Cefalo* de G. Chiabrera, dont seul le chœur final fut conservé et publié en 1602, dans le recueil intitulé *Nuove Musiche*; toutes les autres œuvres datant de cette période sont perdues. Il publia également deux recueils d'arias, madrigaux, *canzoni*, sonnets et scherzos de style monodique : *Fuggilotio musicale* (1613) et *le Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle* (1614). L'étude des œuvres de Caccini en

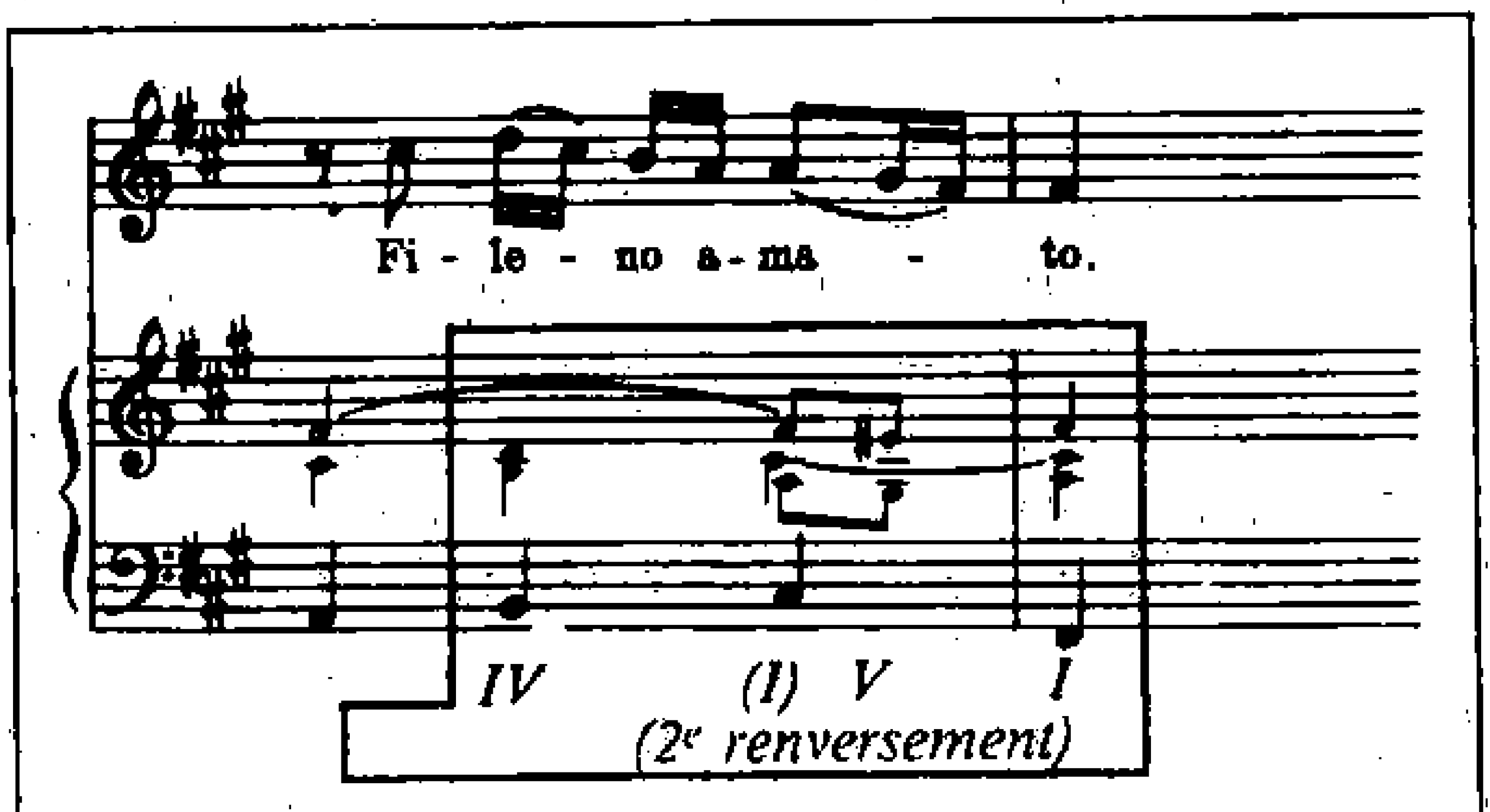
style récitatif, toutes intégrées à l'*Euridice* de 1602, démontrent, comme cette dernière, un effort pour s'émanciper des modèles strophiques de la tradition polyphonique récente, supérieur à celui fourni par J. Peri dans l'œuvre du même nom. Au-delà de la version textuelle, en réalité, C. recherchait la *sprezzatura* voulue par le nouveau style surtout dans l'art de l'improvisation où il excellait comme chanteur. Il s'agissait d'une technique d'exécution raffinée, consistant à enrichir librement la monodie de figures ornementales, d'accentuations expressives, de variations agogiques suivant le sens des paroles et qui étaient soutenues harmoniquement par une basse continue souple. C. exposa cette technique dans la longue introduction de ses *Nuove Musiche* de 1602 qui peuvent être considérée comme le premier traité systématique d'art vocal et le premier document démontrant une pleine conscience de la spécificité du fait interprétatif.

cachua ronde que les Indiens de langue quechua du Pérou exécutaient pendant la période inca en se tenant par la main, disposés en cercle et s'accompagnant avec le chant d'amour dit *harawy* (aujourd'hui → yaraví).

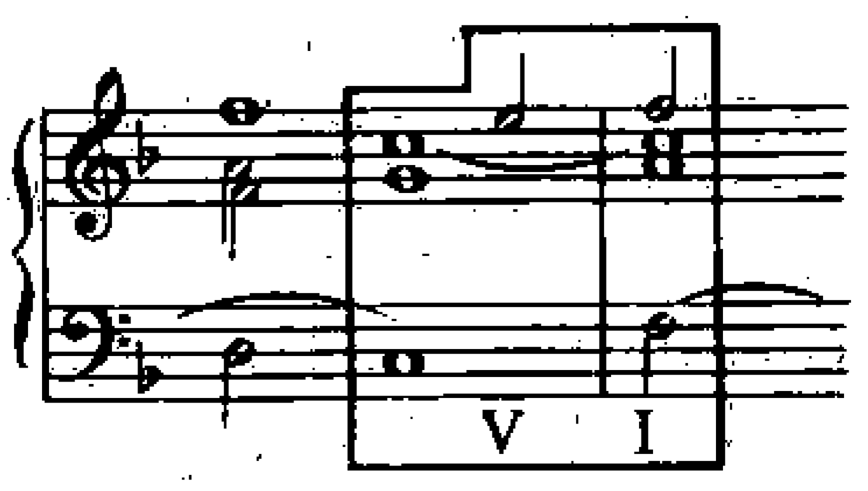
cachucha danse andalouse sur un rythme ternaire avec accompagnement de castagnettes, dont le mouvement est modéré au début, puis de plus en plus vif. Elle est parente du boléro, mais elle se danse en solo.

Cadéac Pierre (XVI^e s.) compositeur français. Maître des enfants de la cathédrale d'Auch, il a laissé un livre de motets (1555), des messes, dont *Alma redemptoris* (1556), et des chansons d'un style assez proche de celui de Sermisy. □

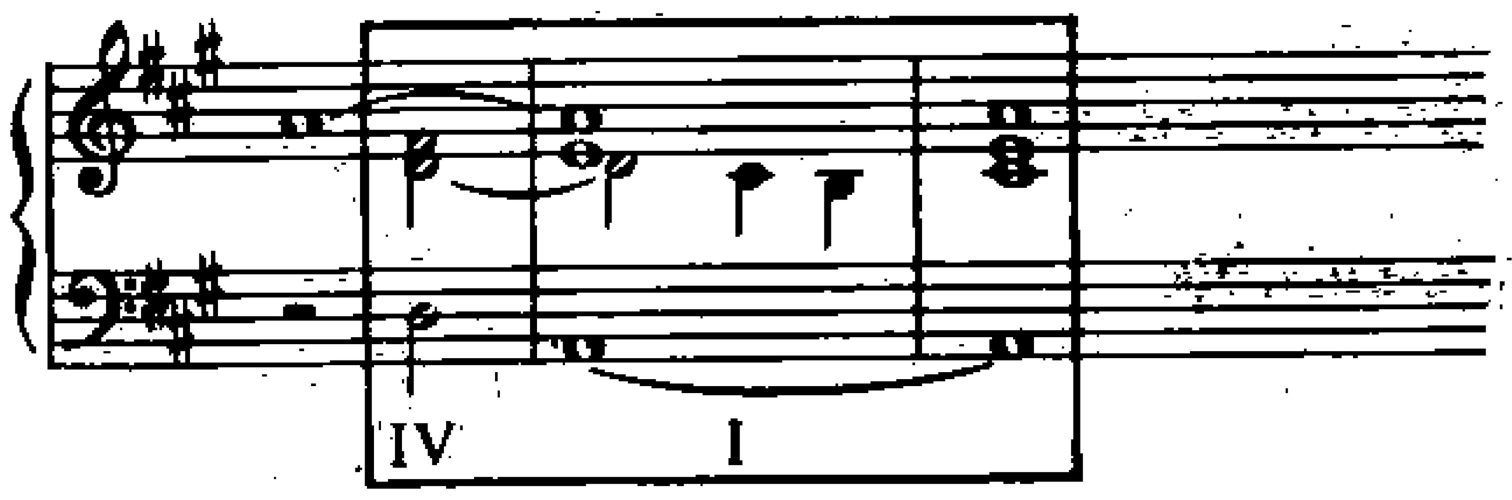
cadence formule mélodique et harmonique qui conclut une pièce musicale, l'une de ses parties ou une phrase particulière. Dans le répertoire grégorien, le terme désignait diverses formules mélodiques concluant le chant, alors que, dans la musique polyphonique, il signifiait essentiellement une succession d'accords terminant un morceau musical. Lorsque le système tonal se fixa, à partir de la fin du XVI^e s. environ, la c. affirmait sans équivoque une tonalité donnée; les accords qui traduisent fortement une quelconque tonalité sont élaborés — et enchaînés dans l'ordre — sur les degrés IV (éventuellement I en renversement), V et I de la même tonalité (p. ex. en do majeur, la succession des accords construits sur *fa*, *sol* et *do*). La c. produite par l'enchaînement de ces



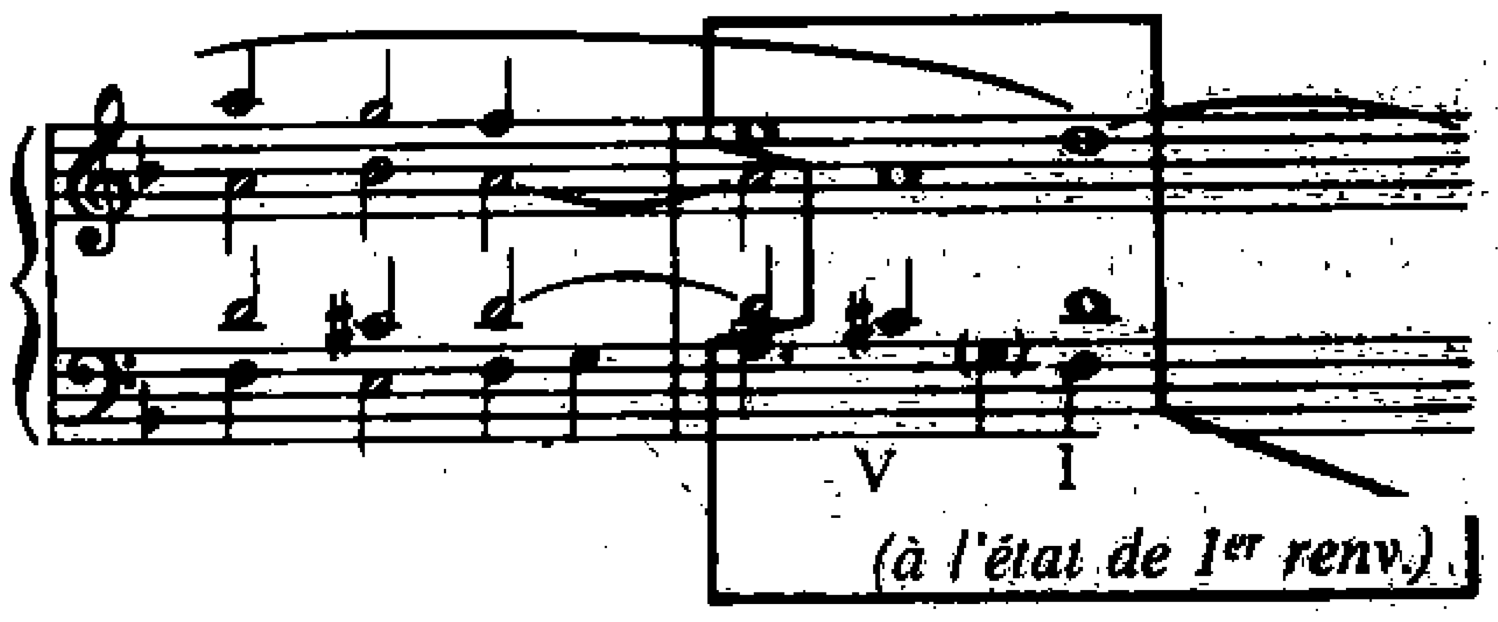
cadence complète en fa ♯ mineur (G. B. Bassani : « Ha più foco un sen ferito ». cantate pour voix et basse continue.)



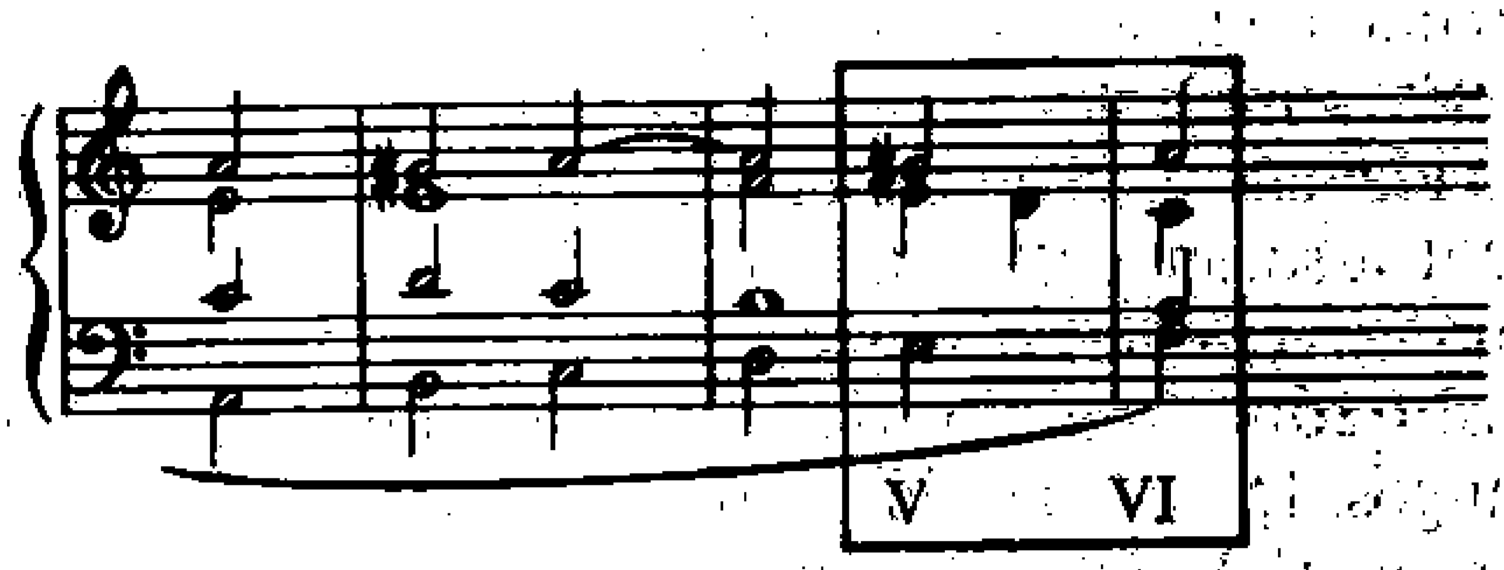
cadence parfaite en fa majeur



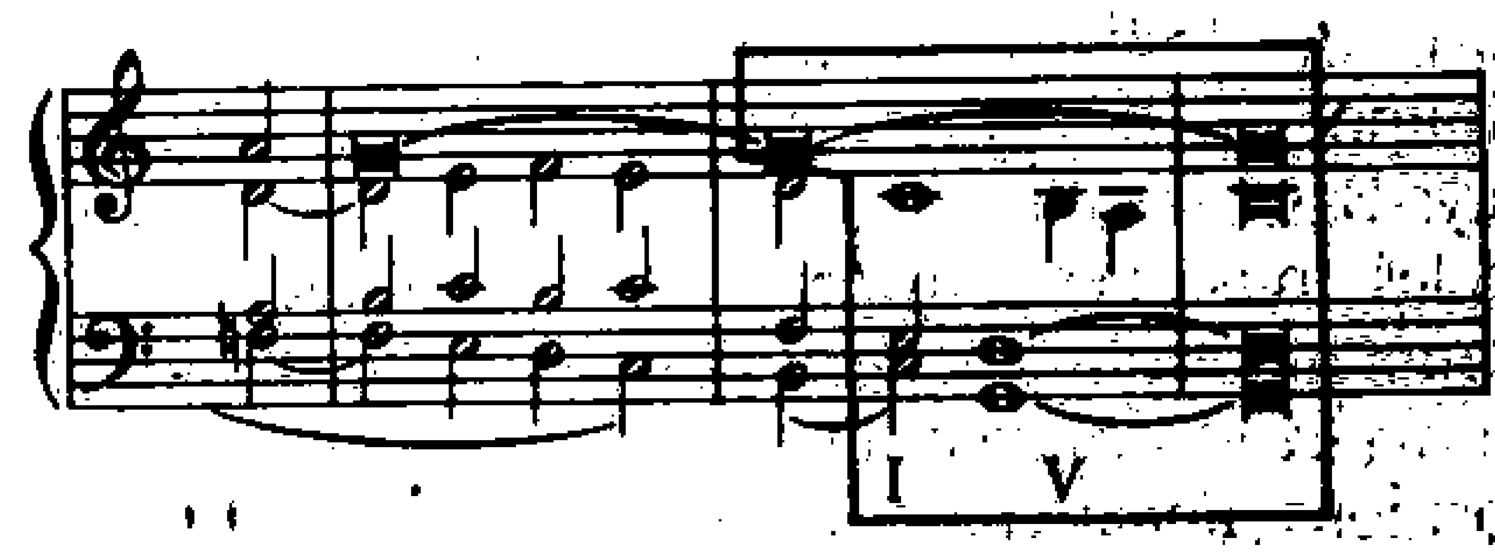
cadence plagale en la majeur



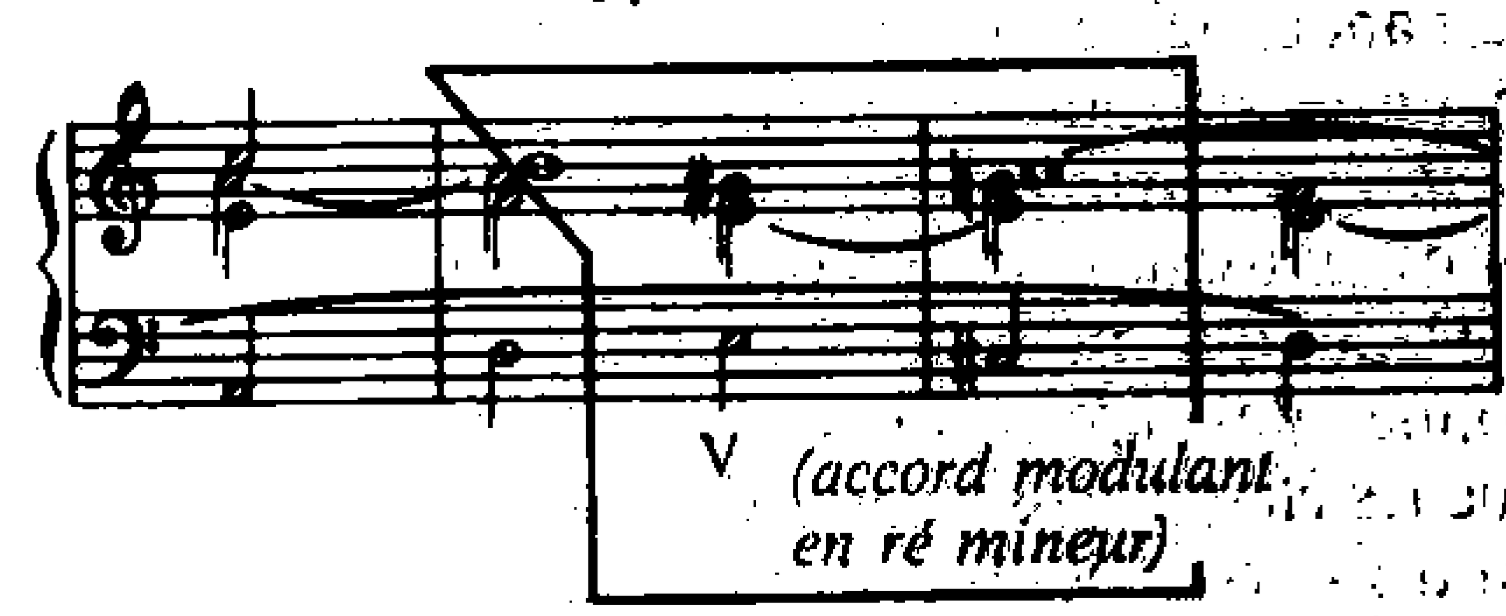
cadence imparfaite en ré mineur



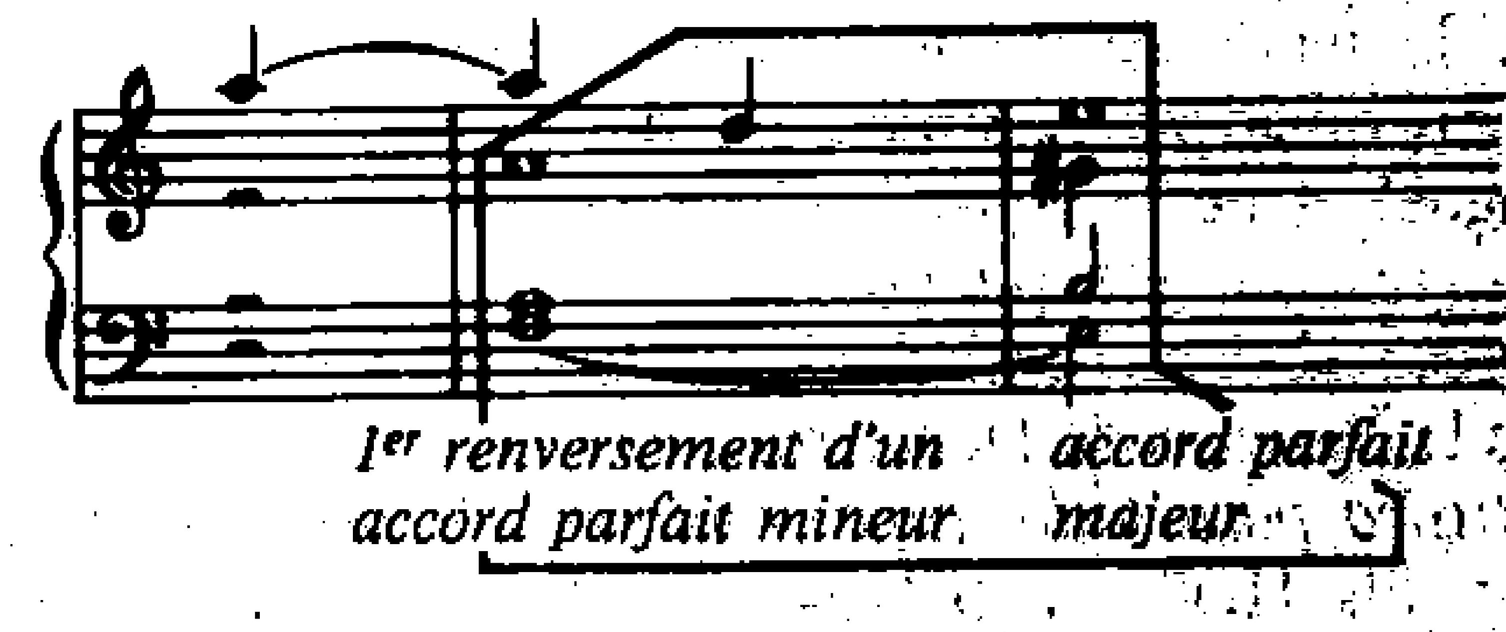
cadence rompue en la mineur



demi-cadence (sur la dominante) en do majeur



cadence évitée en la mineur



cadence phrygienne (exemples de J. C. Kühnau, 1735-1805 : « Petites Pièces pour orgue ».)

accords fondamentaux est appelée *complète*. Outre la c. qui vient d'être décrite, citons encore la c. *parfaite* (V-I), *plagale* (IV-I), *imparfaite* (V-I à l'état de premier renversement), la *demi-c.* (I-V), la *c. rompue* ou *évitée* (V-VI ou V-accord modulant dans une autre tonalité), *phrygienne* (premier renversement d'un accord parfait mineur et résolution sur un accord parfait majeur). // Passage soliste de bravoure inséré par le compositeur dans un morceau (mouvement de concerto, aria d'opéra, etc.), ou improvisé par l'interprète, chanteur ou instrumentiste, durant l'exécution. L'usage de la c. fut introduit au XVIII^e s. par les virtuoses du chant qui, originellement, exécutaient des c. de leur invention, souvent improvisées; par la suite, — au moins à partir de Mozart —, les c. furent écrites par le compositeur et devinrent un élément intégré au discours musical.

Cadman Charles Wakefield (Johnstown, Pennsylvanie, 1881 - Los Angeles 1946) compositeur des Etats-Unis. Spécialiste de la musique des Indiens d'Amérique, il s'en inspira soit pour ses chansons, parmi lesquelles sont devenues célèbres *From the land of the sky-blue water* (1909) et *At dawning* (1915), soit pour ses compositions de concert et de théâtre.

cadre ossature métallique fixée sur la table du piano sur laquelle sont tendues les cordes. Il permet une plus grande résistance de la table à la tension considérable des cordes.

Cafaro Pasquale (San Pietro in Galatina, Lecce, 1708 - Naples 1787) compositeur italien. Elève de L. Leo au Conservatoire de la *Pietà dei Turchini* de Naples, il y enseigna de 1759 à 1785; en 1771, il fut nommé maître de la chapelle royale. Appartenant à l'école napolitaine de la période intermédiaire qui se situe entre L. Leo et Paisiello, il parvint à une certaine stylisation des formules traditionnelles de cette école. Sa production comprend 7 œuvres théâtrales, 5 oratorios, 7 cantates, 10 messes, 5 *Stabat Mater*, plusieurs œuvres de musique sacrée et vocale de chambre.

café-concert ou café-chantant. Lieu public (café ou restaurant) où l'on présente aux clients un bref spectacle musical ou artistique varié; le terme indique également par extension le genre de spectacle qu'on y donne. Le c.-c. naquit en France au XVII^e siècle et commença à se répandre autour de 1750, en précisant ses principales caractéristiques avant la Révolution. Sa renommée grandit au XIX^e siècle, atteignant son apogée à la période du Second Empire. Le répertoire devint alors très varié et inclut des productions de chanteurs, acteurs et conteurs : au cours de la dernière décennie du siècle, on eut un substantiel renouvellement du type de comique, qui auparavant était plutôt facile et naïf, et les chansons également prirent un caractère plus intellectuel, voire sophistiqué. Ce furent les années où coexistèrent la veine satirique malicieuse et mesurée d'Yvette Guilbert et le ton polémique d'empreinte populaire d'Aristide Bruant; les c.-c furent fréquentés par les principaux représentants de la culture française et illustrés par les affiches de Toulouse-Lautrec. Dans les premières décennies du XX^e siècle, le c.-c. déclina rapidement, supplanté par le music-hall et le cinématographe.

Caffarelli ou Caffariello → Majorano, Gaetano.

Caffi Francesco (Venise 1778 - Padoue 1874) musicologue italien. Magistrat, il mena d'intenses recherches musicologiques, se consacrant plus particulièrement à la musique vénitienne. Sa *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco dal 1318 al 1797* (Histoire de la musique sacrée dans l'ex-Chapelle Ducale de St-Marc de 1318 à 1797) (1854-55) est fondamentale pour la somme d'informations qu'elle contient.

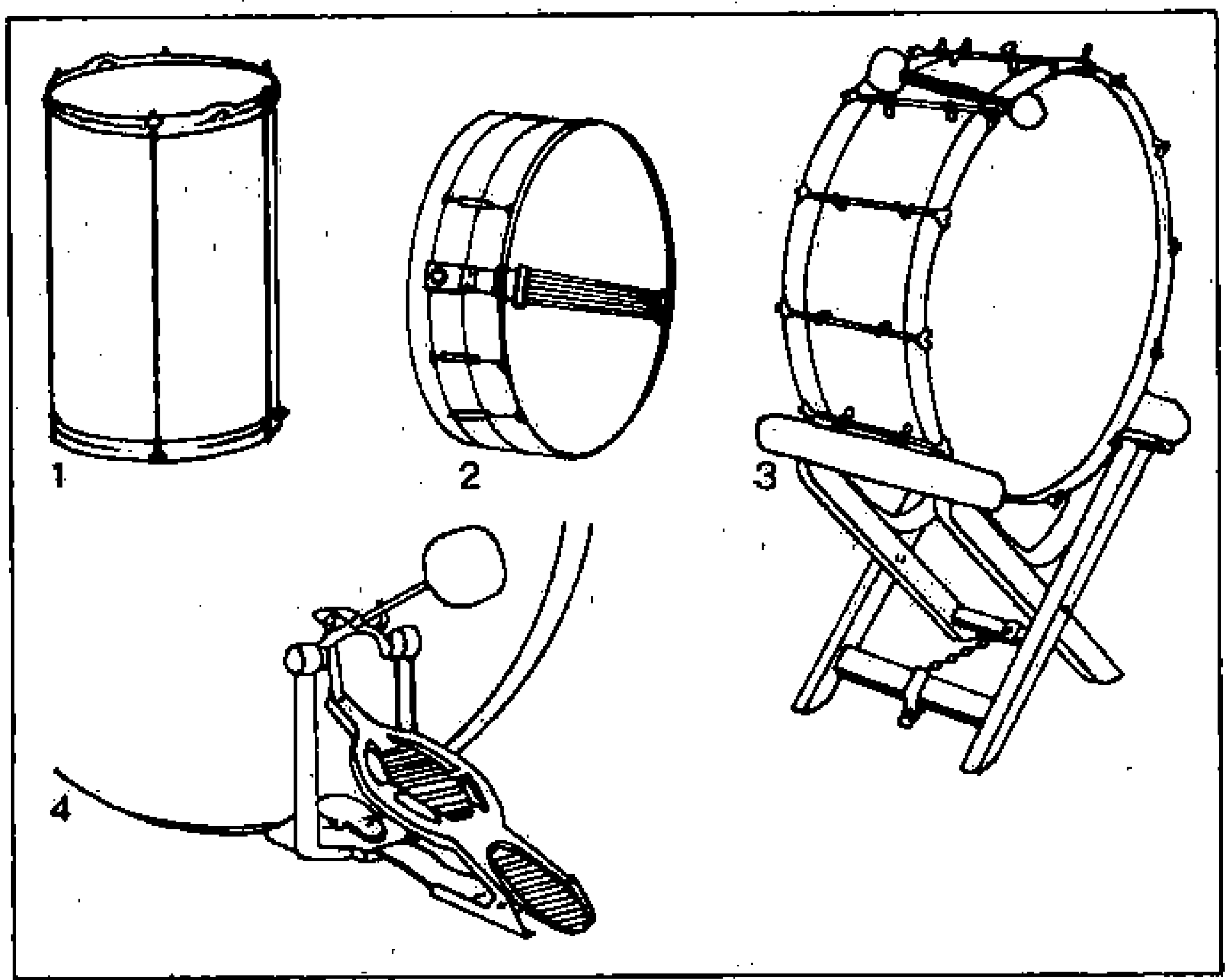
Cage John (Los Angeles 1912) compositeur des Etats-Unis. Il fit ses études dans sa patrie avec entre autres maîtres, A. Schoenberg. Dès le début, ses compositions eurent un caractère nettement expérimental; ses premières œuvres pour «piano préparé» ou pour instruments à percussion remontent aux années 30. Son intérêt pour le matériau sonore le conduisit dès 1951 à composer des œuvres comme *Imaginary Landscape n° 4* avec 12 appareils de radio et 24 exécutants. Ses interventions en Europe en 1954, 1957 et 1958 suscitèrent l'intérêt immédiat des avant-gardes musicales qui décelèrent chez le compositeur américain une présence inquiétante et une source de thèmes de réflexions. Les positions de C. visent à la destruction radicale des fondements de la tradition occidentale comme par exemple le caractère rationnel de la construction musicale, le caractère sacré du son, tout le rituel de la musique de concert. Pour C., qui a mené des études approfondies sur la pensée orientale, en particulier sur la philosophie Zen et sur le livre du Yi-king, tout son est musique et il est insensé de l'organiser selon des structures précises dans des «œuvres» qui soient des produits finis. Selon sa définition, est «expérimental» le processus dont on ne peut prévoir le résultat. Dans sa musique, la dimension fortuite et indéterminée, son refus de faire de véritables choix de composition se manifestent de différentes manières : dans les 4 livres de *Music of Changes* (1951), par exemple, tout ce qui est écrit est le fruit du jet des pièces de monnaie du Yi-king, tandis que beaucoup d'autres ouvrages se limitent à prescrire à l'exécutant différents comportements, sans se préoccuper du résultat sonore.

Cagli Bruno (Narni 1942) musicologue. Professeur à l'Université d'Urbin et au conservatoire Sainte-Cécile à Rome; depuis 1971, il est directeur de la fondation Rossini de Pesaro et a fait entreprendre l'édition critique de toute l'œuvre de Rossini. Il est l'auteur d'essais sur le mélodrame du XIX^e siècle et de livrets d'opéra pour la musique de P. Renosto; il a également dirigé des mises en scène d'opéras. Avec le mélodrame radiophonique *Una vendetta in musica*, il a remporté le prix Italia (1981).

Cagnoni Antonio (Godiasco, Voghera, 1828 - Bergame 1896) compositeur. Après avoir achevé ses études musicales au Conservatoire de Milan, il fut maître de chapelle à Vigevano de 1856 à 1863, puis il alla à Novare où il dirigea l'Institut musical. En 1887 il succéda à Ponchielli comme maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure à Bergame. Il composa une vingtaine d'œuvres théâtrales, obtenant un vif succès avec une œuvre de jeunesse, *Don Bucefalo* (Milan, 1847), qui devint le cheval de bataille d'un grand nombre de «basses bouffes» du XIX^e siècle. Dans ses dernières œuvres (*Michele Perrin*, 1864; *Claudia*, 1866; *Un capriccio di donna*, 1870; *Francesca da Rimini*, 1878) il se détacha des modèles de Donizetti et des premières œuvres de Verdi pour se rapprocher du vérisme et de Wagner. Il composa beaucoup de musique sacrée et notamment un *Requiem* (1888).

Cahusac Louis de (Montauban 1706 - Paris 1759) librettiste, dramaturge et théoricien de la danse français. Rédacteur de l'*Encyclopédie*, spécialisé dans la danse, il écrivit de nombreuses œuvres dramatiques, des livrets pour Rameau et A. Dauvergne, ainsi que l'important traité *la Danse antique et moderne* (1754) où, dans l'intention de réintégrer la pantomime dans le ballet académique, il étudie les sources anciennes et romaines plus particulièrement.

caisse dénomination générique de différents instruments à percussion membranophones appartenant au même type. On appelle *c. roulante* un instrument à percussion semblable au tambour, mais d'un son plus aigu et sourd, utilisé surtout dans les fanfares militaires. On appelle *c. claire* une variété de tambour militaire dont les membranes, très tendues, ne sont pas traversées en surface par des cordes comme dans le tambour militaire et produisent un son plus aigu et d'un timbre plus clair. Dans la musique de jazz et spécialement dans la musique légère on emploie un type de c. claire qui porte, fixée sous la membrane inférieure, une série de cordes métalliques qui, tendues par un levier, produisent un son particulier souvent utilisé pour les roulements. On appelle *grosse c.* un instrument à percussion, à membrane, d'un son indéterminé très grave, utilisé dans les fanfares, dans les orchestres, dans les ensembles de musique légère et de jazz; on le frappe souvent par l'intermédiaire d'un système à pédale. // Le terme c. sert habituellement à désigner couramment le corps ou le meuble des instruments à cordes (piano, instruments à archet, harpe) et d'une grande partie des instruments à percussion, en particulier de la catégorie des membranophones. La forme, la dimension et la géométrie des différentes c. répondent à des exigences acoustiques et à des habitudes esthétiques. // Forme abrégée pour → caisse harmonique.

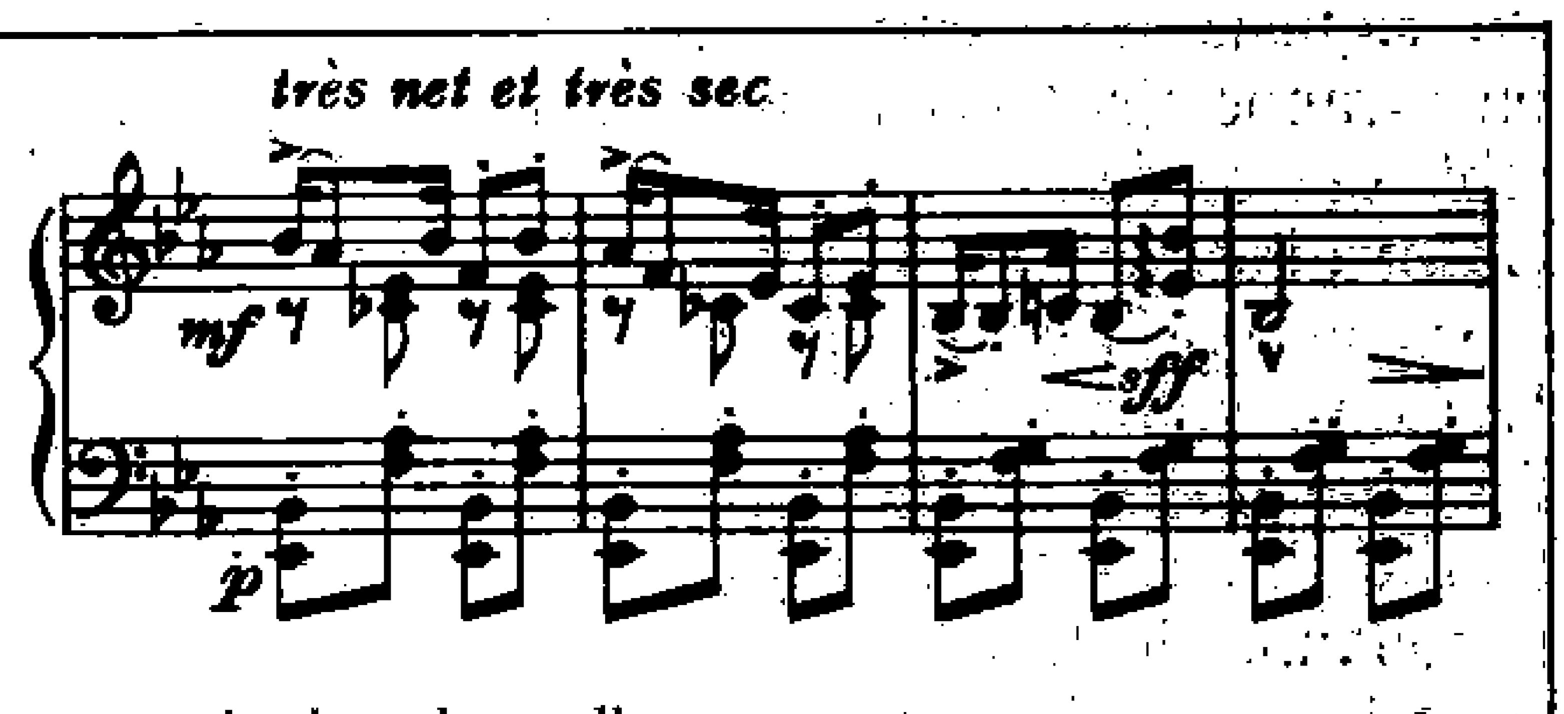


Caisse : 1 caisse roulante, 2 caisse claire, 3 grosse caisse, 4 détail de la grosse caisse à pédale.

caisse harmonique ou caisse de résonance, c'est la partie des instruments à cordes et à percussion constituée par une cavité renfermée entre des parois rigides construites en matériaux divers. La caisse harmonique a pour fonction d'augmenter l'intensité des sons produits par les dispositifs sonores, qui sont reliés à elle de manière à lui transmettre leurs vibrations, en vertu de la résonance de l'air qui y est contenu. Ses dimensions doivent lui permettre de posséder une période de vibration qui coïncide ou qui soit très proche de la période de la force produite par l'agent extérieur (corde-membrane), de façon à provoquer dans l'air contenu par la caisse des oscillations dérivant de la résultante de la vibration extérieure et du mouvement issu de la déformation de la masse d'air qui entraîne une réaction oscillatoire en vertu de son élasticité. La forme de la caisse de résonance a une influence sur le timbre du son car elle sélectionne les sons harmoniques, élevant les uns et abaissant les autres.

Caix d'Hervelois Louis de (Lyon? v. 1680 - Paris 1760) violiste et compositeur français. Probablement élève de M. Marais et de Sainte-Colombe, il n'occupa aucune charge. Il a publié trois recueils de *Pièces pour la flûte traversière* (1726, 1731 et 1736), quatre *Livres de pièces de viole* (1719 et 1731), deux *Livres de pièces à deux violes* (1740 et 1748) et un *Livre de pièces pour un par-dessus de viole* (1750). □

cake-walk danse afro-américaine au rythme syncopé à 2/4 et à l'allure de marche, née dans le sud des Etats-Unis vers 1870. Importée en Europe vers 1900, elle retint l'attention de Debussy qui s'en inspira dans une pièce des *Children's corner* (*Golliwog's cake-walk*).



exemple de cake-walk
(C. Debussy : « Golliwog's cake-walk » dans le « Children's corner » pour piano.)

calata danse italienne diffusée aux XV^e et XVI^e s., de mouvement rapide, exécutée par un ou deux luths. D'origine populaire, elle fait partie des musiques de cour qui subirent des transformations et des variantes. Les plus anciens exemples de c. se trouvent dans l'*Intabolatura de lauto* de J. A. Dalza (1508).

Caldara Antonio (Venise 1670 - Vienne 1736) compositeur italien. Peut-être élève de G. Legrenzi à Venise, il fut chanteur et violoncelliste à St-Marc, maître de chapelle du duc de Mantoue (1701-1703), compositeur de chambre du roi Charles III à Barcelone (1709), musicien au service du prince Ruspoli à Rome (1709-11); après un bref séjour à Vienne, il résida encore à Rome et à Bologne, s'installant définitivement à Vienne où il assura la charge de vice-maître de chapelle dont le titulaire était J. J. Fux. Il écrivit beaucoup, opérant, dans son propre style, la synthèse de la tradition vénitienne madrigalesque et concertante de Monteverdi et de Cavalli, de l'art mélodique et passionné d'A. Scarlatti et de l'école napolitaine, de l'art instrumental des Bolognais et de Corelli. Si une telle somme d'expériences finit par alourdir un peu ses œuvres théâtrales (78 œuvres dramatiques au minimum, dont une *Dafne*), en revanche, il produisit des œuvres importantes dans le domaine de la musique instrumentale, en apportant une contribution fondamentale à la fixation de la

forme sonate (sonates pour clavecin et pour un ou deux violons et basse continue, quatuors à cordes appelés sonates à quatre et, dans le domaine de la musique sacrée, 20 messes, des compositions variées, ainsi que 38 oratorios, dont *Giuseppe, Il Re del dolore* et *la Passione di Cristo*). C. influença directement Bach et Telemann et contribua à faire mûrir les prémices du classicisme viennois.

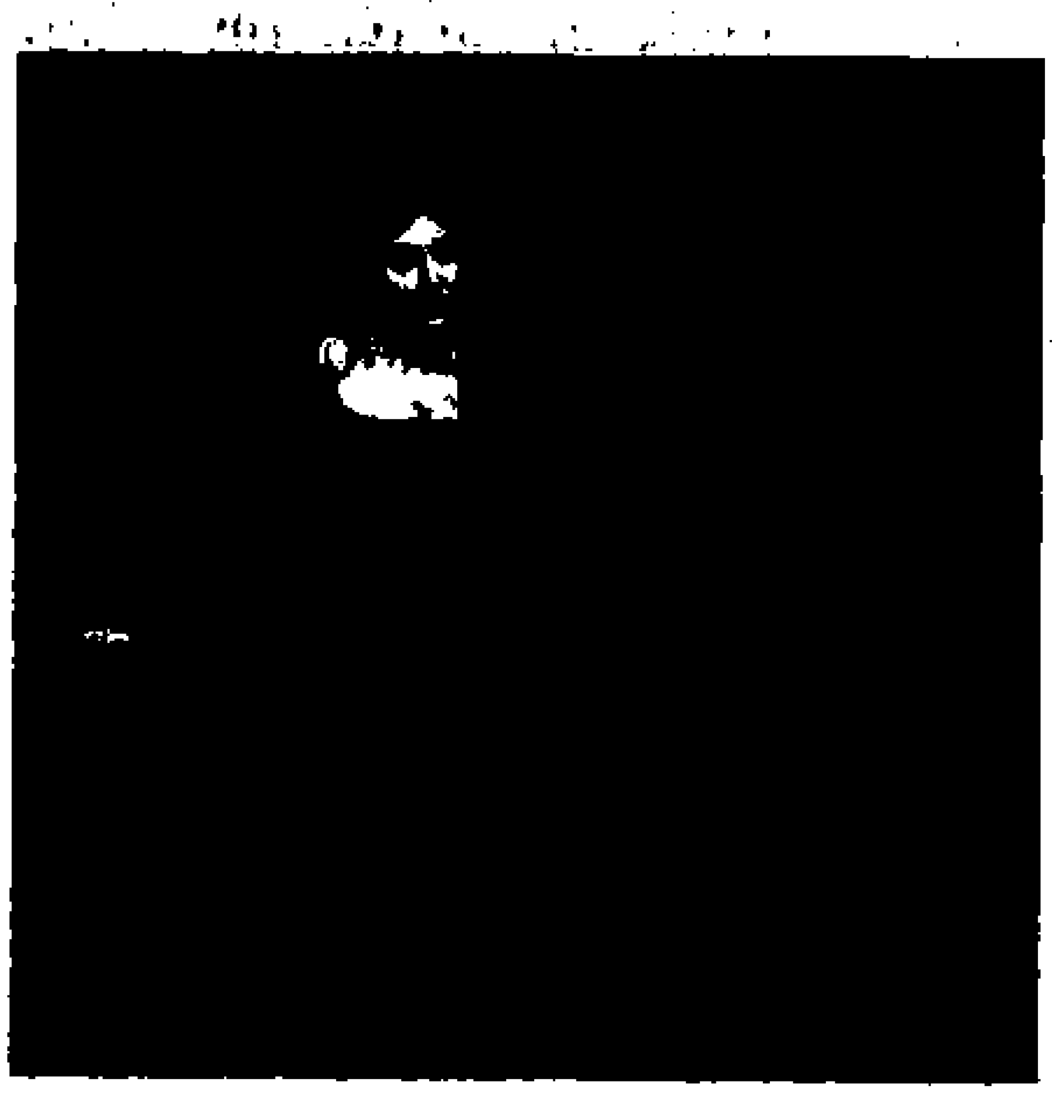
Calegari Francesco Antonio (Venise 1656-1742) théoricien et compositeur italien. Elève d'A. Lotti, il exerça à Bologne, Venise, Padoue (de 1703 à 1727) puis, de nouveau à Venise. Il doit sa notoriété posthume à ses traités consacrés en particulier à l'harmonie et au système des renversements : *Ampia dimostrazione degli armoniali musicali tuoni* et *Parte prima della latina e moderna musica*; ses travaux furent ensuite repris par ses élèves : G. Tartini, L. A. Sabbatini et B. Asioli. Il écrivit 14 compositions sacrées pour voix seule ou accompagnée, et des œuvres pour orgue et clavecin.

calendrone ancienne bombarde italienne; elle est citée par Bonanni (1722) et Laborde (1780) comme un instrument à anche double, muni de deux clés placées dans la partie supérieure et de trous «comme la flûte». Nous n'en conservons pas d'autres traces historiques ou iconographiques.

calinda danse afro-américaine autrefois répandue en Louisiane, dans les îles des Caraïbes et dans quelques régions de l'Amérique du Sud. Probablement danse de guerre à l'origine, elle était exécutée au son de tambours par des hommes et des femmes disposés sur deux rangées, les uns en face des autres. A cause de son caractère licencieux, elle fut combattue par les missionnaires chrétiens et, en 1840, interdite par les autorités des Etats-Unis, où elle fut cependant pratiquée clandestinement jusqu'à la fin du siècle.

Call Leonhard von (Eppan 1767 - Vienne 1815) guitariste et compositeur autrichien. Il a écrit de nombreuses œuvres de chambre avec guitare; généralement d'exécution facile, celles-ci allient un solide édifice formel à une fantaisie constante.

Callas Maria, nom d'artiste de M. Kalogeropoulos (New York 1923 - Paris 1977) soprano américaine d'origine grecque. Elle débuta avec *Cavalleria rusticana* à l'Opéra d'Athènes, où elle chanta de 1938 à 1945. En 1947 elle entreprit sa carrière italienne et au bout de quelques années devint très célèbre. Voix au timbre discutable, avec des zones sourdes, gutturales ou âpres, mais très singulière pour la variété des couleurs, la force de pénétration, l'étendue (du *la* grave au contre-*fa*), la flexibilité et l'agilité, elle révolutionna la voix féminine — après le déclin provoqué par le drame musical et le vérisme —, la technique de phonation du XIX[e] siècle et, avec elle, le type de soprano spécialisé soit dans le chant de puissance soit dans le chant de virtuosité. Interprète et actrice tragique de grand talent, elle fut l'initiatrice de la renaissance du *bel canto*, excellant aussi bien dans la *Medea* de Cherubini, dans *Norma*, *Anna Bolena* et le *Macbeth* de Verdi, que dans *la Sonnambula*, *Lucia di Lammermoor* et *la Traviata*.



Maria Callas dans «Médée».

Callido Gaetano (Este, Padoue, 1727 - Venise 1813) facteur d'orgues italien, principal représentant de l'école vénitienne du XVIII[e] s. fondée par P. Nacchini. Il construisit environ 400 orgues dans la Vénétie et en Dalmatie, et en exporta plusieurs en Terre sainte. En 1766, il eut la charge de la reconstruction des trois orgues de St-Marc de Venise; en 1770, il devint le facteur d'orgues attitré de cette basilique. A sa mort, l'entreprise passa à ses fils Agostino et Antonio; celle-ci resta active jusqu'en 1821.

Callinet famille de facteur d'orgues français. FRANÇOIS (Ladoix, Bourgogne, 1754 - Rouffach, Haut-Rhin, 1820) facteur d'orgues, apprenti dans l'atelier de Ch. Riepp à Dijon, puis de J. Rabiny, avec lequel il s'associa en 1786, il vint s'installer à Rouffach en 1798. JOSEPH (Dijon 1795 - Rouffach 1857), fils du précédent, reçut le savoir de son père et devint un facteur d'orgues réputé; il s'associa avec son frère cadet durant cinq ans. Il a construit de magnifiques instruments, solides et équilibrés, comme ceux de Mollau (1832) ou de Sermersheim (1836). Son atelier disparut à sa mort. CLAUDE IGNACE (Rouffach 1803 - Vesoul 1874), frère du précédent. Lors de son association avec son frère (1837-1843), la réputation de leur atelier atteignit son apogée, avec la construction d'orgues comme celles de Ste-Croix-en-Plaine (1839). LOUIS FRANÇOIS (Rouffach 1834 - Vesoul v. 1890), fils du précédent. Après avoir travaillé avec son père, il s'installa à Vesoul en 1872 et continua ses activités de facteur d'orgues jusqu'à la fin de sa vie. LOUIS (Ladoix 1786 - Paris 1846), neveu de François, apprit le métier avec lui, avant de s'établir à Paris, où il s'associa avec Sommer en 1821, puis avec Daublaine (1839-1844). □

Calloway Cabell, dit «Cab» C. (Rochester, New York, 1907) chef d'orchestre et chanteur de jazz des Etats-Unis. Il se mit en vedette dans les années du swing. En 1940, le trompettiste Dizzy Gillespie et la chanteuse Sister Rosetta Tharpe se produisirent dans son orchestre.

Calmel Roger (Béziers 1921) compositeur français. Elève de S. Plé-Caussade, O. Messiaen et D. Milhaud au Conservatoire de Paris, il a obtenu de nombreux prix, dont ceux de la Ville de Paris (1958) et de l'Institut de France (1976). Depuis 1979, il est directeur du Conservatoire du XIV[e] arrondissement de Paris. Utilisant le dodécaphonisme avec beaucoup de liberté et marqué par la musique occitane, son œuvre est très divers : concertos pour différents instruments (orgue, piano, hautbois, etc.), *le Sous-Préfet aux champs*, ballet (1950), *Ouverture de Néron* (1953), *Quatuor de saxophones* (1954), *la Passion* (1957), *Suite en hommage à Gossec* pour orchestre (1959), *Liberté*, cantate (1960), *5 poèmes de Senghor* pour quatuor vocal (1961), *les Caractères*, suite symphonique (1964), *le Jeu de l'Amour et de la Mort*, opéra (1966), *Messe*

«Alma mater» (1966), *3 Incantations tibétaines* pour quatuor d'anches (1974), *Marie au Calvaire,* oratorio (1976), *Erli-Msid* pour 2 pianos (1977), *Gerbes de lumière,* ondes Martenot et cordes (1977), *Requiem* (1979). □

Calvé Emma (Rose Calvet, dite) (Decazeville 1858 - Millau, Aveyron, 1942) soprano française. Après s'être spécialisée tout d'abord dans le répertoire d'opéra lyrique léger (où elle brilla dans *l'Hamlet* de Thomas), elle se tourna par la suite vers le répertoire vériste, obtenant une approbation générale, surtout dans le rôle de Carmen. Elle participa aux premières de *l'Ami Fritz* de Mascagni (1891) et de la *Sapho* de Massenet (1897).

Calvin Jean (Noyon, Picardie, 1509 - Genève 1564) réformateur français. En 1539, il publia à Strasbourg, sans le signer, son premier psautier (*Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant*), où il adoptait des mélodies extraites de chorals allemands de l'époque. La plupart des textes étaient de C. Marot. Appelé à Genève où il exerça jusqu'à sa mort comme chef de la communauté réformée, il publia un autre psautier en 1542 (*Forme des prières et chants ecclésiastiques*), employant la version des cinquante psaumes de Marot pour lesquelles L. Bourgeois, entre autres, composa ensuite des mélodies. En 1562, fut publiée à Genève l'édition définitive du psautier, dit huguenot, intitulée *les Pseaulmes en rime françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze* ; celle-ci est précédée d'une longue lettre au lecteur, déjà publiée dans l'édition de 1542, dans laquelle C., mieux que dans tous ses autres écrits, précise ses idées sur la musique et sur la fonction de celle-ci. Il craint la chanson populaire qu'il juge corruptrice et impudique, et demande au musicien qui l'utilise de transformer et d'épurer sa mélodie de ses aspects «diaboliques»; dans la célébration du culte, de même, il n'accepte que la poésie qui correspond strictement aux textes bibliques des Psaumes, rejetant la poésie populaire qui, dans le culte luthérien, devait au contraire assumer un rôle très important.

Calvisius Sethus, nom latinisé de Seth Kalwitz (Gorsleben, Thuringe, 1556 - Leipzig 1615), théoricien, compositeur, érudit, astronome, historien et latiniste allemand. *Cantor* à Schulpforta et, à partir de 1594, à St-Thomas de Leipzig, il fut l'un des théoriciens allemands de la musique les plus influents de son temps : avec les traités *Melopœia sive melodiae cantandae* (1592), *Compendium musicae* (1594), *Exercitationes musicae duae* (1600) et *Exercitationes musicae tertia* (1609), il contribua à diffuser en Allemagne les théories de Zarlino, les développant sur le plan pratique. Il se consacra plus particulièrement aux rapports entre musique et poésie. Il publia au moins 5 recueils de compositions sur texte latin ou allemand, généralement de caractère didactique ou liturgique (hymnes, psaumes, *bicinia, tricinia*) imitées des modèles de Roland de Lassus.

Calvocoressi Michel Dimitri (Marseille 1877 - Londres 1944) critique musical français naturalisé anglais. Collaborateur de la compagnie des Ballets russes de Diaghilev de 1907 à 1910, il publia différents volumes parmi lesquels *la Musique russe* (1907), *Moussorgski* (1908), *Glinka* (1911).

calypso chant populaire d'Amérique centrale et des Antilles (Jamaïque, Barbade, Trinité), à 4/4 et d'allure modérée, similaire à la rumba. Né parmi les esclaves des plantations, c'était à l'origine une improvisation tant dans la mélodie que dans les paroles.

Calzabigi Ranieri de' (Livourne 1714 - Naples 1795) librettiste et homme de lettres italien. Après avoir fait ses études à Livourne et à Pise, il écrivit ses premiers livrets à Naples en 1745, imitant P. Métastase dont il chercha le soutien et dont il publia plus tard les œuvres. En 1757, il se rendit à Paris où il organisa une loterie avec l'aide de Madame de Pompadour et avec la participation de Casanova. Celui-ci le définit par la suite comme un «grand calculateur, doué dans les opérations financières, *bel esprit*, poète et grand amateur de femmes». Grâce à son expérience en matière de finances, il fut appelé comme conseiller à la cour de Vienne (1761); là, il s'associa au groupe anti-métastasien formé par le comte Durazzo, directeur du théâtre de cour, qui l'invita à écrire le livret d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck (1762). Dès lors, C. fut le défenseur le plus actif de la réforme mélodramatique de Gluck; on lui doit la préface de l'*Alceste* de Gluck (1767), où il stabilisa le principe selon lequel la musique était mise au service de la déclamation poétique. Si, d'une part, C. revenait aux origines de l'opéra tel que l'avait conçu la *Camerata* de Florence et restituait sa dignité à la vraisemblance dramatique, de l'autre, il réagissait contre la conception hédoniste dominant dans l'opéra du XVIII^{e} s., tout en soutenant la valeur didactique du théâtre. Parmi ses autres livrets, citons *Paride ed Elena, le Danaidi* et *Elvira,* mis en musique respectivement par Gluck, A. Salieri et Paisiello. Il quitta la cour de Vienne vers 1774 et passa ses dernières années à Naples, continuant à s'occuper de littérature et de musique.

Cambert Robert (Paris v. 1628 - Londres 1677) compositeur français. Il doit sa notoriété à sa *Pastorale d'Issy* (1659), l'un des tout premiers opéras français, composé sur le livret du poète Pierre Perrin. Avec Perrin, en 1669, il tenta de donner vie à Paris à un théâtre d'opéra qui fit rapidement faillite et fut redressé par Lully; il fit alors représenter, en 1671 et 1672, *Pomone* et *les Peines et les Plaisirs de l'amour*, annonçant déjà les caractéristiques de l'opéra de Lully.

cambiata ou *nota cambiata* («note échangée») terme qui désigne deux traitements différents de la dissonance aux XV^{e} et XVI^{e} siècles. Selon Berardi, la c. était une dissonance de passage accentuée, passant en valeur rapide et aboutissant sur une consonance. Selon Fux, c'était une dissonance amenée par mouvement conjoint descendant, passant en valeur rapide sur une partie de mesure non accentuée et quittée par saut de tierce descendante, mais suivie par un mouvement conjoint ascendant. Ex. : *do-si-sol-la*; *si*, dissonance, se résoud sur *la* en passant par *sol*. □

Cambini Giovanni Giuseppe (Livourne 1746 - Bicêtre, Paris, 1825) compositeur et violoniste. Élève du Père G. B. Martini à Bologne de 1763 à 1766; en 1767, à Florence, il fit partie d'un quatuor à cordes qui comprenait L. Boccherini, F. Manfredi et P. Nardini. Il résida ensuite à Naples. Au cours d'un voyage en mer, en direction de Livourne, il fut fait prisonnier par les pirates; racheté par un marchand vénitien en Espagne, il retourna en Italie. Installé à Paris en 1770, il apparut plusieurs fois au Concert spirituel. Il fut également membre de la Chapelle royale; Mozart le

connut en 1778 dans cette fonction et admira ses quatuors. Auteur d'œuvres théâtrales, d'un ballet, d'oratorios, de messes chantées et de motets, C. est connu surtout en tant que compositeur de musique instrumentale. Entre 1780 et 1790, sa contribution à la symphonie concertante, alors en vogue, fut considérable : il en écrivit 82 qui sont galantes et ornementées avec raffinement. Dans sa vaste production de musique de chambre, les quatuors occupent une place prépondérante, non seulement par leur nombre (plus de 170), mais aussi parce qu'ils furent le point de référence dont, à une certaine époque, Boccherini, Giardini, voire même Mozart, se servirent pour composer leurs quatuors concertants.

Cambio Perissone (Picardie, av. 1520 - Venise, ap. 1551) compositeur franco-flamand. Chanteur à St-Marc de Venise, il fit partie du cercle d'A. Willaert. Il publia trois livres de madrigaux et un de *villanelles.*

camera, musica da → chambre, musique de.

Camerata fiorentina ou *Camerata de' Bardi,* groupe de poètes et musiciens lié à la naissance de l'opéra. A ce groupe, qui se réunissait durant le dernier quart du XVI^e^ s. dans le palais du comte Giovanni Bardi del Vernio, à Florence, appartenaient des compositeurs comme V. Galilei (auquel on doit la théorisation du nouvel idéal qui opposait la monodie — considérée comme un genre désuet — à la polyphonie), J. Peri, G. Caccini, E. de' Cavalieri; parmi les hommes de lettres, O. Rinuccini (premier auteur de livrets pour opéra), G. Chiabrera, G. Mei, J. Corsi. Ceux-ci instaurèrent une polémique contre les usages de l'époque, afin de faire revivre l'esprit de la tragédie grecque antique, qui suscita, dans la dernière décennie du siècle, la création du nouveau genre musical qui marqua le passage à l'âge baroque.

Cametti Albert (Rome 1871-1935) musicologue et compositeur. Après ses études accomplies à Rome, il fut maître de chapelle à Saint-Louis-des-Français. Membre de la commission pontificale pour la musique sacrée, il fut l'un des partisans du retour à la tradition de Palestrina. Il composa de la musique sacrée et publia différents volumes, surtout sur Palestrina et l'histoire de la musique à Rome.

Cammarano Salvatore (Naples 1801-1852) librettiste. Il abandonna en 1834 l'activité de dramaturge pour celle de librettiste. Il écrivit 8 livrets pour Donizetti (dont *Lucia di Lammermoor*), 4 pour Verdi (*Alzira, la Bataille de Legnano, Luisa Miller* et *le Trouvère*), 6 pour Pacini (dont *Sapho*), 5 pour Mercadante, et une trentaine d'autres, tous de goût typiquement romantique, pour des auteurs mineurs.

Campagnoli Bartolomeo (Cento di Ferrara 1751 - Neustrelitz 1827) violoniste et compositeur italien. Il se perfectionna avec P. Nardini à Florence; il joua en tant que concertiste ou dans des orchestres en Italie et dans d'autres pays européens, dont surtout l'Allemagne (entre 1797 et 1816, il fut p. ex. premier violon dans l'orchestre du *Gewandhaus* de Leipzig). Il composa 1 concerto pour flûte, 1 pour violon, des sonates et des divertissements pour violon et continuo, des duos pour deux violons, des pièces pour violon seul, 41 caprices pour alto et diverses pièces de chambre. Il publia une méthode (1791) et des recueils d'exercices pour violon (p. ex. la *Raccolta di 101 pezzi facili e progressivi,* op. 20), qui connurent une large diffusion et sont aujourd'hui encore utilisés dans l'enseignement.

Campanini Cleofonte (Parme 1860 - Chicago 1919) chef d'orchestre italien, frère de Italo C. D'abord violoniste de concert, il eut ensuite une grande activité internationale en qualité de chef d'orchestre d'opéra : il dirigea notamment les premières représentations de *Madame Butterfly* et d'*Adrienne Lecouvreur.*

Campanini Italo (Parme 1845 - Vigatto, Parme, 1896) ténor, frère de Cleofonte C. Il commença sa carrière à Odessa en 1863, avec *le Trouvère* et *les Lombards* de Verdi; jusqu'en 1885, il se produisit dans les meilleurs théâtres du monde. Sa voix n'était pas très belle, mais flexible et étendue; il s'imposa dans *le Trouvère, Faust, Carmen* et, surtout, *Lohengrin.*

Campenhout François Van (Bruxelles 1779-1848) chanteur et compositeur belge. Durant la révolution belge de 1830, il écrivit la *Brabansene* qui devint l'hymne national de son pays. Il composa aussi 6 opéras (dont *Gratius, ou le Château de Loewenstein* (1808) et *le Passe-Partout* (1815), 1 ballet, 9 cantates, des scènes lyriques, de la musique chorale, sacrée, symphonique, vocale et de chambre.

Campioni Charles-Antoine (Lunéville, Lorraine, 1720 - Florence 1788) compositeur italien né de parents français. Il exerça à Livourne, Paris (en 1762) et Florence (à partir de 1763 comme maître de chapelle de la cour ducale). Elève de G. Tartini, il en fut le disciple sur le plan stylistique. Ses 6 recueils de sonates en trio (v. 1758-65) démontrent une grande maturité formelle; il composa aussi des duos pour deux violons, pour violon et violoncelle, des sonates pour clavecin, d'autres œuvres de musique de chambre et sacrées, une action scénique et un concerto pour hautbois. Il écrivit un *Trattato teorico e pratico dell'accompagnamento del cimbalo.*

Campra André (Aix-en-Provence 1660 - Versailles 1744) compositeur français. Fils d'un chirurgien piémontais installé en France, il reçut une formation musicale complète à la chapelle de la cathédrale d'Aix-en-Provence; dans la même ville, il entra dans les ordres ecclésiastiques (1687). Il fut maître de chapelle à Toulon, Arles, Toulouse et, à partir de 1694, à Notre-Dame de Paris. Ses activités théâtrales lui coûtèrent son poste dans la cathédrale parisienne, mais lui valurent une grande notoriété et autorité; en 1723, en effet, il succéda à Delalande dans la charge de maître de la chapelle royale et, en 1730, à Destouches dans la direction artistique de l'Opéra. Il écrivit environ 40 œuvres, opéras-ballets (*l'Europe galante,* 1697), ballets, tragédies lyriques et un bon nombre de pièces vocales profanes et sacrées, parmi lesquelles, des cantates, des motets et une messe à quatre voix. Sa production théâtrale, qui fait de C. le compositeur d'opéra le plus important dans la période de transition se situant entre Lully et Rameau, révèle une synthèse libre des styles italien (dans la fraîcheur de la conduite mélodique) et français (dans l'instrumentation emphatique et colorée).

caña une des principales formes de chant flamenco après la *soleá* et la *siguiriya,* à la mélodie typiquement moresque, exigeant du chanteur qui l'interprète une grande habileté technique.

Canal Pietro (Crespano, Vénétie, 1807-1883) musicologue italien. Abbé, professeur de langue et littéra-

ture latine à l'Université de Padoue, il réunit une riche bibliothèque d'œuvres musicales théoriques et pratiques qui constituent aujourd'hui un fonds important de la bibliothèque Marciana de Venise. Il publia *De la musique à Venise* (1847) et *De la musique à Mantoue* (1881).

canarie danse espagnole d'allure rapide, à 3/8 ou 6/8, répandue entre les XVI^e et XVII^e s., intégrée dans la suite instrumentale et dans les ballets français. Elle se dansait en couple, en frappant le sol du pied sur le premier temps de chaque mesure.

cancan danse française sur une mesure binaire et à l'allure effrénée, qui dérive du → galop du quadrille; elle fut en vogue des années 1830 au début du XX^e siècle. Offenbach la rendit célèbre en 1858 dans *Orphée aux Enfers* (*Galop infernal*).

Caniglia Maria (Naples 1906 - Rome 1979) soprano. Elle débuta au Regio de Turin en 1930, dans le rôle de Chrysothémis de l'*Elektra* de Strauss. Cantatrice parmi les plus populaires des années 1930-1940, on l'apprécia dans le répertoire dit «lirico spinto» (*Manon Lescaut, Tosca, André Chénier, Adrienne Lecouvreur*, etc.) ainsi que dans *Un bal masqué* et *Aïda.*

Cannabich Johann Christian Innocenz (Mannheim 1731 - Francfort-sur-le-Main 1798) compositeur allemand. Il fut l'élève de J. Stamitz, puis de N. Jommelli à Rome. En 1744, il entra comme violoniste dans le célèbre orchestre de la cour de Mannheim; en 1759, succédant à Stamitz, il devint le directeur de cet orchestre; en 1778, il s'installa avec cette cour à Munich. Il composa un grand nombre de ballets, de symphonies et diverses pièces instrumentales, élaborant minutieusement, surtout dans le domaine de la musique instrumentale, les expériences menées par la première génération de musiciens de l'école de Mannheim.

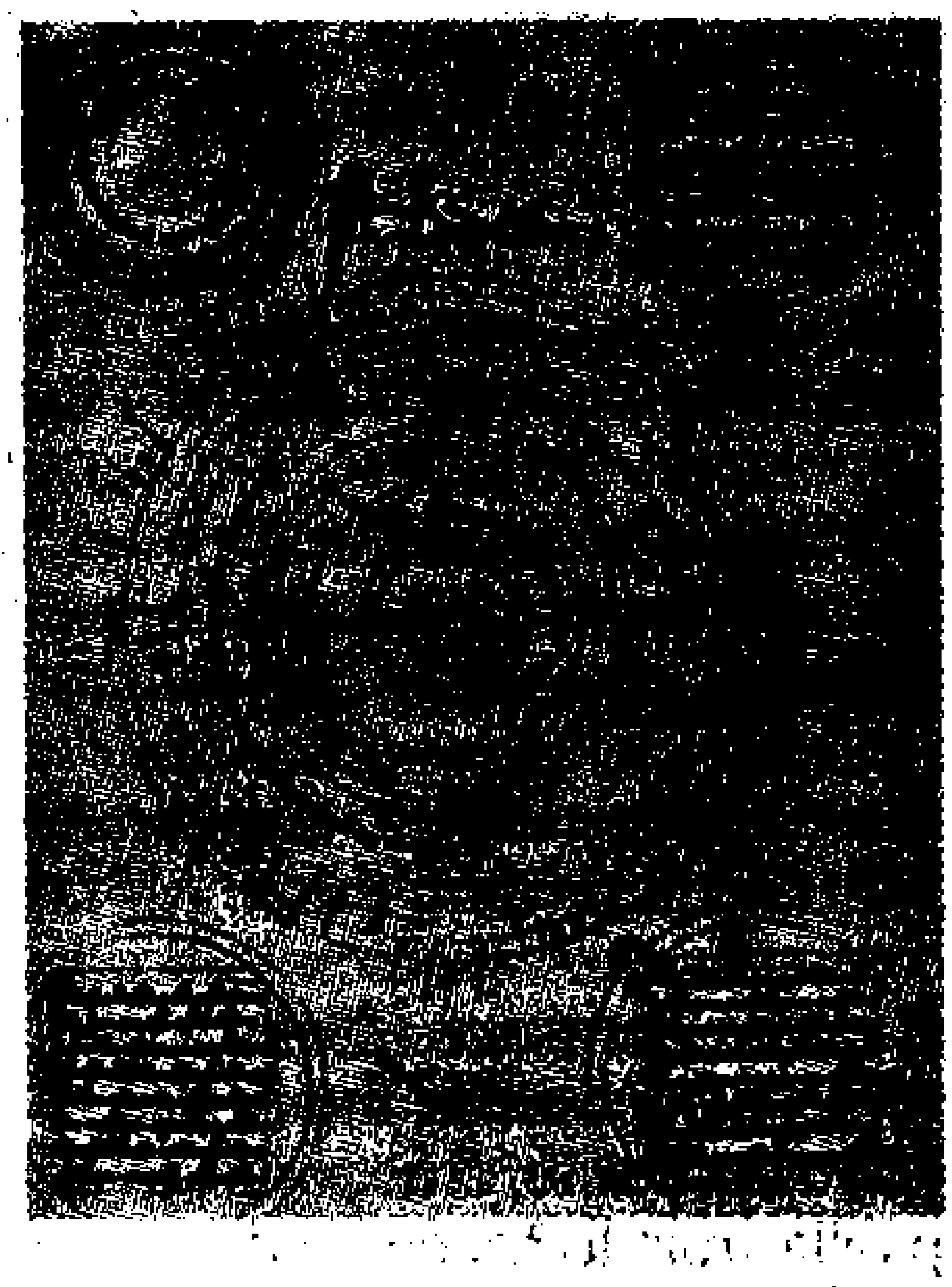
Canned Heat ensemble populaire des Etats-Unis. Fondé en 1965 par Bob Hite (chanteur), Henry Vestine (guitare), Alan Wilson (guitare), Larry Taylor (basse), Adolfo De La Parra (batterie), il a, dans sa phase initiale, adapté le blues aux nouvelles sonorités pop des jeunes.

Cannio Enrico (Naples 1874 - 1949) compositeur de chansons napolitaines. Parmi ses chansons les plus connues il faut citer *'A fussetella* (1908), *'A serenata 'e Pulicenella* (1911), et surtout *'O surdato 'nnammurato* (1915).

Canobbio Carlo (Venise? 1741 - Saint-Pétersbourg 1822) compositeur et violoniste italien. Il exerça en Espagne et à Venise, et, à partir de 1779, à St-Pétersbourg aux côtés de Paisiello, comme premier violon et compositeur de l'orchestre de cour. Il fut l'auteur de musiques de ballets parmi lesquelles figurent, pour la cour de Catherine II, *Don Juan* (1781), *Arianna e Bacco* (1789), *Piramo e Tisbe* (1791) et *Castor et Pollux* (1803). Sa production comprend encore l'opéra comique *l'Amore cortigiano* (1785, sur un livret de Goldoni), les musiques pour le drame historique *l'Antico Regno di Oleg*, écrit par Catherine II elle-même (1790), 2 symphonies et 6 sonates pour violon et guitare.

canon → catch.

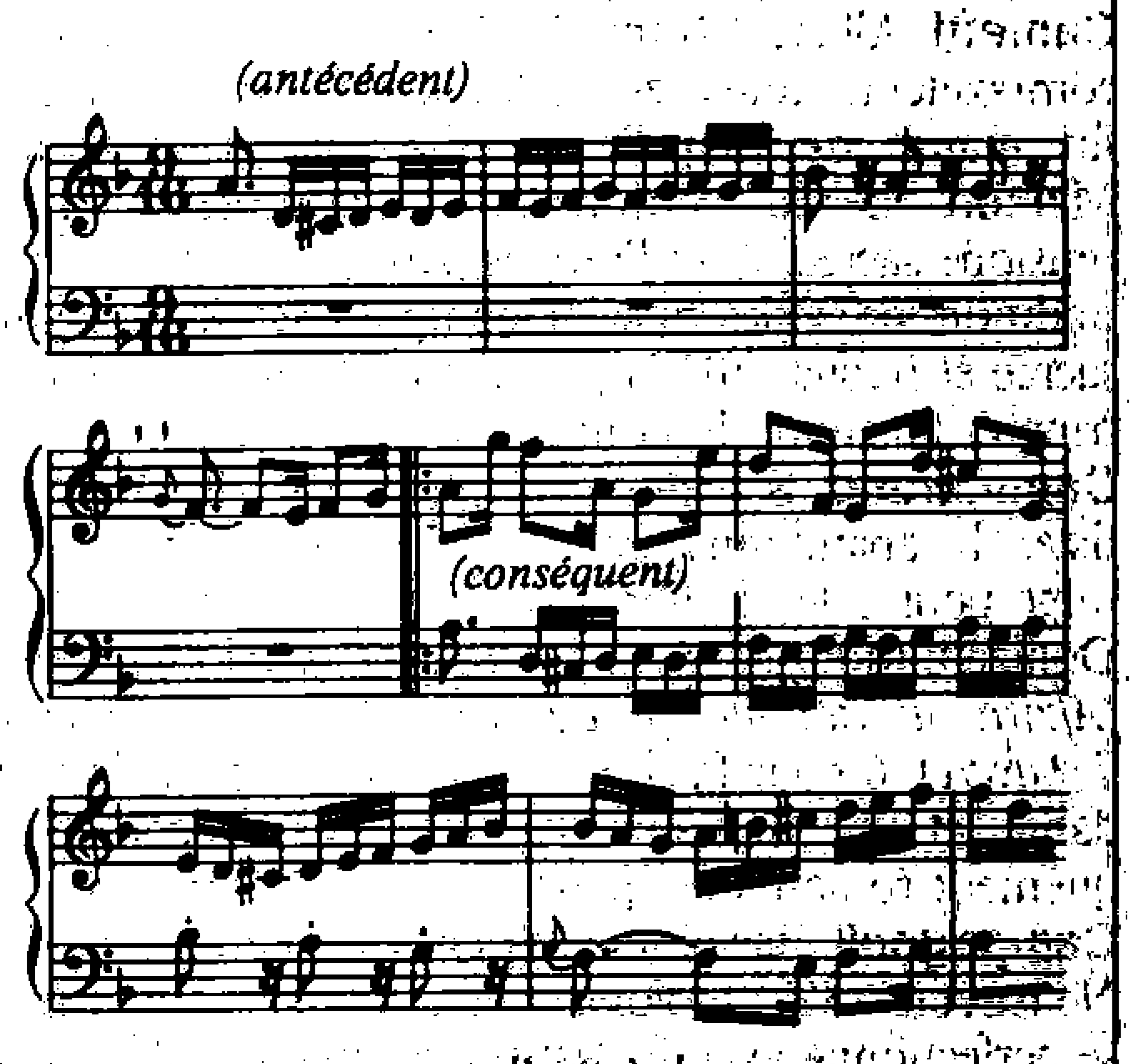
canon structure employée fréquemment dans une œuvre musicale de caractère polyphonique comme la fugue. Le c., qui peut être réalisé par deux ou



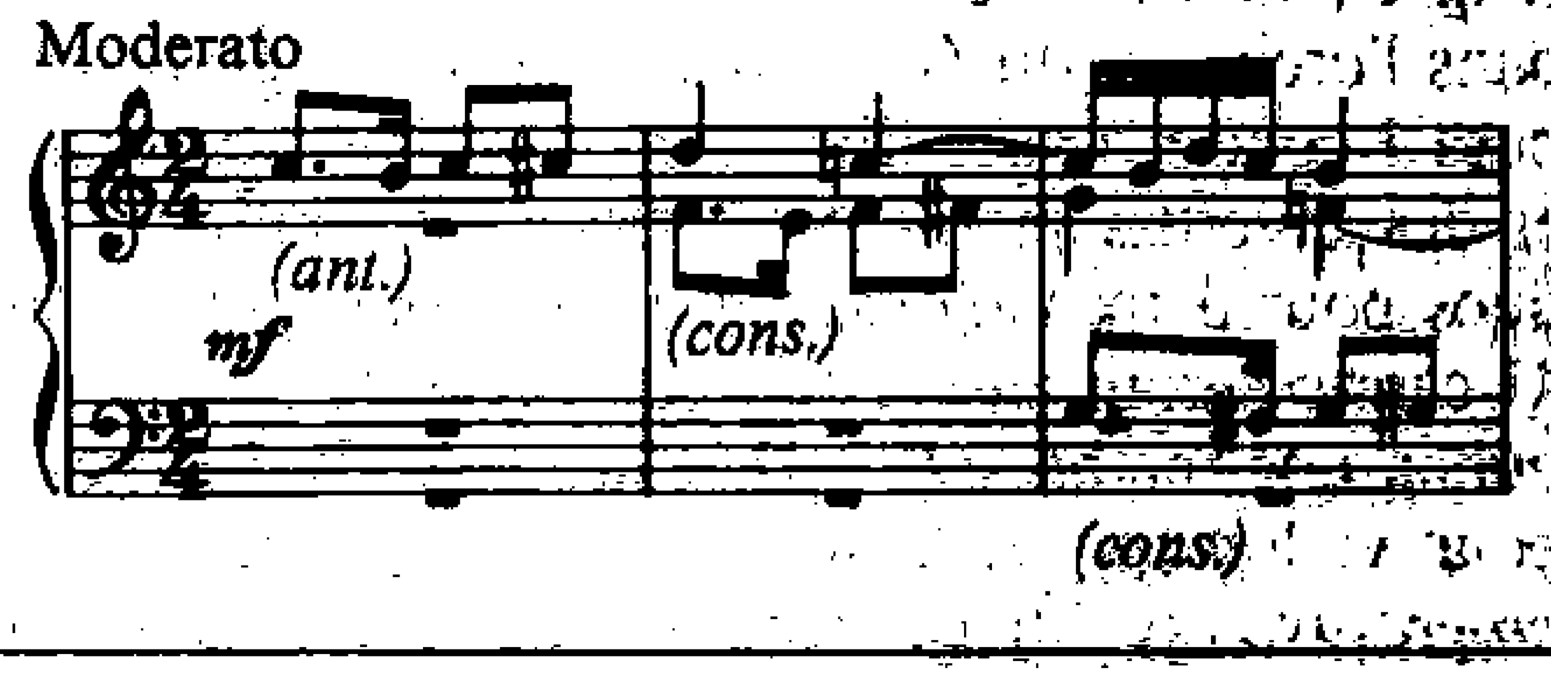
Canon énigmatique (XIV^e s.) de B. Cordier, Chantilly, Musée Condé, ms. Olim 1047.

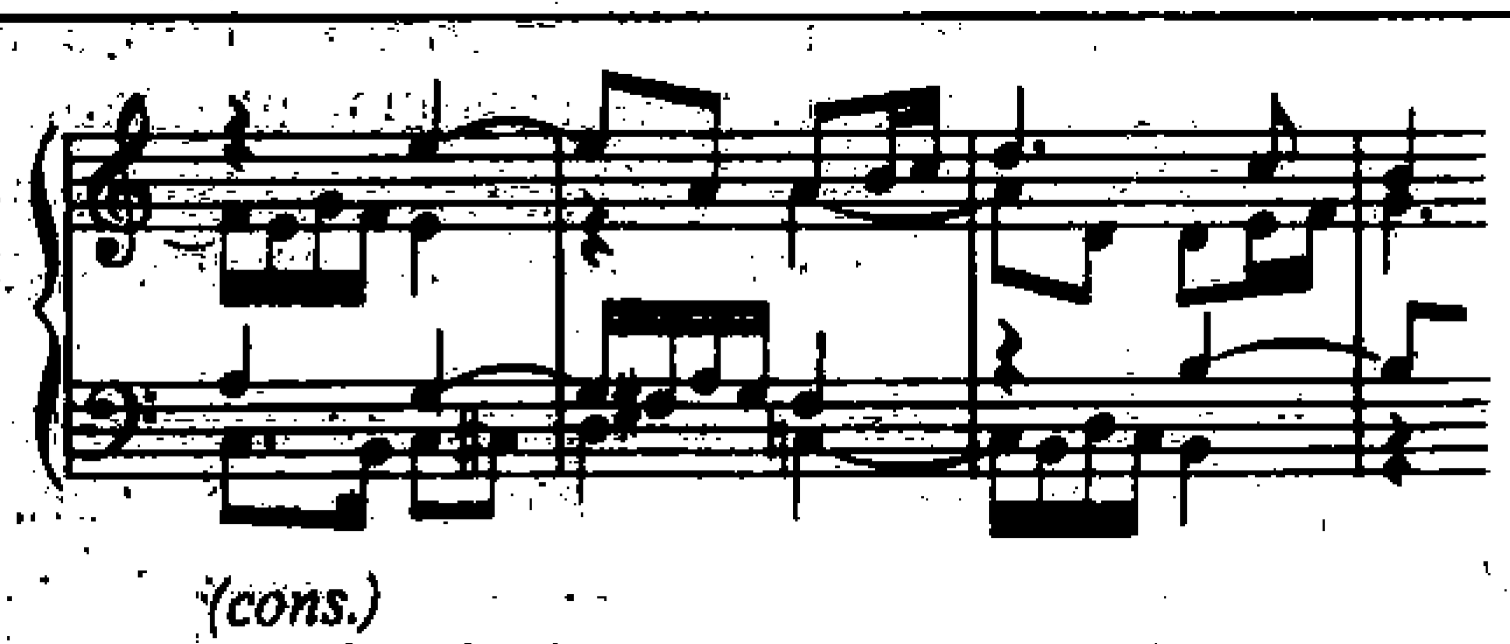
plusieurs parties vocales ou instrumentales, consiste à faire commencer une mélodie donnée par l'une des parties (dite *antécédent*) puis de faire suivre celle-ci, après un certain laps de temps, par une autre partie imitant rigoureusement — et pouvant partir sur un degré différent de la gamme — le dessin mélodique proposé par la partie initiale; lorsque le c. comporte plus de deux voix, les entrées des autres parties, appelées *conséquents*, suivent à des distances pouvant être irrégulières. Très pratiqué au XIV^e s. (ars nova) et au XV^e s. par les Franco-Flamands, le c. resta ensuite en usage dans les compositions musicales de toute espèce. Outre la forme décrite appelée par *mouvement direct*, citons encore le c. par *mouvement contraire* ou

Exemples de canon :

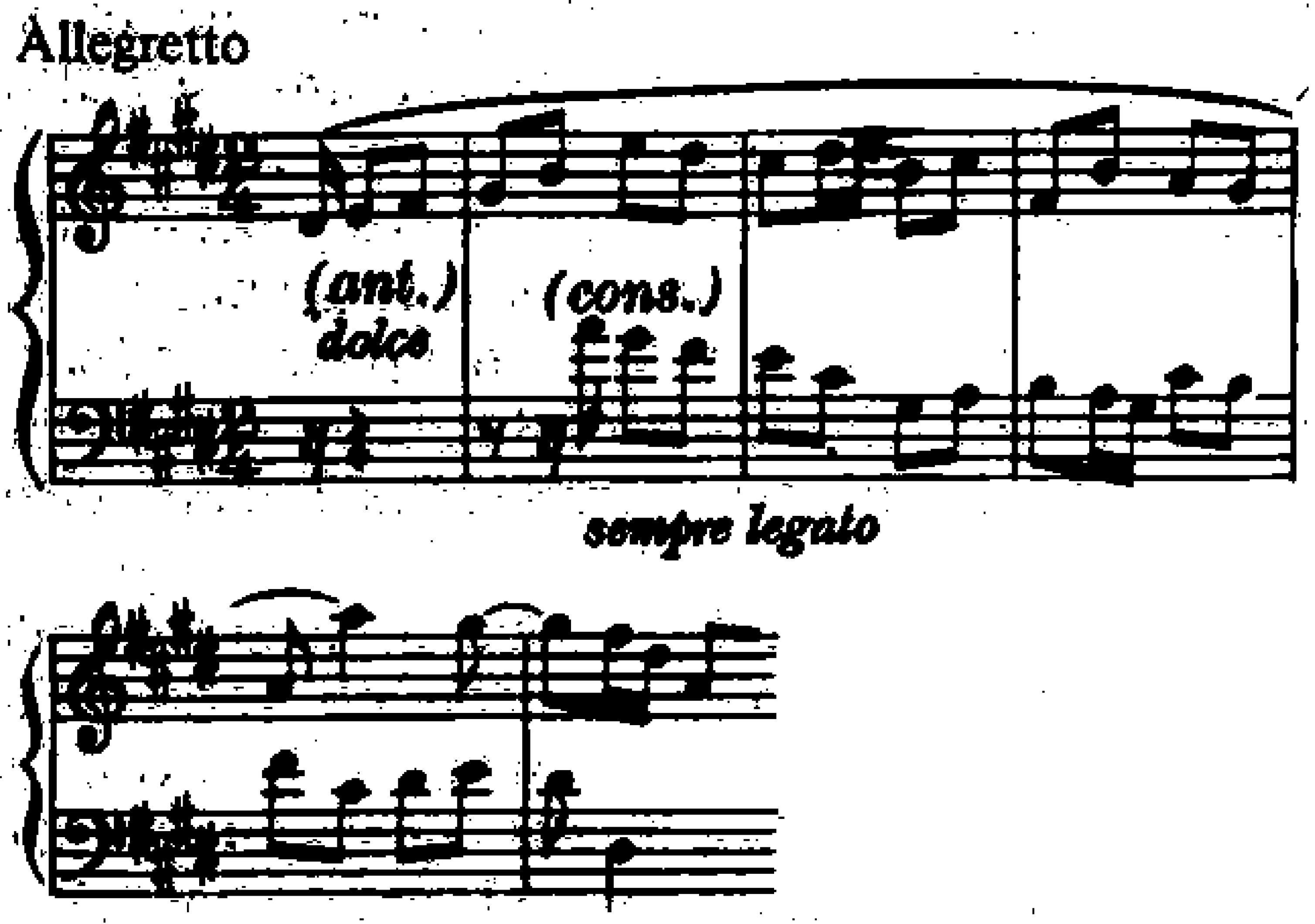


canon par mouvement direct à deux voix, à l'octave (J. S. Bach : «l'Art de la fugue», contrapunctus XII.)

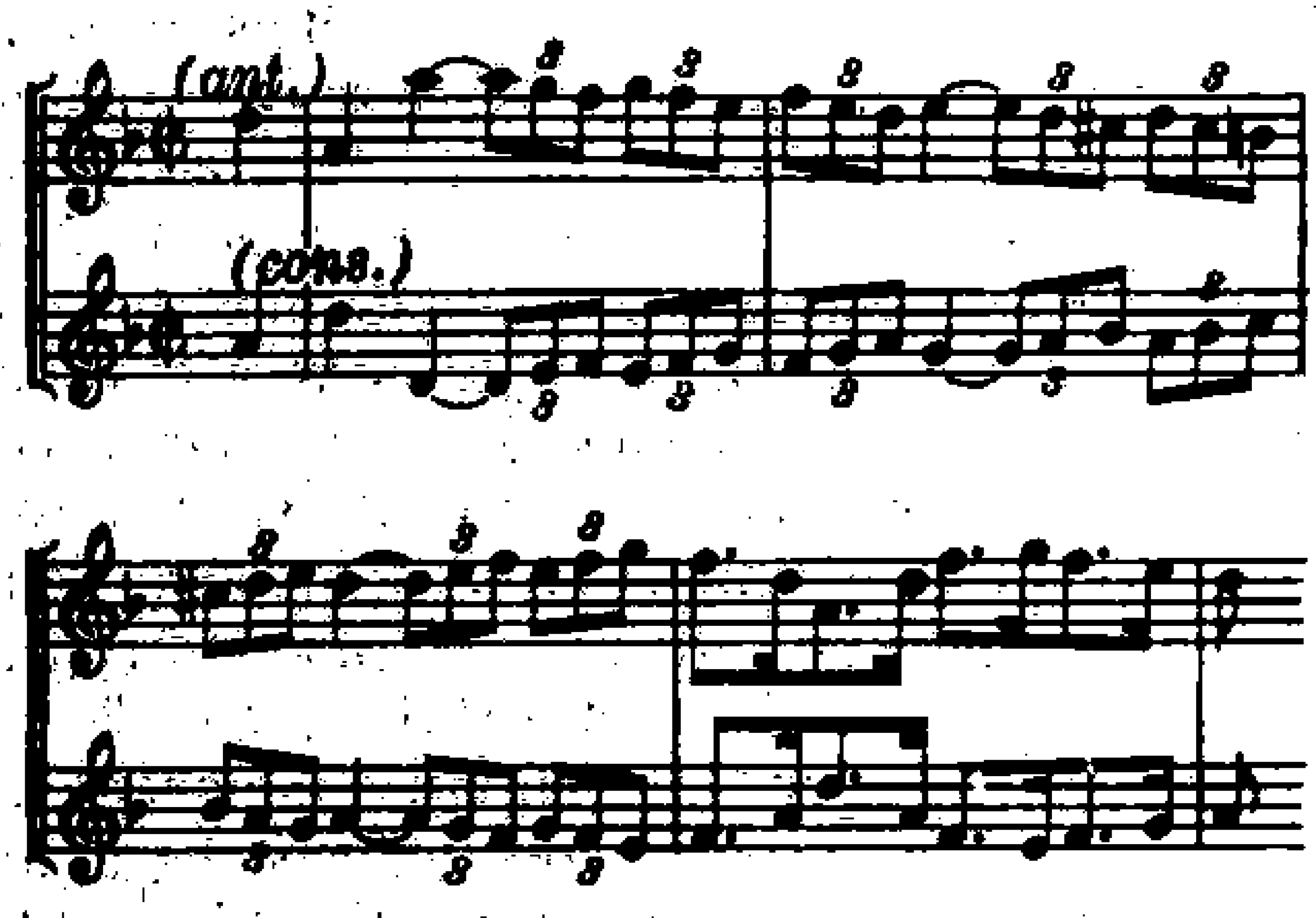




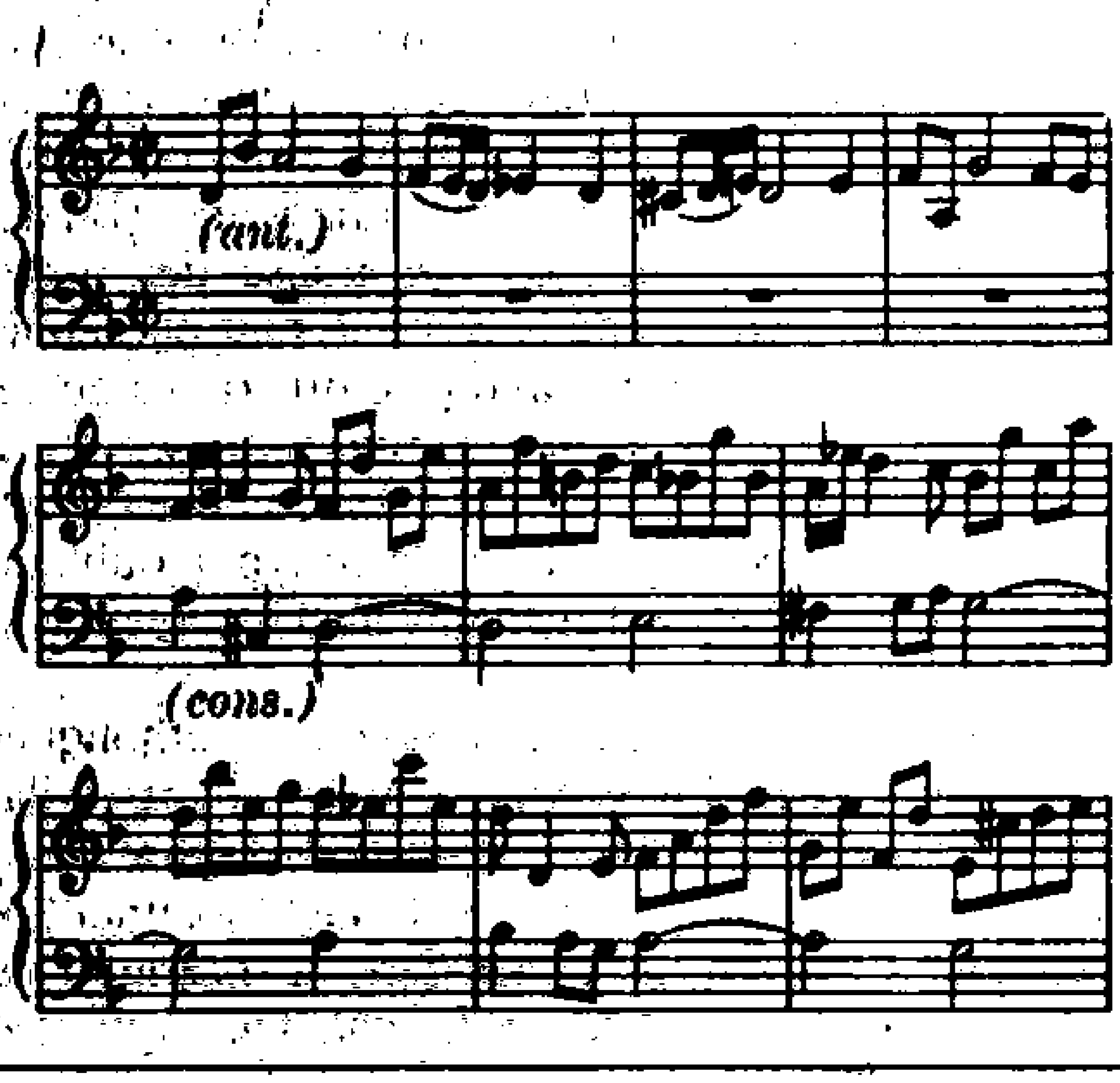
canon par mouvement direct à quatre voix : à la quinte, à la onzième et à la quinzième inférieures relativement à l'antécédent (M. Clementi : « Gradus ad Parnassum », nº 33.)



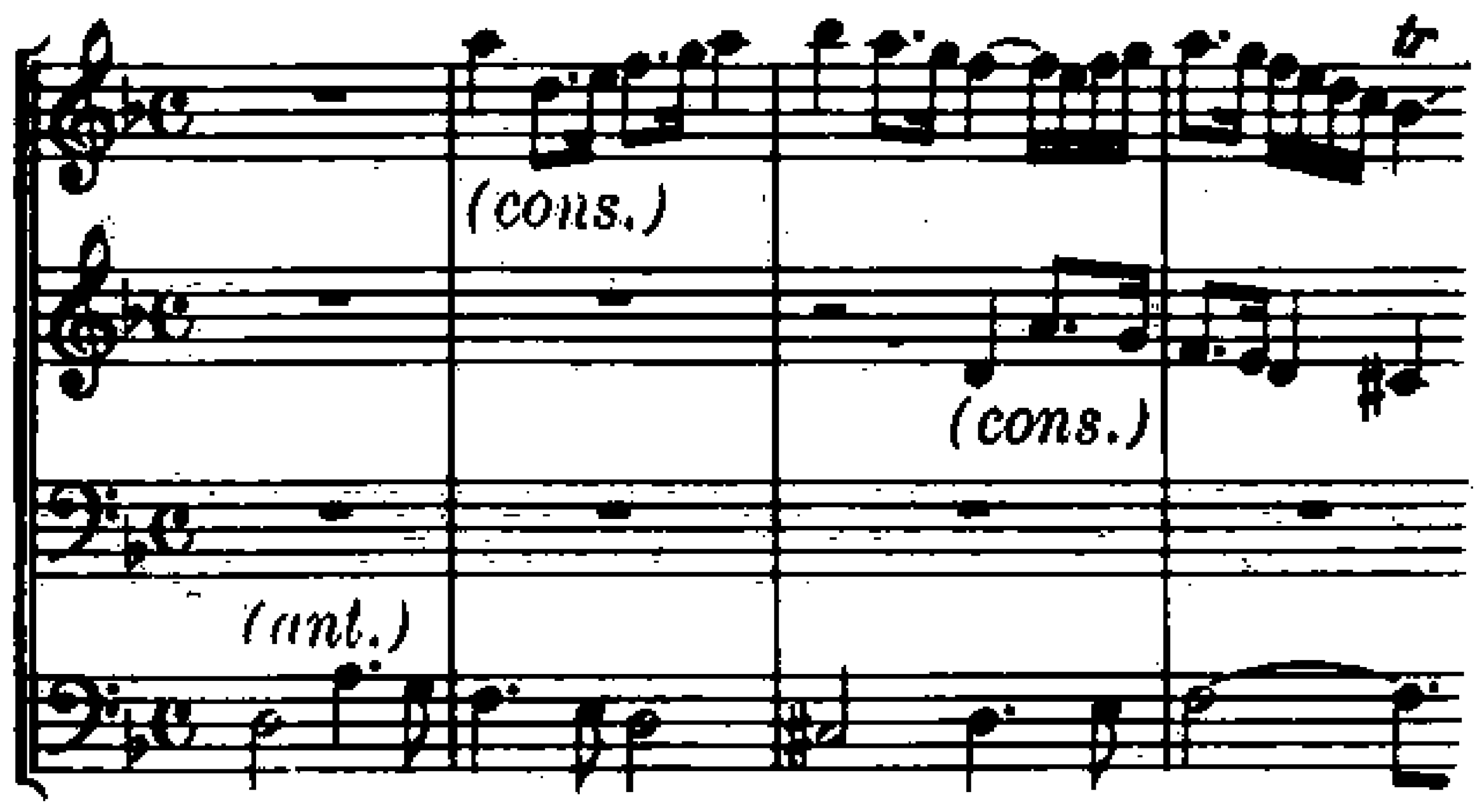
canon par mouvement inverse ou contraire à deux voix, à la quinte (M. Clementi : « Gradus ad Parnassum », nº 73.)



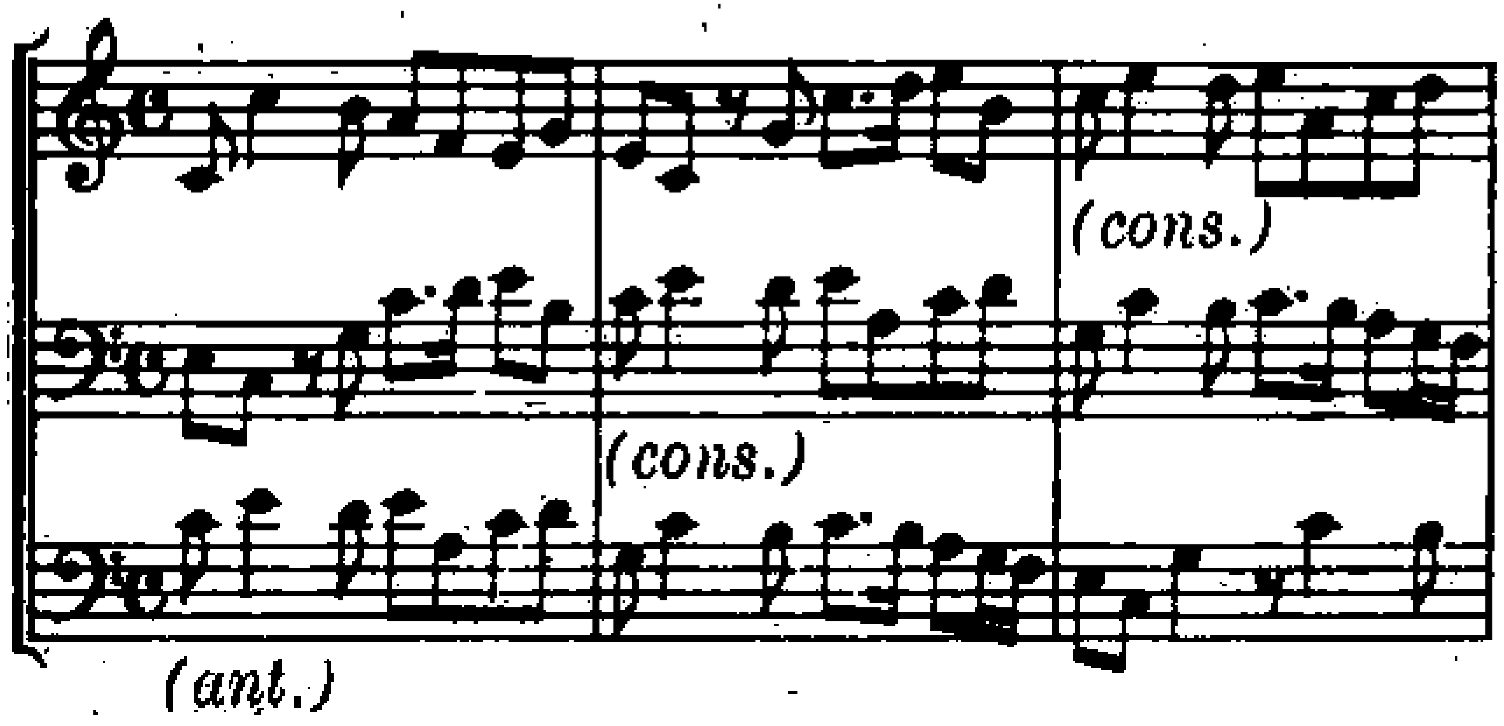
canon en miroir entre deux voix à la quarte (J. S. Bach : « l'Art de la fugue », contrapunctus XVII.)

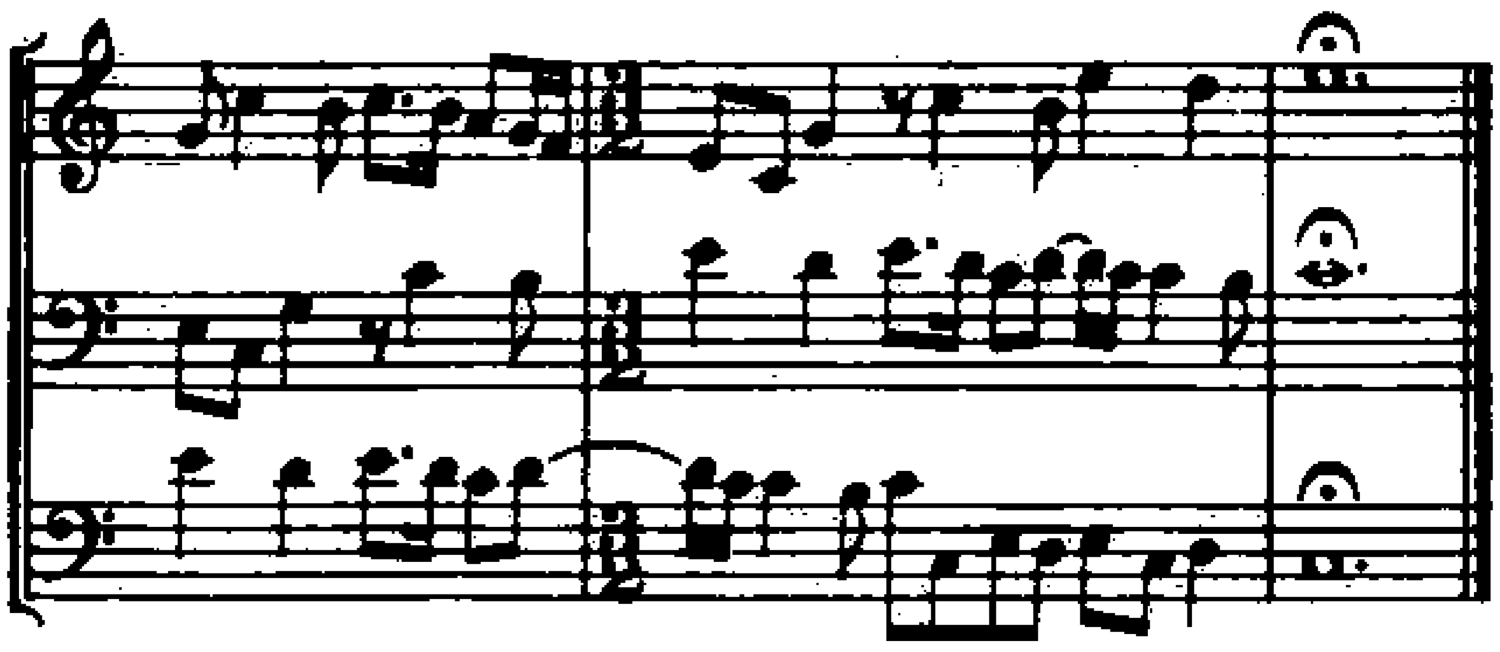


canon par augmentation et par mouvement contraire, à la quarte (J. S. Bach : « l'Art de la fugue », contrapunctus XIII.)

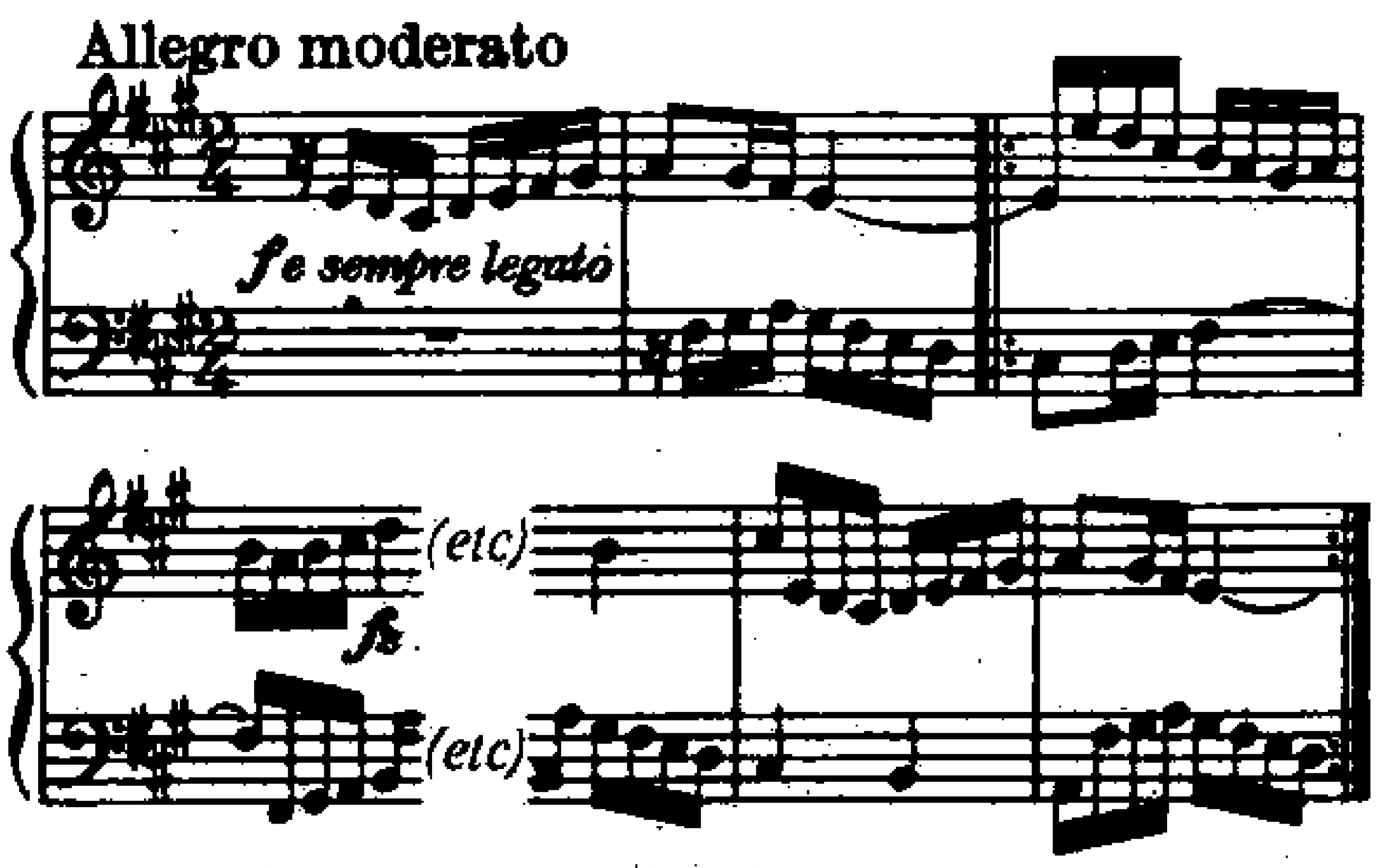


canon par diminution, par mouvement direct et inverse entre trois voix, à la dix-neuvième et à l'octave (J. S. Bach : « l'Art de la fugue », contrapunctus VI.)

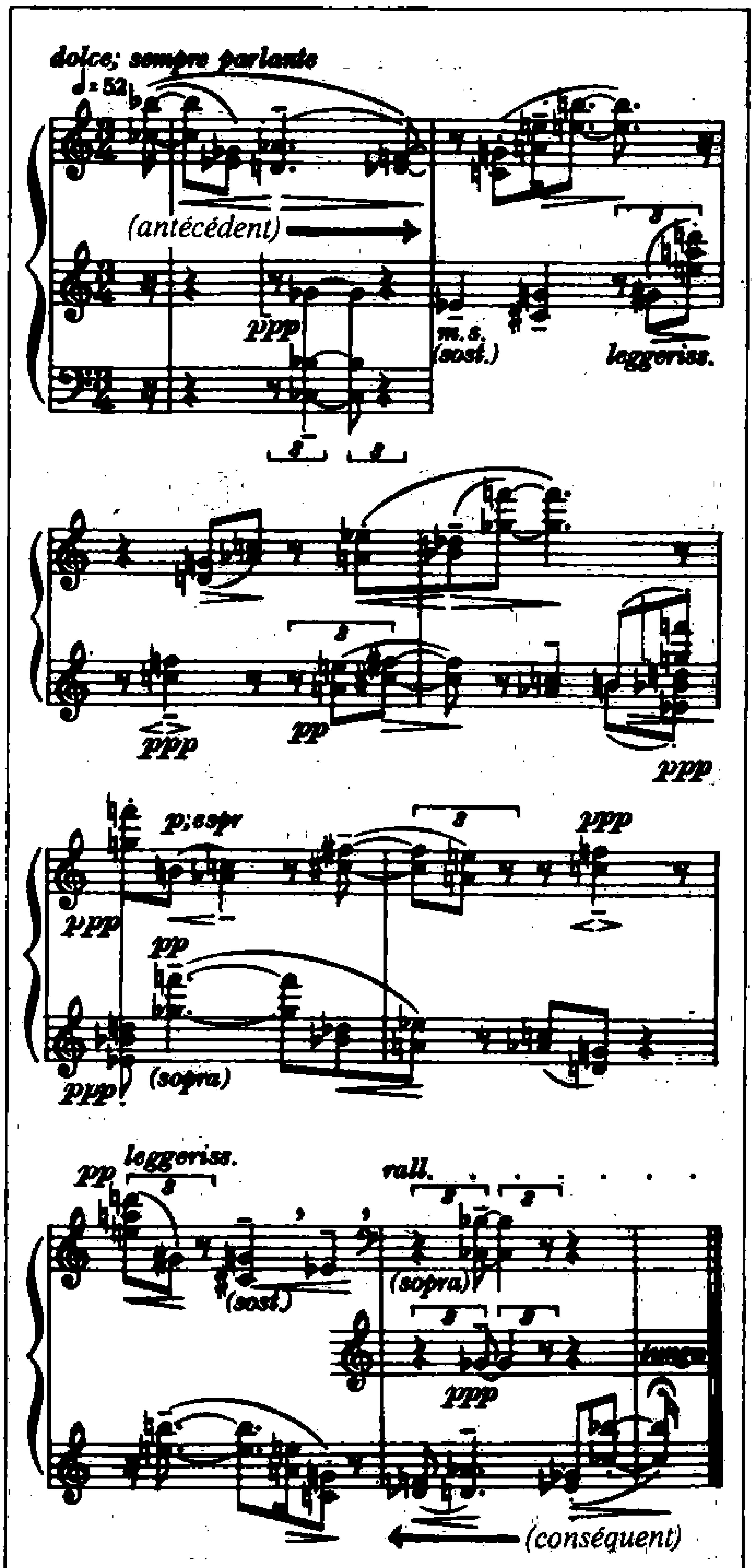




conclusion d'un canon fini (J. Walther : « Canon pour trois instruments à vent », 1542.)



canon infini ou perpétuel à deux voix par mouvement contraire à la neuvième (M. Clementi : « Gradus ad Parnassum », nº 10.)



canon à l'écrevisse entre deux parties à l'unisson : le conséquent est semblable à l'antécédent lu à reculons (L. Dallapicola : « Quaderno musicale di Annalibera », nº 7, andantino amoroso et contrapunctus III pour piano.)

renversement (où la partie répondant à la première présente les intervalles de cette dernière renversés), *en miroir* (où le renversement commence simultanément avec le début de la première partie), par *augmentation* et par *diminution* (où les valeurs rythmiques de la réponse, pouvant être simultanée, sont allongées ou raccourcies par rapport à la proposition), etc. Le c., de même, peut être *fini* (il doit alors avoir une conclusion libre), *infini* ou *perpétuel*, quand le jeu imitatif est reproposé de façon circulaire sans atteindre de conclusion. Le c. est appelé *rétrograde* ou *à l'écrevisse* quand le conséquent reproduit exactement, y compris dans les durées, l'antécédent mais à reculons, c'est-à-dire en procédant de la dernière note à la première. Dans la polyphonie franco-flamande primitive, était nommé *c. énigmatique* un type de composition dans laquelle les parties dites conséquents étaient déduites de la partie donnée (antécédent) grâce à un processus que les mots d'une devise ou d'une énigme permettaient de deviner.

cantabile pièce vocale dont le caractère chantant et mélodique est proche ou semblable à celui de l'aria ; celle-ci se maintient dans un registre moyen évitant les intervalles difficiles et les successions rapides de notes brèves. // Ce terme est utilisé aussi comme indication expressive dans un morceau, ou une phrase, vocale ou instrumentale ; dans ce cas, il signifie que le morceau ou le passage doit être interprété avec une certaine souplesse mélodique et, s'il s'agit d'une œuvre instrumentale, comme si celle-ci était chantée.

cantar maggio pratique qui survit encore dans plusieurs régions de l'Italie rurale. Les premiers jours de mai, de jeunes quêteurs vont interpréter des chants de vœux devant les maisons ; les habitants répondent par des cadeaux de toutes sortes (œufs, biscuits, charcuterie, etc.).

cantate forme musicale, vocale et instrumentale, dont les origines remontent au début du XVII^{e} s. Elle peut être écrite à une ou plusieurs voix, avoir un caractère sacré ou profane et elle comprend généralement plusieurs morceaux de mouvements contrastés. Expression créée par les musiciens italiens pour indiquer, après l'épuisement du madrigal, tout morceau profane destiné au chant (en opposition avec la sonate), la c. commença à s'affirmer en tant que genre autonome avec G. Carissimi qui, toutefois, n'utilisa que rarement ce terme pour désigner ses compositions. Quoi qu'il en soit, avec lui, la c. acquit sa forme définitive, résultant de la combinaison du style récitatif (attentif, justement, à la récitation) et du style *arioso* (privilégiant la mélodie) ; ce dernier se développa ensuite dans l'aria puis, à la suite des expériences menées, entre autres, par L. Rossi, A. Cesti, A. Stradella, G. B. Bassani et G. M. Bononcini, dans la forme spécifique de l'aria avec *da capo* lancée par A. Scarlatti. Entre les XVII^{e} et XVIII^{e} s., la c. devint un genre très en vogue ; les compositeurs italiens les plus renommés en écrivirent des milliers. La c. fut ensuite cultivée à l'étranger (en France surtout), conservant son écriture à une ou deux voix soutenues par une basse continue réalisée au clavecin, malgré de nombreuses tentatives pour amplifier le discours musical en faisant intervenir un ou plusieurs instruments obligés dialoguant avec les voix, voire en faisant appel à des solistes, un chœur et un orchestre. Ainsi se développa la cantate luthérienne (Buxtehude, Bach, Telemann, etc.) qui utilisa des textes bibliques ou des extraits de la Bible et, plus particulièrement, des chorals. Après avoir perdu son caractère de chambre, la c. devint une composition servant à célébrer des événements divers (Haydn, Beethoven, Weber, etc., composèrent des c. de ce type), oubliant le ton confidentiel et sentimental caractéristique de la première floraison.

cantatorium livre de chants liturgiques catholiques destinés au chœur. Livre contenant les chants syllabiques et les récitatifs de la messe et de l'église.

cantautore terme dans lequel se fondent « cantante » et « autore » ; il est en usage dans la musique de variété italienne pour indiquer les chanteurs qui sont

également auteurs des chansons qu'ils interprètent. La définition remonte à la fin des années 50 et concernait un groupe de nouveaux et jeunes chanteurs qui, trouvant un point de référence dans la chanson française, s'opposaient au côté rhétorique de la chanson commerciale de type traditionnel et au vocalisme professionnel lié à des styles dépassés. En cela ils se sont différenciés des cas précédents d'auteurs interprètes. Bien qu'ils aient, en partie, représenté une «mode», les c. ont contribué à renouveler la musique de variété italienne, en la rapprochant de la sphère culturelle. Le phénomène des c. a été anticipé par D. Modugno, mais il a trouvé son expression la plus significative chez U. Bindi, G. Paoli, L. Tenco, F. De André, S. Endrigo et G. Gaber. A partir des années 1970, la figure du c. est devenue dominante dans le monde de la chanson italienne, mais avec des intentions plus diversifiées, telles qu'elles apparaissent dans l'activité de F. Guccini, R. Vecchioni, E. Finardi, A. Venditti, L. Dalla, F. De Gregori.

cante hondo ou c. jondo, chant populaire andalou. Il remonte aux premières années du XIX[e] siècle et se caractérise par une intonation tragique; les thèmes dominants y sont l'amour, le destin inéluctable, la peine. Se mêlant à des éléments d'origine gitane, il a engendré le chant des gitans andalous, dit *flamenco.* Selon la célèbre distinction de Lorca et de Falla, le c. h. représenterait le type le plus ancien du chant andalou dont le schéma originel serait la *seguiriya gitana* (de laquelle dériveraient *polos, martinetes, carceleras* et *soleares*), tandis que les *coplas* dites *malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras,* etc., constitueraient le prolongement secondaire, appelé *flamenco.* Pour de Falla, le c. h. présente d'importantes analogies avec les chants orientaux, en particulier : un espace mélodique qui dépasse rarement les limites d'une sixte; l'utilisation obsédante d'une même note souvent accompagnée d'appoggiatures supérieures et inférieures; des volutes ornementales utilisées seulement comme expansions de la force émotionnelle du texte. La *seguiriya*, dite également *playera*, alterne des mesures à 3/4 et à 3/8 pour des *coplas* de 4 vers chacune, entrecoupées d'interludes de guitare appelés *falsetas.* L'abondance de notes ornementales et une ligne mélodique avec des intervalles inférieurs au demi-ton sont très caractéristiques et dénotent probablement une origine byzantine.

Canteloube, Marie-Joseph C. de Malaret, dit Joseph C. (Annonay, Ardèche, 1879 - Paris 1957) compositeur français. Elève de V. d'Indy, il s'intéressa au folklore musical français, publiant de nombreux recueils de transcriptions de chants populaires pour chœur, avec orchestre et a cappella. Il s'inspira également de la simplicité de la musique populaire pour ses compositions : les opéras *le Mas* (1929) et *Vercingétorix* (1933), des pièces symphoniques, des pièces pour piano, de la musique de chambre instrumentale et vocale. Ses harmonisations des *Chants d'Auvergne* (1923-1955) sont particulièrement réussies.

Cantemir Dimitrie (Iasi, Moldavie, 1673 - Charchov, Russie, 1723) théoricien musical roumain. Il vécut longtemps à Constantinople. Auteur d'une intéressante *Histoire de l'Empire ottoman*, il se consacra à l'étude de la musique turque, proposant un système de notation reposant sur les lettres de l'alphabet arabe.

cantiga chant religieux en hommage à la Vierge diffusé en Espagne à partir du XIII[e] s. Presque tous les *cantigas* connus sont réunis dans l'anthologie *Cantigas de Santa Maria,* 430 compositions en langue galicienne dont la plupart sont écrites par Alphonse X de Castille (1252-1284). Proche des laudes italiennes de l'époque, les *Cantigas de S. Maria* révèlent une légère influence de la civilisation des troubadours; la notation elle-même présente des caractéristiques et des problèmes analogues.

cantilène expression synonyme de «psalmodie» dans le chant chrétien primitif. Au Moyen Age, elle se référait soit à un chant sacré ou liturgique différent de la psalmodie, soit à un chant monodique de caractère épique ou lyrique, soit, plus génériquement, à une composition vocale profane, même non monodique, soit encore à la musique, tout simplement.

cantilever mince petite barre de métal ou de cristal qui supporte la tête de lecture d'un tourne-disque.

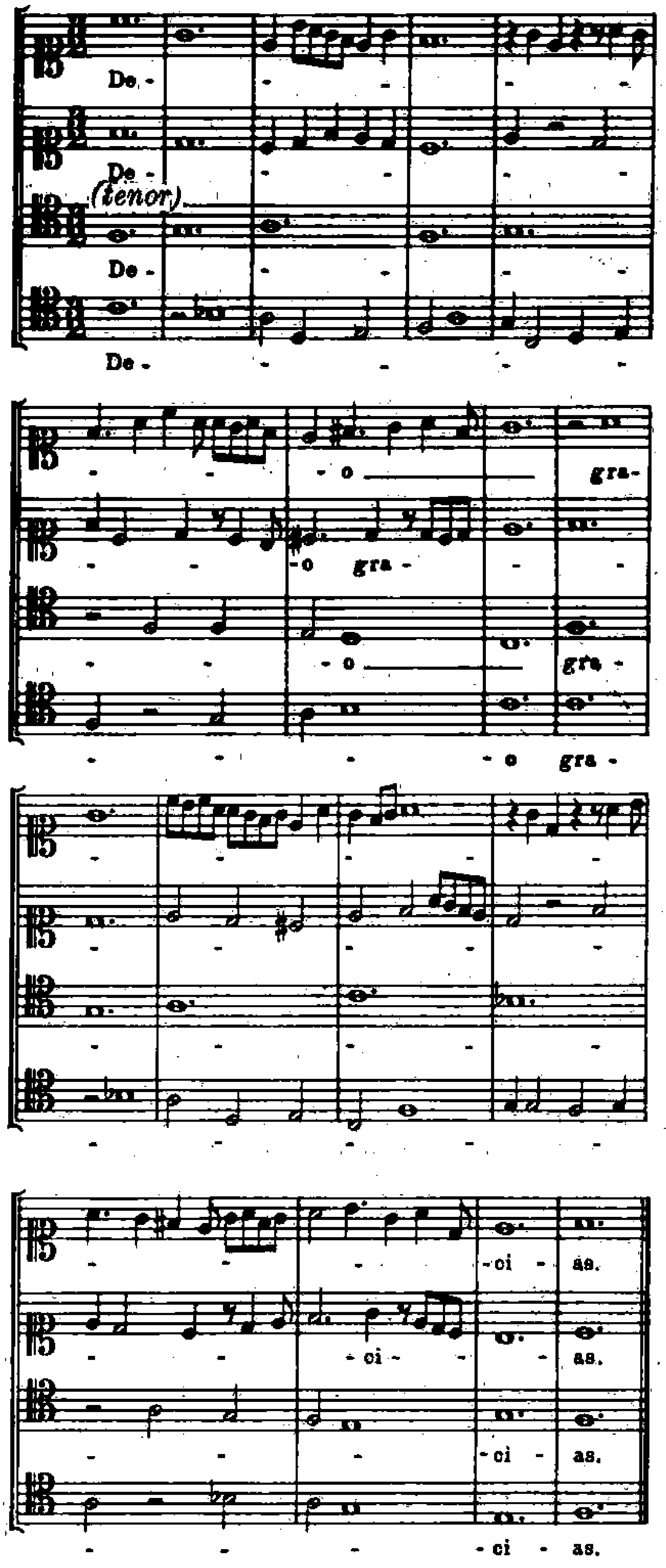
cantillation style d'exécution vocale intermédiaire entre la déclamation et le chant, adopté dans la liturgie hébraïque et chrétienne.

cantique ou *canticum,* hymne biblique de louange à Dieu : le Chant de Moïse *Cantate Domino*, le Chant des trois adolescents dans la fournaise ardente ou le *Magnificat,* extrait du Nouveau Testament, en fournissent des exemples. Les *cantica* se divisent en 14 *c. minora,* extraits de l'Ancien Testament, et 3 *c. majora,* extraits du Nouveau Testament (p. ex. le Cantique de Siméon *Nunc dimittis*). Citons encore le *Cantique des Cantiques* de Salomon, objet de nombreuses mises en musique et duquel Palestrina tira 29 motets. Le terme désigne également quelques textes non écrits introduits dans la liturgie catholique ainsi que dans plusieurs Eglises chrétiennes.

cantor dans le rite catholique, ecclésiastique qui, dans les fonctions liturgiques des cathédrales et des collégiales, a la charge d'entonner les chants; dans les églises anglicanes de la post-Réforme, c'est un ecclésiastique (chanoine mineur ou chapelain) qui s'occupe de la partie musicale des fonctions; dans la liturgie juive, c'est l'officiant chanteur des synagogues (appelé aussi *hassan*). Dans l'église luthérienne, le c. (ou kantor) est le chef du chœur; il est généralement responsable des exécutions musicales et, à l'époque, également compositeur de chambre.

cantus terme qui, au XVI[e] s., indiquait la voix la plus aiguë d'un ensemble polyphonique. Il avait la même signification que *superius* et était représenté graphiquement par l'abréviation c. // A partir du XII[e] s., dans la pratique polyphonique, était appelée *c. firmus* la mélodie qui, confiée à une voix, plus tard nommée *tenor* (ou teneur, car elle était chargée de «tenir»), servait de base au jeu contrapuntique formé par les autres voix; elle se développait sur toute la composition, d'abord en valeurs longues et égales pour chaque note, puis (surtout vers la fin du XV[e] s.) avec des formules rythmiques variées. Le c. firmus était souvent exécuté par des instruments et était généralement issu du répertoire liturgique. Il fut même adopté fréquemment dans la musique profane. Ainsi, la mélodie de la chanson populaire française *l'Homme armé* est-elle un c. firmus de messe qui fut repris par de nombreux polyphonistes des XV[e] et XVI[e] s., tels Dufay, Busnois, Ockeghem, Obrecht, Compère, Josquin des Prés, De La Rue, Gaffurius, Morales, Senfl, Palestrina et Carissimi.

cantus firmus → cantus.



Exemple de cantus firmus : le cantus firmus grégorien est confié au tenor (G. de Machault : « Deo gracias » de la « Messe de Notre-Dame »).

cantus planus → plain-chant.

canzone composition de structure strophique, souvent vocale, mais qui peut être aussi strictement instrumentale.

• *La canzone vocale italienne du XIII^e au XVII^e siècle.* Au XIII^e s., le terme c. désignait une forme poétique à laquelle se joignait la musique comme élément décoratif; à cette époque, donc, comme au XV^e s., cette expression revêtait, sur le plan musical, un sens générique. Dans les éditions du début du XVI^e s., le terme apparaîssait, en opposition avec celui de motet, pour souligner le caractère profane de l'œuvre; en outre, la c. était distincte du sonnet, du *strambotto* (poésie campagnarde), de la *frottola*, etc.; ce qui laisse supposer que l'expression c. permettait de différencier les compositions écrites dans le style madrigalesque naissant et pas encore bien caractérisé, de celles composées dans l'ancien style de la *frottola*. Cette évolution linguistique est confirmée par le fait qu'à partir de 1530, avec la diffusion du terme madrigal, l'expression c. était employée dans un sens restrictif pour désigner des musiques légères dans lesquelles confluèrent les tendances rustiques, épigrammatiques, burlesques qui n'étaient pas accueillies par le madrigal, démontrant une véritable dichotomie des genres : voir, p. ex., les *Canzoni villanesche* d'A. Willaert, F.[1] Corteccia et autres. Dans les dernières décennies du XVI^e s., avec l'introduction dans le madrigal, de sentiments gais et enjoués, apparut un type de c. qui peut être appelée madrigalesque (G. Ferretti, A. Banchieri, G. Gastoldi) parfois dénommée *canzonetta* (O. Vecchi et, au XVII^e s., B. Barbarino et E. Radesca). Au siècle suivant, le terme c. se fit plus rare dans le domaine de la musique vocale.

• *La canzone instrumentale des XVI^e et XVII^e siècles.* Au début du XVI^e s., le terme c. désignait une forme instrumentale dérivée des transcriptions pour instruments polyphoniques (luth, orgue, clavecin) de la chanson française. De simple transposition, cette forme devint ensuite une paraphrase libre puis, une composition autonome. La première source qui nous soit parvenue concerne les élaborations que réalisa F. Spinacino à partir des chansons d'auteurs flamands, publiées par Petrucci en 1507 (*Intabolatura de lauto. Libro I e II*). Sont apparues ensuite les c. pour orgue de M. A. Cavazzoni (1523); les pièces pour luth de Francesco da Milano, éditées, à partir de 1536, dans de nombreux recueils (citons *la Battaglia francese* et *la Canzon degli uccelli*, transcrites par C. Janequin); les c. pour orgue de G. Cavazzoni (1543), qui touchent à la paraphrase libre; les c. pour luth de Giovanni Maria da Crema (1546). Avec A. Gabrieli, la c. pour orgue tendit à devenir une composition autonome sur matériel original (telle la c. appelée *ariosa* publiée en 1596) : la chanson française perdit, en tout cas, son rôle de modèle absolu; elle ne suggéra plus que des cellules rythmiques, des départs fugués ou des formes strophiques particulières. Ainsi parurent les trois recueils de *Canzoni d'intavolatura d'organo... fatte alla francese* de C. Merulo (1592, 1606, 1611), comportant en partie des titres descriptifs (*la Pazza, la Graziosa*); celles-ci pouvaient aussi être jouées à l'église. Au début du XVII^e s., avec le déclin du luth, la production de c. pour clavier augmenta progressivement (V. Pellegrini, G. M. Trabaci). En même temps, depuis le siècle précédent, la c. pour un ensemble instrumental tendait à s'affirmer; celle-ci exercera une influence notable sur le développement de la sonate. G. Frescobaldi porta la c. pour orgue à son apogée avec les six c. du *Secondo libro di toccate...* (1627) ainsi que les cinq c. incluses dans ses *Fiori musicali* (1635) et démontrant une pratique riche et intense de la variation. Après Frescobaldi, à l'exception de quelques expériences sporadiques (B. Pasquini), la c. pour clavier déclina en Italie, alors qu'elle fut encore cultivée durant quelque temps en Allemagne par J. J. Froberger, élève de Frescobaldi, J. K. Kerll et M. Weckmann. La production de

c. pour groupes d'instruments continuait, pour sa part, à s'accroître; avec l'évolution du goût, celle-ci s'orienta de plus en plus vers une trame polyphonique limpide, une écriture susceptible de mettre en valeur les qualités spécifiques de chaque instrument. Par ailleurs, les divers épisodes de la c. (qui, d'abord, se succédaient sans interruption, séparés seulement par la double barre de mesure) se dessinèrent plus précisément comme des parties ou des mouvements distincts. Les deux *Arie di canzon francese a 4 voci* de M. A. Ingegneri (1579), le *Primo Libro de canzoni da sonare* de F. Maschera (1582), les *Sacrae symphoniae* (1597) et les *Canzoni e sonate* (1615) de G. Gabrieli constituent la préhistoire de cette forme fondamentale pour le développement de la musique instrumentale et surtout de la sonate. Dans ce sens, les techniques utilisées par G. Gabrieli (qui, dans le style *a dialogo* et *in eco*, révèlent des tendances concertantes et dégagent des épisodes contrastants entre le *tutti* et le *solo*) sont de grande valeur. Parmi les auteurs qui, par la suite, composèrent des c., il faut citer A. Banchieri, P. Quagliati, B. Marini, T. Merula, M. Cazzati, M. Neri, A. Falconieri.

canzonetta composition vocale polyphonique, de caractère léger, souvent sur des rythmes de danse, diffusée dans la seconde moitié du XVI^e s. O. Vecchi, C. Monteverdi et de nombreux autres madrigalistes en composèrent. Elle connut un remarquable succès en Angletere. Au XVIII^e s., cette expression désignait une composition monodique de caractère léger. // Actuellement, ce terme se rapporte aussi à la chanson moderne (chansonnette).

Capdevielle Pierre (Paris 1906-1969) compositeur et chef d'orchestre français. Elève de A. Gédalge et V. d'Indy, il fut à partir de 1944 directeur artistique de la Radio française, où il fonda, en 1952, un orchestre de chambre. Musicien d'inspiration romantique, partisan de la tradition française, il a composé deux œuvres théâtrales, des musiques de scène, des œuvres pour orchestre (entre autres 3 symphonies), pour orchestre avec soli et chœur, pour orchestre avec chanteur soliste, de la musique de chambre instrumentale et vocale.

Cape Safford (Denver, Colorado, 1906 - Uccle, près de Bruxelles, 1973) chef d'orchestre et musicologue américain. Il étudia en Belgique, avec Ch. van den Borren, la composition et la musicologie; en 1933 il fonda à Bruxelles l'ensemble vocal-instrumental Pro Musica Antiqua pour l'exécution de musiques médiévales et de la Renaissance selon une rigoureuse reconstruction philologique dont il s'occupait personnellement. Avec cet ensemble, il effectua de nombreuses tournées et enregistrements dont l'*Anthologie sonore* sous la direction de C. Sachs et l'*Histoire de la musique européenne* en disques.

Capecchi Renato (Le Caire, 1923) baryton-basse italien. Il s'est distingué dans le répertoire du XVIII^e siècle ainsi que dans le répertoire contemporain.

Capece Alessandro (Tarano, Rieti, v. 1575 - Rome v. 1640) compositeur italien. Il fut maître de chapelle à Ferrare, Rieti (1613-1617), Sulmona, Tivoli (entre 1727 et 1737, avec une interruption de deux ans) et Naples (en 1736). Sa production comprend plusieurs recueils de motets, psaumes, magnificat, madrigaux, répons, de deux à huit voix, parfois concertants (c'est-à-dire avec accompagnement instrumental); il influença le jeune Carissimi, qui avait été à son service comme organiste, à la cathédrale de Tivoli jusqu'en 1627.

Capella Martianus Minneus Felix (IV^e-V^e s.) écrivain latin d'origine nord-africaine. Il écrivit le traité *De nuptiis Mercurii et Philologiae* en 9 livres, très connu durant le Moyen Age; le dernier des 7 livres qui traitent des arts libéraux est réservé aux questions musicales : mythologie et musique, définitions et classifications de la musique et de ses effets psychiques et physiques, théorie musicale (harmonie et rythme).

Capet Lucien (Paris 1873 - 1928) violoniste et compositeur français. Professeur au Conservatoire de Paris à partir de 1907, il eut une activité de concertiste surtout à la tête d'un célèbre quatuor. Il composa 5 quatuors, 2 sonates, des études et autres pièces pour violon, des œuvres symphoniques, pour violon solo, pour soli, chœur et orchestre. Il publia une étude sur les quatuors de Beethoven et un traité sur la technique de l'archet encore en vigueur dans l'enseignement du violon.

Capirola Vincenzo (Brescia 1474 - Venise v. 1550) luthiste et compositeur italien. Originaire d'une famille noble, il était un musicien dilettante; la qualité de ses œuvres est cependant telle qu'il peut être considéré comme l'un des représentants les plus significatifs de l'école de luth italienne. Sa tablature manuscrite, remontant à 1517 environ, est également une source précieuse d'informations sur la technique instrumentale et sur l'ornementation.

Caplet André (Le Havre 1878 - Neuilly-sur-Seine 1925) compositeur et chef d'orchestre français. Après ses études au Conservatoire de Paris, il se perfectionna avec Debussy et exerça une intense activité de chef d'orchestre, en France et, de 1910 à 1914, aux Etats-Unis à la tête de la *Boston Opera Company*. Il écrivit des pièces pour orchestre, chant et musique de chambre, de style typiquement impressionniste.

Capolongo Giuseppe (Naples 1877-1926) compositeur de chansons napolitaines. Il fut l'auteur de *Suonno'e fantasia, Compagnò, 'O core'e Catarina, Suonne Sunnate*, etc.

capotasto dans le violoncelle et la contrebasse, on appelle technique du c. un usage particulier du pouce gauche consistant à poser le doigt sur les cordes pour en limiter la fraction vibrante. Celle-ci est signalée par le signe pour le violoncelle et + pour la contrebasse.

Cappa Goffredo (Saluzzo 1644-1717) luthier italien. Elève de N. Amati, il en imita les instruments fondant ainsi l'école piémontaise. Avec lui, travaillèrent ses frères Gioacchino et Giuseppe.

cappella → chapelle. // → a cappella.

Capra Marcello (Turin 1862-1932) éditeur musical. Il fonda à Turin, en 1896, la maison d'édition qui porte son nom et publia des œuvres de musique sacrée et, à partir de 1899, la revue «Santa Cecilia».

Capri Antonio (Milan, 1901) musicologue. Il est l'auteur de *Il Seicento musicale in Europa* («le Dix-Septième Siècle musical en Europe», 1933), *Il Settecento musicale in Europa* («le Dix-Huitième Siècle musical en Europe», 1936), *Verdi uomo e artista* («Verdi, homme et artiste», 1939), *G. Tartini* (1945), *Storia della musica dalle antiche civiltà orientali alla musica elettronica* («Histoire de la musique des civili-

sations antiques d'orient à la musique électronique», 5 vol., 1969-71).

caprice, ital. *capriccio*, composition instrumentale en usage au XVII^e s., de caractère improvisé et fantaisiste, en partie semblable au ricercare et à la fantaisie et, donc, de style contrapuntique; les c. de Frescobaldi (*C. sopra l'aria di Ruggiero, C. sopra la Girolmeta, C. sopra la Battaglia*, etc.) représentent des modèles. Par la suite, ce terme désigna des compositions à programme (*C. sur le départ de son frère bien aimé* de J. S. Bach, *C. italien* de Rimski-Korsakov, etc.) ou virtuoses (les *24 C.* de Paganini), de toute façon, des œuvres libres de prescriptions formelles et vaguement humoristiques.

Capricornus nom latinisé de → Bockshorn, Samuel Friedrich.

Caprioli Carlo, ou C. Caprioli ou C. Caproni, dit «Carluccio del violino» (Rome v. 1615-73) compositeur et violoniste italien. Elève et disciple de Luigi Rossi, il fut d'abord au service du prince Ludovisi à Rome puis, de 1654 à 1657, à la cour de Paris où il fit représenter avec grand succès l'opéra *le Nozze di Peleo e di Teti* (1654, aujourd'hui perdu), avec des mises en scène et des machines de Jacopo Torelli. Rentré définitivement à Rome, il composa d'élégantes cantates, des duos de chambre, des arias, des *canzonette* et l'oratorio *Davide prevaricante e poi pentito* (1673).

Capsir Tanzi Mercedes (Barcelone 1895 env. - 1969) soprano espagnole. Elle se produisit au début en Espagne et en Amérique du Sud, puis, à partir de 1920, principalement en Italie. Elle s'imposa dans le répertoire italien du XIX^e siècle.

Capua Marcello di → Bernardini, Marcello.

Capua Rinaldo da → Rinaldo da Capua.

Cara Marco (Venise, seconde moitié du XV^e s. - Mantoue, ap. 1525) compositeur italien. Il vécut au service des Gonzague de Mantoue, en tant que maître de chapelle et chanteur, exerçant en même temps des activités diplomatiques. Il cultiva en particulier, avec grand raffinement, la *frottola* polyphonique, contribuant à la diffusion de cette forme dans les cours de l'Italie septentrionale. Une centaine de ses compositions, dont sept sacrées, nous sont restées.

Carabella Ezio (Rome 1891 - 1964) compositeur. Il acquit une certaine popularité avec des opéras (*Il Candeliere*, 1928 [«le Chandelier»]), des opérettes (*Don Gil dalle calze verdi*, 1922 [«Don Gil aux chausses vertes»]), des ballets (*Volti la lanterna!*, 1934 [«Tourne la lanterne!»]) et des musiques de films.

caracoles danse flamenco d'origine mal connue, au caractère gracieux et souple, que le chant accompagne de temps à autre *(canto por c.)*.

Carafa de Colobrano Michele Enrico (Naples 1787 - Paris 1872) compositeur italien. Il effectua ses études à Naples avec F. Ruggi et à Paris avec L. Cherubini et F. Kalkbrenner; après une période passée dans l'armée de Murat, il se consacra à la musique à partir de 1814. En 1827, il s'installa à Paris et, de 1840 à 1858, y enseigna au Conservatoire. Il composa 36 opéras dans les styles caractéristiques de l'école napolitaine s'inspirant aussi, en partie, de Rossini; il écrivit en outre des ballets, cantates, symphonies, de la musique sacrée, lyrique, des solfèges, des morceaux pour piano.

Carapetyan Armen (Ispahan, Iran, 1908) musicologue américain d'origine arménienne. Après des études de philosophie à Paris, il a soutenu une thèse à Harvard (1945), *The Musica Nova of A. Willaert*. Fondateur de l'American Institute of Musicology, il en dirige les collections : *Corpus Mensurabilis Musicae, Corpus Scriptorum de Musica, Musicological Studies and Documents, Corpus of Early Keyboard Music, Musica Disciplina* et *Miscellanea*. □

Carapezza Paolo Emilio (Rome 1937) musicologue. Il est professeur de musicologie à l'Université de Palerme. Le champ de ses études s'étend de la musique contemporaine (*Studi e documenti sul Wozzeck di Berg*, 1965 [«Etudes et documents sur Wozzeck de Berg»]) à la Renaissance (depuis 1970, il dirige la collection *Musiche rinascimentali siciliane* [«Musiques siciliennes de la Renaissance»]) et au folklore (*Antichità etnomusicali siciliane*, 1977 [«Antiquités ethnomusicales siciliennes»]). Il a publié en outre : *Le costituzioni della musica* («les Constitutions de la musique», 1974) et *Figaro e Don Giovanni : due folli giornate* («Figaro et Don Juan : deux folles journées», 1974).

Carcassi Matteo (Florence 1792 - Paris 1853) guitariste et compositeur italien. Il fut l'un des plus célèbres interprètes de son époque, apprécié aussi en tant que pédagogue. La virtuosité marque ses œuvres pour guitare. Ses *Etudes* op. 60 sont d'une grande valeur.

Cardew Cornelius (Winchcomb, Gloucester, 1936 - Londres 1981) compositeur anglais. Il étudia le piano et la composition à Londres jusqu'en 1956. Dans les années 1957-1960 il travailla avec K. Stockhausen au Studio de musique électronique de Cologne et, en 1964-1965 il eut une bourse d'études pour suivre à Rome un cours de G. Petrassi. Etant parti du structuralisme musical des années 50, après sa rencontre avec Cage et Tudor, il eut recours à des procédés aléatoires et à des notations non traditionnelles, dans des pages qui révèlent un singulier raffinement de timbres. Parmi ses compositions pour piano, il faut rappeler : *Five Books of Study* (1958), *February Pieces* (1960), *Three Winter Potatoes* (1965), *Book for two Pianists* (1967). Parmi ses œuvres orchestrales : *Autumn '60, Movement* (1962). Après son expérience avec le groupe Scratch Orchestra, qui s'était formé en 1969, il prit en 1971 un tournant radical au nom d'un engagement politique direct, revenant à des procédés traditionnels.

Cardine Eugène (Courseulles-sur-Mer, Calvados, 1905) musicologue français. Bénédictin, élève de l'école de Solesmes, il enseigne à partir de 1952 à l'Institut pontifical de musique sacrée à Rome; il est parmi les premiers spécialistes du chant grégorien et de sa «sémiologie» (étude des signes en rapport avec le contexte musical dans lequel ils sont employés). Parmi ses écrits, citons : *Neumes et rythme* (1965), *Sémiologie grégorienne* (1968), *Neume* (1969).

Cardon Jean-Baptiste (Mons v. 1760 - Saint-Pétersbourg 1803) compositeur et harpiste français. Fils du violoniste et compositeur JEAN GUILLAIN (Mons 1732 - Versailles 1788), il fut d'abord au service du comte d'Artois, puis de la cour (à partir de 1780); lors de la Révolution, il se réfugia auprès de Catherine II à Saint-Pétersbourg où il devint maître de chapelle. Harpiste soliste, sur la trace de J. G. Cou-

sineau, il contribua à développer la technique de virtuose de son instrument auquel il dédia une *Méthode* (1784) et de nombreuses compositions (concerto, duos, trios, variations, arias).

Cardonne Jean-Baptiste (Versailles 1730 - ap. 1792) compositeur français. Au service de la cour de 1745 à la Révolution, il participa aux polémiques provoquées par la venue à Paris des bouffons italiens (la célèbre «Querelle des → Bouffons»). Sa tragédie lyrique *Omphale* (1769), écrite selon les principes défendus par F. Grimm, fait de lui un continuateur de Rameau et un précurseur de Gluck. Il écrivit pour le théâtre la pastorale *Amaryllis* (1752), le ballet *Ovide et Julie* (1773), des arias destinées aux spectacles de cour; il composa en outre des ariettes avec accompagnement de deux violons, des sonates pour deux violons, basse et clavecin, des symphonies et concertos.

Cardoso Domingos Ciríaco de (Porto 1846 - Lisbonne 1900) compositeur portugais. Après avoir dirigé des troupes de théâtre lyrique dans son pays et en Amérique du Sud, il s'établit en 1891 à Lisbonne, s'attachant avec succès à la composition d'œuvres comiques de caractère léger (*O burro do senhor alcaide, O salete de copas, O testamento da velha*) et d'opérettes (*O urso azul*).

Cardoso Manuel (Fronteira, près de Portalegre, 1571 - Lisbonne 1650) compositeur portugais. Religieux carmélite, maître de chapelle de la cathédrale d'Evora et, à partir de 1588, du couvent de son ordre dont il fut également le supérieur. Il fut le plus célèbre polyphoniste portugais de son temps, disciple du style de Palestrina, dont il utilisa quelques motets comme bases pour des messes-parodies. Très apprécié par Jean IV du Portugal ainsi que par Philippe IV d'Espagne (qui l'appela pour diriger la chapelle de Madrid), il fut l'auteur de 3 livres de messes à quatre/six voix, un livre de magnificat et un livre de motets.

Carelli Emma (Naples 1877 - Montefiascone, Viterbe, 1928) soprano italienne. Elle fut l'une des meilleures interprètes véristes de son temps, renommée pour la chaleur de son tempérament et son intelligence de la scène. De 1912 à 1926, elle dirigea le théâtre Costanzi à Rome.

Carestini Giovanni, dit «le Cusanino» (Monte Filottrano, Ancône, 1705-1760) soprano, puis contralto italien. Il fit sa première apparition au théâtre Capranica de Rome dans un rôle féminin (Costanza de la *Griselda* d'A. Scarlatti). Voix puissante et agile, et interprète particulièrement expressif à la fois dans le style brillant et pathétique, il remporta de grands succès en Italie et à l'étranger, se distinguant surtout dans le répertoire de Vinci et de Hasse. Il fut le plus grand des castrats après Farinelli avec lequel il rivalisa à Londres, entre 1733 et 1735, interprétant des œuvres de Haendel.

carillon série de cloches tubulaires, disposées verticalement en ordre de grandeur sur un chevalet et accordées de façon chromatique. Par extension, ce terme indique les instruments à percussion constitués par une série uniforme d'éléments rangés selon une échelle de fréquences. // Dispositif musical composé d'une série de cloches accordées ensemble et parcourues de marteaux actionnés par des commandes mécaniques ou bien électriques. // Petit dispositif musical inventé en 1769 par A. Favre et pouvant exécuter des mélodies simples. Il comprend un cylindre tournant muni de pointes en saillies qui mettent en vibration, suivant un ordre préétabli, une série de lamelles correspondant à des notes différentes. Très utilisés au siècle dernier comme bibelots, enfermés p. ex. dans des tabatières ou des boîtes, les c. de ce type connurent une grande diffusion (→ boîte à musique).

Carisch maison d'édition musicale italienne dont le siège est à Milan. Elle fut fondée par Giovanni Andrea C. (Poschiavo, Suisse, 1834 - Milan 1901) et par Arturo Jänichen (Leipzig 1861-1920) sous la raison sociale C. & Jänichen. Elle s'occupa tout d'abord du commerce d'instruments de musique; en 1894, elle étendit son activité à la publication de musique classique et légère. A partir de 1914, la maison s'appela simplement C. et, en 1928, elle se lança dans la production discographique.

Carissimi Giacomo (Marino, Roma, 1605 - Rome 1674) compositeur italien. Il a exercé les fonctions de maître de chapelle de 1630 jusqu'à sa mort; sa vie est mal connue; la chronologie de ses œuvres est problématique. On sait que, dans ses jeunes années, il exerça comme chanteur et organiste à la cathédrale de Tivoli (1623-1627) et comme maître de chapelle à la basilique d'Assise (1628-1629). A Rome, il fut mis en contact avec les *esercizi oratoriali* dans la forme que cultivait la Compagnie du Crucifix et qui utilisait, comme élément musical, le motet latin dialogué et concertant, avec des parties chorales et solistes ainsi que des morceaux en style récitatif accompagnés par la basse continue. Après E. De Cavalieri et P. Quagliati, C. contribua donc à façonner la forme qui donnera le jour à l'oratorio comme genre autonome. Cependant, pour évaluer précisément la participation de C. à la naissance de l'oratorio, il faut tenir compte de la grande variété formelle que présente sa production sacrée; du petit motet dialogué à l'«histoire biblique», de la lamentation à la cantate latine, du dialogue à l'oratorio proprement dit en deux parties. Sont modifiés non seulement la dimension de la composition, mais aussi le nombre des voix (du *Lucifer*, seule œuvre à trois personnages au *Diluvium universale*, à douze voix), la distribution des parties dialoguées et narratives entre le chœur et les solistes, la répartition en épisodes choraux, en récitatifs, ariosos, duos, trios et en interventions instrumentales. Outre ces distinctions externes, l'élément unitaire est fourni par le caractère épique de la représentation et par l'aspect concret imprégnant le drame narratif et traduisant celui-ci en une série de personnages réels.

L'apport de C. doit être recherché plus dans la création d'un climat d'oratorio, dans les procédés expressifs permettant de transformer la matière biblique en épopée sacrée, que dans l'innovation formelle. En premier lieu, le chœur n'est plus employé, à la façon conventionnelle, pour représenter un seul personnage, mais il est plongé dans le vif de la situation comme élément de la masse, de la foule ou d'un groupe défini de personnes qui, tantôt dialogue avec les solistes, tantôt les interrompt et s'oppose à eux, racontant ou commentant, laissant sourdre des exclamations et des appels, parfois se divisant de l'intérieur en une pluralité de voix qui dialoguent. Pensons aux multitudes de démons dans *Dives malus*, à la masse sombre des damnés aux ténébreuses sonorités vocales masculines (*Lamentatio damnatorum*), aux brillantes

voix féminines des chrétiens heureux et martyrs (*Exultabunt iusti* et *Martyres*), aux imposantes masses d'anges de l'humanité désespérée, véritables protagonistes du *Diluvium*. En second lieu, à la place de l'impersonnel «historicus», la fonction narrative est répartie, au sein du même oratorio, entre le chœur et différents rôles, de manière à ce que l'histoire soit revécue par les protagonistes eux-mêmes. Enfin, la caractérisation des personnages et des situations dramatiques est toujours précise et suggestive, soutenue par une ligne mélodique audacieuse, qui souvent dépasse l'ambitus de l'octave, avec de riches vocalises dramatiques, de grands intervalles et des modulations vers des tonalités éloignées. Mentionnons, parmi les exemples les plus significatifs, les implorations d'Ezechia (dans l'*Historia* du même nom), la lamentation affligée et pathétique de Jephté (dans *Jephté*, sans doute le chef-d'œuvre de l'art de l'oratorio chez C.) et les imprécations véhémentes du démon. Une utilisation judicieuse des contrastes de timbres entre les voix, des effets d'écho et des accents impriment variété et richesse de phrasé à l'ensemble essentiellement homophone des chœurs. Les interventions instrumentales, plutôt limitées en accompagnement des voix, se concentrent surtout en de brèves *sinfonias* introductives et en ritournelles insérées dans le cours du drame.

Nous connaissons au total 207 œuvres de C. entre les oratorios (dont *Judicium Salomonis I et II*) et motets sacrés en latin (de une à deux voix), 8 messes, 227 cantates profanes en italien, 4 cantates burlesques, 42 versets pour orgue dans les huit modes ecclésiastiques et le petit traité pratique de théorie et de composition *Ars cantandi*.

Carlevaro Abel (Montevideo 1918) guitariste et compositeur uruguayen. Concertiste et professeur (son traité *Escuela de la guitarra*, 1979, est très connu), il a écrit pour son instrument d'élégants soli.

Carli Ballola Giovanni (Milan 1932) musicologue. Professeur d'histoire de la musique à l'Université de Rome, il collabore à «l'Espresso» et à différentes revues musicales. Il est l'auteur d'une monographie sur *Beethoven* (1968) et d'essais sur la musique instrumentale et la musique d'opéra italiennes entre la fin du XVIII^e^ siècle et le début du XIX^e^.

Carluccio Francesco (Vérone, 1953) compositeur. Elève de Franco Donatoni, il a composé pour la scène ses opéras *Orfeo* (1976) et *Prometeo liberato* (1979) qui révèlent une veine néo-baroque et mélodique, ainsi qu'une aptitude au madrigal, tout en gardant ses distances avec le néoclassicisme.

carmagnole danse vive probablement originaire de Carmagnole, au Piémont; elle donna peut-être naissance à la *Carmagnole*, chanson anonyme de la Révolution française qui accompagnait les exécutions capitales.

Carmen Johannes (XV^e^ s.) compositeur français. Mentionné comme «écrivain et noteur de chant» de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, au début du XV^e^ s., il fut aussi chantre de l'église St-Jacques-de-la-Boucherie. Il reste connu par trois motets : *Venite adoremus Dominum/Salve sancta*, composé avant 1417, *Pontifici decori speculi* et *Salve Pater/Felix et beata*. □

Carmichael Hoagland Howard, dit «Hoagy» C. (Bloomington, Indiana, 1899 - Rancho Mirage, Californie, 1981) compositeur, pianiste et chanteur américain. Il s'est produit avec différents groupes de jazz (en 1924 avec les Wolverines de Bix Beiderbecke) et a conquis sa renommée en composant les motifs *Stardust* («Poussière d'étoiles», 1927), *Rocking chair*, *Georgia of my mind*, etc.

carnaval période de fête qui se situe, dans le calendrier liturgique catholique chrétien, entre l'Epiphanie et le Carême. D'antique tradition (→ carnavalesques, chants), l'usage de chanter et de jouer des instruments représente l'un des moments les plus importants et caractéristiques du rite carnavalesque, surtout dans son aspect populaire. Nous citerons, en Italie méridionale, les musiques de carnaval de la Campanie, dont R. de Simone et D. Carpitelle ont rassemblé la documentation, en Italie septentrionale, les musiques des carnavals de Bagolino, Ivrée et Sampyre.

carnavalesques, chants *(carnascialeschi, canti)* chants populaires apparus à Florence au XV^e^ s. pour égayer les fêtes du carnaval et les mascarades. Plus de 400 pièces nous sont parvenues, caractérisées par un ton vif et facétieux, souvent obscène; ces chants ont généralement la forme de la ballade. Les ch. c. de Laurent le Magnifique sont célèbres : voir plus particulièrement le *Trionfo di Bacco e Arianna*.

Miniature du manuscrit de chants carnavalesques «Canzone per andare in maschera per carnesciale» (Chanson pour aller masqué au carnaval) (XV^e^ s.). Florence, Bibliothèque nationale.

Carner Mosco, pseudonyme de M. Cohen (Vienne 1904-1985) critique musical, musicologue et chef d'orchestre anglais d'origine autrichienne. Installé à Londres en 1933, il y a dirigé des concerts avec les plus grands orchestres et a exercé sa critique dans le «Times» et le «Daily Telegraph». Le champ des intérêts de ce musicologue s'étend du classicisme viennois au XX^e^ siècle, mais il fait autorité surtout pour la musique du début du XX^e^ siècle. Il a publié des biographies critiques sur *Dvořák* (1940), *Puccini* (1957) et *Berg* (1975), où l'analyse détaillée des œuvres et l'attention aux aspects psychologiques de l'artiste sont remarquables, surtout dans les deux dernières.

Carney Hary Howell (Boston 1910 - New York 1974) saxophoniste baryton de jazz des Etats-Unis. A partir de 1926, il fit partie, presque sans interruption, de l'orchestre de Duke Ellington; pendant longtemps il fut le meilleur soliste de saxophone dont il a mis en valeur le son âpre et robuste.

Carniolus pseudonyme de Jacobus → Gallus.

carol chant religieux anglais de caractère populaire, semblable à la «lauda» spirituelle italienne, exécuté pour la célébration de l'Avent et de Noël *(Christmas*

carols). Diffusé entre 1350 et 1550, il déclina au cours des siècles suivants. L'intérêt pour cette forme de chant ne réapparut qu'au XX^{e} s. et certains compositeurs en écrivirent de nouveaux (dont Benjamin Britten).

carole danse populaire exécutée en cercle et accompagnée du chant, très répandue au Moyen Age; de caractère rituel, elle était surtout dansée à Noël.

Carosio Margherita (Gênes 1908) soprano. Elle débuta à Novi Ligure, avec *Lucia di Lammermoor,* en 1926, obtenant ensuite une bonne réputation dans le répertoire du XIX^{e} siècle de caractère lyrique léger.

Caroso Marco Fabrizio (Sermoneta, Latina, v. 1530? - ap. 1605) danseur, luthiste et compositeur italien. Il vécut essentiellement à Rome et fut un célèbre maître de danse. En 1581, il publia l'important traité en deux parties *Il Ballarino* réédité (1600 et 1605) avec le titre *Nobiltà di dame.* Les chapitres alternent avec des pièces de danse pour luth.

Carosone Renato (Naples 1920) chanteur, pianiste et compositeur de musique légère italien. Il a obtenu un grand succès en Italie, dans la deuxième moitié des années 1950, à la tête de son ensemble en étant le premier à mêler les motifs de la mélodie napolitaine avec les rythmes d'origine américaine. Parmi ses succès : *Tu vò fà l'americano, Torero, Maruzzella, Guaglione.*

Carpani Giuseppe (Vill'Albese, Côme, 1752 - Vienne 1825) librettiste et musicographe italien. A partir de 1796, il exerça à Vienne comme poète de cour; il traduisit en allemand des livrets d'œuvres italiennes et françaises et en composa d'originaux (surtout pour Joseph Weigl); son texte le plus célèbre est l'ariette *In questa tomba oscura,* mise en musique par une soixantaine de musiciens, dont Paër, Weigl et Beethoven. Parmi ses écrits sur la musique, citons *le Haydine* (1812), *le Rossiniane* (1824), largement utilisés par Stendhal dans sa *Vie de Haydn* et dans sa *Vie de Rossini.* Dans ses œuvres, C. défendit la tradition viennoise pré-beethovénienne et la musique de Gioachino Rossini en opposition avec le romantisme, démontrant une certaine acuité de jugement et une solide formation dans le domaine de l'esthétique musicale néoclassique.

Carpenter John Alden (Park Ridge, Illinois, 1876 - Chicago 1951) compositeur des Etats-Unis. Fils d'un industriel et homme d'affaires lui-même, il fut musicien amateur. Parmi ses compositions : le *Concerto pour piano* (1915), où il utilisa des éléments de jazz, et le ballet *Skyscrapers* (1926), écrit pour Diaghilev, qui reprend des thèmes du folklore américain et afro-américain.

Carpentras, surnom de Elzéar Genet (Carpentras v. 1475 - Avignon 1548) compositeur français. Il fut au service de la chapelle papale de Jules II et de Léon X à Rome; en 1521, il se retira à Avignon où il publia la majeure partie de ses compositions : messes, hymnes et lamentations, empreintes d'un style polyphonique «sévère» aux structures claires et spacieuses qui annoncent Palestrina. Ses chansons profanes sont partiellement perdues.

Carpi Fiorenzo (Milan 1918) compositeur italien. Il se consacra surtout à la musique d'accompagnement pour le théâtre et le cinéma, s'affirmant comme l'un des plus brillants compositeurs du genre. Il est également l'auteur de musique symphonique et de chambre, et de chansons inspirées par le monde de la pègre milanaise. Il a été pendant de nombreuses années, dès sa fondation, musicien titulaire du *Piccolo Teatro* de Milan.

Carpitella Diego (Reggio de Calabre 1924) ethnomusicologue italien. Collaborateur du Centre national d'études de musique populaire de Rome, il a recueilli entre 1952 et 1958 (avec la collaboration de l'anthropologue E. De Martino et de l'ethnomusicologue américain A. Lomax) plus de 5 000 chants populaires italiens, s'occupant également des éditions et des enregistrements. Professeur à l'Université de Rome, il est l'un des fondateurs de l'ethnomusicologie scientifique en Italie (promoteur en 1974 du I^{er} Congrès italien d'ethnomusicologie); en 1982, il a fondé la revue «Culture musicali». Parmi ses essais : *Musica popolare e musica di consumo* («Musique populaire et musique de consommation», 1955), *la Musica nei rituali sardi dell'argia* («la Musique dans les rituels sardes de l'argia», 1967), *Musica e tradizione orale* («Musique et tradition orale», 1973).

Carr Benjamin (Londres 1768 - Philadelphie 1831) compositeur et éditeur américain. Anglais d'origine, il s'installa en 1793 à Philadelphie, ouvrant, avec son père et son frère, le premier magasin américain de musique. Il fut aussi le premier éditeur d'œuvres américaines et mena des activités d'organiste, de pianiste, chanteur, critique musical et compositeur.

Carr Leroy (Nashville, Tennessee, 1905-1935) chanteur et pianiste de blues des Etats-Unis. Sa voix intense et poignante rend au blues urbain les échos du country blues; il a enregistré souvent en duo avec le guitariste Scrapper Blackwell. Il fut aussi un excellent pianiste de slow blues (blues lent) : son *How long, How long Blues,* qu'il enregistra en 1928, est devenu un classique.

Carré Michel (Paris 1819 - Argenteuil 1872) dramaturge et librettiste français. Il écrivit, en bénéficiant presque toujours de la collaboration de J. Barbier, de nombreux livrets d'opéra, parmi lesquels *Faust, Mignon, Dinorah, les Pêcheurs de perles, les Contes d'Hoffmann,* respectivement mis en musique par Gounod, Thomas, Meyerbeer, Bizet et Offenbach.

Carreño Maria Teresa (Caracas 1853 - New York 1917) pianiste américaine d'origine vénézuélienne. Elève de L. Gottschalk, G. Mathias et Anton Rubinstein, elle eut une éblouissante carrière de concertiste en Amérique et en Europe.

Carreras José (Barcelone 1946) ténor espagnol. Il a débuté à Barcelone pendant la saison lyrique 1970-71 dans *Lucrèce Borgia* de Donizetti. Il est actuellement l'un des ténors les plus prestigieux tant dans le répertoire romantique italien que dans le répertoire vériste.

Carrillo Julián (Ahualulco, Potosí, 1875 - Mexico 1965) compositeur et violoniste mexicain. Il fut concertiste, chef d'orchestre et professeur au Mexique et aux Etats-Unis. Il composa des opéras (*Ossian,* 1903, *Matilda,* 1909), de la musique symphonique (dont 6 symphonies) et de chambre où il adopta parfois une méthode de composition avec des quarts, des huitièmes et des seizièmes de ton, construisant des instruments appropriés.

Carrión Emanuel (Séville 1817 - Milan 1876) ténor espagnol. Il commença sa carrière dans son pays, la poursuivant ensuite en Italie à partir de 1852 et se

produisant fréquemment également à Vienne, Berlin, Paris. Pour l'ensemble de ses qualités vocales de technicien et de virtuose, il fut l'un des derniers grands ténors rossiniens, mais il se signala aussi comme interprète de Verdi, particulièrement dans *Rigoletto*.

Carroll Earl (Pittsburgh, Pennsylvanie, 1893 - Mount Carmel, Pennsylvanie, 1948) compositeur américain de musique légère. Auteur de musicals (*Canary Cottage*), il devint ensuite impresario de théâtre.

Carroll Joe (Philadelphie 1919 - New York 1981) chanteur de jazz américain. Il devint spécialiste de la vocalisation *scat* basée sur l'imitation des instruments; dans le milieu du bebop, il a souvent collaboré avec l'orchestre et les groupes de Dizzy Gillespie.

Carter Bennett Lester, dit «Benny» C. (New York 1907) saxophoniste alto de jazz américain. Il a collaboré, comme soliste et arrangeur, avec différents groupes (parmi lesquels ceux de Fletcher Henderson), puis, à partir de 1929, il forma et dirigea différents orchestres. Saxophoniste alto parmi les plus importants de l'histoire du jazz, il a composé des musiques de films et fait des enregistrements à la trompette, au saxo ténor, à la clarinette et au piano.

Carter Elliott Cook (New York 1908) compositeur américain. Elève de W. Piston et N. Boulanger, ce n'est que dans sa jeunesse qu'il s'inspira du goût néoclassique et de l'écriture diatonique; pendant sa formation, il connut la musique de Ives, Varèse, Scriabine, Schoenberg et autres. Diverses expériences nourrirent la recherche de C., qui se développa lentement, suivant une ligne personnelle et isolée, qui commença à se dessiner vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, se définissant à travers les *Variations pour orchestre* (1954-55), les *Quatuors n° 1* (1950-51) et *n° 2* (1959) et d'autres pages. Viennent ensuite les chefs-d'œuvre de la pleine maturité comme le *Double Concerto pour clavecin et piano* (1961), le *Concerto pour piano* (1964-1965), le *Concerto pour orchestre* (1969), le *Quatuor n° 3* (1971) et la *Symphonie pour trois orchestres* (1976-77) : ici se rencontrent, dans une synthèse complexe et originale, l'héritage de l'esprit de pionnier de Ives et la vigilante attention critique aux expériences du début et du milieu du XX^e^ siècle. La pensée de C. vise à de denses stratifications d'événements indépendants, qui se superposent et interfèrent, donnant vie notamment à de très riches structures polyrythmiques qu'il faut aussi rattacher — sur un plan idéal — à la leçon de Berg.

Carteri Rosanna (Vérone 1930) soprano. Après avoir débuté dans *Lohengrin* (1949), elle s'est affirmée dans la *Cecchina ossia la Buona Figliola* de Piccinni (1950-51), se consacrant ensuite au répertoire romantique traditionnel et vériste; elle a également interprété les auteurs contemporains (Prokofiev, Pizzetti).

Carulli Ferdinando (Naples 1770 - Paris 1841) guitariste et compositeur italien. Après avoir exercé en Italie, il s'installa à Paris, en 1808, et eut un grand succès tant comme pédagogue que comme compositeur. Les éditeurs parisiens, surtout Carli, publièrent la quasi totalité de sa production qui comprend environ 400 œuvres dont les célèbres méthodes (*l'Harmonie appliquée à la guitare*, 1825), écrites avec intelligence et un soin particulier pour les débutants. Ses compositions — de valeur inégale, mais non dépourvues d'une fraîche inspiration — sont écrites pour guitare seule, pour deux guitares et pour guitare et autres instruments; citons encore trois concertos pour guitare et orchestre et un concerto pour flûte, guitare et orchestre.

Caruso Enrico (Naples 1873-1921) ténor. Il débuta au théâtre Nuovo de Naples en 1895 avec *Cavalleria rusticana* et après ses premiers succès obtenus à Saint-Pétersbourg, à Buenos Aires et à la Scala de Milan, il passa au Metropolitan de New York, où il resta de 1903 à 1920. Voix exceptionnelle (où se rejoignent les ombres veloutées du baryton et les vibrations ensoleillées du ténor) et tempérament chaud et communicatif, il exprima mieux que quiconque les déchirements sensuels et la passion des «amorosi» du répertoire de Puccini et du répertoire vériste; il sut également rendre de façon très personnelle, avec des phrasés incisifs, amples et nobles, différents personnages verdiens, et il sut saisir avec bonheur le lyrisme du Nemorino de *l'Elixir d'amour*, du Lionello de *Marta*, du Faust de l'opéra de Gounod. Il est encore aujourd'hui un «mythe» parmi les ténors de notre siècle.

Caruso dans le rôle de Don Ottavio du «Don Giovanni» de Mozart : autocaricature (1906). Londres, Archives de Covent Garden.

Carvalho Carolyne, née Félix-Miolan (Marseille 1827 - Château-Puys, Dieppe, 1895) soprano française, épouse de Léon C. Pour la virtuosité, la beauté et l'étendue de sa voix, elle fut considérée comme la plus grande cantatrice française de la seconde moitié du siècle. Gounod écrivit pour elle *Faust, Philémon et Baucis, Mireille, Roméo et Juliette*.

Carvalho, João de Sousa (Estremoz, Evora, 1745 - Borba?, Evora, 1798) compositeur portugais. Après avoir effectué ses études à Naples, au Conservatoire de Sant'Onofrio, il fut maître de chapelle à Lisbonne et, à partir de 1778, maître de musique de la maison du roi; il écrivit 14 opéras pour les représentations de la cour sur des livrets et dans un style italien; ceux-ci révèlent des influences ibériques dans les structures mélodiques. A la tradition lyrique italienne et en particulier à Jommelli se rattache aussi sa musique sacrée (messes, psaumes). Ses toccatas pour clavecin sont remarquables, elles portent l'empreinte de D. Scarlatti.

Caryll Ivan, pseud. de Félix John Tilkin (Liège 1861 - New York 1921) compositeur belge naturalisé américain. Il fit ses études au Conservatoire de Paris avec Ysaye et Saint-Saëns, et, en 1882, passa à Londres où il s'affirma comme auteur d'opérettes, dirigeant même l'orchestre du Gaiety, où furent représentées avec bonheur ses œuvres dans lesquelles il mettait toute son habileté : *Little Christopher Colombus* (1893), *The Shop Girl* (1893), *The Circus Girl* (1896),

The Duchess of Danzic (1903), *Our Miss Gibbs* (1909). S'étant établi à New York, il y obtint son plus grand succès avec *The Pink Lady* (1911) auquel firent suite *Oh! Oh! Delphine* (1912), *Chin Chin* (1914) et d'autres opérettes.

Casadesus Francis (Paris 1870 - Suresnes 1954) chef d'orchestre et compositeur français. Frère de Henri C. Elève de Lavignac et C. Franck, il fut critique musical à «l'Aurore» (1907-1914), il dirigea des opéras et des concerts en France et à l'étranger et il fit beaucoup pour démocratiser la pratique du chant choral. Il composa des opéras, des ballets et des musiques pour la scène et le cinéma.

Casadesus Henri (Paris 1879-1947) altiste et compositeur français. Frère de Francis C. Il fonda en 1901 la Société des instruments anciens, dont le président fut Saint-Saëns, et qui donna des concerts jusqu'en 1939; il joua dans le quatuor Capet (1910-17) et dirigea le théâtre de la Gaîté-Lyrique à Paris. Il composa quelques opérettes et publia des ouvrages d'enseignement pour viole d'amour.

Casadesus Robert (Paris 1899-1972) pianiste et compositeur français. Fils du chansonnier Robert-Guillaume C. (Paris 1879-1940), cousin de Francis et Henri C. Il a enseigné au Conservatoire américain de Fontainebleau de 1945 à 1948. Il fut l'un des pianistes les plus raffinés et les plus appréciés du siècle et forma avec Z. Francescatti un duo très admiré. Elève de X. Leroux, il a composé de nombreuses œuvres, dont 7 symphonies, 3 concertos de piano et un concerto pour 3 pianos et cordes (1964).

Casagrande Alessandro (Terni 1922 - Novare 1964) compositeur italien. Il fut un actif promoteur de la vie musicale dans sa propre ville. On a institué à sa mémoire un prix de piano. Il composa un opéra, le ballet *Fantasie di Pinocchio* (1957), deux cantates, de la musique symphonique et de la musique de chambre.

Casali Giovanni Battista, ou G.B. Casale (Rome v. 1715-1792) compositeur italien. Maître de chapelle à S.-Giovanni-in-Laterano (à partir de 1759) et à S.-Maria-in-Vallicella (à partir de 1761), à Rome; il eut comme disciple A.-E.-M. Grétry. Il composa des opéras, des oratorios et de la musique sacrée dans le style polyphonique de l'école romaine.

Casa Loma Orchestra formation instrumentale américaine composée de musiciens blancs, parmi les premières à pratiquer le swing de caractère plus commercial. Elle tire son nom de l'hôtel homonyme de Toronto où elle se produisit en 1928. A partir de 1934 elle devint l'orchestre du saxophoniste Glen Gray.

Casals Pablo (Vendrell, Tarragone, 1876 - San Juan, Porto Rico, 1973) violoncelliste espagnol. Il est considéré comme le plus grand violoncelliste du XX^e siècle. Il fut un remarquable interprète de Bach et de toute la littérature pour violoncelle. Ne voulant pas surestimer la pure habileté technique, il fit consister la dignité de l'exécutant dans le dévouement absolu aux auteurs, cultivé avec un goût sévère et une grande culture. La leçon stylistique de ses interprétations demeure fondamentale : elles marquent un point de référence obligatoire dans la pratique de l'exécution. Son activité de concertiste se déroula notamment en trio avec J. Thibaud et A. Cortot. Après la guerre civile espagnole, il se réfugia pendant quelques années à Prades, dans les Pyrénées françaises, où il organisa concerts et festivals, refusant de reprendre ailleurs sa carrière de concertiste. Il organisa ensuite des manifestations musicales à Perpignan et à Porto Rico. Il fut aussi chef d'orchestre et auteur de quelques morceaux de musique instrumentale et religieuse.

Casamorata Luigi Ferdinando (Würzburg 1807 - Florence 1881) musicologue et compositeur italien. Il fonda l'Institut musical de Florence (aujourd'hui Conservatoire L. Cherubini), qu'il dirigea jusqu'en 1881; il retrouva l'important *Codice Squarcialupi*, qui contient environ 350 compositions du XIV^e siècle. Il composa 3 opéras, des ballets, de la musique vocale sacrée et profane.

Casanova André (Paris 1919) compositeur français. Il fut, en 1944, un des premiers élèves de R. Leibowitz et suivit ses orientations dodécaphoniques. Il évolua ensuite vers un néo-romantisme très personnel, tenant compte de sa nature lyrique. Il est l'auteur de musique instrumentale variée, vocale et théâtrale.

Casavola Franco (Modugno, Bari, 1891 - Bari 1955) compositeur et critique musical italien. Elève à Bari de P. La Rotella et à Rome de O. Respighi, il adhéra au mouvement futuriste dont il écrivit cinq manifestes; c'est à cette époque qu'appartiennent les musiques écrites pour les *intonarumori*, les instruments imaginés par L. Russolo, et d'autres œuvres (*la Danza dell'elica* et le ballet *Fantasia meccanica*). Après 1927, il abandonna la tendance futuriste et se rapprocha du goût post-vériste; à cette seconde phase correspondent les œuvres *Il Gobbo del califfo* (1929) et *Salammbô* (1948), des pièces pour orchestre et des musiques de films.

Casella Alfredo (Turin 1883 - Rome 1947) compositeur et pianiste italien. Dirigé par sa mère vers l'étude du piano, il vécut jusqu'à l'âge de 13 ans dans sa ville natale, fréquentant un milieu musical qui redécouvrait les classiques et ressentait (surtout avec G. Martucci) l'exigence d'une renaissance de la musique instrumentale italienne. A Paris à partir de 1896, il poursuivit l'étude du piano et de la composition au Conservatoire. Il fut l'élève de G. Fauré qui, de même que Debussy, Mahler et Strauss, exerça une sensible influence sur ses premières œuvres. En outre, C. prit contact avec des personnalités telles que Ravel et Stravinski et avec la musique de Schoenberg; il en reçut des influences et des suggestions variées et complexes : d'une part l'invitation au «doute tonal», qui détermina sa production entre 1914 et 1918, en la tournant vers l'usage de la «polyharmonie», technique polytonale approfondie sur le plan harmonique qui utilise les dissonances en opposition — on en trouve des exemples typiques dans les *9 Pièces pour piano* op. 24 et dans les *Pagine di guerra* («Pages de guerre») pour piano à quatre mains —, d'autre part la poussée vers le néoclassicisme et la création d'une musique nationale italienne à l'image de ce qui se produisait dans d'autres pays européens.

Revenu en Italie en 1915, C. devint professeur de piano au lycée musical de Santa-Cecilia à Rome; il y poursuivit ses activités de concertiste et compositeur qu'il avait déjà exercées avec succès en France. Après 1920 commence la phase la plus mûre et la plus équilibrée de sa production, caractérisée par un langage décharné et linéaire jusqu'au dépouillement, qui, combinant des thèmes inspirés de l'art populaire (*la Giara* comédie chorégraphique sur sujet de Piran-

dello), des formes classiques (*Partita* op. 42, pour piano et orchestre; *Concerto romano* op. 43, pour orgue, cuivres, timbale et cordes; *Missa solemnis pro pace*, pour soprano, baryton, chœur et orchestre) et des sujets ironiques (*la Donna serpente*, œuvre théâtrale), refuse les suggestions de l'impressionnisme au nom de la «luminosité méditerranéenne». Pendant cette période, C. s'occupa également de divulgation et d'organisations musicales (Société italienne de musique moderne, 1917; Festival international de musique de Venise, 1937) et collabora aux plus importantes revues de l'époque. Autres œuvres : pour le théâtre, les ballets *Il Convento veneziano, la Camera dei disegni, la Rosa del sogno* et les opéras *la Favola di Orfeo, Il Deserto tentato*; pour orchestre, 3 *symphonies* (op. 5, 12, 63), le poème symphonique *Italia,* le *Concerto* op. 61, *Paganiniana,* le *Concerto* op. 69 pour cordes, piano, timbale et batterie; pour instruments solistes et orchestre, *Scarlattiana* pour piano et trente-deux instruments, les concertos pour violon (op. 48) et pour violoncelle (op. 58); pour piano, *Sarabanda* op. 10, *Pupazzetti* à quatre mains, 11 *Pezzi infantili*; pour chant et piano, 3 *Canzoni trecentesche*; pour chant et orchestre, *Notte di maggio, Serenata* op. 46 pour 5 instruments; *Sonata* op. 68 pour harpe.

On doit également à C. de nombreuses révisions d'œuvres pour piano; il a laissé en outre quelques écrits parmi lesquels *l'Evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta* (1923), *21 + 26* (1930), *I Segreti della giara* (1941) et *la Tecnica dell'orchestra moderna* (1950, en collaboration avec V. Mortari). La récupération expressive de la tradition des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles italiens et l'œuvre efficace de déprovincialisation de la culture musicale italienne et son insertion dans le contexte européen font de C. un point de référence obligé pour l'histoire de l'évolution musicale en Italie au cours des cinquante dernières années.

Casella Enrique Mario (Montevideo 1891 - Tucumán 1948) compositeur argentin. Après s'être perfectionné en Europe avec C. Thomson et P. Vidal, il s'établit en 1914 à Tucumán où il exerça les activités de professeur, chef d'orchestre et organisateur. S'intéressant au folklore latino-américain, il utilisa des thèmes de la musique populaire bolivienne dans sa propre production : opéras, poèmes symphoniques, concertos, etc.

Cash John, dit «Johnny» C. (Arkansas, Kansas, 1932) chanteur de musique «country» des Etats-Unis. A partir de 1956, il devient l'un des plus célèbres interprètes de ce répertoire traditionnel; il a prolongé son succès auprès d'un nouveau public grâce à sa participation à un disque de Bob Dylan, *Nashville Skyline.*

Casimiri Raffaele (Gualdo Tadino, Pérouse, 1880 - Rome 1943) musicologue et compositeur. Maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran à partir de 1911, il fut très actif dans le domaine de la musique sacrée : il fonda en 1924 la revue «Note d'archivio», qui s'occupait particulièrement de l'activité des chapelles musicales italiennes; il commença en 1938 la publication des *opera omnia* de Palestrina; il publia des anthologies et des études sur la musique sacrée du passé. Il composa des oratorios, des messes, des cantates et d'autres œuvres de caractère religieux.

Casini Giovanni Maria (Florence 1652-1719) compositeur et organiste italien. Prêtre, il fut organiste à la cathédrale de Florence et à la cour des Médicis où il suivit les expérimentations passionnantes de B. Cristofori, qui permirent l'invention du pianoforte. Il mena des recherches sur les modes grecs anciens et fut l'adepte des théories harmoniques de N. Vicentino. Il construisit un clavecin à quarts de ton. Il fut l'élève de F. Nigetti et le professeur de plusieurs compositeurs comme D. Zipoli et F.M. Veracini. Il composa 3 oratorios, de la musique pour orgue, de la musique vocale sacrée avec, parfois, accompagnement instrumental.

casque d'écoute dispositif électroacoustique, formé d'un arceau et de deux écouteurs, qui permet d'écouter la musique reproduite par un amplificateur, sans avoir à la diffuser nécessairement dans une pièce avec des enceintes acoustiques. Avec le c. d'é. hi-fi moderne, on obtient une parfaite reproduction sonore, non perturbée par l'écho et les reflets provoqués par le milieu.

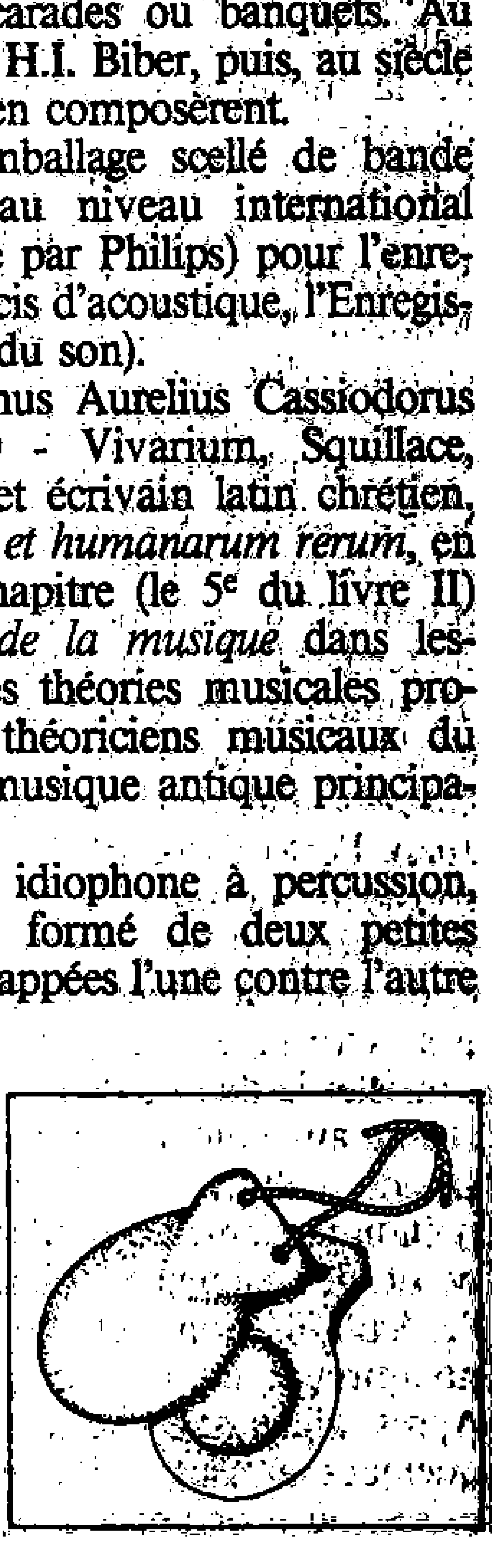
Cassadó Gaspar (Barcelone 1897 - Madrid 1966) violoncelliste et compositeur espagnol. Il commença ses études musicales avec son père, le compositeur et organiste Joaquín C. (1867-1926), et perfectionna ses études de violoncelle avec P. Casals. Il fut parmi les plus grands concertistes de son temps; il enseigna à l'Accademia Chigiana de Sienne.

cassation forme musicale instrumentale très en vogue à Vienne, entre 1750 et la fin du XVIII^e^ siècle. Habituellement confiée à un ensemble d'instruments à vent et à cordes, elle était formée d'une série de morceaux, en nombre variable, enchaînés librement (danses, intermèdes, marches), et peut donc être rapprochée de la sérénade et du divertissement. Elle était exécutée essentiellement en plein-air, à l'occasion de fêtes, cérémonies, mascarades ou banquets. Au XVII^e^ siècle, A. Poglietti et H.I. Biber, puis, au siècle suivant, Mozart et Haydn en composèrent.

cassette magnétique emballage scellé de bande magnétique standardisée au niveau international (Compact Cassette brevetée par Philips) pour l'enregistrement du son (voir Précis d'acoustique, l'Enregistrement et la reproduction du son).

Cassiodore Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus Senator (Squillace v. 490 - Vivarium, Squillace, v. 583) homme politique et écrivain latin chrétien. Ses *Institutiones divinarum et humanarum rerum*, en 2 livres, comportent un chapitre (le 5^e^ du livre II) consacré aux *Institutions de la musique* dans lesquelles sont rassemblées les théories musicales provenant d'Alexandrie. Les théoriciens musicaux du Moyen Age connurent la musique antique principalement grâce à cet écrit.

castagnettes instrument idiophone à percussion, d'intonation indéterminée, formé de deux petites planches de bois dur qui, frappées l'une contre l'autre



Castagnettes, instrument idiophone à percussion réciproque.

de la même main, rendent un son sec et aigu. Elles peuvent être de type à bâton, à glissement, ou vacuolaires, quand elles présentent une petite cavité dans les surfaces qui entrent en contact. Les c. sont en usage dans les pays de langue espagnole et en Italie méridionale où elles sont de type vacuolaire, en forme d'amande, et sont reliées deux par deux par une cordelette.

Castaldi Paolo (Milan 1930) compositeur. Il a suivi des cours d'été à Darmstadt, en prenant toutefois une position polémique à l'égard de la néo-avant-garde et en accomplissant des opérations que l'on pourrait définir comme dadaïstes sur des formes musicales du passé, soumises à une ironique privation de sens, ou réduites à un jeu de masques.

Castel Louis Bertrand (Montpellier 1688 - Paris 1757) mathématicien français. Il inventa un instrument optique appelé «clavecin oculaire», dans lequel la percussion des touches devait produire, à la place des sons, des couleurs dans plusieurs ampoules.

Castello Dario (Venise XVI^{e}-XVII^{e} s.) compositeur italien. Appartenant au cercle de Monteverdi, il dirigea l'ensemble instrumental de St-Marc de Venise. Il publia 2 recueils de *Sonate concertate* à plusieurs instruments (1621 et 1629), qui présentent d'intéressantes caractéristiques avec une nette différenciation rythmique et formelle entre les divers mouvements de la composition.

Castelnuovo-Tedesco Mario (Florence 1895 - Los Angeles 1968) compositeur italien naturalisé américain. Elève de I. Pizzetti au Conservatoire de Florence, il en subit l'influence, évidente surtout dans une série d'œuvres inspirées de Shakespeare (les opéras *Tutto è bene quel che finisce bene*, 1959; *Il Mercante di Venezia*, 1961; 11 ouvertures symphoniques aux titres de drames shakespeariens; *33 Canti e 28 Sonetti di Shakespeare*, pour voix et piano). Il composa en outre les opéras *la Mandragola* et *Bacco in Toscana*, des ballets, des musiques de scène, de la musique sacrée d'inspiration hébraïque, de la musique instrumentale de chambre et symphonique, dont le concerto n° 2 «I Profeti» pour violon et orchestre et 2 concertos pour guitare et orchestre.

Castérède Jacques (Paris 1926) compositeur. Elève de S. Plé-Caussade, A. Ferté, O. Messiaen et Samuel-Rousseau, au Conservatoire de Paris, il a obtenu le 1er Grand Prix de Rome (1953). Professeur de solfège au Conservatoire de Paris depuis 1960, puis d'analyse (1973), il est également professeur de composition à l'Ecole normale de musique de Paris depuis 1982. Sa recherche d'une expression mélodique donnant priorité à l'émotion musicale a beaucoup orienté son œuvre : *Symphonie pour cordes* (1952), *Quintette à vent* (1953), *5 Danses symphoniques* (1956), *le Livre de Job*, oratorio (1958), *Chanson du mal aimé* pour baryton, récitant et orchestre de chambre (1960), *Feux croisés* pour 2 pianos (1963), *4 Poèmes* pour baryton et piano (1965), *Deux Romances sans paroles* pour harpe (1967), *Images pour un jour d'été*, *Concerto pour 2 pianos* (1969), *Arythmophonie* pour percussions et piano (1974), *Concerto pour guitare* (1979), *Liturgies de la vie et de la mort* pour soli, chœur, cordes et percussions (1980), *Divertimento a quatro* (1981). □

Casti Giovanni Battista (Acquapendente, Viterbo, 1724 - Paris 1803) écrivain et librettiste italien. Nommé poète de cour à Florence, il exerça ensuite à Vienne et à St-Pétersbourg; en 1798, il s'installa définitivement à Paris. Sa production littéraire (tel le poème *Gli Animali parlanti*, 1802) est empreinte d'une subtile satire politique, caractéristique du goût galant qui se reflète dans ses nombreux livrets (dont *Prima la musica e poi le parole* et *la Grotta di Trofonio* mis en musique par Salieri; *lo Sposo burlato* et *Re Teodoro in Venezia* mis en musique par Paisiello), considéré par ses contemporains parmi les meilleurs de l'époque avec ceux de L. Da Ponte.

Castiglioni Niccolò (Milan 1932) compositeur italien. Il fit ses études au Conservatoire de Milan et, à partir de 1967, il enseigna plusieurs années aux Etats-Unis, revenant ensuite à Milan. Sensible aux influences de Webern, de Messiaen, de Stravinski et de l'expérimentalisme le plus avancé, il a défini dans des pages comme *Aprèslude* (1959) ou *Tropi* (1959) une position personnelle à l'intérieur de la néo-avant-garde avec un goût particulier pour la préciosité du timbre. Par la suite, il s'est tourné vers le *pastiche* ou vers des récupérations d'un éclectisme archaïsant, entre autres dans l'œuvre radiophonique *Attraverso lo specchio* (1961). On retrouve ces caractères, ainsi qu'une prédilection pour des sonorités liquides et froides, pour l'évocation d'atmosphères féeriques et les timbres cristallins, dans ses ouvrages récents, parmi lesquels *Inverno In-ver* (1972), *le Favole di Esopo* (1979), *Salmo XIX* (1980) et les drames lyriques en un acte *The Lords' Masque* et *Oberon* (1981).

Castil-Blaze → Blaze, François-Henri Joseph.

Castillon de Saint-Victor Marie-Alexis (Chartres 1838 - Paris 1873) compositeur français. Officier, il quitta l'armée pour étudier la composition avec V. Massé, puis C. Franck. En 1871, lors de la fondation de la Société nationale de musique, avec R. Bussine, C. Saint-Saëns et H. Duparc, il en devint le premier secrétaire, alors qu'il s'affirmait comme l'un des espoirs de la jeune génération de musiciens. Avant sa mort prématurée, il eut le temps d'écrire des œuvres importantes : *6 Poésies d'Armand Silvestre* (1868-73), *Quintette* pour piano et cordes (1870), *Quatuor* pour piano et cordes (1870), *Sonate* pour violon et piano (1870), *Concerto* pour piano (1872), *Esquisses symphoniques* (1872), *Paraphrase sur le Psaume LXXXIV* pour soli, chœur et orchestre (1872), *24 Pensées fugitives* pour piano (1872-73). □

castrat chanteur adulte de sexe masculin ayant été castré avant la puberté selon un usage en vigueur jusqu'à la fin du XIX^{e}. Les castrats possédaient d'exceptionnelles capacités vocales, dues au manque de production d'hormones sexuelles. La voix de c. avait, en fait, un ambitus très grand, et pouvait parfois couvrir l'étendue de trois octaves, comprenant les registres de soprano, contralto, ténor et jusqu'à la basse; en outre, elle était dotée d'une agilité et d'une puissance supérieures à celles de la voix féminine. La pratique de la castration des chanteurs, d'origine orientale, commença à se répandre en Europe au XV^{e} s. et devint très courante, bien qu'interdite par la loi; les femmes n'étant pas autorisées à chanter dans les églises, on les remplaça, lors de l'exécution d'œuvres polyphoniques, par des voix masculines au registre correspondant; en réalité, l'emploi des c. s'explique également par l'extraordinaire engouement qu'ils rencontrèrent auprès du public et des compo-

siteurs eux-mêmes. Dans le mélodrame italien, l'avènement des c. n'entraîna pas seulement une période de haute virtuosité vocale (→ bel canto), mais influa profondément sur le développement de la composition soit vocale, soit instrumentale. L'âge d'or des c. prit fin avec les nouvelles exigences expressives et dramatiques introduites par le romantisme, qui mettait en évidence et opposait nettement les personnages masculins et féminins. Parmi les c. les plus célèbres figurent : Farinelli, Ferri, Appiani, Pacchierotti et Crescentini.

Castro Jean de (Evreux v. 1540 - Liège? ap. 1611) compositeur français. Il exerça aux Pays-Bas, puis à Lyon, Düsseldorf et Cologne. Sa très vaste production, dépassée seulement par celle de Roland de Lassus en ce qui concerne la diffusion imprimée, reflétait le succès grandissant des madrigaux et des chansons à la fin du XVI^e^ s. Il publia, en effet, 27 recueils. On lui doit des madrigaux (en partie sur textes italiens), odes, sonnets, chansons (dans le style de R. de Lassus, sur des textes de Ronsard ou d'autres poètes français de l'époque), bicinia, tricinia, messes, parodies et autres.

Castro Juan José (Avellaneda, Buenos Aires, 1895 - 1968) compositeur et chef d'orchestre argentin. Il se perfectionna à Paris avec V. d'Indy; de 1956 à 1960 il dirigea l'Orchestre national argentin. Il composa les opéras *la Zapatera prodigiosa* (1949), *Proserpina y el extranjero* (prix Verdi, 1952), *Bodas de Sangre* (1956), des ballets, de la musique symphonique et de chambre, s'inspirant de motifs hispano-américains ou recevant des influences du style parisien d'entre les deux guerres.

Catalani Alfredo (Lucques 1854 - Milan 1893) compositeur italien. Il reçut sa première instruction musicale de son père et de son oncle; en 1873 il s'inscrivit au Conservatoire de Milan où il poursuivit l'étude de la composition avec A. Bazzini. C'est à Milan que se déroula toute son activité de compositeur et, à partir de 1890, de professeur de composition. Lié aux milieux de la *Scapigliatura*, sensible aux inquiétudes et aux ferments de renouveau qui y circulaient, C. se consacra surtout à la musique d'opéra. *La Falce* (1875), sur un texte de A. Boito, montre déjà quelques traits essentiels de son monde poétique, qui se précise mieux dans *Elda* (1880, livret de C. d'Ormeville), destinée à devenir après une complète refonte, l'une des œuvres les plus significatives de C. : *Loreley* (1890). Dans cette œuvre, l'auteur part de l'antique mythe germanique pour créer un univers fantastique, riche de suggestions délicates et émouvantes; ce qui compte, ce ne sont pas les raisons du drame ou la consistance humaine des personnages, mais le libre épanchement d'une inspiration intimiste et rêveuse. Tout en se rattachant à la tradition italienne, cet opéra (dont la *Danza delle ondine* est devenue célèbre), assimile des inflexions françaises, surtout de Massenet, et n'oublie pas non plus, dans le traitement de la partie instrumentale, l'exemple de l'opéra allemand. Dans *la Wally* (1892, sur un livret de L. Illica), précédé par les tentatives moins réussies de *Dejanice* (1883) et *Edmea* (1886), l'intention évidente de créer une plus grande tension dramatique semble préluder à un changement dans le goût et la recherche expressive du compositeur; mais son évolution fut stoppée par la mort. Outre les œuvres

A. Catalani sur une caricature (1890) de «Pasquino».

théâtrales, la production de C. comprend une *Messe* à quatre voix et orchestre, quelques morceaux pour orchestre, dont le poème symphonique *Ero e Leandro* (1881), 6 romances de chambre, 10 *Impressioni* et quelques autres pièces pour piano parmi lesquelles il faut signaler *A sera* (1888), qui fut également transcrite pour quatuor à cordes et introduite dans *la Wally* comme prélude au troisième acte.

C. ressentit fortement le moment de transition, et donc de crise et de malaise, traversé par le mélodrame italien entre l'épuisement d'une tradition dont Ponchielli avait été l'épigone et les premières affirmations du vérisme, tandis que la dernière expérience de Verdi restait isolée et en grande partie inaccessible. Sur ce fond, son œuvre se détache comme le sursaut extrême d'un romantisme exténué, désormais déclinant vers des tons crépusculaires.

Catalani Angelica (Senigallia 1780 - Paris 1849) soprano. Elle débuta à l'âge de dix-sept ans à Venise avec la *Lodoiska* de Mayr, puis elle chanta dans toute l'Europe, surtout en Angleterre et en France; de 1814 à 1817, elle dirigea à Paris le Théâtre-Italien. Sa voix était d'une exceptionnelle beauté de timbre, puissante et très étendue, capable des virtuosités les plus ardues; par cet aspect, on doit la considérer comme le plus grand soprano de son temps. Elle fut cependant une interprète plutôt compassée et une actrice médiocre.

catch ancienne forme polyphonique anglaise à trois voix ou plus, encore en usage de notre temps. Originellement (XIII^e^-XIV^e^ s.), elle était constituée d'une → rota (en anglais *round*, ou bien canon perpétuel); par la suite, elle devint une composition imitative dans laquelle chaque voix, tour à tour, cessait brusquement de faire entendre une mélodie, qui était alors reprise par une autre, de manière à ce que ces interruptions, instrumentales et vocales, provoquent d'étranges rapprochements verbaux, avec effet humoristique ou à double sens.

Catel Charles Simon (Laigle, Orne, 1773 - Paris 1830) compositeur et théoricien français. Professeur au Conservatoire de Paris, auteur d'un célèbre *Traité d'harmonie* (1802). Sa production, caractérisée par des recherches harmoniques et instrumentales, comprend 11 opéras (dont *Bayard à Mézières*), un ballet, des œuvres instrumentales et chorales, des compositions patriotiques de circonstance.

Catlett Sidney (Evansville, Indiana, 1910 - Chicago 1951) batteur de jazz américain, parmi les plus

connus et les plus originaux de la période du swing. Il a enregistré avec de nombreux groupes, de Louis Armstrong à Coleman Hawkins.

Cattaneo Ivano, dit «Ivan» C. (Lovere, Bergame, 1956), chanteur-compositeur (cantautore). S'inspirant de la «diversité» sexuelle, il a utilisé d'une manière ironique les modules de la chanson commerciale et les sonorités rock. Parmi ses albums : *Primo, secondo, frutta, Ivan compreso* (1971), *Italian Graffiati* (1981).

Caturla García Alejandro (Remedios, Cuba, 1906-1940) compositeur cubain. Après son doctorat de droit (1927), il travailla la composition avec P. San Juan et N. Boulanger. Il introduisit des thèmes et des rythmes afro-cubains dans sa musique, lui conférant une couleur nationaliste très prononcée : *Trois Danses cubaines* (1927), *Bembe* pour 9 instruments à vent, piano et batterie (1929), *Yamba-O* (1931), *la Rumba* (1933), *Ouverture cubaine* (1938). □

Caulery Jean (XVI^e s.) compositeur français. Son seul poste connu est celui de maître de chapelle de Catherine de Médicis à Bruxelles, en 1556. De 1552 à 1556, il a publié 6 chansons profanes et 11 chansons spirituelles sur des textes de Cl. Marot, E. de Beaulieu et d'autres, dans un style polyphonique à 4 voix caractéristique de la chanson française du Nord. □

Caussade Georges (Port-Louis, île Maurice, 1873 - Chanteloup-les-Vignes 1936) compositeur et pédagogue français. Professeur au Conservatoire de Paris, il a écrit une importante *Technique de l'harmonie* (Paris, 1931). □

Caussade Simone, née Plé → Plé-Caussade.

Cavaillé-Coll Aristide (Montpellier 1811 - Paris 1899) fabriquant d'orgues français. Descendant d'une illustre famille de fabriquants d'orgues, il fut très actif en France, Belgique et Hollande ; à Paris, il construisit l'orgue de Notre-Dame et celui de Ste-Clotilde, inauguré par C. Franck en 1859 ; à Rome, il prépara une maquette pour l'orgue de Saint-Pierre. Il laissa de nombreux écrits sur l'art de l'orgue et expérimenta plusieurs innovations sur les instruments qu'il avait construits.

Cavalieri Emilio → De' Cavalieri, Emilio.

Cavalli Francesco (Crema 1602 - Venise 1676) compositeur italien. Il commença ses études avec son père, G. B. Caletti-Bruni (v. 1560-1622), musicien à la cathédrale de Crema, et les poursuivit (peut-être avec Monteverdi) à Venise où il fut, à partir de 1617, chanteur à la chapelle de St-Marc. En 1639, il adopta le nom de son mécène, le noble vénitien Federigo Cavalli. Second organiste à St-Marc, à partir de 1640, il devint, en 1665, premier organiste puis, en 1668, maître de chapelle. En même temps, il mena une intense activité dans le domaine théâtral : de 1660 à 1662, il séjourna à Paris afin de monter un opéra commandé par Mazarin. Sa production, oubliée immédiatement après sa mort, fut partiellement redécouverte récemment. Celle-ci comprend une quarantaine d'opéras, presque tous sérias et d'inspiration mythique ; de la musique sacrée, monodique et surtout polyphonique, avec ou sans instruments (*Magnificat* à 7 voix, 1650 ; *Musiche sacre concernenti messa e salmi concertati con istromenti, imni, antifone e sonate* à 2/12 voix, 1656 ; *Vesperi* à 8 voix, 1675 ; *Missa pro defunctis*), et quelques cantates et canzones profanes. Parmi les opéras, citons : *le Nozze di Teti e Peleo* (Venise 1639) ; *la Didone* (Venise 1641) ; *l'Egisto* (Venise 1643) ; *la Deidamia* (Venise 1644) ; *l'Ormindo* (Venise 1644) ; *la Doriclea* (Venise 1645) ; *Il Giasone* (Venise 1649) ; *l'Orione* (Milan 1653) ; *I Serse* (Venise 1654) ; *l'Hipermestra* (Florence 1658) ; *l'Ercole amante* (Paris 1662) ; *Scipione Affricano* (1664) ; *Mutio Scevola* (1665) ; *Pompeo Magno* (1666).

C'est l'un des plus grands compositeurs d'opéra du XVII^e s. Sa recherche s'insère dans la veine de l'opéra vénitien, inaugurée par Monteverdi, tout en la prolongeant par ses propres caractéristiques : un appel plus direct à la sensibilité d'un public plus large (à Venise, le premier théâtre payant d'opéra avait été ouvert en 1637), une déclamation mélodique vibrante et pénétrante, une recherche attentive de nouveautés formelles et instrumentales. Compositeur sans raffinement excessif, amoureux des contrastes nets, il proposa un type d'opéra italien destiné à jouer un rôle important dans l'évolution ultérieure de ce genre, tant du point de vue de la forme que de la caractérisation des personnages.

cavata qualité et quantité de son qu'un exécutant est capable de *cavare* (tirer, émettre) à partir d'un instrument à cordes ou à vent. La c. constitue l'une des caractéristiques les plus importantes de la personnalité d'un exécutant. // Le terme désigna également, au XVIII^e siècle, un bref *arioso* à l'allure d'épigramme placé à la fin d'un ample récitatif.

cavatine aria en une ou deux parties, sans reprise *da capo*, précédée souvent par un récitatif. Adoptée par les compositeurs d'opéra des XVII^e et XVIII^e s., en particulier pour présenter un personnage sur le plan vocal et psychologique ; elle correspondait souvent avec l'aria de sortie de ce même personnage. Elle pouvait être écrite dans un mouvement *cantabile* («Regnava nel silenzio» dans la *Lucia di Lammermoor*, «Casta diva» dans la *Norma*) ou *vivace* («Largo al factotum», «Una voce poco fa» du *Barbier de Séville*). Elle fut également introduite dans des compositions de salon des XVIII^e et XIX^e s. // Ce terme peut désigner aussi certaines pièces instrumentales (p. ex., le dernier mouvement du *Quatuor op. 130* de Beethoven).

Cavazzoni Girolamo (Urbino v. 1510 - Mantoue v. 1565) organiste et compositeur italien. Fils de Marco Antonio. A partir de 1525, il exerça comme organiste à Mantoue où il supervisa la construction de l'orgue de la cathédrale de S. Barbara confiée à Graziado I Antegnati. Il publia trois recueils d'œuvres pour instrument à clavier (*Intavolatura*, v. 1543-57), contenant des *ricercari, canzone,* hymnes, magnificat et messes. Il prolongea la tradition paternelle tendant à libérer la production instrumentale de ses rapports avec la musique vocale. Il donna vie à la forme polyphonique et polythématique du ricercare — différente en stabilité de celle de son père, de caractère improvisé — qui s'affirma de plus en plus dans la musique instrumentale jusqu'à Frescobaldi, constituant les prémices les plus remarquables de la fugue. Il faut souligner aussi la manière selon laquelle C. traita les mélodies liturgiques, les élaborant, tantôt dans le style contrapuntique sévère, tantôt dans le style libre et fantaisiste de la toccata. De ce point de vue, il est considéré comme l'un des auteurs majeurs de la musique sacrée pour orgue du XVI^e s.

Cavazzoni Marco Antonio (Bologne v. 1490 - Venise v. 1570) organiste et compositeur. Père de Girolamo C. Jusqu'en 1512, il exerça à la cour

d'Urbino succédant à Bembo, puis il s'installa à Venise et, en 1520, à Rome, comme claveciniste de la chapelle de Léon X. A partir de 1521, il fut de nouveau à Venise où il devint ensuite chanteur de la chapelle de St-Marc. Il exerça aussi à Padoue et à Chioggia. Il fut le premier auteur de pièces composées spécialement pour les instruments à clavier (ses prédécesseurs s'étaient limités à adapter ou à mettre en tablature des œuvres vocales). Sa production, consistant en un volume de *ricercari*, motets et *canzone*, publié en 1523, revêt une grande importance historique, car elle se libère totalement de l'art vocal qui régnait alors. Avec C. débute l'histoire féconde de la musique instrumentale de chambre, destinée également à l'orgue et au clavecin, au moins durant le XVI[e] s. Les formes instrumentales du XVII[e] s. italien les plus importantes y prendront leur source. Ses *ricercari*, qui préludent à la toccata instrumentale, revêtent un intérêt particulier.

Cavos Caterino (Venise 1776 - St-Pétersbourg 1840) compositeur. Il fit ses études à Venise et fut actif à St-Pétersbourg comme directeur d'opéra. Il eut une grande influence sur la vie musicale russe. Son œuvre qui utilise des thèmes et des éléments puisés dans le folklore national a contribué grandement au renouveau du mélodrame russe. Il est l'auteur de 5 opéras sur des livrets en français, 8 sur des livrets russes (*Ivan Susanim*, 1815, dont Glinka tira le sujet de *la Vie pour le Tsar*), d'autres compositions en collaboration, de ballets et de musiques de scènes.

Cazzati Maurizio (Guastalla, Reggio-Emilie, v. 1620 - Mantoue 1677) compositeur et organiste italien. Il fut maître de chapelle à Mantoue, à Ferrare, Bergame. De 1657 à 1673, il dirigea la chapelle de l'église S. Petronio de Bologne et marqua de façon décisive l'école bolonaise. Il passa ses dernières années à la cour des Gonzague de Mantoue où il réalisa une imprimerie musicale. Il a écrit 10 oratorios, quelques actions théâtrales, plusieurs recueils de messes, psaumes, motets, cantates, etc. Son œuvre la plus significative est sa production instrumentale : *Suonate a 2 violoni col basse* (op. 18, 1656), les trois *Sonates con tromba* (op. 35, 1665) qui inaugurent le genre de l'école de Bologne et préfigurent par l'opposition entre soliste et corde, la structure du concerto, sans oublier la *Sonate a due strumenti*, premier exemple du genre à Bologne.

Cebotari Maria (Chišinev, Moldavie, 1910 - Vienne 1949) soprano roumaine. Interprète affirmée de Mozart et Strauss, elle participa également à des films musicaux.

cécilianisme mouvement — dont le nom provient de sainte Cécile — créé aux environs de 1830 en Italie, en France et en Allemagne, dans le but de rendre sa dignité et son importance à la musique sacrée (spécialement la musique liée au culte) en la libérant de l'influence stylistique du mélodrame. Soutenu par de nombreuses interventions du Saint-Siège dont le point culminant fut le *motu proprio* «*Tra le sollecitudini*» («Parmi les sollicitudes») de Pie X en 1903, le c. poursuivit son but en employant des moyens divers et obtenant des résultats variés : en Italie, G. Baini, J. Tomadini, R. Casimiri et d'autres fondèrent des écoles, des associations et des journaux pour l'étude et la diffusion du chant sacré; en France, J. Pothier et A. Mocquereau firent de l'abbaye bénédictine de Solesmes le plus important centre d'études pour une restauration scientifique du grégorien (*Editio vaticana*, 1908); en Allemagne, l'«Allgemeiner Caecilienverein», avec F. X. Witt et F. X. Haberl, encouragea une édition du patrimoine liturgique antique (*Editio ratisbonensis*, 1871-1881) et ouvrit des écoles de chant choral et des centres d'étude. Le renouveau liturgique suscita également un regain d'intérêt pour la polyphonie classique : on se remit à insérer des musiques sacrées du XVI[e] siècle dans les programmes des concerts et l'on eut même une production originale de morceaux liturgiques vaguement archaïsants.

célesta instrument idiophone à percussion indirecte, muni d'une série de lames métalliques avec résonateurs de bois formant un clavier. Son ambitus est de 4 octaves. Sa sonorité est douce, très pure et aiguë. Il a été inventé par A. Mustel (1886).

Célestin Oscar, dit «Papa» (Lafourche, Louisiane, 1884 - La Nouvelle-Orléans 1954) cornettiste de jazz américain. A la tête d'un des premiers orchestres de La Nouvelle-Orléans, le *Tuxedo Brass Band* de 1910, il a enregistré dès 1924. Il connut un nouveau succès après-guerre avec son *New Orleans Renaissance*.

Celibidache Sergiu (Roman, Moldavie, 1912) chef d'orchestre roumain. Il a dirigé l'Orchestre philharmonique de Berlin de 1945 à 1952, et plus tard les orchestres des radios de Stuttgart et de Stockholm et l'Orchestre philharmonique de Munich. Par sa direction pointilleuse, il est considéré comme l'un des meilleurs interprètes des impressionnistes et de la musique russe. Il est également compositeur et auteur d'essais critiques.

Cellier Jacques (? v. 1550 - Reims 1620) organiste et calligraphe français. Organiste à la cathédrale de Laon, il fut ensuite titulaire de l'orgue de la cathédrale de Reims (v. 1583). Sa renommée lui vient de deux manuscrits exécutés, l'un (1583-87), pour la fille de Charles IX, et l'autre (1593-97), pour Claude de Lisle, gouverneur de Laon, tous deux ornés de dessins d'instruments de musique, d'orgues, de monuments et divers décors. □

Cellier Alexandre (Molières-sur-Cèze 1883 - Paris 1968) organiste, compositeur et musicologue français. Elève de C. M. Widor, il fut organiste de l'Eglise réformée de l'Etoile à Paris (1910-1966) et de la Société J.-S. Bach (1912-1939). Hormis des œuvres pour l'orgue et diverses formations instrumentales, il a assuré plusieurs publications (*Chorals-Préludes* de J.-S. Bach) et publié un *Traité de la registration de l'orgue* (1957). □

cello abréviation habituelle de → violoncelle (*violoncello*).

Celtes Conradus Protocius (Wipfeld-am-Main 1459 - Vienne 1508) humaniste et poète allemand. Après ses études à l'Université de Heidelberg (1484-1487), il voyagea en Italie et en Europe centrale, et enseigna dans diverses universités (Prague, Nuremberg, Ingolstadt et Vienne, à partir de 1497). En 1502, il fonda et dirigea le *Collegium Poetarum et Mathematicorum*, où il défendit ardemment la pratique de la musique mesurée à l'Antique, lors de ses cours sur la métrique et la prosodie gréco-latines. Il encouragea la composition de chœurs pour la fin de chaque acte des drames scolaires, à l'image de son *Ludus Dianæ* (1501), construit sur le modèle des odes de P. Tritonius. □

celtique, musique musique des anciens peuples celtes habitant la Gaule septentrionale, l'Irlande, l'Ecosse et le Pays de Galles. Les écrivains classiques, tel Diodore de Sicile (Ier s. av. J.-C.), confirment la présence de la musique dans les cérémonies des druides, et l'existence de poètes-chanteurs appelés *bardes*. Les bardes médiévaux descendaient des bardes druidiques. Ils élaborèrent un art raffiné reposant sur des mètres poétiques parfois complexes, et utilisèrent des instruments caractéristiques (la harpe et le *crwt*). Grâce à la décentralisation géographique de l'Ecosse, la tradition musicale des bardes dura longtemps dans cette région; elle ne s'éteignit qu'au XVIIIe s. Des traces en sont restées dans les chansons populaires du Pays de Galles, d'Ecosse et d'Irlande. La musique, actuellement appelée *celtique*, employant des sonorités suggestivement populaires (aérophones à anche double, bourdons et instruments des traditions ethniques européennes) doit, quant à elle, être plutôt considérée comme le résultat d'une opération commerciale réussie, lancée par Alan Stivell, et poursuivie par des épigones moins habiles et moins imaginatifs.

cent unité de mesure des intervalles musicaux introduite en 1880 par le mathématicien et musicologue anglais Alexander Ellis. C'est une mesure, universellement utilisée aujourd'hui, obtenue par la division de l'intervalle d'octave en 1200 parties égales. Le demi-ton de notre système musical tempéré vaut 100 cents. Un intervalle de 1 cent, même dans les meilleures conditions d'écoute, ne peut être saisi, même par l'oreille musicale la plus fine; mais il est possible de percevoir 2 cents.

centon chant grégorien formé de brèves incises de provenances variées. Une bonne partie du répertoire grégorien est constituée par cette pratique nommée *centonisation*. Elle est aussi souvent appliquée à la musique orientale. // Œuvre théâtrale, en vogue au XVIIIe s., dont les pièces sont issues d'autres opéras.

Cerha Friedrich (Vienne 1926) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Il a étudié à Vienne où il enseigne et dirige un studio électronique : il a fondé en 1958 (avec K. Schwertsik) l'ensemble de chambre *Die Reihe* pour l'exécution de la musique contemporaine et de la musique de l'école de → Vienne. Sa production a tout d'abord reflété la problématique de la «nouvelle musique»; parmi les résultats les plus probants de cette période, le cycle orchestral *Spiegel I-VII* (1960-1968); par la suite, C. a élaboré un langage beaucoup plus proche de celui des compositeurs de l'école de Vienne, par exemple dans l'opéra *Baal* (1981). Il a complété l'opéra inachevé *Lulu* de Berg, qui, ainsi achevé, a été créé à Paris en 1979.

Cerlone Francesco (Naples v. 1730-1812) dramaturge et librettiste italien. Il écrivit un grand nombre de comédies d'empreinte populaire et réaliste, et des livrets mis en musique par d'illustres compositeurs, tels G. Paisiello (*le Astuzie amorose*, *le Trame per amore*) et D. Cimarosa (*la Finta Parigina*).

Cernohorský Bohuslav Matěj, ou B. M. Czernohorsky (Nymburk 1684 - Graz, Autriche, 1742) compositeur tchèque. Frère franciscain, il fut organiste et maître de chapelle à Prague; il fit plusieurs séjours en Italie : à Assise, il fut premier organiste de la chapelle de Saint-François (1711-1715) et rencontra G. Tartini. Il jouit d'une grande réputation dans son pays, à tel point qu'il fut appelé «père de la musique tchèque»; sa production, caractérisée par une fluidité mélodique de goût italien, comprend des compositions sacrées pour chant et pour orgue.

Cerone Domenico Pietro ou D. P. Ceroni (Bergame 1566 - Naples 1625) théoricien italien de la musique. Chanteur à la cour de Madrid de 1592 à 1603, il fut ensuite maître de chœur à Naples, son nom est attaché aux traités *Regole più necessarie per l'introduttione del canto fermo* (1609) et *El Melopeo y maestro* (1613), vaste œuvre théorique et pratique en 22 livres.

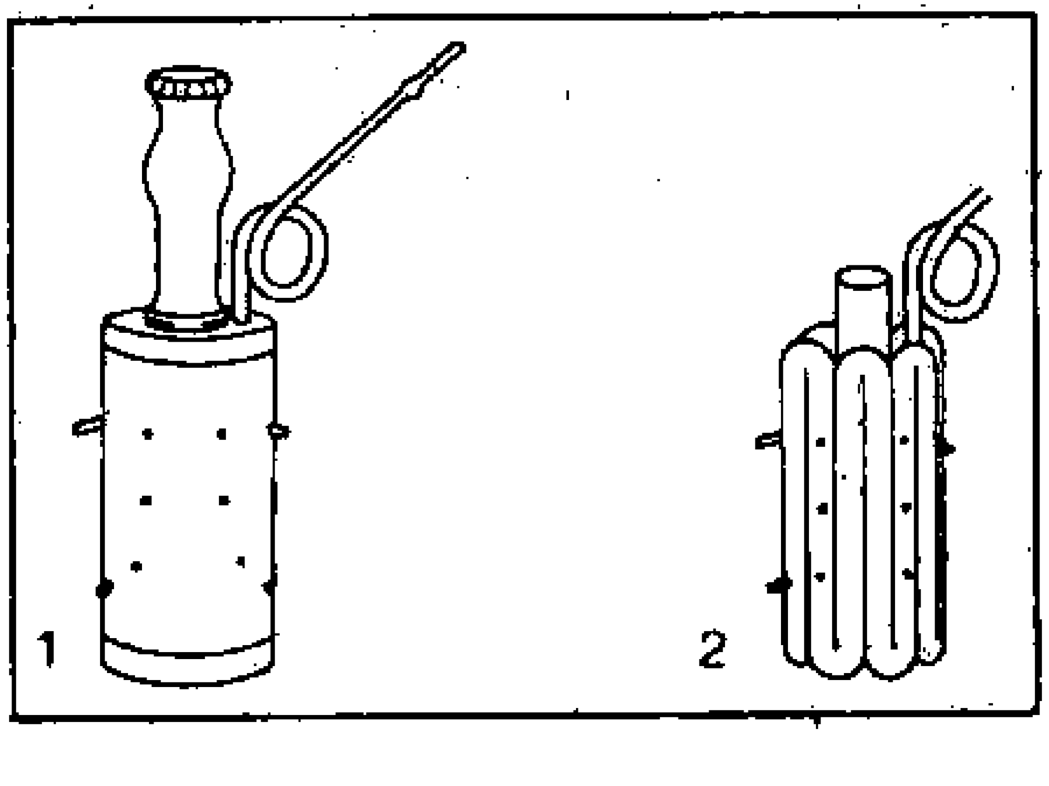
Cerreto Scipione (Naples 1551 - ap. 1631) théoricien de la musique et compositeur italien. Il écrivit les traités *Della prattica musica vocale et strumentale* (1601), riche d'informations sur la musique napolitaine, et *Dell'arbore musicale* (1608). Sa production polyphonique est presque entièrement perdue.

Certon Pierre (? ? - Paris 1572) compositeur français. Maître des enfants de chœur (1542), puis chapelain perpétuel (1548) de la Sainte-Chapelle, il fut l'ami de plusieurs musiciens, dont Cl. de Sermisy, et fut protégé par le seigneur de Villeroy. Il a composé des motets, des psaumes, des messes, comme la *Missa tres* (1558), et un recueil de chansons : *les Meslanges* (1570). □

Cerutti Giovanni Battista (Crémone v. 1750-1817) luthier italien. Elève de L. Storioni, il fut le plus grand représentant d'une famille de luthiers exerçant à Crémone aux XVIIIe et XIXe s.; son fils Enrico C. (Crémone 1803-1883) fut particulièrement apprécié comme fabricant de violoncelles.

cervelas instrument aérophone à anche de la musique de la Renaissance et de la musique baroque. Il consiste en un cylindre de bois relativement petit, à l'intérieur duquel sont percés de nombreux trous cylindriques parallèles unis deux à deux par des raccords expressément creusés à l'intérieur des deux disques qui ferment à ses extrémités le cylindre lui-même. De cette manière on obtient une colonne d'air au développement linéaire très long (en rapport avec les dimensions de l'instrument) qui permet de produire un son grave et bourdonnant avec une grosse anche double munie d'une → pirouette, placée au centre du couvercle supérieur. Les trous pour les doigts sont creusés sur la surface courbe du cylindre, et sont disposés de façon à nécessiter également l'usage des phalanges. Le c. fut également utilisé en familles capables de jouer dans des ensembles homogènes, mais il fut plus souvent employé dans les rôles de basse dans des ensembles mixtes d'instruments à vent, avec d'autres instruments à anches ou avec des flûtes douces.

1. Cervelas.
2. Long tuyau interne avec les trous cylindriques parallèles.



Cèsari Gaetano (Crémone 1870 - Sale Marasino, Brescia, 1934) musicologue. Il fit ses études musicales à Milan et en Allemagne puis revint s'établir à Milan

comme critique musical et enseignant à l'Université catholique. Il fonda la collection *Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana* et publia la correspondance de Verdi avec la collaboration de A. Luzio. Il écrivit aussi des études sur la musique lombarde et du Milanais.

Cesaris Johannes (fin du XIV[e] s. - début du XV[e] s.) compositeur français. Cité dans le *Champion des dames* (v. 1440) par M. le Franc comme l'un des grands musiciens de Paris, avec J. Tapissier et J. Carmen, il n'est connu que par un motet isorythmique à 4 voix, *A virtutis ignicio/Ergo beata nascio/Benedicta filia tua* et huit chansons à 2 et 3 voix, dont *A l'aventure va Gauvain* et *Je ris, je chant, je m'esbas.* □

Cesti Antonio, appelé aussi Marc'Antonio C. (Arezzo 1623 - Florence 1669), compositeur italien. Il fut, jusqu'en 1637, chanteur dans les églises de sa ville natale. Devenu frère franciscain, il étudia sans doute avec A. M. Abbatini et G. Carissimi à Rome; à partir de 1645, il fut maître de chapelle à Volterra. Sa prêtrise n'interrompit pas ses intenses activités de compositeur de théâtre, entrecoupées de fréquents voyages en Italie et en Allemagne. En 1653, il se plaça au service de l'archiduc Ferdinand-Charles à Innsbruck; à partir de 1659, de retour en Italie, il exerça à la chapelle pontificale, à Rome. De nouveau à Innsbruck en 1662, puis, à partir de 1665, il fut vice-maître de chapelle et, par la suite, intendant des musiques de théâtre à la cour de Vienne. Il rentra en Italie pour mourir, peut-être empoisonné. Nous avons conservé une douzaine d'opéras, une cinquantaine de cantates et huit motets de C. Ami de S. Rosa qui, dans ses lettres, décrivit affectueusement ses péripéties, C. débuta sa carrière de compositeur d'opéras à Venise, avec *l'Orontea* (1649) qui l'imposa comme l'un des plus grands compositeurs de théâtre de son temps. L'expérience vénitienne et le contact avec l'école de Monteverdi et Cavalli contribuèrent à la formation de son style, par ailleurs intimement lié à la tradition florentine et romaine; par ses scènes bouffes, C. sera plutôt considéré comme un précurseur de l'opéra napolitain. Sa production théâtrale, dans laquelle se marque une tendance à concevoir l'opéra en pièces fermées, parfois au détriment de la caractérisation des personnages, représente, de ce fait, la première tentative de synthèse entre les principales écoles italiennes d'opéra. Sa conception instrumentale personnelle place souvent l'orchestre au premier plan; celui-ci dialogue directement avec les voix. L'importance du chœur est accentuée dans ses opéras de la maturité; ceux de la période viennoise révèlent une conception grandiose du spectacle, comme dans la «fête théâtrale» *Il Pomo d'oro*, représentée à Vienne, en 1666 ou 1667, avec les décors de L.O. Burnacini.

césure terme indiquant un moment d'arrêt, généralement à la fin d'une phrase musicale ou d'une incise, voire même en d'autres endroits de la période musicale.

Chabrier Alexis Emmanuel (Ambert, Auvergne, 1841 - Paris 1894) compositeur français. A partir de 1856, il vécut à Paris où il acheva ses études musicales et où, de 1861 à 1879, il fut employé au ministère de l'Intérieur. A partir de 1881, il dirigea le chœur des Nouveaux Concerts de Lamoureux. Ami de Manet, Massenet, Verlaine, Fauré et d'autres artistes et intellectuels français de premier plan, Ch. est reconnu comme l'un des pères de l'impressionnisme. Refusant l'académisme tranquille d'une grande partie de la musique française contemporaine, il orienta son œuvre vers des voies nouvelles, enrichissant le langage harmonique de sa production et apportant un nouveau dynamisme et une nouvelle vivacité à l'écriture orchestrale. Mésestimé par ses contemporains, il ne fut apprécié à sa juste valeur qu'après sa mort, particulièrement par Debussy et Ravel. Il composa de la musique théâtrale, instrumentale, vocale et de chambre; il faut mentionner surtout les opéras *l'Etoile* (1877), *Une éducation manquée* (1879), *Gwendoline* (1886), et *le Roi malgré lui* (1887), la célèbre rapsodie pour orchestre *España* (1883), ainsi que de nombreuses pièces pour piano et des œuvres lyriques.

cha-cha-cha rythme et danse latino-américaine que l'on peut définir comme une samba lente. Son lancement international est dû à l'orchestre de Xavier Cugat au seuil des années 1950.

Rythme de cha-cha-cha.

chaconne (*ciaccona*) danse d'origine espagnole ou, peut-être, latino-américaine, répandue dans toute l'Europe aux XVII[e] et XVIII[e] s. Originellement de caractère vif, elle devint, en France, une danse de cour austère, de rythme généralement ternaire, fondée sur une basse obstinée. Sous cette forme, elle fut introduite, au cours des premières années du XVII[e] s., dans le ballet et l'opéra français, dans l'opéra vénitien et, très souvent, dans la suite instrumentale. La pièce conclusive de la *2[e] Partita* pour violon seul de Bach est un exemple très célèbre de c.

Chadwick George Whitefield (Lowell, Massachusetts, 1854 - Boston 1931) compositeur américain. Il se perfectionna au Conservatoire de Leipzig avec C. H. Reinecke et S. Jadassohn et à Munich avec J. G. Rheinberger; de 1897 à 1930, il dirigea le Conservatoire de Boston. Sa production, bien que marquée par la tradition néo-romantique allemande, apporta une contribution décisive à la formation d'un style national américain.

Chailley Jacques (Paris 1910) compositeur, musicologue et théoricien français. Elève de H. Busser, N. Boulanger et A. Pirro, professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne de 1952 à 1979, directeur de la Schola cantorum de 1962 à 1981, il a publié de nombreux essais sur la musique grecque, la musique médiévale, le chant grégorien, l'éducation musicale, ainsi que des études sur *la Flûte enchantée* de Mozart (1968), sur les *Passions*, l'*Art de la fugue* et les *Chorals pour orgue* de Bach (1963, 1971, 1974), et sur *Tristan et Isolde* de Wagner (1963). Il a également préparé des éditions de musiques anciennes (dont *le Jeu de Robin et Marion* de Adam de la Halle et *la Messe de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut). Il a composé de nombreuses œuvres pour piano, 2 symphonies, des mélodies (dont les très humoristes *Exercices de style*), des chœurs a cappella, un acte lyrique (*Pan et la*

Syrinx, 1946), un drame lyrique (*Thyl de Flandre*, 1946-1953) et un ballet (*la Dame à la licorne*, 1953).

Chailly Luciano (Ferrare 1920) compositeur italien. Elève de P. Hindemith. Critique musical, directeur artistique de la Scala de Milan (1968-1971) et collaborateur de la RAI (Radio et Télévision italiennes), il a composé beaucoup d'œuvres théâtrales (*Una domanda di matrimonio*, 1957 [«Une demande en mariage»]), symphoniques et de chambre, en utilisant un langage influencé par le néoclassicisme.

Chailly Riccardo (Milan 1953) chef d'orchestre. Fils de Luciano Ch. Elève de F. Ferrara, il entama très tôt une brillante carrière qui l'amena, dès 1978, à la Scala de Milan et ensuite dans les principaux théâtres du monde. Il dirigea l'orchestre de la RIAS de Berlin et fut «premier chef invité» du *London Philarmonic Orchestra* (1982-1985). Depuis 1988, il dirige le *Concert Gebouw* d'Amsterdam.

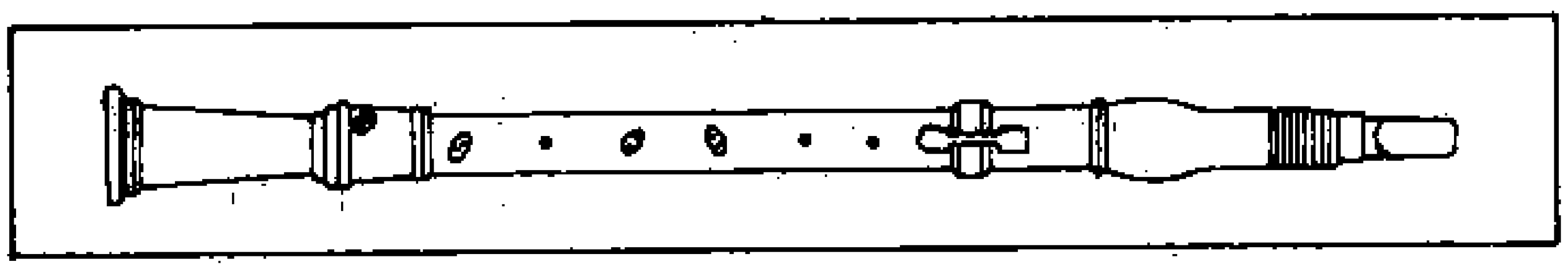
chaîne mince bande de bois de sapin que l'on colle sous la table d'harmonie des instruments à cordes frottées ou pincées afin d'en augmenter la résistance et d'en équilibrer les vibrations. Dans les instruments de la famille du violon, la c. est appliquée longitudinalement de manière à correspondre au pied gauche du chevalet. Dans la guitare moderne, les c. sont multiples et disposées le plus souvent en éventail.

chalemie ou chalemelle, instrument ancien, aérophone, à anche double et tuyau conique constituant le prototype de la → bombarde de la Renaissance, dans la famille de laquelle elle représenta l'instrument à la tessiture la plus aiguë. Elle était dépourvue de clés et son anche était insérée dans la → pirouette. Elle comportait 7 trous pour les doigts.

Chaliapine Fedor Ivanovitch (Ometeva, province de Kazan 1873 - Paris 1938) basse russe. Il se produisit tout d'abord sur des scènes provinciales, interprétant des opérettes, des chansons, etc. Ayant ensuite suivi des études régulières, il obtint des succès à Saint-Pétersbourg et à Moscou à partir de 1896. Il se produisit à la Scala de Milan en 1901 et commença dès lors une carrière triomphale qui le conduisit dans les plus grands théâtres du monde. Il se retira de la scène en 1937. Avec Caruso, il fut le chanteur le plus populaire de son époque. Ses interprétations de *Boris* et des œuvres russes de Rimski-Korsakov, de Dargomyjski, etc., font presque partie de la légende. Il fut également un admirable interprète de Méphisto du *Faust* de Gounod, de *Méphistopheles* de Boito et du *Barbier de Séville* de Rossini. A une voix très singulière du fait de sa grande étendue, de la souplesse et de la richesse des couleurs et des nuances, il ajoutait l'éloquence de l'accent, un phrasé d'une extrême finesse, une très belle silhouette et d'inégalables qualités de jeu de scène.

Chaloff Serge (Boston 1923-1957) saxophoniste de jazz américain. Bien qu'évoluant dans un milieu proche du cool jazz (il fut membre de l'orchestre de Woody Herman, 1947-1949), il subit l'influence du be-bop. Il a été le plus original improvisateur blanc sur saxo baryton.

chalumeau nom générique donné à de nombreux instruments à vent, aux XII^{e} et XIII^{e} s. Aux XVI^{e} et XVII^{e} s., il désigna indifféremment deux instruments : l'un à anche double et à tuyau conique, ancêtre du hautbois moderne, l'autre à anche simple et à tuyau cylindrique dont dériva la clarinette. //



Chalumeau à anche simple.

Aujourd'hui, ce terme désigne le registre grave de la clarinette ainsi qu'un ancien registre à anche de l'orgue, qui imite le son doux des instruments pastoraux comme la musette.

Chamberlain Houston Stewart (Portsmouth 1855 - Bayreuth 1927) musicologue anglais naturalisé allemand. Défenseur acharné de Wagner (dont il épousa la fille Eva), il écrivit divers essais, dont *Das Drama R. Wagners* («le Drame de Wagner», 1892) et *R. Wagner* (1896) qui eurent un grand succès mais donnent une interprétation très personnelle des idées de Wagner.

Chambers Paul Laurence Dunbar jr. (Detroit 1935 - New York 1965) contrebassiste de jazz américain. Sa sonorité profonde et vigoureuse a contribué, à partir de 1955, à la physionomie du groupe de Miles Davis dans lequel il faisait partie de la célèbre section rythmique avec Red Garland (piano) et Philly Joe Jones (batterie).

Chambonnières Jacques Champion de → Champion de Chambonnières, Jacques.

chambre, musique de expression désignant toute forme de musique ou de composition (sauf les œuvres pour orgue) destinée à un ensemble limité d'exécutants. Dans la m. de c., sont classées toutes les compositions pour un seul exécutant, ainsi que celles appelées duo, trio, quatuor, quintette, etc. qui demandent des ensembles (nommés précisément de chambre) formés par deux, trois, quatre, cinq exécutants et plus. Le nombre des exécutants d'un ensemble de c. peut constituer un orchestre ou un chœur de c., petit orchestre ou petit chœur distinct du grand orchestre symphonique et du grand chœur. // Entre les XVII^{e} et XVIII^{e} s., cette expression permettait de distinguer les compositions vocales et instrumentales profanes des œuvres destinées à être jouées à l'église *(da chiesa)*. Dans les premières sonates en forme de suite, on opposait de même les sonates *da chiesa* aux sonates *da camera*, structurellement similaires, mais tendant les unes à inclure, les autres à exclure les mouvements de danse; de la même manière, on distingua la cantate *da chiesa*, sur texte sacré, de la cantate *da camera*, sur texte profane.

Chaminade Cécile (Paris 1857 - Monte Carlo 1944) femme compositeur et pianiste française. Concertiste estimée, particulièrement en France et en Angleterre, elle composa le ballet *Callirhoé* (1888), un opéra, des œuvres pour orchestre et pour chœur, plus de 200 pièces pour piano et un grand nombre de mélodies dans le style des musiques de salon de l'époque.

Champion Thomas, dit «Mithou», (? - Paris? v. 1580) joueur d'épinette, organiste et compositeur français. Après sa conversion au protestantisme, il entra au service du roi de Navarre, Antoine de Bourbon, avant d'être nommé organiste de la Chambre du Roi en 1557. En 1578, il devint premier organiste de la Chapelle royale et de la Chambre. Excellent contrapuntiste, réputé pour ses improvisations, il a publié quelques chansons dans des recueils collectifs (1548-56) et un *Premier Livre contenant 60 Pseaumes de David* (1561).

Champion de Chambonnières Jacques (? ap. 1601 - Paris ou Chambonnières v. 1672) compositeur et claveciniste français. Descendant d'une famille de clavecinistes et d'organistes, il succéda à son père dans la charge de joueur d'épinette à la cour. Fondateur de l'école française de clavecin (parmi ses élèves, il comptait les Couperin), il en préfigura certains caractères principaux par son goût subtil et raffiné et par sa recherche d'un langage spécifique au clavecin. Il s'inspira également de la musique pour luth et composa de nombreuses pièces, en grande partie publiées à son époque.

Chandoškin Ivan → Kandoškin, Ivan.

chanson moderne occidentale. L'histoire de la chanson moderne occidentale se déroule entre la fin du XVIII^e s. et les deux premières décennies de notre siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'avènement, entre 1922 et 1925, des retransmissions radiophoniques; celles-ci provoquèrent un tournant dans l'évolution de ce genre et contribuèrent de manière décisive au développement (suite cohérente du parcours effectué par la → canzone) de la chanson actuelle (voir dans le Précis d'histoire de la musique l'abrégé sur la musique légère).

France. La patrie de la c. moderne est la France. C'est dans ce pays, en effet, que la vivacité de la satire politique suscita, dès la fin du XVII^e s., une production accrue de chansonnettes et d'épigrammes, production qui ne s'était jamais interrompue depuis la fin du Moyen Age, mais qui, à partir de la fin du XVIII^e s., connut une vogue particulière, trouvant en même temps un lieu pour se faire entendre par un public plus vaste : le *café-concert,* né en 1770 à Paris au Café des Musicos, petit local où l'on se mit à offrir aux clients, afin de les y retenir plus longuement, une sorte de spectacle musical composé de petites scènes et de c. Le répertoire provenait de la tradition du Caveau, fondé en 1729 par Gallet (1700-57) où, pendant des années, tous les premiers dimanches du mois, se réunissaient des paroliers et des compositeurs pour donner un petit festival de chansonnettes. Parmi eux, citons Panaud, Favart, Piron, Crébillon père et fils. Entre-temps, au restaurant de Landel, toujours à Paris, se constituait une «société des gens de lettres» avec l'intention explicite de cultiver la c.; celle-ci, en plus de servir, à la façon traditionnelle, à la danse, sur des thèmes amoureux et bachiques, devenait aussi, au même titre que les premières gazettes, un instrument efficace de satire et de commentaire politique. Depuis la mort de Louis XIV, tout au long du siècle, la muse populaire commenta librement les événements de l'actualité, jour par jour, avec des *chansonnettes* et des *couplets.* Les noms des auteurs n'en sont pas toujours connus. Cette tradition se poursuivit au XIX^e s., après avoir reçu une nouvelle impulsion de la Révolution de 1789. C'est alors que naquit le théâtre dit *vaudeville* (de «voix de ville»). Parmi les nouveaux paroliers, citons le célèbre Pierre Jean de Béranger (1780-1857), créateur du *Roy d'Yvetot* et de centaines d'autres c. satiriques, sentimentales et patriotiques qui lui assurèrent une très large popularité et lui valurent aussi diverses condamnations. A Paris, apparut encore un autre genre destiné à avoir un grand succès dans le milieu citadin ; la c. «noire», ou mieux, «canaille» qui exaltait les héros négatifs, les spectres de la nuit et des bas-fonds et qui représentera, pendant au moins une génération, le revers «maudit» des miroirs, des ors et du champagne de la Belle Epoque. Le principal auteur de ce genre, qui compta des imitateurs et des épigones par centaines, fut Aristide Bruant (1851-1925), dont les créations (personnages pathétiques et corrompus mais toujours pleins de force humaine et parfois d'une grandeur tragique), marquèrent cette époque de leur sceau. Après Bruant, citons Mayol, le chanteur en frac, père de la «chanson chantée»; Dranem, fondateur du genre «grotesque» et Yvette Guilbert (1868-1944) qui fit le succès de la célèbre *Madame Arthur.*

Italie. L'Italie, tout en s'inspirant des modèles français diffusés par ailleurs dans le monde entier, apporta, jusqu'à la fin du XIX^e s., sa propre contribution à la chanson légère. Il s'agit de romances pour voix et piano que quelques auteurs, plus ou moins illustres, composèrent alors dans la veine lyrique et sentimentale et qui formèrent le répertoire de chanteurs comme Lina Cavalieri (1874-1944); lancée dans la variété, celle-ci devint l'une des personnalités les plus populaires de Rome, à l'époque du roi Humbert I^er (où de nouveaux locaux, comme l'Esedra, Trianon, Gambrinus, Eldorado, Alhambra, Eden, etc. étaient à la mode). Par la suite, la Cavalieri s'affirma également comme soprano lyrique et actrice de cinéma. Ses interprétations les plus intéressantes sont attachées aux textes de Costa, Tosti, Gambardella, Tirindelli. Parmi ces derniers, Francesco Paolo Tosti (1846-1916), lui-même chanteur, fut certainement l'auteur le plus populaire et celui qui sut le mieux imprimer à son répertoire un caractère homogène : sa production et son style, des romances *Mattinata* et *Ideale* à la célèbre c. *Marechiaro* (sur texte de S. Di Giacomo), constituèrent une passerelle entre la manière romantique tardive de la fin du XIX^e s. et la chanson italienne contemporaine. La c. *napolitaine,* qui fleurit au XIX^e s. sur le terrain même de la grande tradition lyrique locale fit ici fonction d'intermédiaire : ses plus grands représentants furent, parmi les musiciens, Cottrau, Di Capua, De Curtis, Denza, Costa, Tagliaferri, De Leva, Gambardella, Nardella, Falvo, Nutile, les deux Valente, et, parmi les paroliers, Califano, Di Giacomo, Bovio, Russo, Cinquegrana, Capurro, Barbieri, Nicolardi, Galdieri. Il faut faire une place à part au fécond E. A. Mario (pseudonyme de C. Gaeta) qui signa, avec la *Canzone del Piave,* la poésie épique de la Grande Guerre, au moins du point de vue des hauts commandements. Dans la génération suivante de la c. moderne italienne figurent E. Donnarumma, le comique Maldacea, Pasquariello, M. Campi, G. Franzi (créateur de *Scettico blu*), R. De Angelis, Gabré et de nombreux autres. La popularité de la c. est attestée, juste avant que la radio ne commence à lui répondre en écho, par des publications comme «la Canzonetta» et «Il Risveglio», qui sortirent à Milan, «Il Programma» de Gênes, et surtout le bimensuel napolitain «le Café-Chantant», édité entre 1900 et 1925.

Espagne, Portugal, Amérique latine. L'Espagne apporta des contributions notoires au genre de la chanson, surtout avec le théâtre musical de Joaquín Valverde (1846-1910), auteur d'une soixantaine de *zarzuelas* dont la célèbre *la Gran Via.* En Espagne,

naquit une forme de tango dit *flamenco*, à ne pas confondre avec la danse argentine homonyme. Le *tango* argentin, peut-être d'origine française, se développa dans les faubourgs de Buenos Aires et fut importé en Europe vers 1890 avec un succès éclatant. Ce nouveau genre posait les fondements de la chanson «noire» parisienne unie à la sensualité des Caraïbes et, plus généralement, du monde latino-américain.

Le *fado* (de «fato», dans le sens de destin triste et amer) fut à la chanson portugaise ce que le *flamenco* et le *tango* étaient à l'Espagne et à l'Amérique du Sud. Originaire, semble-t-il, des villes de Coimbra et de Lisbonne, le *fado*, sans doute diffusé dès les XVII^e^ s., connut une explosion après le retour de la cour exilée à Rio de Janeiro lors de l'assaut des troupes napoléoniennes (1807). Comme le *tango*, il est à la fois c. et danse : écrit sur un thème sentimental, il s'exprime comme une sorte de lamentation contre l'adversité du destin et exige du chanteur un engagement vocal et expressif exceptionnellement intense.

Europe centrale et orientale. A la même période en Europe de l'Est, naissait la *polka* qui, vers 1835, rayonna, à partir de Prague, dans toute l'Europe; un peu plus tard, en Allemagne, des auteurs comme Paul Dessau et le jeune Brecht imposaient une sorte de cabaret politique qui devait laisser un signe profond dans le genre de la chanson.

Angleterre et Etats-Unis. Dans ces deux pays (et plus particulièrement dans le second), apparurent entretemps des ballades épiques et lyriques; les modèles de leurs protagonistes, «héros et hors-la-loi», étaient inspirés de la tradition écossaise et irlandaise des XVII^e^ et XVIII^e^ s.; un demi-siècle plus tard, ce style se serait fondu avec le *folk* renaissant; il tendit à une régénération radicale de la c. légère lancée et promue par la radio au cours de la première moitié de ce siècle, restant encore vivace jusqu'à ces dernières années. Les *minstrel-shows* américains créés par un grand nombre de musiciens dont le plus important fut S. Foster, appartenaient à ce genre. Vers la fin du XIX^e^ s., la c. anglaise fut intégrée à ses propres formes de music-hall, puis rapidement exportée aux Etats-Unis où elle fusionna avec la ballade sentimentale (*sentimental ballad*). Par la suite, le style *syncopé*, propagé par le jazz, marquera la c. du monde occidental tout entier, unifiant dans une attitude linguistique commune les différentes caractéristiques historiques et locales.

chanson de geste composition poétique et musicale française des XI^e^ et XIII^e^ s., formée de strophes en vers décasyllabiques et octosyllabiques, — ces derniers étant tronqués —, dans laquelle sont célébrés la «geste» des héros et des chevaliers (plus tard aussi des thèmes amoureux et romanesques) et des épisodes de la vie des saints. Un traité plus tardif de Jean de Grouchy (début du XIV^e^ s.) donne des informations sur sa structure musicale : tous les vers auraient été entonnés par des ménestrels (*jongleurs*) sur la brève mélodie du premier vers, à l'exception du dernier vers de chaque strophe qui, étant tronqué, était doté d'une mélodie différente.

chansonnier chanteur interprétant les chansons qu'il a lui-même composées, selon une tradition vivace en France du XVIII^e^ s. à nos jours. // Recueil de chansons, ex. le c. de Bayeux (XV^e^ s).

chant expression de la voix humaine visant à l'exécution d'une idée mélodique avec ou sans le soutien de paroles. Il se produit en variant les inflexions naturelles du langage parlé dans la hauteur (par des sons plus ou moins aigus ou graves), dans l'intensité des vibrations (par des sons plus ou moins forts ou amortis), dans le timbre (par des couleurs plus ou moins claires ou sombres) et dans la durée (en prolongeant ou en abrégeant la valeur des syllabes selon des critères et des rythmes uniquement musicaux).

Le c. naquit dans les populations primitives, accompagnant les principales manifestations de l'existence; il y avait des c. (monodiques ou chorals) de chasse, de travail, de guerre, d'incitation érotique, funèbres, de cérémonie, religieux, propitiatoires, magiques. Les anciennes civilisations asiatiques, du Moyen-Orient et égyptiennes associèrent le c. à l'étude de la musique et connurent probablement une technique vocale plus ou moins empirique. Même, si les règles nous en sont restées inconnues, l'existence d'une technique vocale chez les Grecs puis chez les Romains est historiquement prouvée. Au Moyen Age, la musique islamique exigeait des chanteurs une tessiture étendue, obtenue, entre autres, grâce à l'emploi de la voix de *fausset*, ainsi qu'une virtuosité particulière dans l'ornementation. En Occident, le c. liturgique, issu initialement des anciens chants religieux juifs, représenta longtemps la seule expression vocale; même lorsque celui-ci accueillit des passages mélismatiques, il se fixa dans les parties solistes sur un type d'écriture accessible aux voix non travaillées. Il en va de même pour les compositions des troubadours qui, — lors des contacts avec le monde oriental occasionnés par les Croisades —, assimilèrent des formules mélismatiques propres au c. islamique. La première expression vocale pouvant être définie comme artistique apparut durant la période polyphonique. Vers la fin du XV^e^ s. apparut, en effet, le c. dit *passaggiato* ou *passeggiato* (c'est-à-dire fondé sur des passages vocalisés; par la suite, on préféra parler de c. *colorato* ou *fleuri*), qui remplaça le *plain-c.* grégorien et atteignit son apogée vers le milieu du XVI^e^ s., grâce, entre autres, aux variations improvisées par les exécutants (appelées *diminutions*). A cette période, la technique vocale moderne prit forme et les voix subirent des classifications. Les femmes étant, pour des raisons morales, exclues du culte sacré, les polyphonistes confièrent les parties de *soprano* ou d'*alto* (ou *contralto*) à des hommes qui chantaient en fausset (*faussets artificiels*). A ceux-ci s'ajoutèrent le *ténor*, dont les caractéristiques vocales sont semblables à celles de l'actuel baryton), et la *basse*. A la fin du XVI^e^ s., en Italie, les faussets artificiels furent, peu à peu, remplacés par des *castrats* ou *faussets naturels* (chanteurs émasculés : l'orchiotomie à finalité vocale était pratiquée depuis longtemps en Orient); leurs capacités particulières de résistance pulmonaire, de douceur, de plénitude et d'agilité sonore conférèrent au c. un tournant décisif. Parallèlement, avec l'avènement de la monodie, apparurent les premières grandes cantatrices féminines.

L'opéra, qui vit d'abord dans le c. une tentative de restauration de la tragédie grecque antique (le *recitar cantando* de l'école florentine), apporta ultérieurement des développements à la technique vocale dans le sens de l'expression et de la virtuosité. Dès Monte-

verdi, le caractère mythologique des livrets mis en musique souleva la question de l'expression vocale des personnages dans l'opéra, question que le compositeur lui-même résolut en affirmant que le c. dit *récitatif*, calqué sur le langage humain, convenait aux rôles d'hommes et de femmes simples, alors que les divinités, elles, devaient s'exprimer par le c. dit *di garbo*, caractérisé par des *traits* (mélismes, vocalises) et des trilles (lettres à Alessandro Striggio du 9 décembre 1616 et 14 janvier 1617). Ainsi, à partir de Monteverdi, se constitua un langage allégorique typique de l'opéra italien et italianisant avant Rossini, le dégageant de tout souci de réalisme dramatique (les personnages historiques du monde gréco-romain furent considérés comme des êtres mythiques ou comme des héros de fables). Le → bel canto, placé sous le signe de la raison vocale prépondérante plus que sous celui de la vraisemblance dramatique, évolua donc dans un contexte où les castrats et les femmes (*soprani* et *contralti*) personnifiaient indifféremment des rôles de héros et d'amazones, d'amoureux et d'amoureuses. Pour sa part, l'opéra français progressa dans une direction inverse. Avec Lully et Rameau, il voulut d'abord s'identifier à la «tragédie chantée» donnant priorité à la *déclamation* plutôt qu'au c. déployé et fleuri à l'italienne. Gluck, quant à lui, tout en visant la «tragédie chantée», était souvent enclin à écrire des mélodies de type italien, mais pauvres en mélismes. L'opéra français, en raison de son réalisme dramatique, adopta un rapport voix-rôles dépendant du sexe et de l'âge des personnages. Les castrats furent donc évités et l'on employa rarement des femmes «en travesti» (travesties), tandis que les rôles d'amoureux et de héros étaient soutenus par des ténors à la voix claire et aiguë (*hautes-contre*). Dans les opéras de sa maturité, Mozart s'en tint à des critères analogues. L'opéra-comique italien du XVIII^e s., en opposition avec l'opera séria, chercha de même le réalisme, jusqu'à atteindre des dimensions caricaturales, grâce à un langage dans lequel le c. *syllabique*, ou *spianato* (détendu) l'emportait souvent sur le style fleuri et virtuose. Malgré la différence de leurs finalités expressives, les opéras italiens, les opéras français, ceux de Mozart, voire même les cantates et la musique sacrée font appel à la même technique vocale. Leur style, leur degré de virtuosité et l'habileté qu'ils exigent des exécutants varient, mais partout s'affirme un type de phonation recherchant des sons doux, ronds, homogènes dans les → passages et agréables jusque dans les notes les plus aiguës, grâce à la technique du fausset et aux attaques flûtées. Les compositeurs, quant à eux, aident l'interprète en écrivant un chant *legato* (lié), en introduisant dans le phrasé des silences qui correspondent à un rythme respiratoire régulier, en se limitant à des registres commodes dans le chant syllabique, etc.

Le romantisme provoqua une rupture entre la phonation du bel canto, qui resta le modèle de la pédagogie vocale, et les objectifs expressifs des compositeurs; progressivement, ceux-ci préférèrent l'effet dramatique à l'effet purement vocal élaborant un style d'écriture qui, avec Weber, Meyerbeer, Bellini, Donizetti et le jeune Verdi, conservait des passages mélismatiques, des traits virtuoses, des mélodies liées mais qui, en même temps, exigeait de plus en plus l'élan déclamatoire, des aigus puissants, une grande étendue de registre et un rythme respiratoire irrégulier.

L'opéra italien vit aussi apparaître le ténor au timbre clair et d'une grande extension vocale, spécialisé dans les prouesses techniques comme le *do* de poitrine; deux nouvelles catégories de voix furent employées : baryton et mezzo-soprano. Avec l'opéra lyrique français et les œuvres tardives de Verdi, on s'achemina vers un c. presque totalement syllabique, tandis que le drame musical wagnérien imposait un style vocal déclamatoire, de stentor, souvent épuisant. Les plus grands compositeurs italiens succédant à Verdi, de Mascagni à Puccini, considérèrent encore le c. dans sa fonction mélodique, mais visèrent, eux aussi, à produire des effets de stentor. L'art vocal russe suivit la même évolution alors que le théâtre musical moderne emploie plutôt le c. *déclamé* dont les inflexions sont parfois proches du cri ou du langage parlé (le *Sprechgesang* de Schoenberg et de Berg).

Au XIX^e et au début du XX^e s., la musique vocale de chambre s'orienta, — bien qu'avec des objectifs expressifs différents et une recherche de volume sonore plus faible —, vers une technique vocale semblable à celle du c. d'opéra. Les chansonnettes sentimentales ou patriotiques du cabaret et du café-concert n'en divergèrent pas beaucoup non plus, alors que la chanson satirique ou comique se fixa sur un style particulier de diction et d'accentuation. Étant intimement dépendants de la spontanéité de la voix non cultivée, les chants du folklore noir américain (*blues, spirituals*) présentent des caractères tout à fait différents de ceux de la phonation d'opéra. La chanson rythmique diffusée à partir de l'après-guerre, dont l'exécution demande un c. confidentiel et presque susurré (le *crooning*), provient également de la matrice américaine. La connaissance des styles de c. populaires et primitifs, et de leurs aspects physiologiques, est fondamentale pour la recherche ethnomusicologique. Le chanteur dit primitif ou le chanteur populaire chante souvent de manière forcée, «dans le nez», passant brusquement du registre de poitrine au fausset (comme dans le *jodel*); il émet des sons de ventriloque, des hurlements et des cris rauques. Il utilise aussi des instruments pouvant transformer sa voix : différents types de mégaphones et, ce que l'on nomme le *mirliton* (tube fermé à l'extrémité par une membrane et à l'intérieur duquel la voix, insufflée par une ouverture latérale, se transforme en bourdonnement). Le mode d'émission, le timbre, la technique particulière du c. primitif et populaire sont, dans le cadre des recherches culturelles et anthropologiques, souvent plus intéressantes et essentielles que les mélodies elles-mêmes.

• *La technique de phonation du chant d'opéra.* Dans le chant d'opéra (comme, également, dans la musique sacrée et de chambre), la technique vocale préconisée est celle qui fut élaborée entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e s. par l'école vocale italienne et qui s'est également imposée durant une bonne partie du XIX^e s. La maîtrise absolue du dosage de son souffle par le chanteur pendant l'expiration constitue la base de cette technique. En effet, la pression respiratoire plus ou moins grande règle les vibrations des cordes vocales, déterminant soit la continuité du flux sonore, soit les contrastes dynamiques (*crescendo, forti, piani, smorzature*) exigés par l'interprétation et par les signes d'expression écrits par les compositeurs. Si l'on s'en tient à la règle fondamentale, il s'agit de *chanter dans le masque*, c'est-à-dire de diriger

la colonne d'air aérophonique vers les cavités de résonance situées dans les parties supérieures du visage. Ces cavités agissent comme des amplificateurs du son et permettent au chanteur de se faire entendre dans de grands espaces, franchissant même la barrière sonore représentée par l'orchestre, sans soumettre les organes participant à la phonation à des efforts ou à des contractions qui se répercuteraient sur l'intensité et sur la qualité du timbre. En jargon, celui qui ne chante pas *dans le masque* (catégorie à laquelle appartiennent de nombreux chanteurs célèbres, surtout des hommes, de ces quarante dernières années) est dit «chanter en arrière» (nasiller). Autre principe de base : l'usage correct et opportun du changement de registre. Quel que soit son type de voix, le chanteur montant du bas vers le haut recontre un point où la voix perd sa limpidité, sa douceur et son timbre et, si l'ascension se poursuit, tend à se voiler et à devenir stridente et désagréable. Pour éviter cela, il faut que le chanteur modifie la position des muscles de son larynx, remplaçant peu à peu l'action des muscles thyroïdiens et aryténoïdiens par celle des muscles cricothyroïdiens. Cette modification s'obtient en provocant un inclinaison et un léger abaissement du larynx, au moyen de la *couverture* de la voix. Cela signifie que le chanteur doit arrondir la couleur des voyelles et, p. ex., dans le cas du *i*, penser à émettre un *u* français ou lombard, et, dans le cas du *a* ou du *o*, penser à émettre un *u*, mais en maintenant la position de la bouche formant le *a* ou le *o*. De cette manière, le chanteur pourra atteindre les notes aiguës sans effort et avec des sons pleins et brillants. Ces sons sont appelés *intervocaliques* : une phonation correcte est fondée sur le son intervocalique et «sombré». Dans les registres vocaux moyens, de même, les voyelles sont «sombrées» ou «couvertes» — bien que de façon moins accentuée que dans les notes aiguës —; c'est la seule manière d'exploiter totalement les cavités du *masque*.

Au cours de la seconde moitié du XIX[e] s. et au début de notre siècle, de nombreux chanteurs, influencés par le drame musical allemand et l'école vériste italienne, visèrent une diction et une déclamation où l'émission des voyelles reproduisait la voix parlée ou criée. Cela, pour rendre les paroles plus perceptibles. En réalité, cette tendance était gratuite. Comme le disque le prouve, tous les grands chanteurs (de Caruso à Chaliapine, de Titta Ruffo à Lauri-Volpi, de Pertile à Pinza, Ponselle, Flagstadt, Melchior, Callas, Tebaldi, Horne), font un usage constant des sons intervocaliques; la compréhension des paroles est assurée par la scansion nette des consonnes. Mais le repli effectué par les chanteurs sur une émission vocale imitant la voix parlée ou criée provoqua une articulation relâchée, dépourvue de technique de phonation, qui toucha surtout les voix féminines durant la première moitié de ce siècle (le rétablissement de l'émission académique est dû principalement à Maria Callas), alors que ce déclin affecta les voix masculines après la Seconde Guerre mondiale et ne semble toujours pas avoir été résolu, même s'il tendit à s'atténuer après 1960 (voir Précis d'acoustique, la Voix).

chant ambrosien → ambrosien, chant.
chant anglican → anglican, chant.
chant arménien → arménien, chant.
chant byzantin → byzantin, chant.
chant copte → copte, chant.
chant éthiopien → éthiopien, chant.
chant gallican → gallican, chant.
chant gallo-romain → gallo-romain, chant.
chant grégorien → grégorien, chant.
chant klephtique → klephtique, chant.
chant lyrique monostrophique → lyrique monostrophique, chant.
chant mozarabe → mozarabe, chant.
chant protestant → protestant, chant.
chant romain → romain, chant.
chant wisigoth → mozarabe, chant.
chant znamennyi → znamennyi, chant.

Chantavoine Jean (Paris 1877 - Mussy-sur-Seine 1952) musicologue français. Il fut secrétaire général du Conservatoire de Paris et critique musical de la «Revue hebdomadaire» (1903-1920). Il publia des biographies de Beethoven, Liszt, Mozart, Saint-Saëns, et divers volumes sur la musique romantique (*le Romantisme dans la musique européenne*, 1955).

chanter terme anglais qui désigne la canne munie de trous permettant, dans les → cornemuses, l'articulation mélodique du son (ou mélodico-contrapuntique, quand les ch. sont par deux). Cette expression technique provenant du vocabulaire des exécutants est passée dans la terminologie musicologique, et fut adoptée également par les organologues qui manquaient d'un terme aussi précis et synthétique.

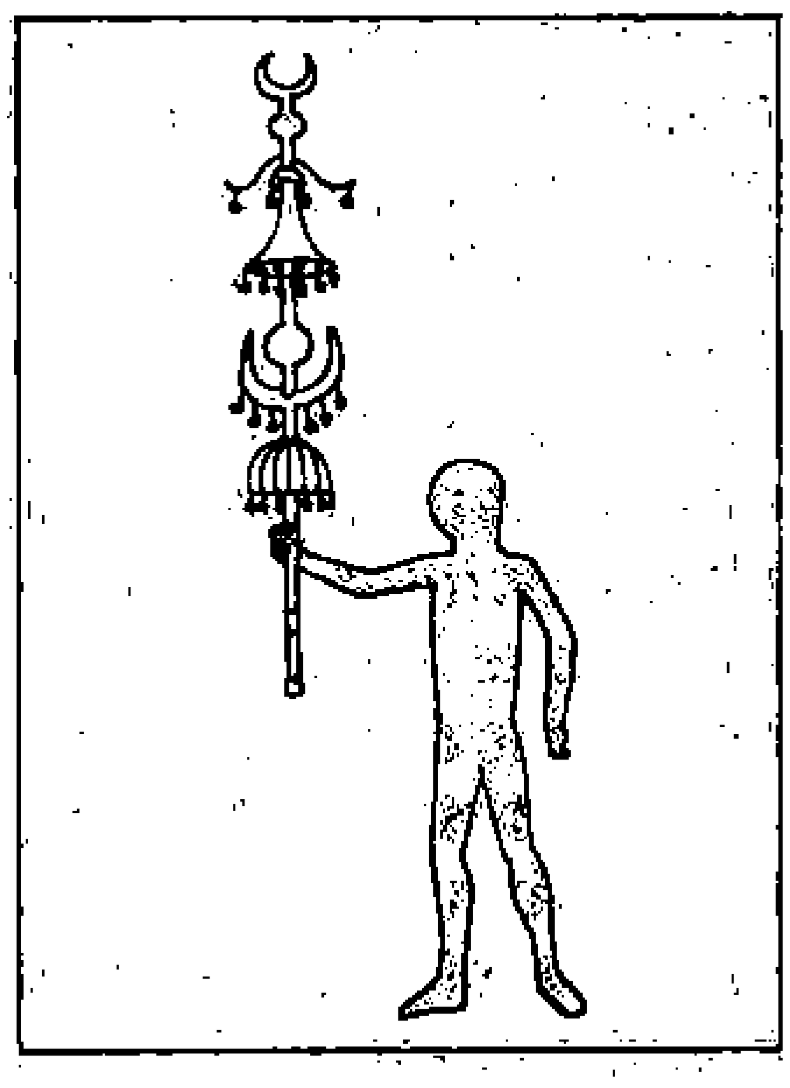
chanterelle corde la plus fine et au son le plus aigu dans les instruments à cordes. Elle est appelée aussi *première corde* car, en regardant le chevillier et en comptant de droite à gauche, elle se présente la première.

chanteur ambulant personnage colportant des histoires en vers, parfois de sa propre composition. Héritier des ménestrels du Moyen Age, le c. a. apporta, dans les siècles passés, une contribution spontanée à la diffusion du répertoire narratif européen. Il s'accompagnait généralement avec un instrument de musique, utilisant des formules fixes qui servaient de simple support à la poésie. A partir du XVI[e] s., les c. a. prirent l'habitude de distribuer les textes de leurs histoires dans les lieux où ils faisaient halte; un très riche répertoire de ces textes subsiste aujourd'hui. Personnage autrefois très commun dans les fêtes et les foires populaires, le c. a. est devenu au XX[e] s. une figure assez rare dont les histoires s'inspirent de thèmes moraux ou anecdotiques souvent tirés des événements de l'actualité. En Italie, le c. a. (*cantastorie*) subsiste de façon sporadique; il survit avec plus de vivacité en Sicile (le plus grand c. a vivant, Ciccio Busaccia, est sicilien) où il conserve son propre public.

chants carnavalesques (*carnascialeschi, canti*) → carnavalesques, chants.

chants sociaux et politiques → sociaux et politiques, chants.

chapeau chinois instrument idiophone que l'on secoue (encore appelé, en anglais, *jingling Johnny*), composé d'un long bâton garni de différentes pendeloques métalliques, dont des clochettes, des grelots et un croissant de lune qui rappelle ses origines turques : c'était en fait un instrument des fanfares militaires ottomanes, inspiré à son tour du bâton de chaman des civilisations d'Asie centrale, et qui fut adopté au



Joueur de chapeau chinois, instrument idiophone d'origine turque.

XIX^e^ s. par les fanfares musicales des armées britanniques, russes et allemandes.

chapelle originellement, lieu à l'intérieur de l'église où l'on jouait la musique puis, par extension, ensemble des instrumentistes et des chanteurs qui y exerçaient; plus tard, ce terme désigna aussi l'ensemble des musiciens au service d'une cour. Au début du XIX^e s., avec le déclin de l'aristocratie, les c. séculières disparurent. Actuellement, il existe des c. de musique liturgique dans les principales cathédrales. La c., formée d'un ensemble très varié de chanteurs et d'instrumentistes, fut longtemps, du moins jusqu'au début du XVII^e s., l'unique centre musical valable dans le domaine religieux et profane. // On appelait «maître de c.», le musicien chargé de l'ensemble, en tant que chef et compositeur.

Chapí y Lorente Ruperto (Villena, Alicante, 1851 - Madrid 1909) compositeur espagnol. Il étudia dans son pays et à Rome; il composa des morceaux symphoniques et de musique de chambre (4 quatuors), 1 oratorio et quelques œuvres théâtrales de style italianisant. Mais il obtint surtout du succès, en Espagne et en Amérique latine, avec ses *zarzuelas* (plus de 100), genre qu'il adapta aux goûts de la bourgeoisie des villes et dont il marqua, avec T. Bretón, le point culminant au XIX^e siècle (à noter, paticulièrement, *la Revoltosa*, 1897).

Chaporine Youri Alexandrovitch (Gloukhov, Ukraine, 1887 - Moscou 1966) compositeur soviétique. Sa production, inspirée par l'école nationale russe et par le réalisme socialiste, comprend de la musique pour le théâtre, des oratorios (*Légende de la bataille pour la terre russe*, 1946), des morceaux pour orchestre (*Symphonie avec chœurs*, 1928-32; la cantate *Sur le champ de bataille de Koulikovo*, 1941), de la musique de chambre et de la musique vocale.

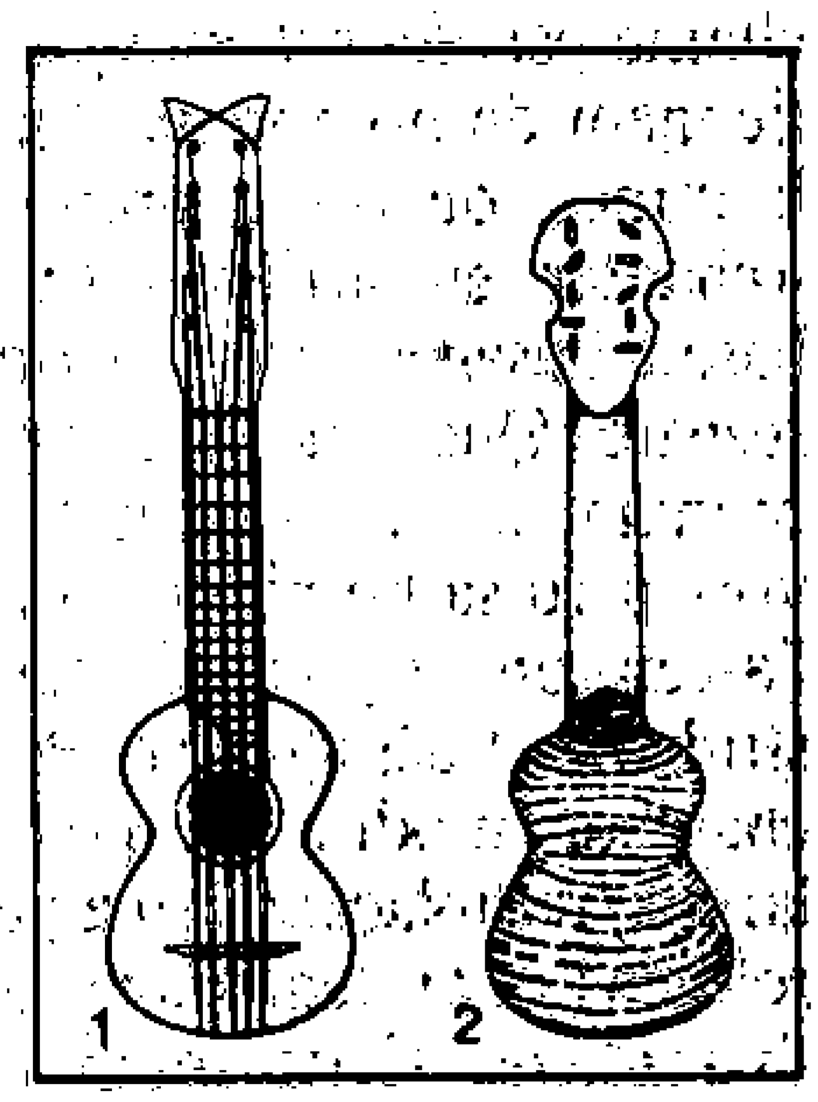
Chappell & Co maison d'édition musicale, agence de concerts et fabrique de pianos anglaise, fondée en 1810 par Samuel Chappell (v. 1782-1834), J. B. Cramer et F. T. Latour. C'est actuellement l'une des plus grandes maisons d'édition de musique classique et légère, avec des filiales sur trois continents.

Chapuis Auguste (Dampierre-sur-Salon 1858 - Paris 1933) organiste et compositeur français. Élève et disciple de Massenet et Franck, il composa 3 messes, 3 opéras et de la musique de chambre. Il fut professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris.

Chapuis Michel (Dôle 1930) organiste français. Élève de M. Dupré au Conservatoire de Paris, organiste titulaire de différentes églises de la capitale et professeur au Conservatoire de Strasbourg, il s'est consacré à la restauration et à la conservation des orgues anciens, particulièrement en Alsace.

charango petit instrument à cordes pincées dérivé des guitares européennes du XVII^e s. les plus aiguës, à cordes doubles et dont la caisse à fond courbe est souvent extraite d'une carapace de tatou façonnée de manière appropriée. Il s'agit d'un instrument diffusé en Bolivie, au Pérou, en Argentine et au Chili; originellement, il n'était employé que pour l'accompagnement; aujourd'hui, dans sa forme moderne à 5 chœurs de cordes, il est également soliste.

Charango : 1 en bois (Argentine), 2 avec carapace de tatou (Bolivie).



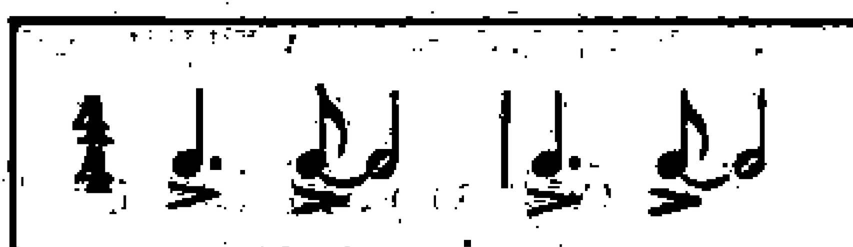
charivari terme désignant une sorte de sérénade burlesque diffusée dans les campagnes françaises à partir du XIV^e s. Volontairement bruyante (et chantée faux), elle était exécutée sous les fenêtres d'un personnage impopulaire ou d'un veuf qui se remariait; elle était accompagnée par des instruments sonores et interprétée sur des mélodies improvisées.

Charivari : détail d'une miniature du «Roman de Fauvel». Paris, Bibliothèque nationale.

Charles Raymond Robinson, dit «Ray» Ch. (Albany, Georgie, 1932) chanteur américain. Non voyant, il joue du piano, de l'orgue et du saxo alto. Il fut interprète de blues, puis s'est tourné vers la soul music, mêlant le blues et le gospel. Parmi ses succès: *What'd I say, Georgia on My Mind, Yesterday*.

Charles d'Anjou (1226 - Foggia, 1285) frère de Saint Louis. Il fut en relations avec le groupe des trouvères d'Arras, fit représenter (v. 1284) en sa cour de Naples, le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, patronna Perrin d'Agincourt et Rutebeuf, et fut probablement lui-même un *trover*. Le lai *Ki de bon est* peut lui être attribué, et c'est probablement à sa demande que fut copié le *Manuscrit du Roi*.

charleston danse qui tire son origine du jazz et qui s'est répandue en Europe avec un succès extraordinaire dans les années 1920. De rythme vif et syncopé à 4/4, elle est basée sur un pas caractéristique qui


Rythme de charleston.

consiste à jeter les jambes vers l'extérieur tout en gardant les genoux serrés.

charleston instrument à percussion formé par deux cymbales métalliques : la cymbale supérieure est poussée par un mécanisme à pédale contre la cymbale inférieure. C'est habituellement un élément constitutif de la batterie dans les ensembles de musique légère.

Charnassé Hélène (Le Mans 1926) musicologue française. Directeur de recherches au CNRS, elle a mis au point un logiciel informatique pour la transcription automatique des tablatures de luth. En 1980, elle a soutenu une thèse de doctorat d'Etat intitulée *les Tablatures instrumentales, un essai de formalisation et de synthèse.* □

Charpentier Gustave (Dieuze 1860 - Paris 1956) compositeur français. Après ses études au Conservatoire de Paris, il fut un actif chef d'orchestre et œuvra particulièrement pour la diffusion de la musique, en fondant, en 1900, la société musicale «l'Œuvre de Mimi Pinson» et, en 1902, l'école populaire de musique du même nom. Grand succès international qui demeure une date dans l'art lyrique, l'opéra *Louise* (1900) est un «roman musical» à l'abord facile quant à la trame sentimentale, empreint d'une ligne mélodique et d'une délicatesse harmonique typiquement françaises bien que d'inspiration wagnérienne dans le traitement thématique. Ch. composa aussi l'opéra *Julien* (1913), *Impressions d'Italie* (1889) et d'autres poèmes symphoniques, des musiques chorales, des mélodies avec piano et avec orchestre.

Charpentier Jacques (Paris 1933) compositeur français. Directeur de la Musique et de la Danse au ministère de la Culture (1979-81), puis directeur de la Musique de la Ville de Nice (1981-89). Il est aujourd'hui professeur d'orchestration au Conservatoire de Paris. En outre, il est organiste de Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris depuis 1974. Son intérêt pour le chant grégorien et la musique indienne se retrouve dans sa musique et ses écrits. Il a composé, entre autres, des *Etudes karnatiques* pour piano (1957-61), 5 symphonies, 2 oratorios et un opéra, *Beatrix de Planissolas* (1971). □

Charpentier Marc-Antoine (Paris 1634 ou 1636-1704) compositeur français. Il étudia avec G. Carissimi à Rome où il vécut entre 1650 et 1662. A Paris, il collabora, dans le domaine théâtral, avec Molière et Corneille et fut le rival de Lully; à partir de 1698, il fut maître de chapelle à la Sainte-Chapelle. Il composa plusieurs opéras, de la musique de scène, des œuvres sacrées, des cantates profanes et quelques pièces instrumentales. Bien que son goût musical fût typiquement italien, il ne délaissa pas la couleur et la densité instrumentale caractéristique de la musique française de l'époque, parvenant à une esthétique qui ne peut être confondue, surtout dans le genre de l'oratorio où il suivit, par ailleurs, le modèle de Carissimi. Les exhumations de l'oratorio *le Reniement de saint Pierre* et du *Te Deum* ont démontré la vitalité persistante de sa production.

chase terme anglais utilisé dans le jazz pour indiquer les improvisations alternées, en «poursuite», de deux ou plusieurs solistes, en général avec quatre mesures chacun. Un exemple classique de cette pratique, en usage dans le swing tardif et dans le bop, fut l'enregistrement intitulé, justement, *The Chase*, de Dexter Gordon et Wardell Gray.

chasse ou *caccia*, terme musical utilisé au Moyen Age pour désigner le procédé contrapuntique appelé par la suite canon et, par extension, la composition qui en dérive. L'expression suggère la nature du procédé contrapuntique dans lequel une partie commence seule la mélodie (ou *fugge*) et est suivie, après un laps de temps, par une ou plusieurs parties qui lui «donnent la chasse», répétant le dessin harmonique initial. Plus particulièrement, ce terme désigne aussi une forme vocale qui apparut au XIVe s. chez les compositeurs de l'*ars nova* florentine (Maestro Piero, Giovanni da Cascia, Jacopo da Bologna, F. Landini) et diffusée ensuite dans toute l'Italie : forme composée de deux voix qui se répondent en canon et à l'unisson ou à l'octave et en alternance, à distance de six mesures ou plus. A celles-ci s'ajoute souvent une troisième partie à la basse, jouée par un instrument qui n'intervient pas dans l'imitation canonique et qui exerce une fonction de soutien. Les textes de la c. décrivent des scènes animées, souvent de vénerie.

Chastillon de la Tour Guillaume (Caen? v. 1550 - Caen, 1610), compositeur. Parmi ses œuvres, les *Airs de l'invention de G. d. C. Sr de la Tour, de Caen, sur plusieurs poèmes saints et chrétiens.* (Caen, 1593), les *Airs nouveaus accompagnés des plus belles chansons à danser* (Caen, 1608), et 36 pièces signées «La Tour», dans l'*Amphion sacré* (Lyon, 1615). Sa disparition clôt l'ère des compositions protestantes françaises à l'époque de la Réforme. □

Chausson Ernest (Paris 1855 - Limay 1899) compositeur français. Elève de Massenet et de Franck à Paris jusqu'en 1883; à partir de 1889 il fut secrétaire de la Société nationale de musique. Tempérament mystique, marqué par Franck et Wagner, mais pratiquant des harmonies neuves et des modulations subtiles qui font que son langage musical est à mi-chemin entre Franck et Debussy, il atteignit souvent un vibrant climat intérieur, délicat mais intense, empreint de douceur et de rêverie. Il donna le meilleur de lui-même dans quelques cycles de mélodies pour chant et piano, dans le poème symphonique *Viviane* (1882), dans le *Poème* pour violon et orchestre (1896), dans la *Symphonie en si bémol* (1890), dans le *Trio* pour violon, violoncelle et piano (1882), dans le *Quatuor* pour cordes et piano (1897) et surtout dans le *Concert* pour violon, piano et quatuor à cordes (1889). Il écrivit également des opéras (dont l'émouvant drame *le Roi Arthus*, 1892-1896) et des musiques de scène, des musiques sacrées et chorales.

Chávez Carlos (Mexico 1899-1978) compositeur et chef d'orchestre mexicain. Autodidacte, il a exercé une activité de chef d'orchestre, conférencier, organisateur de concerts en Amérique et en Europe; il a fondé, en 1928, l'Orchestre symphonique mexicain et a dirigé le Conservatoire de Mexico de 1928 à 1934. Dans sa vaste production symphonique et de musique de chambre, il a parfois adopté des schémas rythmiques et mélodiques d'origine populaire et indienne de l'Amérique du Sud; dans

quelques pages de goût «primitif» qui évoquent la musique aztèque (*Xochipilli-Macuilxochitl,* 1940; le ballet *los Cuatro Soles,* 1930), il a remis à la mode d'antiques instruments précolombiens. Parmi ses compositions, il faut rappeler 5 ballets, 7 symphonies dont la *Sinfonía de Antígona* (1933), la *Sinfonía proletaria* (1934) pour chœur et orchestre, la *Sinfonía india* (1936), la *Toccata* pour instruments à percussion (1942), plusieurs concertos.

Chédeville famille française de joueurs de musette. PIERRE (Oulins, Eure-et-Loire, 1694 - Paris 1725) joueur de musette. Il entra dans l'orchestre de l'Opéra en 1709, puis, en 1714, obtint la survivance de son grand-oncle, Louis Hotteterre, dans les Grands Hautbois, avant de devenir titulaire de la charge (1716-1725). ESPRIT PHILIPPE (Oulins 1696 - Paris 1762) joueur de musette et compositeur, frère du précédent. Il joua aussi dans l'orchestre de l'Opéra (1709-1736), et obtint la survivance de son frère aîné dans les Grands Hautbois en 1723, puis lui succéda (1725-1762). En outre, il occupa une charge dans les Hautbois et Musettes de Poitou (1738-1762). Pour son instrument, à partir de 1731, il publia de nombreux recueils de *Simphonies, Sonates, Sonatilles galantes, Duos galants, Concerts champêtres, Menuets, Contredanses, Vaudevilles* et *Noëls.* NICOLAS (Sérez, Eure, 1705 - Paris 1782), joueur de musette et compositeur, frère des précédents. Il succéda à son frère Pierre à l'Opéra (1725-1748), et obtint la survivance, puis la succession de Jean Hotteterre dans les Grands Hautbois (1732-1780). Il enseigna dans les plus grandes maisons et participa à l'amélioration technique de la musette. Dès 1729, pour la musette et la vielle, il a publié un grand nombre de recueils : *Amusements champêtres, Danses amusantes, Sonates amusantes, Amusements de Bellone ou les Plaisirs de Mars, les Galanteries amusantes, la Feste d'Iphise, les Deffis ou l'Etude amusante, les Idées françoises ou les Délices de Chambray, les Impromptus de Fontainebleau* et *la Feste de Cléopatre.* □

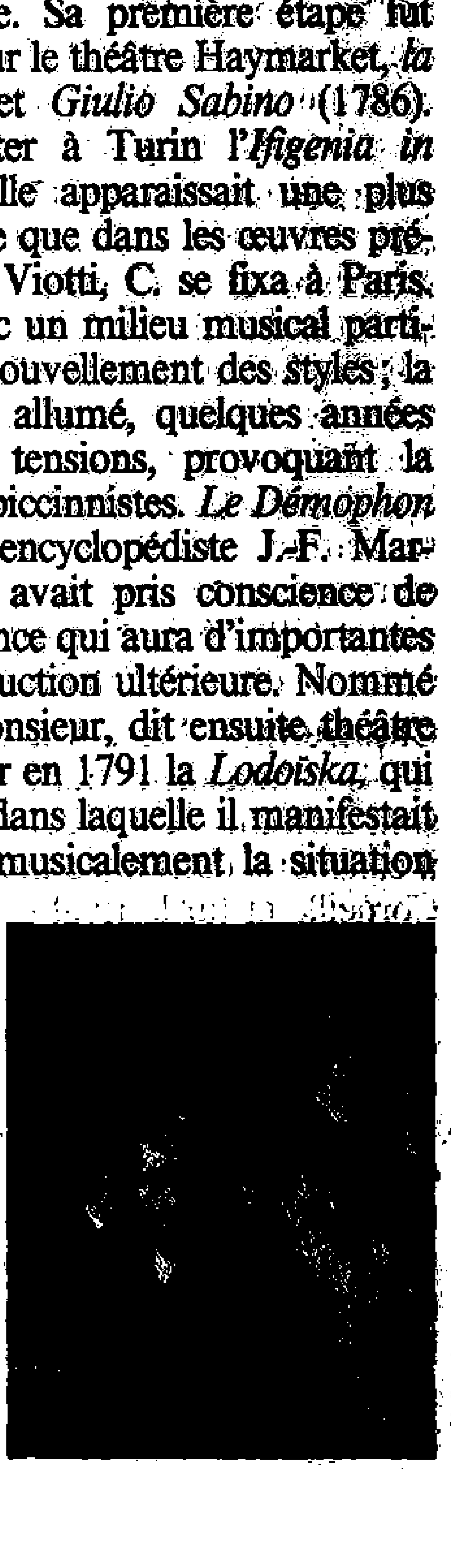
Chélard Hippolyte André Jean-Baptiste (Paris 1789 - Weimar 1861) compositeur français. Après avoir effectué ses études au Conservatoire de Paris, il alla se perfectionner en Italie avec Paisiello et N.A. Zingarelli; il eut une renommée européenne en tant que chef d'orchestre et violoniste concertiste. Il composa des opéras dans le genre héroïque (jugés à son époque «bruyants») qui, par certains aspects, préfigurent la technique orchestrale de Berlioz et Wagner.

chélys instrument de la Grèce antique similaire à la lyre; il était formé d'une caisse de résonance, à l'origine tirée d'une carapace de tortue (d'où il tire son nom), sur laquelle étaient appliquées deux cornes d'animal unies par une barre transversale entre lesquelles les cordes à pincer étaient tendues. Aux XVI^e^ et XVII^e^ s., ce terme s'appliquait de façon générique au luth ou à certains instruments à archet.

Cherbuliez Antoine Elisée (Mulhouse 1888 - Zurich 1964) musicologue et compositeur suisse. Elève de M. Reger, il enseigna la musicologie à l'Université de Zurich à partir de 1932. Il écrivit des monographies sur Haydn, Bach, Grieg, Tchaïkovski, Chopin, Verdi, Haendel et sur la musique suisse (*Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte* [«la Suisse dans l'histoire de la musique allemande»], 1932). Il composa également des chœurs et de la musique de chambre.

Chéron André (Paris 1695-1766) organiste, chef d'orchestre et compositeur français. Elève de N. Bernier à la Ste-Chapelle, il entra à l'Opéra comme claveciniste (1734-1739), puis devint batteur de mesure (1739-1757), et, enfin, maître de chant et inspecteur de l'Opéra (1750-1759). Sous sa direction furent créées les principales œuvres de J.-M. Leclair, J.-Ph. Rameau, J.-J. Rousseau et G. Pergolèse qui furent à l'origine de la Querelle des Bouffons. Parallèlement, il occupa le poste d'organiste du Concert Spirituel, où il fit entendre avec succès plusieurs de ses motets et cantates. Il a publié des recueils de *Sonates en trio* (1727) et *Sonates en duo et en trio* (1729). □

Cherubini Luigi (Florence 1760 - Paris 1842) compositeur italien. Son père Bartolomeo, claveciniste, lui fit commencer ses études de contrepoint à l'âge de 9 ans, avec Bartolomeo et Alessandro Felici, ainsi qu'il l'atteste lui-même dans son *Catalogo per ordine cronologico,* où il établit la liste de la quasi-totalité de ses œuvres. Il débuta sa carrière de compositeur dans le genre de la musique sacrée qu'il continua à cultiver, même lorsque, grâce à l'aide du grand-duc Pierre-Léopold de Lorraine, il s'installa à Bologne et continua ses études avec G. Sarti, compositeur de Faenza alors très renommé. Sous l'influence de ce dernier, il écrivit le *Quinto Fabio* (1779, remanié en 1783) ainsi que d'autres opéras tout à fait conventionnels. Malgré ses premiers succès italiens, C. décida de s'expatrier, suivant l'exemple du même Sarti et d'autres musiciens qui, depuis un siècle, diffusaient l'opéra italien dans toute l'Europe. Sa première étape fut Londres où il composa, pour le théâtre Haymarket, *la Finta Principessa* (1785) et *Giulio Sabino* (1786). Après avoir fait représenter à Turin l'*Ifigenia in Aulide* (1788), dans laquelle apparaissait une plus grande intensité dramatique que dans les œuvres précédentes, sur le conseil de Viotti, C. se fixa à Paris. Là, il entra en relation avec un milieu musical particulièrement sensible au renouvellement des styles; la réforme de Gluck y avait allumé, quelques années auparavant, de nouvelles tensions, provoquant la querelle entre gluckistes et piccinnistes. *Le Démophon* (1788), sur un livret de l'encyclopédiste J.-F. Marmontel, démontre que C. avait pris conscience de certains problèmes, conscience qui aura d'importantes conséquences dans sa production ultérieure. Nommé directeur du théâtre de Monsieur, dit ensuite théâtre Feydeau, C. y fit représenter en 1791 la *Lodoïska,* qui connut un grand succès et dans laquelle il manifestait son intention de traduire musicalement la situation



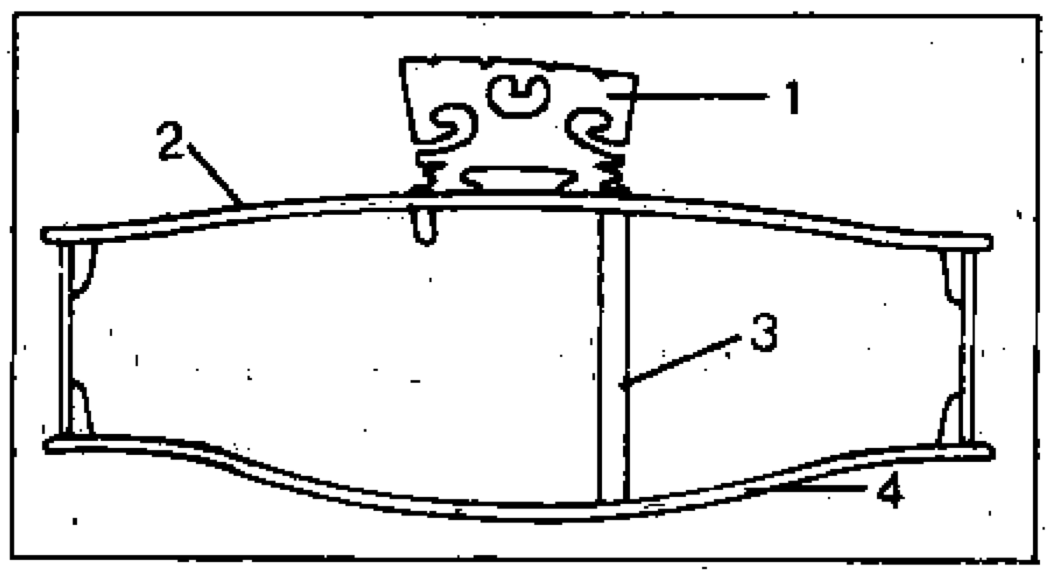
«Cherubini et la muse de l'art lyrique» par Ingres. Paris, Louvre.

psychologique des personnages. Trois années plus tard apparut, sur les mêmes scènes, la comédie «larmoyante» (ou pathétique) *Elisa ou le Voyage aux glaciers du mont St-Bernard* (1794), caractérisée par un sens élégiaque pénétrant. En 1794, C. entra dans la Fanfare républicaine fondée par Sarrette et transformée l'année suivante en Conservatoire, où il exerça pendant des années une intense activité didactique. Dans cette période, il écrivit *l'Hôtellerie portugaise* (1798), l'opéra comique *les Deux Journées ou le Porteur d'eau* (1800), l'un des premiers exemples italiens de symphonisme semi-mozartien mis au service du théâtre, *Anacréon* (1803) et surtout *Médée* (1797). Avec ce chef-d'œuvre, que Brahms définit comme «le sommet de la musique dramatique», C. se situait entre Gluck et Beethoven, se rattachant au premier par la sévérité de son style et son renoncement à la mélodieuse aria italienne au profit d'un style arioso-déclamatoire plus approprié au caractère tragique du sujet; au second, par son symphonisme accentué et sa vision unitaire du drame, dans lequel l'ensemble du monde sonore est mis au service de l'action dramatique. Désormais, la renommée de C. dépassait les frontières françaises; déçu par l'hostilité que lui témoigna Napoléon, lequel préférait les mélodies faciles de l'opéra napolitain, le compositeur accepta de s'installer à Vienne, où il fit la connaissance de Haydn et de Beethoven. *Faniska* (1806) est la dernière œuvre qu'il écrivit avant d'abandonner temporairement la musique pour se consacrer à la peinture et à la botanique. Cette période de retrait, provoquée par son découragement et par l'aggravation de troubles nerveux dont il souffrait depuis longtemps, fut interrompue en 1808 par la *Messe* en fa majeur pour solistes, chœur et orchestre, écrite durant un séjour au château de Chimay. Il est significatif que, à cette époque particulière, C. ait à nouveau tourné son attention vers le genre sacré auquel le prédisposaient tant l'austérité de son caractère que la rigueur de sa formation musicale. Avant *Ali-Baba* (1833), qui conclut sa production théâtrale, C. écrivit encore trois opéras : *Pimmalione* (1809), *le Crescendo* (1810) et *les Abencérages* (1813) dans lesquels sa haute doctrine musicale se transforma en un ton pédant, au détriment de la spontanéité de son imagination. Le premier de ses 6 quatuors à cordes date de 1814; son unique symphonie — stylistiquement et formellement tout à fait classique —, de 1815. Après la tumultueuse année 1815, C. retourna comme professeur de composition au Conservatoire (dont il devint directeur en 1822) et fut nommé codirecteur de la chapelle royale, charge qu'il conserva presque jusqu'à sa mort. Cette dernière période est marquée par une intense activité pédagogique (il produisit d'innombrables solfèges et, en 1835, le *Cours de contrepoint et fugue*) et de grandes compositions religieuses : à la *Messe solennelle* en ré mineur (1811) et à celle en do majeur (1816), s'ajouta la *Messe du Sacre* (1825), à la *Messe de Requiem* en do mineur (1816), celle en ré mineur (1836). Avec la *Médée*, il s'agit là des œuvres dans lesquelles C. donna l'expression de sa poétique artistiquement la plus accomplie : cette religion de la beauté absolue, cette foi dans la solidité de la forme qui ont fait juger son œuvre comme l'équivalent musical du néoclassicisme figuratif de Canova, Appiani et David.

Chester J. & W. maison d'édition musicale anglaise, fondée en 1863 à Brighton par les frères John et William C. En 1957, elle fut rachetée par la maison Hansen de Copenhague. Elle représenta des maisons d'édition musicale françaises et russes et publia la musique de compositeurs contemporains, parmi lesquels Stravinski, Poulenc, Malipiero.

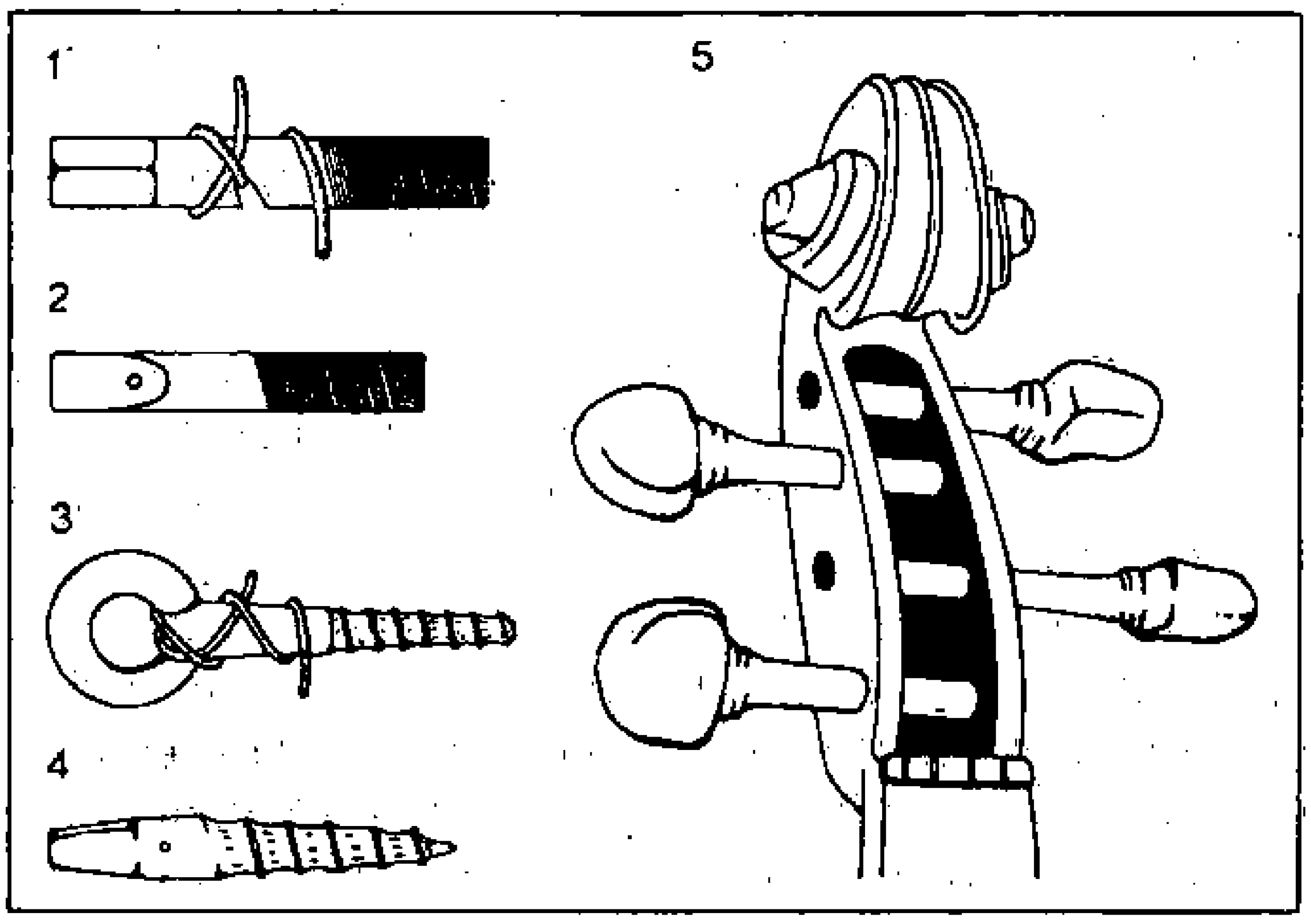
chevalet petite pièce de bois ajourée, située verticalement sur la table d'harmonie des instruments à archet, de façon à maintenir soulevées les cordes tendues, et à transmettre les vibrations à la caisse. Dans la guitare classique moderne, le c. de forme rectangulaire, haut d'environ de 1 cm et collé sur la table d'harmonie, fait également fonction de cordier.

Chevalet d'un violon : 1 *chevalet,* 2 *table d'harmonie,* 3 *âme,* 4 *fond.*



Chevalier Maurice (Paris 1888-1972) chansonnier français. Il débuta à douze ans au café-concert, passant ensuite au music-hall, genre issu de la rencontre entre la tradition française et le spectacle anglais. Avec Mistinguett et Joséphine Baker, il a été le plus célèbre chanteur à succès de l'entre-deux-guerres. Parmi ses succès : *Valentine, Paris je t'aime, Ma pomme, Louise.*

cheville bâtonnet de bois ou de métal (généralement conique), fixé sur les instruments à cordes : l'extrémité de la corde vient s'enrouler autour d'elle de manière à en régler la tension; une rotation est exercée directement ou indirectement à l'aide de clés ou de leviers appropriés jusqu'à ce que l'accord juste soit obtenu. Dans de nombreux instruments modernes (guitare, mandoline, etc.), les c. sont remplacées par des dispositifs à engrenage appelés clés qui constituent la → mécanique de l'instrument.



Cheville : différents types de chevilles métalliques à pression (1-2) *et à vis* (3-4); *manche de violon avec chevilles en bois* (5).

chevillier partie terminant le manche des instruments à cordes où sont fixées les chevilles autour desquelles s'enroulent les cordes.

Chevreuille Raymond (Bruxelles 1901-1976) compositeur belge. Il collabora à la Radio belge et

s'occupa de problèmes d'acoustique. Il a composé des œuvres théâtrales, de la musique symphonique et de chambre en adoptant le plus souvent un langage atonal inspiré d'Alban Berg.

Chiabrera Gabriello (Savone 1552-1638) poète et homme de lettres italien. Il vécut de nombreuses années à la cour de Ferdinand Ier et de Cosme II de Médicis à Florence, où il fit partie de la *Camerata fiorentina*. Versificateur talentueux, il se consacra aux genres les plus variés : pièces lyriques, poème héroïque, fable pastorale et opéra. Il écrivit les livrets d'*Il Rapimento di Cefalo, la Veglia delle Grazie, Galatea* — mis en musique respectivement par G. Caccini (1600), Lorenzino del Liuto et J. Peri (1615), S. Orlandi (1617) — ainsi que le prologue et quatre intermèdes de *l'Idropica* de G. B. Guarini, partiellement mis en musique par C. Monteverdi (1608). De nombreux compositeurs mirent en musique ses vers, madrigaux et *canzonette*.

chiarantana danse italienne d'origine populaire, de rythme lent, de mesure binaire ou ternaire. Employée au XVe s. comme chanson à danser, elle fut, au siècle suivant, exécutée comme pièce pour luth.

Chiari Pietro (Brescia 1711-1785) dramaturge et librettiste italien. Il appartenait à l'ordre des Jésuites; en 1746, il se fixa à Venise et, à partir de 1754, il fut poète de cour de François III de Modène. Auteur de médiocres textes de théâtre, de romances et de nouvelles, il est connu surtout par sa rivalité avec Goldoni. Il fournit des livrets à de nombreux compositeurs, tels Galuppi, Piccinni et Traetta.

Chiarini Pietro, dit «le Brescianino» (Brescia 1717 - Crémone, ap. 1765) compositeur italien. Il vécut d'abord à Venise (1738-1744), puis à Crémone; il fut l'ami de Goldoni qui lui fournit des textes pour des opéras et des intermèdes. De sa production, nous n'avons conservé que les livrets ainsi que l'intermède *Il Geloso Schernito* (1746), qui fut attribué par erreur à Pergolèse.

Chiaromonte Francesco (Enna 1809 - Bruxelles 1886) compositeur italien. Elève de P. Raimondi au Conservatoire de Palerme et de Donizetti à Naples, il participa à l'insurrection de 1848 et dut s'exiler pour cette raison; il passa d'abord à Paris, puis à Londres et à Bruxelles, se consacrant à l'enseignement du chant. Il écrivit 7 opéras, 1 opérette, de la musique sacrée.

Chicago jazz style représenté dans les années 1920 par de jeunes musiciens blancs (Franck Teschmaker, Muggsy Spanier, Wingy Manone, le débutant Benny Goodman) en activité précisément à Chicago, ville devenue, à l'époque de la Première Guerre mondiale, la nouvelle capitale du jazz après La Nouvelle-Orléans. Caractérisé par un rythme très marqué avec des ensembles polymélodiques et des séquences de solos, il a contribué à familiariser le public blanc avec le jazz, jetant les bases du swing.

Au cours de la seconde moitié des années 1960, Chicago a vu fleurir de nouvelles forces créatives de la musique noire américaine (de l'Art Ensemble of Chicago à Anthony Braxton), constituant en même temps que Saint Louis (Charles «Bobo» Shaw, Julius Hemphill) la filière dite du *Midwest*.

chiesa, da→ église, d'.

Chilesotti Oscar (Bassano del Grappa, Vicence, 1848-1916) musicologue. Il fut l'un des principaux représentants de la musicologie italienne naissante. Il se consacra particulièrement à l'étude de la technique et de l'histoire du luth; il prépara la publication de la *Biblioteca di rarità musicali* («Bibliothèque de raretés musicales»), en 9 volumes (1883-1915), dans laquelle il recueillit des transcriptions de musiques anciennes.

Chiozzotto surnom de Giovanni → Croce.

chironomie terme grec correspondant à «direction (d'un morceau musical) au moyen des gestes de la main». La c. fut utilisée dans l'Antiquité par les Egyptiens, les Indiens et les Grecs pour indiquer aux chanteurs, en l'absence d'une notation intégrale, le cheminement mélodique, la vitesse des changements rythmiques, la montée et la descente des sons. Chez les Grecs, celle-ci était déjà devenue un art véritable qui exigeait une grande variété de gestes de la main, du poignet et de l'avant-bras; cette pratique resta longtemps en vigueur, même en Europe occidentale, pour la direction du chant grégorien.

chironomique, notation → notation.

chiroplaste appareil conçu par J. B. Logier en 1814 pour régler la position des mains sur le clavier du piano.

Chisholm Erik (Glasgow 1904 - Le Cap 1965) organisateur musical, chef d'orchestre et compositeur écossais. Après avoir contribué activement à la diffusion de la nouvelle musique en Angleterre, il s'installa en 1946 au Cap en qualité de directeur du Collège universitaire de musique. C'est là qu'il fonda, en 1948, la section sud-africaine de la Société internationale de musique contemporaine.

chitarrone genre d'→ archiluth; il se différencie du théorbe, autre type principal, par son manche plus important qui dépasse en longueur le chevillier principal de plus d'un mètre et se termine par un chevillier supplémentaire soutenant les cordes de bourdon.

Joueur de chitarrone : tableau de l'école du Caravage (v. 1590). Turin, Pinacothèque.

Chladni Ernst (Wittenberg 1756 - Breslaw 1827) physicien. Il est considéré comme le père de l'acoustique moderne en tant que théorie des vibrations sonores. Il détermina, en étudiant les vibrations dans les tuyaux d'orgue, la vitesse du son dans certains gaz et expliqua les phénomènes de dissonance et de consonance. Les *images de Chladni* s'obtiennent en saupoudrant la surface d'une lame souple que l'on met en vibration. La poudre tend à se concentrer sur certaines lignes dites nodales où la vibration est nulle;

la position de ces lignes dépend de la forme de la lame et du mouvement qui lui est imprimé.

chocallo sorte de → crécelle sud-américaine analogue à la maraca. Elle est constituée par un cylindre de métal, de fibre ou de bois contenant de petits cailloux ou des grains de riz; quand on l'agite, elle procure une accentuation rythmique particulière.

chœur union de plusieurs voix émises en même temps. Cette pratique existe, depuis les temps les plus anciens, dans toutes les civilisations; son histoire et ses formes coïncident en grande partie avec celle de la musique elle-même.

Le c. est dit *monodique* quand toutes les voix entonnent la même mélodie à l'unisson ou à l'octave; dans ce sens, il peut aussi être appelé *homophonique*, bien que ce terme soit utilisé plus fréquemment, de façon impropre, pour désigner un chœur *homorythmique*, dans lequel les voix procèdent parallèlement avec des notes de scansion égale, mais suivant des mélodies particulières pouvant être différentes. Le c. est dit *polyphonique* lorsque les voix entonnent des mélodies différentes sur des rythmes généralement différents eux aussi. Le c. pratiqué plus particulièrement dans la musique populaire des peuples appelés primitifs, et dans celle des civilisations extra-européennes est dit *hétérophonique* : les voix y exécutent, en même temps, la même mélodie avec des variantes mélodiques et des écarts d'intonation entre les unes et les autres. Dans le c. *parlé*, toutes les voix parlent ou émettent de simples phonèmes. On obtient un effet choral particulier en entonnant une mélodie sans les paroles, ou *à bouche fermée :* le c. à bouche fermée de *Madame Butterfly* de Puccini en est un exemple célèbre. Le c. est appelé *à voix égales*, quand il ne comprend que des voix masculines ou féminines, ou que des voix d'enfants; on distingue alors le c. *masculin* ou *viril*, *féminin* et *de voix blanches*. Il est appelé au contraire *à voix inégales* ou *mixtes*, quand il est formé de voix masculines et féminines, ou de voix masculines et de jeunes gens, et ainsi de suite. Autrefois, les chanteurs masculins appelés *contraltistes*, chantant en voix de fausset, et les *castrats*, à leur tour rangés en *sopranistes* et *contraltistes* selon leur tessiture, appartenaient également aux registres féminins et aux voix blanches. Les voix les plus aiguës sont des voix féminines qui se classent en trois registres : *soprano*, *mezzo-soprano* et *contralto*. Les voix masculines se divisent également en trois registres : *ténor*, *baryton* et *basse*. Les voix de soprano, contralto, ténor et basse sont caractéristiques de la formation chorale, tandis que celles de mezzo-soprano et de baryton trouvent des emplois plus restreints. Un c. est dit à 1, 2, 3, 4, 5 voix etc., non pas en fonction du nombre de ses participants, mais par rapport au nombre de portées ou parties constituant la composition confiée à l'ensemble choral (p. ex. : motet à 5 voix). Dans les temps les plus anciens, la pratique chorale s'effectuait sous forme de *chant hymnique*, (en exécution collective unitaire), de *chant responsorial* (dans lequel une partie collective alterne, comme en répondant, avec une partie soliste), et de *chant antiphonique* où l'ensemble choral est divisé en sections (généralement deux, appelées *demi-chœurs*) qui chantaient en alternance. La pratique antiphonique engendra, dans la tradition occidentale, la technique appelée du *double c.*, qui connut son apogée dans le style polychoral du *coro battente* ou *spezzato*, caractérisé par l'emploi de plusieurs chœurs dialogant, généralement avec des instruments : cette forme est typique des compositions sacrées et profanes du XVI[e] s., surtout de la musique vénitienne (Willaert, Gabrieli) et de l'Italie septentrionale en général. Depuis la Renaissance, l'usage s'est stabilisé de nommer *a cappella* le c. composé seulement de voix non accompagnées par des instruments, et *concertant* le c. qui s'unit à une exécution instrumentale.

Dans la musique populaire, le c. a de façon évidente une fonction sociale, en tant que pratique intégrant les différents actes et moments de caractère religieux, civil, militaire, etc. de la vie d'une communauté, ou bien en tant que mode de participation collective et de participation du groupe aux événements importants de la vie d'un individu. Celui-ci est généralement l'expression de sentiments collectifs, mais il peut aussi exprimer des sentiments individuels comme dans le madrigal (voir les madrigaux dramatiques de Vecchi et de Banchieri), ou servir de commentaire épique ou moral à une action comme cela se produit souvent dans l'oratorio. Dans ce dernier, plus particulièrement, le c. peut représenter parfois la divinité elle-même. Mais, plus fréquemment, il est la voix d'une multitude, tantôt conçue dans un sens universel ou générique, tantôt concrète et déterminée en fonction de l'action. Dans l'opéra, le c. représente habituellement certaines communautés ou groupes de personnes. Dans d'autres formes musicales, comme les messes de concert, le c. n'assume pas de rôle scénique, mais il est utilisé pour ses pures valeurs musicales et constructives. // Par c., on désigne également un quelconque morceau de musique à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement instrumental. Celui-ci peut être autonome ou faire partie d'une composition plus vaste, observer un certain schéma formel, comme celui de la fugue dans de nombreuses compositions sacrées en forme d'oratorio, ou bien avoir une structure libre. // L'ensemble vocal exécutant de la musique chorale est également appelé c. Le c. le plus commun est celui qui se forme spontanément dans une collectivité pour entonner un chant de joie, de douleur ou exprimant de toute façon un sentiment ou une volonté commune. De nombreuses civilisations possèdent également des groupes d'exécutants spécialisés, intégrés dans une organisation donnée, éduqués par la volonté de l'autorité religieuse, civile ou militaire, et destinés à exercer des fonctions adéquates. Le c. des chapelles d'églises chrétiennes, formé dans une école spéciale appelée *Schola cantorum*, était dirigé par un *primicerius*; de la même manière, le c. des églises protestantes était dirigé par un *cantor*. Par la suite, le chef du chœur fut appelé de façon plus commune, *maestro di capella* (maître de chapelle), s'il dirigeait le c. d'une église et *maestro del c.* (maître de c.), si l'ensemble appartenait plutôt à un théâtre ou à une institution de concert. Entre les XII[e] et XIII[e] s., les premières libres associations chorales commencèrent à apparaître; les confréries de chanteurs de laudes, qui chantaient des louanges à la Vierge après les fonctions religieuses, en sont un exemple; ces associations connurent un grand développement à l'époque actuelle avec la floraison de *sociétés chorales*, formées généralement de dilettantes, dans tous les pays de culture européenne,

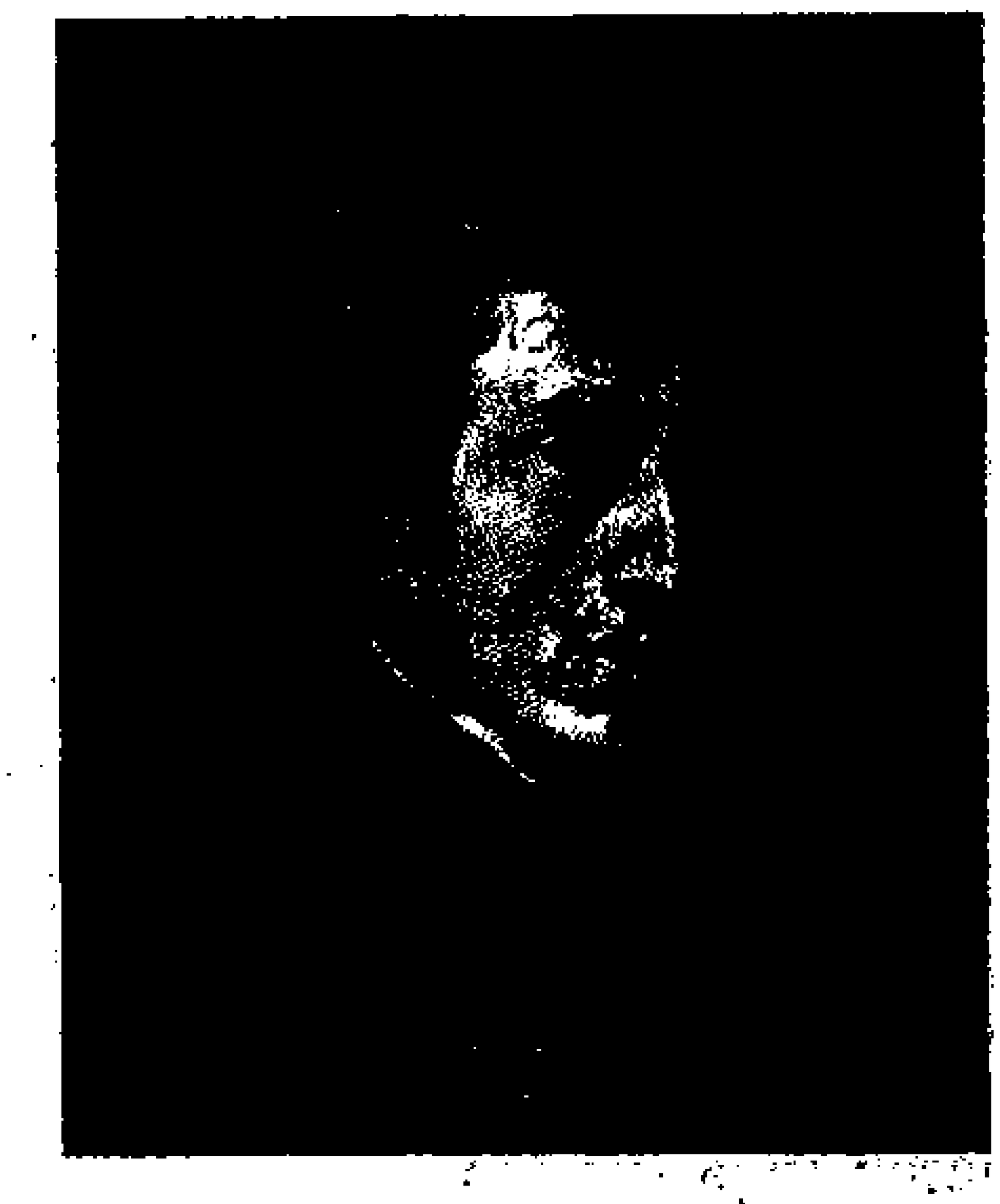
allemands et anglosaxons principalement. // C. *instrumental*, appellation donnée à la Renaissance, en Italie surtout, à tout ensemble instrumental, afin de le différencier de l'ensemble vocal dit c. *vocal*. // Dans les instruments à cordes, c. désigne le groupe de plusieurs cordes parallèles ou rang de cordes, destinées à être jouées simultanément et accordées à l'unisson, à l'octave et, plus rarement, à la quarte ou à la quinte.

Chomiński Józef Michal (Ostrów, près de Przemyśl, 1906) musicologue polonais. Professeur à l'Université de Varsovie, de 1951 à 1968, il a dirigé la revue « Studia Musykologiczne » (*Etudes musicologiques*, 1953-1957) et l'édition des *Monumenta musicae in Polonia* (1964-1971). Il a publié différents livres, dont *les Préludes de Chopin* (1950), *les Formes musicales* (2 vol., 1954-1956), *Histoire de l'harmonie et du contrepoint* (2 vol., 1958-1962), *les Sonates de Chopin* (1960), *Etudes sur l'œuvre de Szymanowski* (1969), ainsi que des essais sur Scriabine, sur la Renaissance polonaise et sur le rapport entre structure et sonorité dans la composition.

Chop Max (Greussen, Thuringe, 1862 - Berlin 1929) critique musical allemand. Il collabora à plusieurs journaux et dirigea, à partir de 1920, la revue « Die Signale für die musikalische Welt ». Il est l'auteur de nombreux essais, dont *les Neuf Symphonies de Beethoven* (posthume, 1952) et une série d'*Introductions aux chefs-d'œuvre de la musique*.

Chopin Frédéric (Zelazowa Wola, près de Varsovie, 1810 - Paris 1849) compositeur et pianiste polonais. Fils d'un Français, précepteur de la famille du comte Skarbek, et d'une gouvernante de la maison Skarbek, il prouva, dès sa plus tendre enfance, qu'il était doué d'une exceptionnelle sensibilité musicale. Quand la famille s'installa à Varsovie (le père était devenu professeur de français au lycée), C. fut confié au violoniste et pianiste tchèque Wojciech Zywny, qui le dirigea vers l'étude du piano et de la composition. Ses premiers travaux furent publiés à la fin de 1817; en 1818, il se présenta pour la première fois en concert public. Les leçons de Zywny (les seules leçons de piano reçues par C.) s'achevèrent en 1822; l'année suivante, poursuivant en autodidacte ses études de piano, C. s'inscrivit au lycée où enseignait son père. A la fin du cycle d'études (1826), il passa au Conservatoire pour y étudier la composition avec Józef K. Elsner et obtint son diplôme en 1829; entre-temps C. écrivit de nombreuses pages dont il faut retenir surtout le *Rondeau* op. 1, les *Variations* op. 2 et la *Krakowiak* op. 14 (ces deux dernières œuvres pour piano et orchestre).

En 1828, C. sortit pour la première fois de Pologne à l'occasion d'un voyage à Berlin en compagnie d'un collègue de son père. En août 1929, il donna deux concerts à Vienne qui eurent un certain succès; l'année suivante, il présenta à Varsovie ses deux *Concertos* pour piano et orchestre (op. 11 et op. 21). Mais plus que les concertos, il faut signaler les *Etudes* (réunies plus tard dans l'op. 10) composées entre 1829 et 1830 : il y révèle une technique du piano nettement novatrice, non plus tributaire de la tradition en ce qui concerne l'attaque de la touche et l'utilisation des pédales. Revenu à Vienne en novembre 1830, C. y resta jusqu'au mois de juillet de l'année suivante, n'y jouant que deux fois, sans grand succès. Il partit ensuite pour Paris, avec l'intention d'aller en Angle-



Chopin par E. Delacroix (1838), Paris, Musée du Louvre.

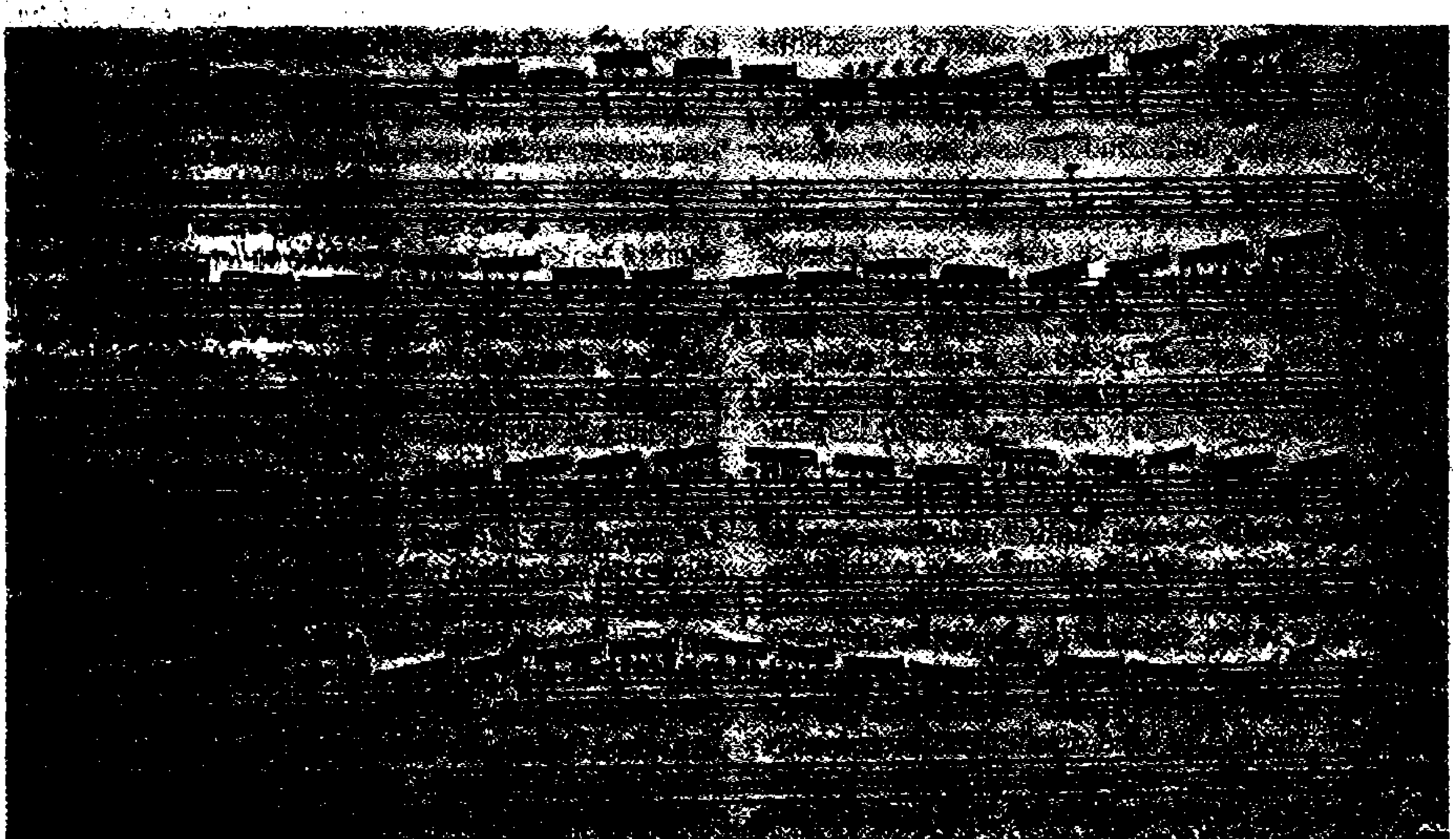
terre. Mais, ayant débuté dans la capitale française avec un très grand succès, et s'étant rapidement lié d'amitié avec Liszt, Mendelssohn, Rossini, Berlioz, Meyerbeer, M. C. Falcon, Nourrit et d'autres artistes, il décida de s'établir à Paris où il donna de nombreux concerts dans les salons aristocratiques et commença une intense et lucrative activité de professeur. Le cercle de ses amitiés s'élargit à d'autres grands artistes (Bellini, Balzac, Delacroix). Schumann fit une critique favorable de ses compositions. Bientôt C. fut en mesure de placer tout ce qu'il écrivait auprès des maisons d'édition françaises, allemandes, anglaises et italiennes.

La composition et l'enseignement furent les activités que C. exerça régulièrement jusqu'à la fin de sa vie, tandis que ses apparitions publiques en tant que pianiste devinrent des événements rares, attendus et suivis avec ferveur. Pendant l'été 1835, au cours d'un voyage en Allemagne, C. rencontra, outre Mendelssohn et Schumann, la famille Wodziński; il se fiança secrètement avec Maria Wodzińska, mais le mariage ne put être célébré à cause de l'opposition du père de la jeune fille. En été 1836, il rencontra George Sand qui devait profondément marquer sa vie. A la fin de 1838, C. partit pour Majorque avec elle et continua de vivre en sa compagnie, à Paris et à Nohant, jusqu'en 1847; la séparation qui suivit fut provoquée surtout par la tension qui s'était créée entre le musicien et Maurice Dudevant, fils de l'écrivain. En 1848, s'étant rendu en Angleterre et en Ecosse, C. donna au *Guildhall* de Londres son dernier concert. L'année suivante, sa santé, déjà précaire depuis quelques années, se détériora définitivement. L'opinion commune attribue sa mort à la phtisie; mais on a également avancé l'hypothèse qu'il souffrait depuis longtemps d'asthme de nature allergique. Ses funérailles solennelles furent célébrées à Paris; son cœur, recueilli dans une urne, fut transporté dans l'église Sainte-Croix à Varsovie.

Bien que sa production ne soit pas très vaste et comprenne presque exclusivement des œuvres pour piano, C. est considéré comme un des plus grands compositeurs de son siècle. Le fait que dès l'âge de vingt ans il écrivait déjà des pages d'une incontestable originalité et maturité a toujours détourné l'attention de la critique du processus évolutif de son style, qui présente pourtant un grand intérêt. Les compositions de jeunesse sont caractérisées par l'acquisition de modèles auxquels C., en tant que pianiste, était parti-

culièrement sensible : J. N. Hummel, J. Field et (dans une mesure moindre) I. Moscheles, K. Czerny, F. Kalkbrenner. La vie musicale de Varsovie, centrée sur le théâtre et un répertoire à prédominance italienne, explique en outre l'intérêt de C. pour Rossini et pour la mélodie de goût italien. Il faut enfin rechercher une autre composante fondamentale de la formation de C. dans le mouvement nationaliste polonais; sa sensibilité pour le chant populaire est évidente dans la citation ou l'imitation de formes (*mazurka*, *krakowiak*) et de tournures nationales (final des deux *Concertos*, *Rondeau* op. 5, etc.).
On rencontre une première et décisive prise de conscience, de la part de C., des conséquences qui provenaient des choix culturels de sa jeunesse dans les *Études* op. 10 de 1830-1831 et dans les premières compositions (*Mazurkas* op. 6 et 7, *Scherzo* op. 20, *Ballade* op. 23), où la contamination entre musique populaire et musique savante est dépassée, et les caractéristiques de la première remplissent tous les paramètres du langage, avec des conséquences de portée révolutionnaire sur les formes et sur l'harmonie. Au cours des premières années parisiennes, la nécessité de conquérir et consolider son succès pousse C. à la rédaction de quelques pages de circonstance et de quelques compositions, sans doute de grande beauté (*Grande Valse* op. 18, *Nocturnes* op. 27, *Scherzo* op. 31, etc.), mais dépourvues de la tension révolutionnaire qui caractérise les œuvres de 1830-1831. Tension qui réapparait, ultérieurement développée et radicalisée, dans les compositions de la période qui suit la rupture des fiançailles avec Maria Wodzińska, comme les *Préludes* op. 28, la *Sonate* op. 35, la *Ballade* op. 38, le *Scherzo* op. 39, jugées alors, et pendant de nombreuses décennies encore, comme des œuvres «subversives». Dans ces œuvres, on note la tendance de C. à une écriture pour piano plus dense et au contrepoint; ce sont surtout les expérimentations avec le contrepoint qui sont importantes pour les conséquences qu'elles ont dans le domaine de l'harmonie et du timbre. Avec de telles œuvres s'ouvre une féconde saison créatrice, pendant laquelle naissent des pages parmi les plus remarquables et les plus célèbres de la littérature pour piano (*Polonaise* op. 44, *Ballade* op. 47, *Fantaisie* op. 49, *Ballade* op. 52, *Polonaise* op. 53). Enfin, avec ses dernières compositions (*Scherzo* op. 54, *Berceuse* op. 57, *Barcarolle* op. 60, *Polonaise-Fantaisie* op. 61, *Nocturnes* op. 62), C. développe l'étude de sonorités de faible volume et d'inhabituelles caractéristiques de timbre, c'est-à-dire de ces sonorités que l'on définit, d'une manière conventionnelle, comme pré-impressionnistes, puisqu'elles précèdent les recherches sur le son de Debussy. La *Polonaise-Fantaisie* a un relief particulier, du point de vue de la structure, car le concept traditionnel de forme unitaire et symétrique y est dépassé au profit d'un concept de forme issue de relations thématiques non perceptibles à l'audition, mais que l'analyse peut démontrer.
La production de C. comprend aussi quelques compositions pour piano et orchestre (dont, en plus des œuvres citées, la *Grande Polonaise brillante* op. 22) et un petit nombre de compositions pour musique de chambre soit instrumentales (comme la *Sonate* op. 65 pour violoncelle et piano), soit vocales (comme les *17 Chants polonais* op. 74 pour voix et piano); tout le reste est pour piano seulement : 4 ballades, 4 impromptus, 59 mazurkas, 21 nocturnes, 17 polonaises, 26 préludes, 4 rondeaux, 4 sherzos, 3 sonates, 27 études, 19 valses, 4 variations et 15 compositions de genre divers.
choral chant liturgique de l'Eglise luthérienne, qui s'est affirmé à partir de la Réforme, en Allemagne. Afin de moderniser la pratique liturgique et de la mettre à la portée des masses, Luther adopta dans la musique les formes les plus simples, préconisant par ailleurs l'emploi de la langue vernaculaire et reléguant au second plan les formes anciennes de la musique

Page autographe de l'«Etude» en la mineur op. 10 nº 2.



contrapuntique sur textes latins. Il ne se contenta pas cependant d'appliquer aux chants liturgiques anciens de nouveaux textes en langue vernaculaire, mais, dans l'intention de rendre le sens de la foi populaire, il remplaça des mélodies traditionnelles par d'autres mélodies provenant souvent de la tradition profane populaire. Lui-même écrivit de nombreux textes et plusieurs mélodies pour les nouveaux chants qu'il publia à partir de 1523 en Allemagne (avec la collaboration des musiciens J. Walter et K. Rupff) et qui furent rapidement diffusés dans la population. Le chant polyphonique appartenant à une tradition typiquement allemande, les c. de Luther furent bientôt harmonisés à quatre parties et chantés au cours des cultes mais en gardant toutefois à la mélodie, confiée à la partie supérieure (soprano), son rôle prédominant. Le c. est resté jusqu'à aujourd'hui le fondement musical le plus important et l'identité du culte luthérien; il fut, en outre, adopté avec les mêmes caractéristiques par toutes les autres tendances de la Réforme : tout au long du XVII^{e} s., le répertoire des c. s'enrichit de publications nouvelles contenant, soit des arrangements de mélodies précédentes, soit de nouvelles musiques adaptées aux différentes intentions de la liturgie et du chant communautaire. Dans ses cantates et ses passions, Bach reprit les mélodies anciennes, en les harmonisant à quatre voix avec une extraordinaire richesse et variété, tout en créant de cette manière un lien immédiat entre la sensibilité et la pratique de la masse religieuse et la finalité artistique vers laquelle tendaient ses élaborations musicales. Les musiciens protestants trouvèrent par ailleurs dans le c. une impulsion décisive pour créer leurs propres formes instrumentales, indépendantes de la tradition du monde catholique. Avec J.P. Sweelinck, S. Scheidt, J. Pachelbel et d'autres compositeurs du XVII^{e} s., le c. devint la base de compositions pour orgue qui paraphrasaient, variaient, réélaboraient en contrepoint ou utilisaient comme sources d'improvisation des éléments thématiques extraits des c. diffusés parmi les croyants (choral fugué, varié, figuré, prélude de choral). Cette pratique atteignit son apogée avec Bach, chez lequel le matériel mélodique des c. fut transformé, sur le plan instrumental, en une série de compositions pour orgue, tantôt simples, tantôt de difficulté transcendentale et de forme complexe.

chorégraphie terme qui, littéralement, se réfère à la notation de la danse, objet de recherches et de tentatives depuis des siècles et non encore codifiée de façon universelle aujourd'hui. Toutefois, par extension du sens, c. est l'art même de la danse sous son aspect créateur; le chorégraphe, donc l'auteur de l'œuvre dansée sur scène, est avant tout l'organisateur des pas et des figures qui constituent la substance formelle du ballet, et souvent le créateur de l'action relatée ou du sujet théâtral, et le responsable du choix de la musique qui accompagne sa construction chorégraphique. Les rapports existant entre c. et musique sont variés. Certains chorégraphes cherchent à traduire l'expressivité de la musique dans le langage de la danse. D'autres perçoivent la musique comme un contexte sonore, un fond dramatique, créant entre danse et musique des contacts surtout psychologiques. C'est-à-dire que l'on peut danser sur la musique au-delà de la musique, ou même contre la musique, lorsqu'existent deux structures parallèles, qui s'opposent : la structure musicale et la structure chorégraphique. On peut enfin danser sans musique, en suivant le rythme intérieur de la dynamique chorégraphique. Il est donc évident que sur le même morceau musical on peut créer d'innombrables c. différentes, si bien que l'identité d'un ballet naît non pas de la musique, mais de la c. (*Roméo et Juliette*, sur la même musique de Prokofiev, a été mis en chorégraphie par Lavrovskij, Tudor, MacMillan, Cranko et beaucoup d'autres). On juge donc aujourd'hui indiscutables l'autonomie créatrice de la c. et son rôle essentiel dans la constitution de la nature et de la valeur du spectacle de danse, indépendamment de la musique (à ce sujet, il y a des exemples frappants et souvent cités de chefs-d'œuvre du ballet qui utilisent des musiques de peu de valeur, et par contre des ballets médiocres construits sur des chefs-d'œuvre musicaux). Toutefois dans la réalité historique, surtout à des époques déterminées et dans des pays où la tradition musicale privilégiait l'opéra (c'est le cas de l'Italie de la fin du XIX^{e} s. au milieu du XX^{e} s.), cette autonomie artistique de la c. fut méconnue et le ballet fut considéré comme un genre secondaire du théâtre musical. L'histoire des rapports entre danse et musique est donc d'une certaine manière l'histoire elle-même du → ballet et de sa dimension culturelle. Dans les spectacles aristocratiques du début de la Renaissance italienne, la pantomime, la c., la musique, le chant et l'art dramatique se retrouvaient au cours des *intermèdes* des fêtes de cour : l'emploi de la musique dans les danses, non encore vraiment théâtrales, était donc totalement étranger à l'action comme il apparaît à la lecture des traités du XVI^{e} siècle (Guglielmo Ebreo, Cesare Negri, Fabrizio Caroso, Domenichino da Piacenza), et il l'était encore plus dans le *ballet de cour* français, genre inauguré par le célèbre *Ballet comique de la Reine* (1581) de Balthazar de Beaujoyeulx, considéré comme le premier de l'histoire du théâtre de danse. Avec les mélodrames dansés de Claudio Monteverdi (*Il Ballo delle ingrate* [«le Bal des ingrates»], 1608; *Tirsi e Clori* [«Thirsis et Chloris»], 1616) le genre s'anoblit musicalement et trouve un nouveau caractère, mais le *ballet de cour*, prédominant pendant le XVII^{e} siècle français et italien, s'élèvera seulement à la cour de Louis XIV — où collaborent l'écrivain Molière, le musicien Lully et le chorégraphe Pierre Beauchamp — au rang de *comédie-ballet* et *opéra-ballet* avec le triomphe des *Fâcheux* (1661), des *Amants magnifiques*, et du *Bourgeois gentilhomme* (1670). Le spectacle chorégraphique retombe ensuite au rang de divertissement fastueux et brillant, même s'il convient de mentionner les parties dansées des opéras-ballets de Jean-Philippe Rameau (*les Indes galantes*, 1735; *Castor et Pollux*, 1737; *Pygmalion*, 1748, etc.). La réforme de la danse sur scène, où la c. devient un moyen d'expression dramatique et se lie plus intimement avec la musique, commence avec les danses-pantomimes du viennois Franz Anton Hilverding entre 1742 et 1764, pour se définir à un haut niveau théorique dans l'œuvre créatrice et spéculative de l'Italien Gasparo Angiolini et du Français Jean-Georges Noverre, bien que séparés par une célèbre querelle à propos de la pantomime «marchée» ou «mesurée» et de l'autonomie dramatique

de la danse. Tous deux soutiennent la nécessité de liens étroits avec la «nouvelle musique», même si c'est Angiolini, moins connu, qui obtient les résultats les plus significatifs, avec notamment la collaboration de Gluck pour *Don Juan* (1761), chef-d'œuvre du «ballet d'action». La période néoclassique voit une régression de la fonction de la musique dans les spectaculaires «chorédrames» de Salvatore Viganò (à qui l'on doit pourtant *le Creature di Prometeo* [«les Créatures de Prométhée»], de Beethoven, 1801), G. Gioia, P. Angiolini, et dans les grands ballets mythologiques de P. Gardel, L. Duport, L. Henry, etc. Le romantisme chorégraphique, préparé par l'œuvre théorique et pédagogique de Carlo Blasis (dont l'école rigoureusement «classique» jusqu'en 1850, c'est-à-dire respectueuse des principes de la danse académique, forma toutes les plus grandes danseuses aux effets romantiques), est marqué par *la Sylphide* (1832) de Filippo Taglioni (musique de Schneitzhoeffer) et par *Giselle* (1841) de Jean Coralli et Jules Perrot (musique d'Adolphe Adam), qui dominent une grande production de ballets au caractère fantastique où la matière chorégraphique élaborée de Taglioni, de Perrot, du grand August Bournonville (père de la très pure école danoise), de Joseph Mazilier, d'Albert, de Jean Coralli et d'Arthur Saint-Léon à ses débuts, est associée à des partitions souvent purement fonctionnelles. Avec Daniel Auber (*Marco Spada* de Mazilier, 1857), Jacques Offenbach (*le Papillon*, c. de Maria Taglioni, 1860) et Léo Delibes (*Coppélia*, c. de Saint-Léon, 1870 et *Sylvia*, c. de Louis Mérante, 1876), la composante musicale se rapproche du haut niveau formel et du degré élevé d'inspiration qu'elle atteindra avec les ballets créés, en collaboration avec Tchaïkovski, par Marius Petipa, le plus grand chorégraphe de son époque (*la Belle au bois dormant*, 1890; *Casse-Noisette*, 1892; *le Lac des cygnes*, 1895). Avec Petipa, et avec les grandes danseuses de l'école italienne interprètes de ses ballets, le théâtre chorégraphique trouve dans la Russie impériale de la fin du siècle un moment privilégié de son histoire dans la synthèse entre le style italien et le style français, tandis que dans le reste de l'Europe, la danse traverse une période de profonde régression, interrompue de 1909 à 1929 par l'éclat des Ballets russes de Diaghilev. Sous sa direction les chorégraphes Mikhaïl Fokine (réformateur du ballet académique moderne), Vaslav Nijinski (danseur légendaire), Léonide Massine, Bronislava Nijinska, Serge Lifar et George Balanchine, — dans un cénacle d'artistes qui voit collaborer à Paris les plus grands musiciens de l'époque : Debussy, Ravel, Stravinski, Satie, de Falla, Respighi, Prokofiev, Poulenc, Milhaud, Sauguet, etc. —, créent un théâtre chorégraphique d'une dimension artistique et d'une dignité culturelle tout à fait nouvelles, avec des œuvres qui marquent profondément l'évolution du ballet du XX^e^ siècle, comme *Petrouchka, l'Après-midi d'un faune, le Sacre du printemps, la Légende de Joseph, Parade, Chout, les Noces, les Biches, Mercure, le Train bleu, Pas d'acier, Apollon musagète*, etc.

La période suivante voit une diaspora des artistes des Ballets russes, qui créent des traditions chorégraphiques et qui vont s'affirmer : Serge Lifar en France, Ninette de Valois en Angleterre et surtout George Balanchine aux Etats-Unis. Ce dernier, avec son académisme abstrait et moderne, crée une œuvre d'une ampleur et d'une importance incomparables, caractérisée par une rigoureuse cohésion de structure avec la partition musicale utilisée; dans son œuvre, les ballets les plus importants sont ceux réalisés en collaboration avec Stravinski (*Apollon musagète*, 1928, *Jeu de cartes*, 1937, *Orpheus*, 1948, *Agon*, 1956, etc.). A la différence des chorégraphes cités ci-dessus, pour qui la composante musicale est l'objet d'une profonde attention, d'autres montrent encore leur indifférence dans le choix des musiques, souvent volontairement banales ou d'un genre léger. Mais quelques-uns des principaux représentants de la *modern dance* et de la *postmodern dance* instaurent des rapports nouveaux et intéressants avec la musique : Maurice Béjart, inspiré par un éclectisme anticonformiste, qui n'hésite pas à «contaminer» de la musique savante, voire illustre, avec la musique de consommation la plus galvaudée, en accord avec l'idée d'une c. et d'une expression théâtrale imaginatives et stylistiquement composites; Merce Cunningham s'associe avec un musicien comme J. Cage et un peintre comme R. Rauschenberg sous les enseignes de l'indiscipline et de l'indétermination, jugées sources d'énergies expressives; Ann Halprin avec les compositions de La Monte Young ou de T. Riley, dont les ballets comportent l'emploi du feu, de papillons, du public lui-même, ou bien de musiques combinées avec des objets, des jouets, des systèmes électroniques, dans le but de soutenir une improvisation gestuelle susceptible de révéler au danseur ses propres capacités potentielles d'expression; Carolyn Carlson, avec des enregistrements de bruits de la nature ou de la rue comme fond sonore, dans le but de procurer au danseur une totale disponibilité mentale et physique; Meredith Monk par l'«enchantement» de sa voix même, tandis qu'il crée ses images théâtrales oniriques et évocatrices; Lucinda Childs et Andrey Degrost avec la répétition obsédante des gestes correspondant à la musique minimale de Ph. Glass, surtout lorsque musique et c. se sont unies avec bonheur à la fixité du théâtre de R. Wilson.

choriste chanteur qui fait partie d'un chœur. Jusqu'au XVIII^e^ siècle, ce mot désignait aussi, dans le théâtre musical, le figurant ou le danseur membre d'un corps de ballet.

Choron Alexandre-Etienne (Caen 1771 - Paris 1834) théoricien de la musique français. En 1805, il fonda le «Bulletin musical», dans lequel il publia des œuvres inédites de Josquin des Prés, Goudimel, Palestrina, Carissimi et Janequin; il fut directeur des cérémonies religieuses et civiles sous le règne de Louis XVIII et, pendant quelque temps (1816-1817), directeur de l'Opéra. Il écrivit des traités importants, des méthodes d'accompagnement, de composition ainsi que divers ouvrages théoriques, un *Dictionnaire historique des musiciens* (avec F. Y. Fayolle, 1810-1811) et une *Encyclopédie musicale* (6 vol., 1836-1838), terminée et remaniée par A. de La Fage.

chorus terme employé en jazz pour définir le refrain sur lequel on improvise.

Chostakovitch Dimitri (Saint-Pétersbourg 1906 - Moscou 1975) compositeur soviétique. Elève au Conservatoire de Léningrad, il se rallia aux mouvements les plus actifs de l'avant-garde révolution-

naire, avec Prokofiev, Maïakovski, Meyerhold, etc. En 1926, sa *Symphonie nº 1* le fit connaître dans le monde entier, révélant une originale assimilation sans préjugés des plus récentes découvertes de la musique contemporaine européenne, soutenues par une extraordinaire désinvolture technique. Outre les influences de Rimski-Korsakov et de Prokofiev, la production de jeunesse de C., qu'elle soit symphonique, de chambre ou théâtrale, se réclame de la Nouvelle Objectivité allemande et française et, notamment, de Hindemith; il y domine une atmosphère menaçante, ponctuée d'allusions grotesques et ironiques, au timbre exubérant et au rythme original. Son langage harmonique est libre et aboutit tantôt à l'atonalité, tantôt à la polytonalité, créant des constructions d'une extrême complexité, avec un recours constant à des développements polyphoniques grandioses mais toujours plastiques et expressifs. Le jazz, les thèmes populaires et la caricature de la musique bourgeoise s'allient à son engagement permanent de transmettre, par un langage réaliste et communicatif, les idéaux révolutionnaires. Directeur du Théâtre de la Jeunesse ouvrière de Léningrad, il se tourna rapidement vers l'opéra avec deux chefs-d'œuvre : *le Nez* (1927-1928), d'après Gogol, d'une solide efficacité caricaturale, et le drame *Katerina Izmaïlova* (1934), qui interprète de façon polémique le crime de Macbeth comme un geste de révolte anti-bourgeoise au XIXᵉ s. Accusé de formalisme par la critique la plus intransigeante, C. se mit à rechercher, à partir de sa *Symphonie nº 5* (1937), un langage plus simple et plus compréhensible; il s'abstint de radicalismes d'avant-garde en respectant les schémas les plus courants et les plus traditionnels situés dans les limites de la syntaxe tonale, sans perdre pour autant en originalité et en vigueur expressive. Il continua cependant à réserver une certaine place à des expériences plus hardies, notamment dans sa production de musique de chambre. Une seconde autocritique, à la suite du rapport Jdanov en 1948, marqua l'adhésion de C. aux compositions monumentales des symphonies romantiques tardives de Tchaïkovski et de Mahler et au style oratoire et commémoratif; il s'ensuivit un ralliement plus explicite à des programmes idéalistes et évocateurs (*Symphonies nºs 10, 11, 12*) et un recours grandissant à la musique folklorique russe. Un penchant à l'emphase et l'académisme ne bloqua pas toutefois les impulsions de sa puissante imagination, ni son intérêt durable envers les problèmes du langage musical moderne, qui firent de lui le guide des générations suivantes de musiciens soviétiques.

Outre les deux opéras déjà cités et 14 symphonies, sa production comprend : l'opéra inachevé *le Joueur* et l'opérette *Moscou, Tchériomouchki* (1959); les ballets *l'Age d'or* (1930), *l'Ecrou* (1931) et *Ruisseau clair* (1935); plusieurs musiques de scène et de film; l'oratorio *le Chant des forêts* (1949) et une cantate; le poème pour basse, chœur et orchestre *l'Exécution de Stepan Razine* (1964) et le poème symphonique *Octobre* (1967); plusieurs pièces pour voix et orchestre et des œuvres de musique de chambre; 2 ouvertures, 9 suites pour orchestre; 2 suites pour orchestre jazz; 2 concertos pour piano, 2 pour violon et 2 pour violoncelle; un quintette avec piano; 15 quatuors à cordes et 2 trios avec piano; 1 sonate pour violon et piano, 1 pour violoncelle et piano et 2 pour piano seul; de nombreux préludes et fugues, les *Aphorismes* (1927), *3 Danses fantastiques*, *6 Pièces enfantines*, pour piano; la *Suite* (1922) et le *Concertino* (1935) pour deux pianos. Il a également révisé les orchestrations de *Boris Godounov* et de *Khovanchtchina* de Moussorgski.

Choudens maison d'édition musicale française, fondée à Paris en 1848 par Antoine C. (?-1888). Elle a publié et publie surtout de la musique d'opéra : Gounod (*Faust*), Bizet (*Carmen*), Meyerbeer, Offenbach, Saint-Saëns, etc.

Chowning John (Salem 1934) compositeur américain. Principal représentant du *Center for Computer Research in Music and Acoustics* à la Stanford University en Californie, il commença son activité dans le domaine de la musique informatique en 1964, réalisant un programme pour la création des sons par ordinateur. Par la suite, il fit d'importantes recherches sur la simulation des sources sonores en mouvement dans l'espace, et fut le premier à appliquer la modulation de fréquence comme technique de synthèse de timbres complexes. Cette dernière découverte a provoqué une révolution dans le domaine de la création synthétique du son, devenant une des techniques les plus utilisées dans la musique informatique. Dans ses œuvres musicales (*Turenas, Stria, Phonê*), il utilise le contrôle du micro-niveau sonore pour appliquer à la composition les plus récentes découvertes dans le domaine de la psychoacoustique.

Chrétien de Troyes (exerça entre 1155 et 1190) troubadour français. Il séjourna à la cour de Marie et de Henri Iᵉʳ de Champagne, puis s'installa à la cour de Philippe d'Alsace, comte de Flandres, important centre de diffusion des idéaux courtois vers les pays de langue allemande. Dans ses chansons (seules 5 d'entre elles nous sont parvenues, ainsi que dans le poème inachevé de *Perceval* (qui fut l'une des sources du *Parsifal* de Wagner), il chante essentiellement les thèmes de l'amour et de l'aventure.

Christian Charles, dit «Charlie» Ch. (Dallas 1916 - New York 1942) guitariste américain de jazz. Il se fit remarquer dans l'orchestre de Benny Goodman, dont il fit partie de 1939 à 1941; puis, en 1941-1942, il joua au *Minton's* de New York avec Dizzy Gillespie, Thelonius Monk et quelques autres. Ch. donna à la guitare électrique une dimension soliste nouvelle et plus complète et il anticipa même quelques caractéristiques du bop.

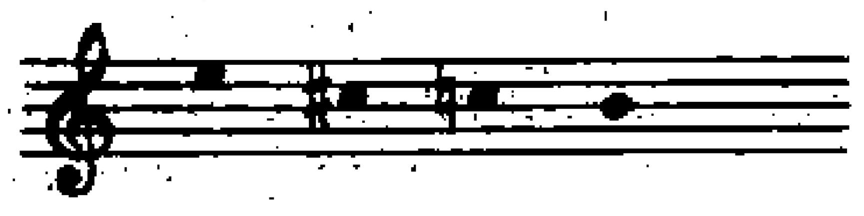
Christoff Boris (Plovdiv, 1918) chanteur bulgare (basse) naturalisé italien. Après s'être perfectionné à Milan avec R. Stracciari, il débuta en 1946 à Rome dans *la Bohème*. Spécialiste du répertoire russe (*Khovanchtchina, Boris Godounov, le Prince Igor*, etc.), il s'est également affirmé comme interprète de Verdi (*Ernani, Don Carlos*) et dans la musique de chambre. C'est un acteur intelligent, doué d'un excellent jeu de scène.

Christov Dobri (Varna, Bulgarie, 1875 - Sofia 1941) compositeur bulgare. Après des études avec A. Dvořák, il enseigna à l'Académie de musique de Sofia. Ses œuvres sont inspirées par le folklore national. Il a aussi publié *Die rhythmischen Grundlagen des bulgarischen Volkslieds* (1911) et *Aspects techniques de la musique populaire bulgare* (en bulgare, 1928). □

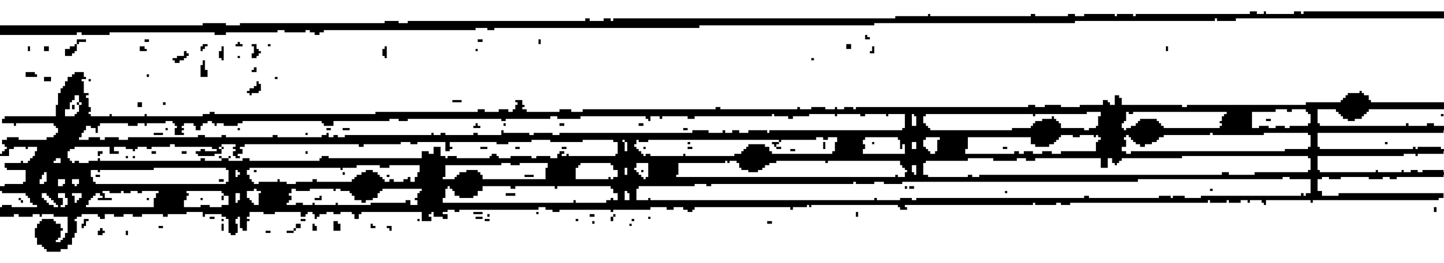
chromatique l'un des trois genres, avec le *diatonique* et l'*enharmonique*, sur lequel reposait l'ancien

système musical grec (IVe s. av. J.-C.) : → modalité. Il se fondait sur un tétracorde (succession descendante de 4 sons compris dans un intervalle de quarte) dans lequel les deux sons internes étaient éloignés du son le plus grave d'à-peu-près un ton pour le premier et un demi-ton pour le second. Dans la théorie et la pratique musicale médiévale et ultérieure, le genre c. est assimilé au processus appelé actuellement → chromatisme.

tétracorde chromatique grec



// *Intervalle c.* intervalle minimum, fixé par un système donné, entre deux notes de la gamme de même degré; dont l'une des deux est altérée vers l'aigu ou vers le grave. Généralement — dans le système tempéré qui prédomine aujourd'hui — par intervalle c., on entend un intervalle d'un demi-ton. // *Gamme c.*, gamme qui comprend tous les sons possibles d'un système; dans le système moderne, plus particulièrement, fondé sur le tempérament égal, la gamme c. est définie par la succession de 12 demi-tons voisins. Avec des systèmes différents de celui-ci, extra-européens ou expérimentés par des auteurs contemporains, tels Hába, Ives et d'autres, ainsi que dans la musique électronique, il est possible d'utiliser des gammes c., constituées de tiers, quarts, sixièmes de ton, etc.



gamme chromatique tempérée de douze demi-tons

// *Système c.* : il repose sur une gamme c. dans laquelle toutes les notes sont équivalentes, c'est-à-dire où toute hiérarchie de fonction entre note non altérée et note altérée est annulée; celui-ci se fonde donc sur le principe contraire de celui du chromatisme, qui, lui, est dérivé de cette distinction. Le *dodécaphonisme* représente un exemple typique du système c. // Instrument c. tout instrument apte à produire une gamme c. Cette expression est plus particulièrement attribuée à certains instruments à vent (p. ex. le cor, la trompette) pourvus de dispositifs appropriés (cylindres, pistons) afin de les différencier de modèles plus anciens ne pouvant émettre que des sons → harmoniques naturels. // Est appelée *harpe c.* un type spécial de harpe, inventé en 1894, qui, à la différence de l'instrument moderne, n'a pas de pédales lui permettant de produire tous les degrés de la gamme c., mais une corde fixe pour chacun des degrés.

chromatisme processus utilisé dans la musique occidentale du XIVe s. puis dans le système tonal, consistant à altérer d'un demi-ton descendant ou ascendant une ou plusieurs notes d'une gamme → diatonique donnée, majeure ou mineure. Cette → altération, nommée précisément *chromatique*, est effectuée en employant les signes appropriés du dièse (♯, qui hausse d'un demi-ton la note qu'il précède), du bémol (♭, qui l'abaisse d'un demi-ton) et du bécarre (♮, qui annule tout signe d'altération se référant à la note; il la hausse ou l'abaisse donc, selon qu'il annule un ♯ ou un ♭).
Le c. peut se présenter soit en sens vertical dans l'harmonie, soit en sens horizontal dans la mélodie; il est employé à des fins expressives et, dans le système tonal plus particulièrement pour moduler, c'est-à-dire pour passer d'une tonalité dans une autre. Pour former une gamme chromatique, il faut introduire, entre les notes d'une gamme diatonique, les notes altérées appropriées, grâce auxquelles on obtient la succession de toutes les notes existant dans le système musical fondé sur le → tempérament égal : *do* (*do* ♯ ou *ré* ♭) — *ré* (*ré* ♯ ou *mi* ♭) — *mi* — *fa* (*fa* ♯ ou *sol* ♭) — *sol* (*sol* ♯ ou *la* ♭) — *la* (*la* ♯ ou *si* ♭) — *si*. Dès l'Antiquité grecque, on ressentit la nécessité de modifier les sons d'un système musical donné; puis le c. passa dans le chant grégorien (qui se limitait d'ailleurs au *si* ♭), ainsi que dans la musique polyphonique, devenant bientôt un élément d'écriture d'une grande importance pour la tension expressive intrinsèque. Avec Monteverdi et Gesualdo, le c. avait déjà atteint une intensité égale à celle qui se retrouvera chez les musiciens du romantisme tardif (Liszt, Wagner et Strauss en particulier) ainsi que chez les représentants de la libre *atonalité*. Avec le système *dodécaphonique*, le fondement du système musical devint la gamme chromatique dans laquelle toutes les notes sont équivalentes. Ainsi, toute différence, sur laquelle celle-ci se fondait, est-elle annulée entre une note non altérée et une note altérée; le c. perd donc sa fonction. // Dans la terminologie de la méthode dodécaphonique, le *total chromatique* correspond à l'ensemble de la gamme chromatique tempérée de douze notes.

Chrysander Friedrich (Lübtheen, Mecklembourg, 1826 - Bergedorf, près de Hambourg, 1901) musicologue allemand. Pionnier de la musicologie scientifique, basée sur l'étude des sources, il fonda en 1863 le «Jahrbuch für musikalische Wissenschaft» (*Revue annuelle de musicologie*) et, en 1885, (avec Ph. Spitta et G. Adler) l'importante «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft» (*Revue trimestrielle de musicologie*), premières revues musicologiques scientifiques allemandes. Mais son nom reste surtout lié à celui de G. Fr. Haendel : il dirigea la première édition de ses *opera omnia* (94 volumes, 1859-1894) et publia sa première biographie fondamentale (2 vol., 1858-1860). Il écrivit également de nombreux essais et fonda, en 1869, la collection «Denkmäler der Tonkunst», où il publia des œuvres de Palestrina, Carissimi, Corelli, Couperin.

chrysanthine, notation type de notation introduite par → Chrysanthos de Madyte, vers 1821, encore en usage aujourd'hui; elle résulte de la réduction et de la simplification des signes de la complexe *notation kukuzélienne* adoptée auparavant pour écrire les chants byzantins.

Chrysanthos de Madyte (XIXe siècle) théoricien musical grec. Il réforma la notation byzantine des neumes, en inventant, vers 1821, un nouveau système qui, en son honneur, fut appelé *notation chrysanthine* : celle-ci résulte de la réduction et de la simplification des signes de la *notation kukuzélienne* complexe adoptée auparavant. Il publia une *Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique* (1821) et *le Grand Livre théorique de la musique* (1832), sur la réforme qu'il a réalisée.

Chtchédrine Rodion Konstantinovitch (Moscou 1932) compositeur et pianiste soviétique. Elève de Chaporine au Conservatoire de Moscou, il étudia en profondeur la musique populaire russe et composa, conformément aux canons du réalisme socialiste, ou du moins sans jamais se heurter aux autorités officielles, un opéra, les ballets *le Petit Cheval bossu* et *Anna Karénine* (1968, représentés avec grand succès par son épouse, la célèbre ballerine M. Plissetskaïa), 2 cantates, 2 symphonies, 2 quatuors, l'oratorio *Lénine au cœur du peuple* (1969), un quintette, de nombreux lieder, une *Sonate* et d'autres pièces pour piano, de la musique de chambre. Attentif surtout, dans un premier temps, aux modèles de Prokofiev et du premier Stravinski, il a également manifesté un intérêt prudent pour les expériences plus récentes (atonalité, techniques sérielles, moments aléatoires), par exemple dans son second *Concerto pour piano* (1966) et dans le second concerto pour orchestre *Zvoni* («Carillon», 1967).

Chueca Federico (Madrid 1846-1908) compositeur espagnol. Il fut parmi les initiateurs de la *zarzuela* de genre «chico», action théâtrale en un acte, brève et savoureuse, colorée et de style populaire. Parmi ses 37 *zarzuelas*, que de Falla lui-même admirait, *la Gran Vía* (en collaboration avec J. Valverde, 1886) eut à Madrid plus de 800 représentations du vivant de l'auteur, et devint à son époque en Europe une pièce à grand succès.

Churchill Franck E. (1901-1952) compositeur américain de musique légère. Auteur à la remarquable inspiration mélodique, il écrivit les bandes originales de plusieurs films de Walt Disney, dont *Three Little Pigs* («les Trois Petits Cochons», 1933) et *Snow White and the Seven Dwarfs* («Blanche-Neige et les sept nains», 1937).

chute ornement propre au clavecin employé en France à la fin du XVIIe s., consistant à souligner une note en la faisant immédiatement précéder d'une autre de degré conjoint; elle revêt donc l'aspect d'une appoggiature, d'une note de passage, lorsqu'elle est insérée dans un arpège (*arpègement figuré*), et d'un mordant, lorsqu'elle est double (*double c*).

Chybiński Adolf Eustachy (Cracovie 1880 - Poznań 1952) musicologue polonais. Il est considéré comme le fondateur de la musicologie de son pays. Il enseigna à l'Université de Lwów de 1913 à 1941 et à l'Université de Poznań de 1945 à 1952; il écrivit des essais sur la musique polonaise, populaire et classique, ancienne et moderne, avec une spécialisation pour les XVIe et XVIIe siècles.

Ciampi Vincenzo Legrenzio (province de Plaisance 1719 - Venise 1762) compositeur italien. Il fit ses débuts à Naples en 1737 avec l'opéra comique *Da un ordine nasce un disordine*; il séjourna ensuite à Palerme, Londres, Paris, Venise où il fit représenter ses opéras (25 environ, dans le genre sérieux ou bouffe), très appréciés par leur brio et leur fluidité mélodique (voir surtout *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, Paris 1747). Il partage avec Pergolèse et R. Da Capua la paternité de la célèbre aria *Tre Giorni son che Nina.*

ciaramella hautbois populaire employé dans certaines régions de l'Italie méridionale où il est joué associé à la → cornemuse. Il en existe de différentes tailles, destinées à être jouées avec des cornemuses de même tonalité ou à former, avec la cornemuse, des groupes qui exécutent des œuvres en plusieurs parties. Le nombre de trous pour les doigts varie, selon la région, de 8 à 9. Dans les Apennins proches de Salerne, elles sont également jouées en paires par un même instrumentiste, rappelant, d'une certaine manière, l'→ aulos antique.

Ciaramella (Italie).

Ciccolini Aldo (Naples 1925) pianiste italien naturalisé français. Elève de A. Denza à Naples, il a débuté en 1942 et remporté en 1949 le Grand Prix international M. Long-J. Thibaud de Paris. Il exerce une grande activité de concertiste, se consacrant spécialement au répertoire romantique et plus particulièrement aux auteurs français. Il enseigne au Conservatoire de Paris.

Cicognini Giacinto Andrea (Florence 1606 - Venise v. 1651) librettiste et auteur dramatique italien. Son abondante production comprend, outre des tragédies, des drames sacrés et des comédies, plusieurs livrets d'opéra, tels *Giasone* (1649) et l'*Orontea* (1649) mis en musique respectivement par Cavalli et Cesti.

Ciconia Johannes (Liège 1340 - Padoue 1411) compositeur et théoricien wallon. Né à Liège, il se forma à Avignon; entre 1358 et 1367, il vécut en Italie; il devint ensuite chanoine à Liège, à l'église Saint-Jean-l'Evangéliste; mais, en 1403, en raison des conflits provoqués par le Grand Schisme, il retourna en Italie pour se fixer à Padoue comme chanteur de la cathédrale. Sa production reflète, à parts égales, les contacts constants entretenus par C. avec l'ars nova française et italienne. A l'exemple des musiciens italiens, celui-ci allégea, en la simplifiant, la complexe écriture française, créant un *stile nuovo*, qui exerça une influence notoire sur le développement ultérieur de l'art polyphonique dans les pays nordiques. Parmi les rares œuvres de C. qui nous sont restées, figurent 11 ballades italiennes, 4 madrigaux, 2 virelais, 2 canons, 13 motets et plusieurs extraits de messes.

cifra terme employé dans la musique espagnole du XVIe s. comme synonyme de → tablature. // Chanson populaire argentine et uruguayenne, exécutée par deux chanteurs, avec un jeu de demandes et de réponses et entremêlée d'interludes à la guitare; elle a généralement un caractère satirique.

Cifra Antonio (Terracina 1584 - Loreto 1629) compositeur italien. Elève de G.B. Nanino à Rome, il fut maître de chapelle au collège allemand de Rome puis, à partir de 1609, à la basilique de Loreto. Il publia de nombreux livres de madrigaux, des motets, messes, psaumes, litanies, arias, etc., suivant, dans sa production sacrée, le modèle de Palestrina, et, dans ses œuvres profanes, le nouveau style concertant et monodique.

Cigna Gina (Paris 1900) soprano franco-italienne. Elle débuta en 1927 à la Scala de Milan dans le rôle de Freia de *l'Or du Rhin* et s'affirma par la suite, grâce à la générosité de ses moyens vocaux et à son tempérament, comme soprano verdien et héroïne de *la Gioconda* et de *Turandot.*

Cigna-Santi Vittorio Amedeo (Turin v. 1725-85) librettiste italien. Il écrivit des livrets pour Mozart (*Mitridate, re di Ponto*), F. G. Bertoni, T. Traetta, G. Pugnani, B. Galuppi.

Cikker Ján (Banská Bystrica 1911) compositeur slovaque. Elève de V. Novák et F. Weingartner, auteur d'œuvres théâtrales, de musique vocale, instrumentale et de chambre, il utilise des mélodies populaires slovaques en prenant pour modèles Bartók et Szymanowski, mais il a parfois recours à de libres procédés dodécaphoniques ou d'origine impressionniste.

Cilea Francesco (Palmi, Reggio de Calabre, 1866 - Varazze, Savone, 1950) compositeur italien. Il fit ses études musicales au Conservatoire de Naples, avec B. Cesi pour le piano et avec P. Serrao pour la composition. Après ses premières œuvres, *Gina* (1889) et *Tilda* (1892), la première encore très scolaire, l'autre directement influencée par *Cavalleria rusticana* de Mascagni, C. révéla pleinement sa personnalité avec *l'Arlesiana* («l'Arlésienne», 1897) et *Adriana Lecouvreur* («Adrienne Lecouvreur», 1902), ses deux opéras les plus célèbres, suivis, en 1902, par *Gloria*. Il exerça une activité didactique aux Conservatoires de Florence (1896-1904), Palerme (1903-1916) et Naples, conservatoire dont il fut directeur de 1916 à 1935. Bien qu'appartenant historiquement à l'école vériste, C. s'en distingue par un lyrisme plus intime et par des nuances élégiaques qui, en même temps qu'une élaboration musicale et instrumentale soignée, le rapprochent d'une certaine manière de l'école française (p. ex. de Massenet) : il emprunte à cette dernière un sentimentalisme désuet qui se traduit par des tournures un peu maniérées.

F. Cilea au piano avec Tito Schipa.

Cima Andrea (Milan ?-ap. 1627) organiste et compositeur italien, frère de Gian Paolo C. Vers 1617, il fut organiste de S. Maria della Rosa, à Milan puis, maître de chapelle à Bergame. Il publia deux recueils de motets de style concertant (*Concerti a 2/4 voci*, 1614-27) et trois canzones pour orgue dans des anthologies de l'époque.

Cima Gian Paolo (Milan v. 1570-ap. 1622) organiste et compositeur italien, frère d'Andrea C. Il fut organiste et maître de chapelle à S. Celso de Milan (v. 1610). Personnalité importante pour le développement de l'école instrumentale lombarde du début du XVII[e] s., il publia 1 recueil de *Ricercari* (de style contrapuntique), et 2 de *Canzoni* pour orgue (de style homophonie, avec des rythmes de danses françaises, 1602-1609) et 6 *Sonate per strumenti a 2, 3 e 4* (dans les *Concerti ecclesiastici*, 1610), qui appartiennent aux premiers exemples du genre. En outre, il composa diverses pièces de musique sacrée (motets et 1 messe à 4 voix, 2 magnificat, etc.) de style polyphonique traditionnel.

D. Cimarosa : peinture anonyme. Naples, Musée San Martino.

Cimadoro Giovanni Battista, ou G.B. Cimador (Venise 1791 - Bath 1815) compositeur et maître de chant italien. Il exerça principalement à Londres. Il composa, entre autres, des œuvres théâtrales ainsi que la scène lyrique *Pigmalione* (1790), qui devint l'un des morceaux préférés des chanteurs les plus célèbres de l'époque. Il fut également un violoniste virtuose.

Cimarosa Domenico (Aversa 1749 - Venise 1801) compositeur italien. Il étudia au Conservatoire de S. Maria di Loreto de Naples et fit ses débuts dans le milieu de l'opéra napolitain où régnaient Piccinni, Paisiello, Insanguine. Jusqu'en 1781, il resta lié aux théâtres de Naples et de Rome avec une série d'opéras et d'intermèdes de dimension et d'esthétique traditionnelles, dans lesquels l'élément comique est associé à la veine pathétique et sentimentale, caractéristique essentielle de l'école napolitaine au XVIII[e] s. Son premier chef-d'œuvre date de 1781 ; il s'agit d'un *opera buffa, Giannina e Bernardone*, (écrit pour Venise), à la riche palette sentimentale — allant de la suspicion inquiète et de la jalousie à l'amertume de l'honnêteté méconnue — conférant un relief évident au jeu des personnages.

A partir de cette période, C. fut en relation avec les centres italiens les plus importants : Gênes, Milan, Florence, Turin. Son art se personnalisa : citons la finesse et la fluide désinvolture de la *Ballerina amante* (1782), non exempte d'ironie et de traits parodiques ; l'intensité émotive du *Marito disperato* (1785), *dramma giocoso* où le surprenant climat de ténébreuses évocations nocturnes (violoncelle seul et flûte) préfigure certains aspects du romantisme ; les ressources comiques de l'*Impresario in angustie* (1786) dont la musique se calque méticuleusement sur le langage vivant des dialogues populaires, réutilisant parfois les formes désuètes du *recitativo secco* et de l'*aria* ; la souplesse du discours *arioso*, animé d'implications sentimentales des *Trame deluse* (1786). En 1787, C. partit pour St-Pétersbourg, séduit par le rayonnement dont le théâtre italien jouissait auprès de Catherine II, et bien informé sur les goûts de la cour par Paisiello qui en était rentré depuis peu. Le peu d'informations que nous possédons sur le séjour du compositeur à St-Pétersbourg nous permet de douter du succès remporté par l'expédition. En 1791,

C. était déjà sur la route du retour. Il fit halte à Vienne pour composer *Il Matrimonio segreto* (1792), son chef-d'œuvre : les tendres préoccupations de deux très jeunes et turbulents amants malheureux, constituent la toile de fond lyrique de l'histoire qui se déroule dans un contexte très vivant de cancanières, vieilles filles et vieux gâteux. La musique se développe avec fluidité; elle revêt le ton intime de la mélancolie, le brio coloré des bons mots et des commérages, en produisant une continuité dramatique qui assure à tous les personnages, même aux plus affectés, une dimension humaine convaincante. Parmi les œuvres composées par C. après son retour à Naples, relevons → *I Traci amanti* (1793), contribution de C. aux «turqueries» du XVIII[e] s., et *le Astuzie femminili* (1794), dernier chef-d'œuvre dans lequel les habituelles saillies de la comédie d'intrigues sont tempérées par une atmosphère de délicates inquiétudes. En 1797, *Gli Orazi e i Curiazi*, la plus intéressante de ses quelques tragédies en musique, fut marquée à Venise par un échec. Compromis dans les événements politiques napolitains de la fin du siècle, en 1800, le compositeur passa quatre mois en prison lors du retour de Ferdinand IV.
Les activités théâtrales de C. (70 œuvres, parmi lesquelles nous citerons encore l'intermède *Il Maestro di cappella*) ne l'éloignèrent pas de la musique instrumentale : 38 sonates pour clavecin et 81 pour le pianoforte, dont la caractéristique est une simplification de la technique pour clavecin, propre à l'homme de théâtre et dont témoigne, entre autres, l'emploi de la basse d'Alberti, peut-être sous l'influence des maîtres vénitiens avec lesquels C. resta toujours en contact. C. composa, en outre, de nombreuses œuvres de musique vocale, sacrée et profane, ainsi que 6 oratorios et actions sacrées.

cimbasso trombone basse, aujourd'hui tombé en désuétude et remplacé par le trombone ténor-basse. Verdi en fit usage.

Cimello Giovan Tomaso (Monte San Giovanni Campano, Frosinone, v. 1500 - ap. 1579) compositeur et poète italien. Il enseigna la musique à Naples et au séminaire de Bénévent (1571-1573). Son recueil de *Canzoni villanesche al modo napolitano a 3 voci* (Venise, 1545), inspirées du goût populaire, et d'écriture simple et homophone — surtout des *strambotti* (poésies campagnardes), certaines sur ses propres textes —, sont considérées comme l'un des premiers exemples de ce genre qui fleurit au XVI[e] s., parallèlement au madrigal.

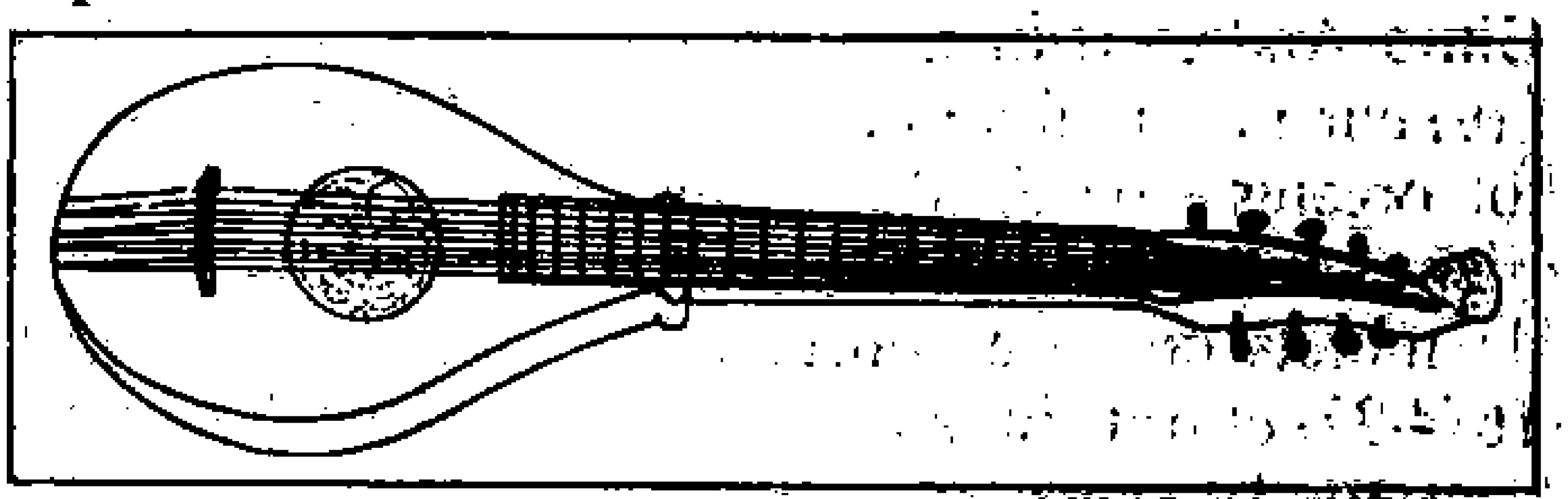
Cinq, groupe des groupe de musiciens russes qui se forma à Saint-Pétersbourg aux environs de 1860 dans le but de donner vie à une musique de caractère national et libérée des entraves des formes académiques. Il prit son origine lors d'une rencontre survenue en 1856 entre Balakirev et Cui, auxquels se joignirent ensuite les trois autres membres : Moussorgski en 1857, Rimski-Korsakov en 1861 et Borodine en 1862. Le groupe fut soutenu par le compositeur Dargomyjski et le critique V. Stasov, qui fut son porte-parole esthétique. En se référant à Glinka, les C. visaient surtout à se libérer des influences occidentales, en puisant dans le folklore et le chant liturgique russe. Des cinq, seul Moussorgski et, dans une certaine mesure, Borodine et Rimski-Korsakov réussirent à atteindre cet idéal, tandis que les deux autres ne dépassèrent pas un exotisme banal. Balakirev a le mérite d'avoir ouvert, en 1862, une école libre de musique et d'avoir organisé des concerts publics pour valoriser la production musicale russe.

Cinti-Damoreau Laure (Paris 1801 - Chantilly 1863) soprano française. Elle débuta au Théâtre-Italien de Paris, en 1815, et s'affirma par la suite grâce à la douceur et à l'agilité de sa voix, jointes à une élégance d'exécution et de phrasé qui en firent une excellente cantatrice mozartienne et une grande interprète de Rossini qui écrivit pour elle les rôles de la comtesse dans le *Comte Ory* et de Mathilde dans *Guillaume Tell.*

Cirri Giovanni Battista (Forli 1724-1808) compositeur et violoncelliste italien. Elève du Père G. B. Martini, et violoncelliste S. Petronio, à Bologne, il vécut ensuite, entre 1764 et 1780, à Londres, au service des ducs d'York et de Gloucester; revenu dans sa patrie, il devint maître de chapelle de la cathédrale de Forli. Il fut un célèbre violoncelliste virtuose et donna un relief particulier à son instrument dans sa production vaste et élégante, stylistiquement proche de celle de Boccherini : sonates, duos, trios, etc.

cisterciens membres de l'ordre religieux fondé en 1098 à Cîteaux (lat. *Cistercium*) par saint Robert de Molesmes. Réunis en réaction contre la décadence de l'ordre bénédictin, les c. voulaient revaloriser la règle primitive de saint Benoît, restaurant tous les aspects de la vie monastique. Ceux-ci constituèrent ainsi leur propre répertoire liturgique, fondé sur la réforme du répertoire romain, entreprise d'abord par saint Etienne Harding, puis par saint Bernard de Clairvaux, qui instaura des critères plus rigoureux et ascétiques, visant à un chant austère, dépourvu d'ornementations, et dans lequelle toute forme de pratique polyphonique était prohibée.

cistre instrument à cordes pincées (famille des luths), très répandu en Europe, surtout dans les classes bourgeoises, entre le XVI[e] et le XVIII[e] s. Il est appelé *cetera* en italien, *Cister* en allemand, *cittern* en anglais. La caisse, à fond plat, était piriforme, et les cordes, métalliques, souvent doubles et en nombre variable, étaient tendues sur un manche très long; pour les pincer, on se servait soit des doigts, soit du plectre. Le c. fut utilisé en soliste, comme le luth, mais aussi dans des ensembles de différents types; son grand succès incita les luthiers à en fabriquer de divers genres, tels la *bandura*, l'*orpharion*, l'*archicistre*, le *penorcon*.



Cistre italien du XVII[e] s.

cithare une des familles dans lesquelles se divisent les instruments → cordophones. Elle comporte des instruments, dépourvus de manche ou de tout autre barre transversale, formés par une caisse le long de laquelle, d'une extrémité à l'autre, sont tendues les cordes. Celles-ci peuvent être ou non munies, d'une extrémité à l'autre, d'un résonateur solidaire. Elles se

Joueur de cithare antique, instrument cordophone grec.

divisent en nombreuses catégories et sous-catégories : c. sur baton, c. sur tuyau, sur arc, c. tabulaire, etc. // La cithare sur table est un instrument plat, dont la forme présente un dessin variable (triangulaire, rectangulaire, trapézoïdale, polygonale, curviligne), appuyée horizontalement sur une superficie, ou sur les genoux de l'exécutant. Elle peut être jouée au moyen d'un ou de plusieurs plectres, avec les doigts nus ou avec un archet. Plusieurs de ses cordes peuvent être barrées avec les doigts ou une baguette; la disposition des cordes peut suivre un ordre diatonique ou chromatique, ou être fondée sur un groupe de cordes formant un accord (c. à accords). Certaines cordes peuvent avoir une seule fonction de → bourdon. Les c. de table sont des instruments populaires, mais utilisés aussi dans les classes bourgeoises, répandus surtout dans les Alpes orientales, en Hongrie, dans les Vosges, aux Pays-Bas et en Scandinavie. // On appelle c. une → lyre, utilisée dans la Grèce antique. La cithare antique consistait en une caisse de résonance de bois qui comportait latéralement deux prolongements verticaux comme des cornes surmontées d'une barre transversale. Entre cette barre et le corps de la caisse étaient tendues les cordes. L'instrument en a d'abord compté 4 ou 5 (VIII^e^ s. av. J.-C.), 7 (VII^e^ s.), puis 11 (V^e^ s.) et enfin 15. Elles étaient mises en vibration avec un plectre tenu dans la main droite, tandis que la gauche en modifiait par derrière la portion mise en vibration. Cette technique riche de possibilités se rencontre dans certains instruments assez proche de la cithare antique, en Afrique orientale notamment.

clairon nom d'un instrument à vent en cuivre avec tube à développement conique assez prononcé; il fut utilisé particulièrement par les fanfares françaises du XIX^e^ siècle. // Ce terme désigne également un registre de l'orgue et de l'harmonium de la famille des trompettes.

Clapisson Antoine Louis (Naples 1808 - Paris 1866) compositeur et violoniste français. Né à Naples, fils d'un musicien d'orchestre qui avait suivi Murat, il étudia et travailla en France à partir de 1815. En 1854, on le préféra à Berlioz lors de l'élection d'un nouveau membre de l'Académie des beaux-arts et, en 1861, il fut nommé professeur d'harmonie au Conservatoire et conservateur du musée instrumental du Conservatoire, auquel il fit don de sa très riche collection. Il écrivit de nombreux opéras en un acte pour l'Opéra-Comique, dont *Frère et Mari* (1841), *les Bergers Trumeaux* (1845) et *Gibby la cornemuse* (1846) qui obtinrent un certain succès. Il fut un compositeur d'une veine mélodique fluide et de grande habileté, mais dépourvu de vigueur.

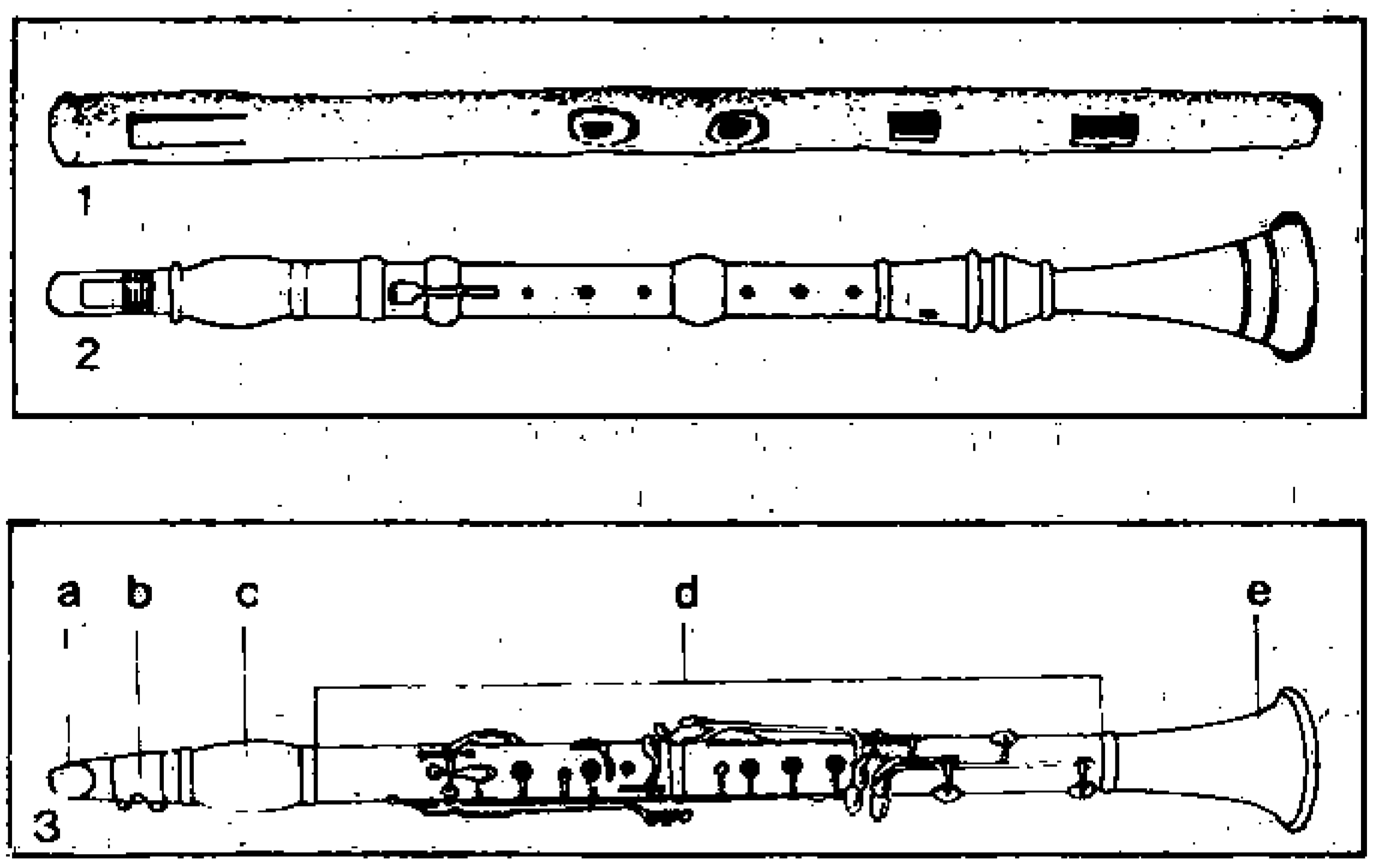
claque terme par lequel on désigne un groupe de personnes qui, lors d'une manifestation théâtrale ou musicale, applaudissent selon un schéma prévu, de façon à déterminer ou augmenter le succès d'une œuvre ou des artistes qui l'interprètent. L'habitude est très ancienne, et elle est parfois encore en vigueur, surtout pour les représentations d'opéra. La c. peut être formée spontanément de partisans ou bien suscitée par les exécutants eux-mêmes ou par les organisateurs de la représentation; dans ces derniers cas, la c. agit normalement contre paiement.

claquettes ou tap-dance, type de danse née aux Etats-Unis et qui eut une grande diffusion jusque dans les années 1930; elle se caractérise par le claquement rythmé des chaussures, généralement accentué par les extrémités métalliques dont sont munies les semelles. Elle peut être exécutée par un seul ou par plusieurs danseurs et prévoit habituellement des moments dansés sans accompagnement musical, les cadences rythmées du danseur virtuose servant d'instruments de percussion. Parmi les plus grands danseurs de claquettes, il faut citer Bill «Bojangles» Robinson, Bill Bailey, Taps Miller et le célèbre Fred Astaire qui eut comme partenaire dans de nombreux films sa sœur Adèle et, plus particulièrement, Ginger Rogers.

Clari Giovanni Carlo Maria (Pise 1677-1754) compositeur italien. Membre de l'Académie philharmonique de Bologne en 1697, il fut ensuite maître de chapelle de la cathédrale de Pistoia (v. 1703-1724), puis chez les chevaliers de Saint-Etienne (1724) et à la cathédrale de Pise (1736). Sa vaste production comprend deux œuvres théâtrales, une dizaine d'oratorios en italien, 25 messes et plusieurs pièces de musique sacrée ou liturgique, révélant, elles aussi, une forte influence de l'opéra. Ses *Duetti e Terzetti da camera* (publiés en 1720 comme op. 1) sont célèbres; leur conduite mélodique élégante, expressive et pathétique, leur assura une large diffusion, même à l'étranger : ils furent loués par Charles Burney et certains d'entre eux, réélaborés par G. F. Haendel dans ses oratorios.

clarine cloche de petite ou moyenne dimension, le plus souvent de tôle pliée et soudée, que l'on attache au cou de certaines bêtes dans les troupeaux, pour qu'elles signalent leurs déplacements; certaines cultures accordent à cet objet une fonction protectrice qui tient de la magie et de la religion. On la rencontre parfois dans des compositions modernes, musiques symphoniques et de chambre, dans des séries de dimensions variées. // Dans la musique africaine, on utilise des c. isolées ou par paires munies d'un manche court et frappées avec un battant de bois ou de métal. Ce sont souvent les prérogatives du chef et elles ont une importante fonction dans la musique polyphonique tribale car elles scandent souvent comme un métronome le rythme de base. De l'Afrique, la c. est passée dans la musique des Caraïbes et du Brésil, et de là au nombre des percussions modernes, le plus souvent comme accessoire de la batterie.

clarinette instrument à vent, de la famille des bois, à perce cylindrique, au pavillon évasé et à anche simple. Son tuyau est muni de trous, les uns restant



1 *Clarinette en bambou (Brésil).*
2 *Clarinette à deux clés (XVII*^e^ *s.).*
3 *Clarinette moderne :* a, *anche;* b, *embouche;* c, *barillet;* d, *partie centrale;* e, *pavillon.*

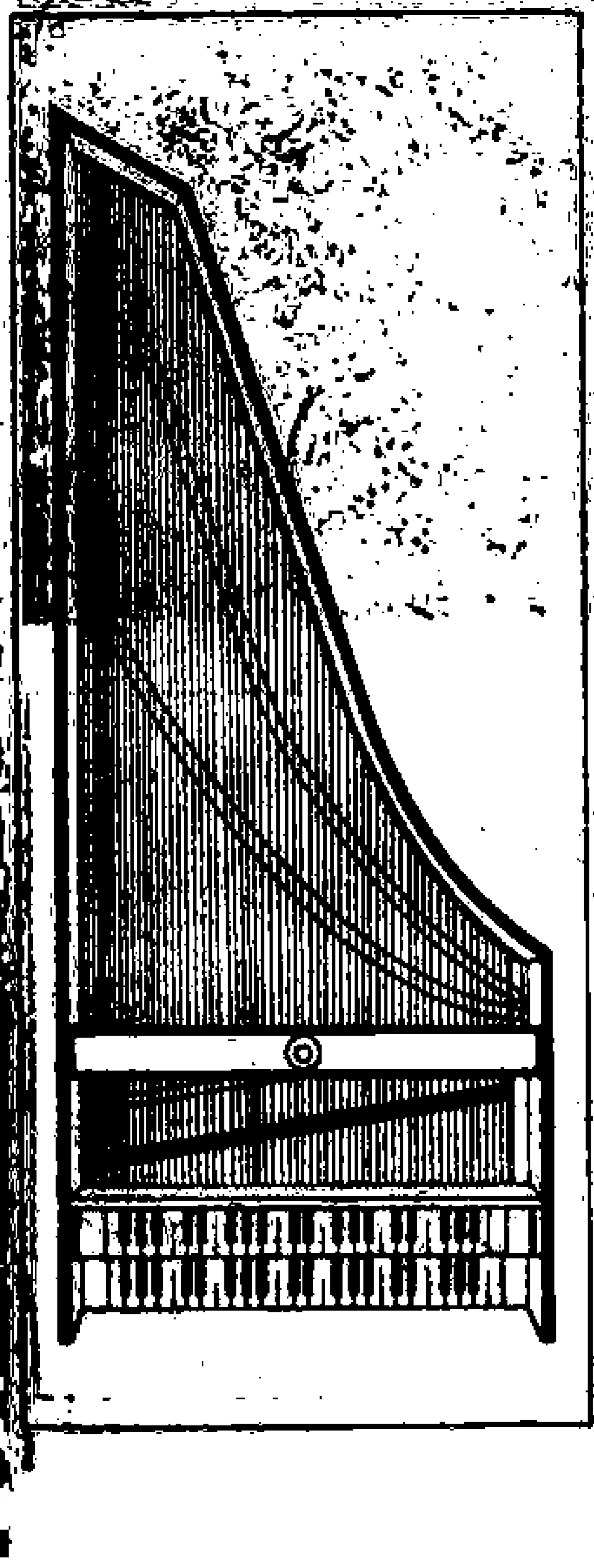
libres, les autres étant munis de clés. Elle fut construite (v. 1690) à partir du → chalumeau par Johann Christoph → Denner à Nuremberg, puis perfectionnée par son fils Jacob. Celui-ci en allongea le tube afin de placer le trou du *mi* grave, contrôlé par une clé grâce à un long levier, et il déplaça vers le haut le trou du *si* naturel, en en diminuant le diamètre de manière à le transformer en *si* bémol et à le faire fonctionner comme tuyau acoustique servant à l'émission de la quinte, à l'octave supérieure du son fondamental (douzième). La c., en réalité, — tout en étant un tube ouvert —, se comporte acoustiquement comme un tuyau fermé, dans lequel le son fondamental a une longueur d'onde égale à quatre fois la longueur de la colonne d'air; il est à l'octave inférieure relativement à celui produit, à longueur égale, par les tuyaux ouverts; les harmoniques égaux sont virtuellement absents et, dans le saut d'octave, on entend la douzième du son fondamental (utilisant la tierce harmonique). De là dérive un doigté complexe qui ne peut utiliser les mêmes positions dans des octaves différentes. L'instrument de Denner fut perfectionné grâce à l'adjonction progressive de clés supplémentaires; il fut radicalement transformé lors de l'application du système Böhm (1867). Le bec lui-même fut modifié progressivement afin d'accueillir une anche plus large et plus longue, réglée par un anneau métallique fixé au moyen d'une vis; à la différence de ce qui se passait au XVIII^e^ s., le bec fut ensuite placé avec l'anche tournée vers le bas.
La c. fut introduite dans l'orchestre par l'école de Mannheim, à l'intérieur du groupe des bois, comme faisant partie de cette famille, et elle fut abondamment utilisée pour ses possibilités d'associations avec d'autres instruments (soit pour intensifier le son, soit pour conférer aux différents timbres une teinte particulière); celle-ci fut souvent utilisée dans l'orchestre pour sa couleur, surtout à partir du romantisme : il suffit de rappeler ses interventions dans le poétique second mouvement de l'*Inachevée* de Schubert, dans la dramatique ouverture du *Freischütz* de Weber (qui appréciait beaucoup la c.), dans les opéras de Verdi et de Wagner, dans les œuvres symphoniques de Debussy, Ravel, R. Strauss, Stravinski, etc. Cet instrument possède une vaste littérature en soliste, avec orchestre (Mozart, Weber, Milhaud, etc.) et au sein d'ensembles de chambre (Mozart et, de nouveau, Weber, Schubert, Brahms, Reger, Bartók, Hindemith, Stravinski, Webern, etc.). Dans les fanfares, la c. a la même fonction que le violon dans l'orchestre; dans le jazz des années 1930, elle assume le rôle d'instrument mélodique principal, surtout dans le swing (Benny Goodman). Dans la musique populaire européenne, la c. a connu un succès notoire, surtout dans les Balkans et en Europe centre-orientale, où elle a remplacé les instruments à anche d'une origine plus ancienne. Sa technique, hautement virtuose, est caractérisée par de vigoureux *glissandi*, un *vibrato* important et par des ornements jouant sur les contrastes entre les registres grave et aigu.
clarino terme italien désignant le registre aigu de la trompette. Cette expression dérive d'une technique très utilisée aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ s., développée surtout en Allemagne et reposant sur l'exploitation des harmoniques les plus aigus — jusqu'au 16^e^ et au 18^e^ — de la trompette naturelle. Aujourd'hui, les parties de c. sont habituellement exécutées sur des trompettes courtes, parfois nommées, de façon impropre, «trompettes de Bach» et qui jouent en *ré*, en *fa*, voire même en *si* bémol.
Clarke Kenneth Spearman, dit «Kenny» C. (Pittsburg, Pennsylvanie, 1914 - Montreuil-sous-bois, près de Paris, 1985) batteur de jazz américain. Il a joué, entre autres, dans l'orchestre de Dizzy Gillespie (1946) et passa ses dernières années en France. C. fut le premier à exprimer les nouvelles exigences rythmiques du bop. Son style a influencé celui de M. Roach et de quelques autres batteurs.
Clash, The groupe vocal et instrumental de pop anglais, fondé en 1976 par Joe Strummer (voix), Mick Jones (guitare), Paul Simonon (basse), Keith Levine (guitare), qui quitta le groupe par la suite, et Tony Crimes (batterie), remplacé ensuite par Nick «Topper» Headon. Il a mêlé divers genres (blues, punk, reggae et rock) avec une tendance à la révolte, notamment dans l'album *Sandiniste* (1981).
classicisme dans l'histoire de la musique, période qui fait suite au rococo et précède le romantisme, auquel il est souvent opposé. Les dates marquant, de façon conventionnelle, le début et la fin du c. sont 1760 et 1830; les personnalités dominantes du c. sont Haydn, Mozart et Beethoven, qui effectuèrent, dans le cadre de la culture viennoise où ils exerçaient, une synthèse grandiose et complexe entre les éléments allemands, italiens et tchèques. Le processus d'élaboration formelle, — fondé par les symphonistes de Mannheim et par les grands instrumentistes italiens de la première moitié du XVIII^e^ s. et inspiré, dans la seconde moitié du même siècle par d'autres musiciens italiens comme les violonistes G. Pugnani, G. G. Cambini et G.B. Viotti, le violoncelliste L. Boccherini, le pianiste M. Clementi —, mûrit dans cette synthèse et y trouva son aboutissement. Le c. signe le triomphe de la *forme sonate* (tant dans la *sonate* proprement dite que dans les genres apparentés du *quatuor*, de la *symphonie*, du *concerto*, etc.) et voit la définition de modèles qui constituèrent des points de référence essentiels tout au long du XIX^e^ s. Les particularités du c. sont l'équilibre compris comme idéal suprême de composition, le sens de la proportion formelle, la recherche d'une harmonie et d'une rigoureuse cohérence du discours musical : éléments qui trouvent leur expression la plus complète dans la

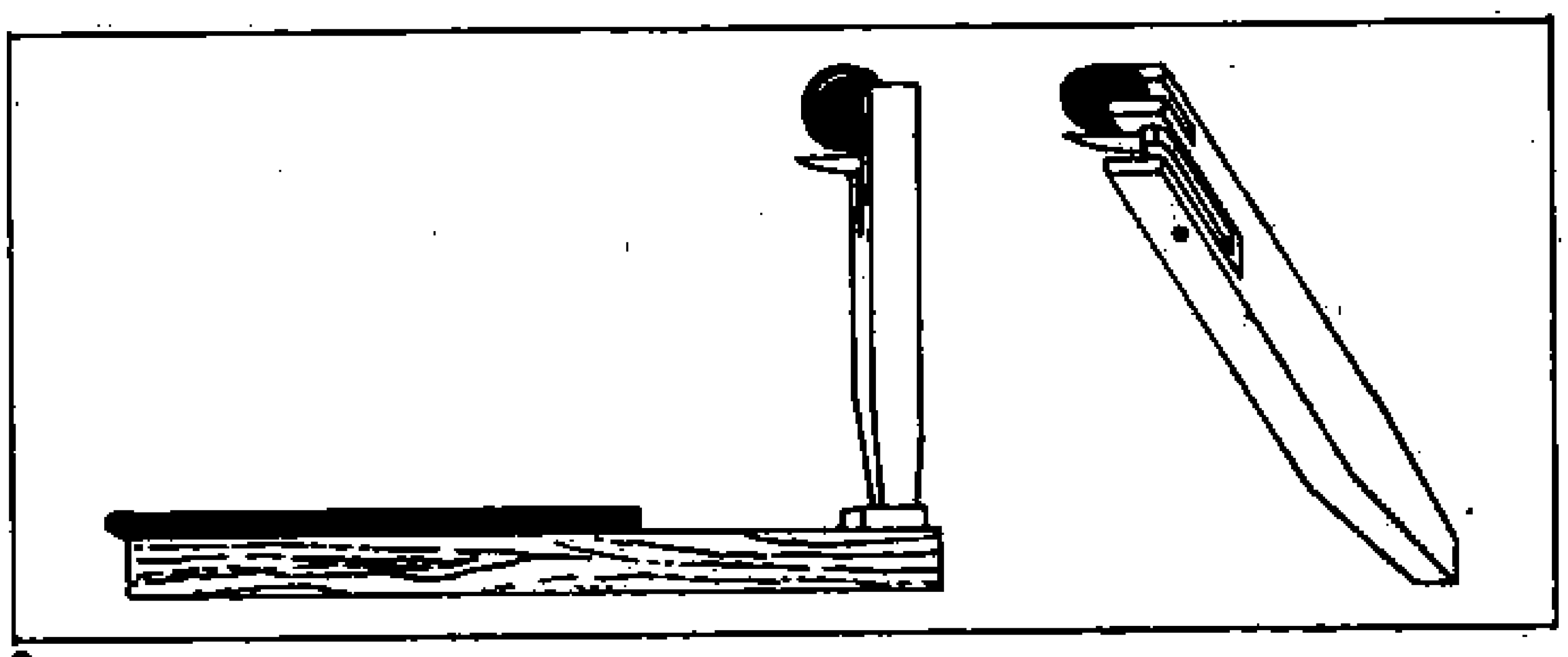
musique instrumentale et symphonique. Mais, on rencontre les mêmes objectifs de construction organique dans le domaine de l'opéra, d'abord avec Gluck, puis avec Mozart, Beethoven, Cherubini et Spontini, nettement en dehors du système des conventions que l'on peut trouver dans l'opéra italien (voir aussi, en appendice, le Précis d'histoire de la musique). // Dans le langage courant est appelée souvent *classique* la musique occidentale cultivée, afin de la différencier d'autres expressions musicales, en particulier de la musique légère.

Claudel Paul Louis Charles (Villeneuve-sur-Fère 1868 - Paris 1955) poète et auteur dramatique français. Passionné de musique et ami de Milhaud, leur collaboration fut à l'origine d'œuvres telles que *Agamemnon, l'Homme et son désir* et *le Repos du septième jour*. D'autres musiciens ont montré un grand intérêt pour ses œuvres, surtout A. Honegger *(Jeanne d'Arc au Bûcher, la Danse des morts).* □

clausule ou *clausula*, l'une des formules mélodiques conclusives dans les chants du répertoire grégorien. Dans la forme polyphonique primitive, dite *organum* (XII[e] et XIII[e] s.), les c. correspondaient à des sections dans lesquelles la voix inférieure entonnant le chant donné (*tenor*) évoluait de façon plus souple que dans les autres parties, tandis que les voix supérieures se conformaient à un schéma rythmique régulier; ces sections particulières étaient intégrées à un contexte général caractérisé, à l'inverse, par un chant donné, extrait du répertoire grégorien, présenté par le *tenor* en valeurs de durée assez longues, au dessus duquel se développaient des parties rythmiquement libres.

clavecin instrument à touches et à cordes pincées. La première mention d'un *clavicembalum* date de 1397; cet instrument aurait été inventé par un «Magister Armanus de Alamania». Vers 1440 environ, Henry Arnault de Zwolle, physicien à la cour du duc de Bourgogne, fit la description d'un *clavisimbalum*, semblable, pour ses parties principales, aux c. futurs. La forme du c. est similaire à celle du piano à queue : sur la caisse sont tendues des cordes métalliques pincées par des plectres fixés sur des becs de plume (appelés sautereaux) placés à la verticale sur l'extrémité intérieure des touches. Autrefois, les c. à un seul clavier étaient très répandus; ceux à deux, moins courants; à trois, très rares; aujourd'hui les c. les plus usuels comportent deux claviers. Aux touches correspondent une ou plusieurs séries de cordes, avec un nombre égal de rangs de sautereaux; ces séries de cordes (de différentes longueurs, accordées à l'unisson ou à l'octave) constituent les *registres* ou «jeux», dits à 8 pieds (écrits 8'), lorsqu'ils sont accordés à l'octave réelle, à 4 et 16 pieds (4'et 16'), lorsqu'ils sont accordés à l'octave supérieure et au-dessous des premiers. Les registres se substituent en utilisant l'un ou l'autre clavier, soit à l'aide de tirettes manuelles soit, dans les instruments modernes, à l'aide de pédales. Aux XVI[e] et XVII[e] s., l'Italie fut la principale exportatrice de c. et, avec les Flandres, le plus grand centre de fabrication. Les caractéristiques essentielles des instruments italiens sont leur extrême légèreté, leur clavier saillant ainsi que leur sonorité limpide et éclatante; les c. flamands, avec clavier incorporé, étaient massifs, mais soignés dans leurs structures, avec des sonorités profondes dans les basses, harmonieuses, mais brouillées dans les aigus. De nombreux instruments nordiques sont ornés de décorations et de peintures sur la face interne des couvercles; celles-ci furent parfois signées par des auteurs tels que Bruegel, Rubens, Van Dick, G. D. Poussin. Parmi les facteurs italiens, citons A. Pasi, Vincentius, J. Bononiensis (qui exerça entre les XV[e] et XVI[e] s.), G. A. Baffo, D. Pisaurensis, A. de Trasontini, A. Bortolotti, J. B. Giusti, N. Dequoco, G. Zenti, B. Cristofori (l'inventeur du pianoforte). Parmi les Flamands, émerge la dynastie des Ruckers; parmi les Allemands, au XVIII[e] s., les Silbermann dont les c. furent les instruments préférés de J.-S. Bach. Tout au long du XVI[e] s., et jusqu'au XVII[e] s., inclus, le c. partagea avec l'orgue et le clavicorde, la vaste littérature des-



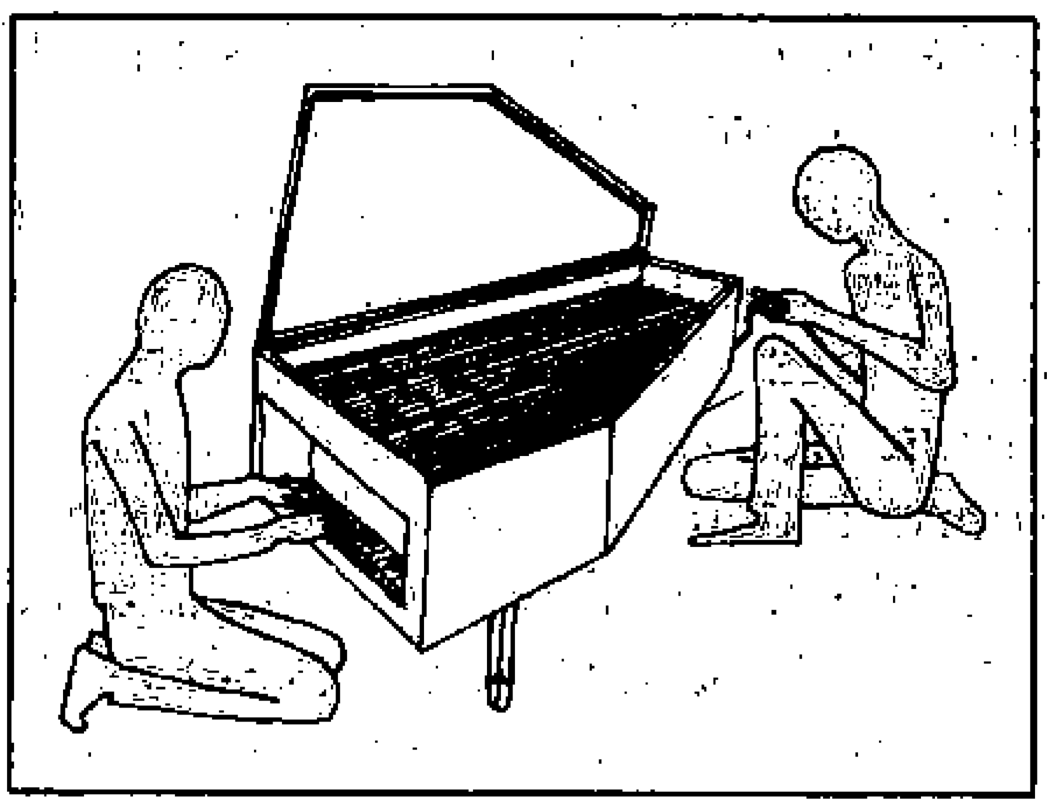

2

3

1 *Clavecin vu de dessus.*

2 *Sautereau de clavecin.*

3 *Clavecin de G. Zenti* (1658).

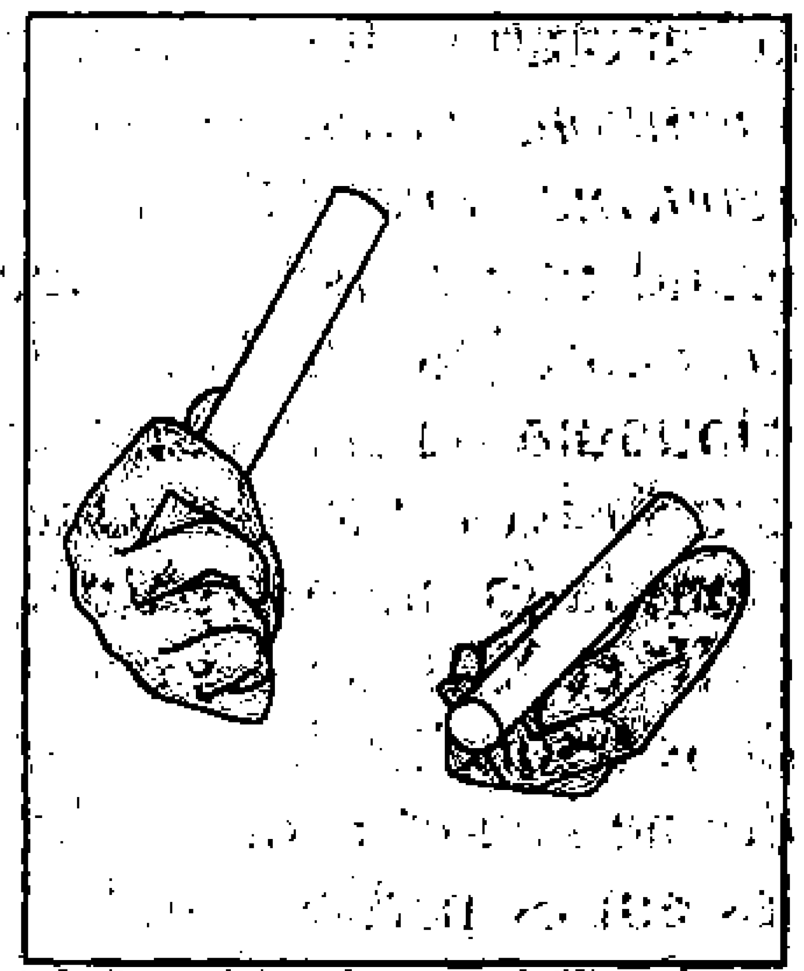


Joueur de clavecin à archet.

tinée, génériquement aux instruments à clavier; toccatas, fantaisies, caprices, canzones, ricercari, etc. étaient donc également exécutées au c. (ainsi que sur les instruments apparentés comme l'épinette et le virginal); les danses, en revanche, étaient presque toujours réservées au seul c. et aux autres instruments à clavier et à cordes pincées. L'orgue et le clavecin commencèrent à se différencier, sur le plan de l'exécution, avec Frescobaldi au cours des premières décennies du XVII^e^ s.; à partir de cette période et jusqu'au milieu du XVIII^e^ s., l'instrument acquit une extraordinaire littérature soliste et une fonction de cohésion fondamentale, ainsi qu'un rôle de soutien harmonique dans la musique d'ensemble, d'église, de chambre et de théâtre. L'école française de clavecin, dérivée de l'école de luth, naquit au milieu du XVI^e^ s., se fondant sur les danses d'origine populaire : pavane, gaillarde, allemande, courante, sarabande, gigue, etc.; ces danses se sont progressivement transformées en formes instrumentales pures (qui engendreront la suite), par Champion de Chambonnières, L. Couperin, L.- N. Clérambault, etc. En Angleterre, les premières œuvres de valeur, destinées à un instrument à clavier et à cordes pincées furent composées par les virginalistes et réunies dans les anthologies *Parthenia* et *Fitzwilliam Virginal Book* (fin du XVI^e^ - début du XVII^e^ s.); les virginalistes anglais cultivèrent plus particulièrement les danses : pavane et gaillarde et utilisèrent beaucoup la variation, technique qui s'étendit à l'Europe entière. Frescobaldi se distingue parmi les musiciens italiens du XVII^e^ s.; parmi les Allemands, avant Bach, J. Pachelbel, D. Buxtehude et G. Böhm sont plus connus pour les œuvres pour orgue. Entre la fin du XVII^e^ s. et la première moitié du XVIII^e^, F. Couperin «le Grand», D. Scarlatti, G. F. Haendel, J. - Ph. Rameau et J.-S. Bach portèrent le c. à son apogée, avec un ensemble d'œuvres monumental. // Le déclin du c. s'amorça lorsque, vers le milieu du XVIII^e^ s., l'exécution s'orienta vers les sonorités plus subtiles du pianoforte. Avec le quatuor à cordes moderne, à partir de Gluck, le rôle du c. se révéla peu à peu superflu, ainsi que dans le domaine de l'opéra. La redécouverte de l'instrument eut lieu au cours des premières décennies du XX^e^ siècle, principalement grâce à Wanda Landowska, parallèlement à la mise en valeur des éléments structurels de la musique (mis au second plan par la culture romantique) et à l'exigence répandue d'une exécution historiquement exacte. A la suite de M. de Falla, qui introduisit le c. dans le *Retablo de maese Pedro* (1923) et écrivit un *Concerto pour clavecin et 5 instruments* (1926), de nombreux autres auteurs utilisèrent cet instrument dans des compositions de chambre et de concert.

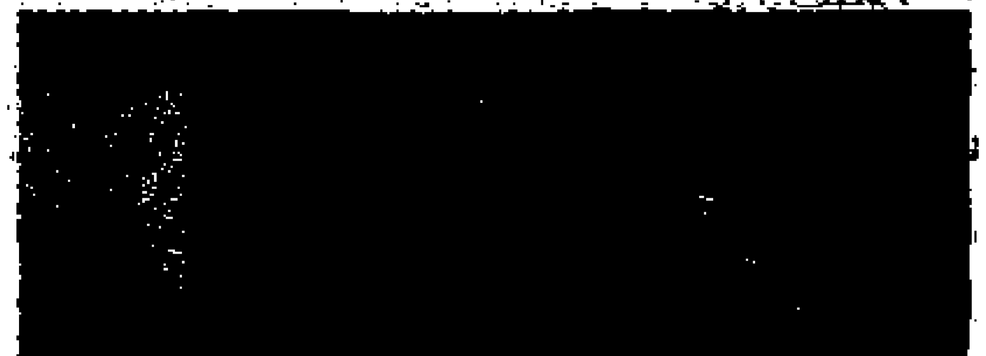
clavecin à archet instrument à cordes frottées, à clavier, inventé vers la fin du XVI^e^ s. Le son était produit par une série de roues, actionnées par une pédale et par une manivelle qui frottait les cordes comme dans la vielle. Les notes étaient obtenues au moyen de languettes commandées par un clavier semblable à celui du clavecin.

claves instrument idiophone constitué par une paire de baguettes de bois : on en joue en frappant l'une des baguettes contre l'autre tenue serrée dans la paume de la main de sorte qu'elle fasse fonction de caisse harmonique. Originaires des Caraïbes, les c. ont ensuite fait partie des instruments de musique légère.



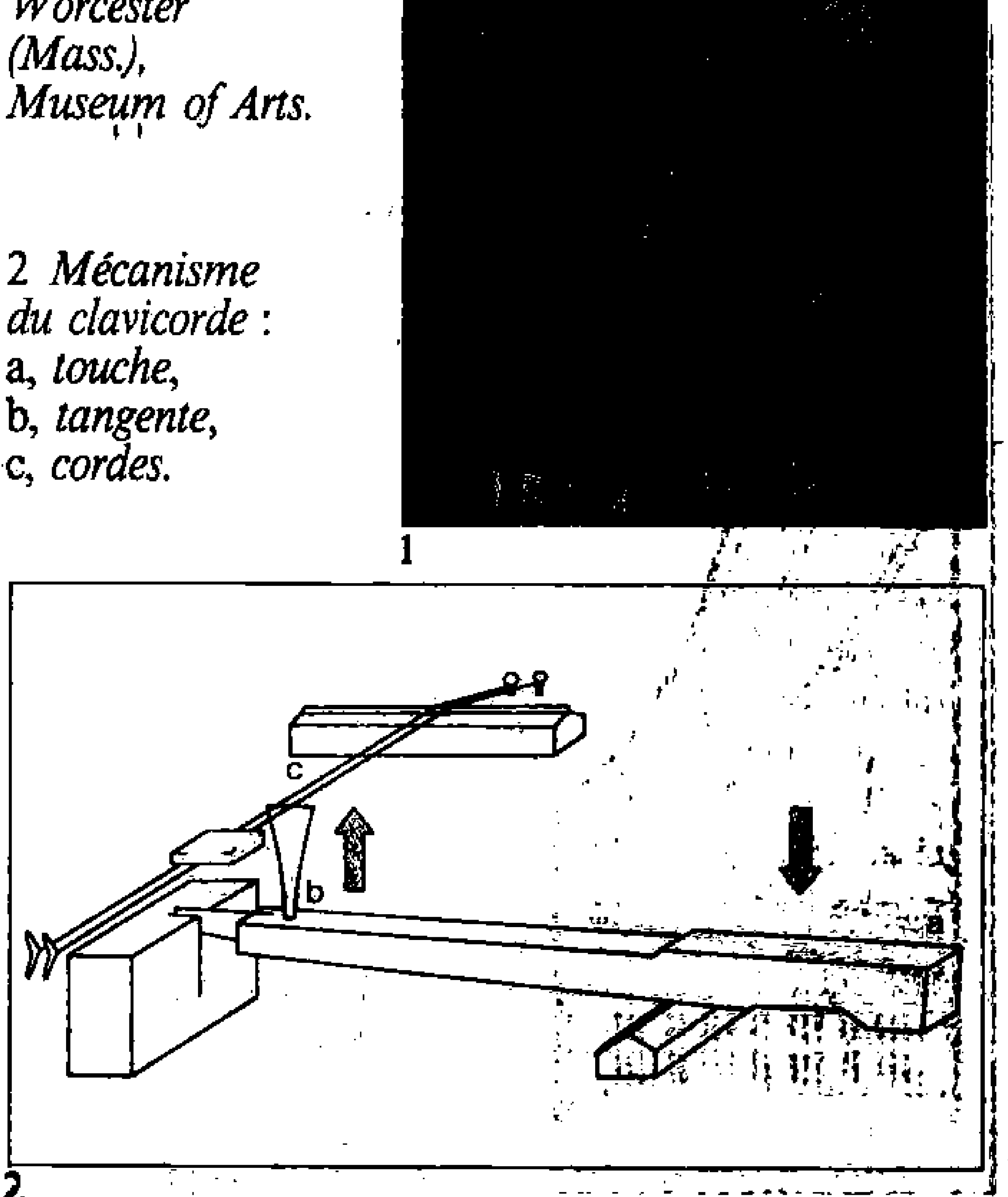
Claves, instrument idiophone constitué par une paire de baguettes de bois.

clavicorde instrument à clavier, à cordes frappées, de forme généralement rectangulaire et de dimensions variables. Chaque touche oscille sur un pivot et porte à son extrémité une plaque métallique nommée tangente; celle-ci, à l'intérieur de la caisse, percute par dessous la corde correspondante. Grâce à ces caractéristiques, l'intensité et la durée du son peuvent être



1

1 *«Joueuse de clavicorde» : peinture (1534) de J. Van Hemessen. Worcester (Mass.), Museum of Arts.*



2

2 *Mécanisme du clavicorde* : a, *touche,* b, *tangente,* c, *cordes.*

réglées directement par la pression du doigt sur la touche : cela permet un *legato* et un *cantabile* impossibles sur le clavecin, ainsi qu'un effet particulier de *vibrato* (en allemand → Bebung). L'origine du c. remonte au moins au XIVe s.; il fut supplanté peu à peu, mais pas complètement, par le clavecin et par d'autres instruments à clavier. Il resta cependant en usage dans les familles grâce à son prix modeste et à ses dimensions restreintes. Le c. revêt une importance historique particulière, étant l'ancêtre direct du pianoforte, qui utilisa le même système de formation du son par percussion.

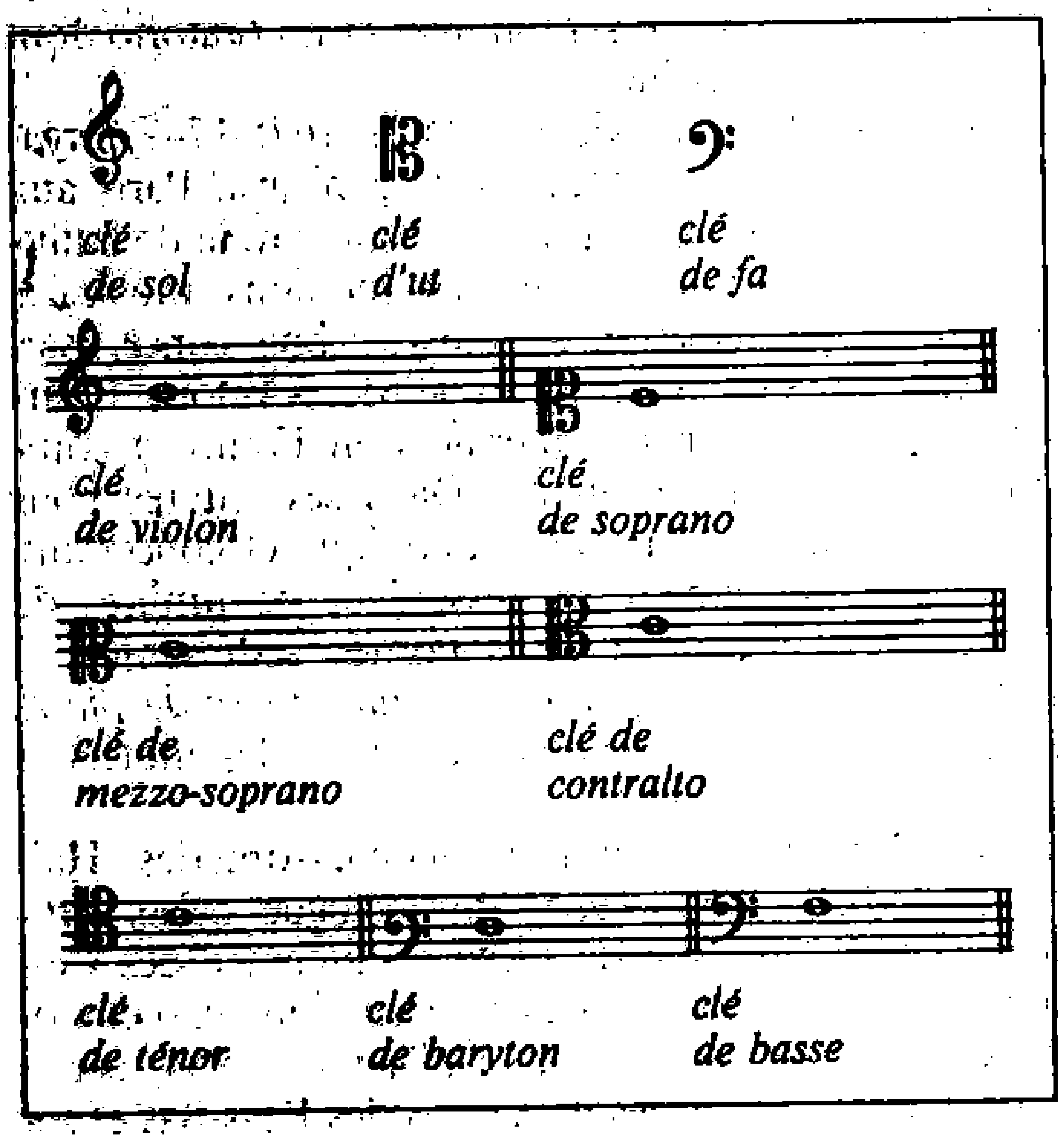
clavicytherium type de clavecin, en usage surtout aux XVIe et XVIIe s., et dont la caisse harmonique est placée à la verticale.

clavier ensemble des touches blanches et noires des instruments «à touches» (piano, orgue, célesta, accordéon, etc.). En général, le c. du piano moderne comprend 85 à 88 touches, formant 7 octaves complètes dans les pianos droits, et 7 octaves et une quarte dans les pianos de concert.

clavioline instrument électronique à clavier, utilisé en musique légère. Il ne peut émettre qu'un seul son à la fois et il est en mesure de reproduire le timbre de différents instruments.

Clayton Wilbur, dit «Buck» C. (Parsons, Kansas, 1911) trompettiste de jazz américain. Il s'est distingué dans l'orchestre de Count Basie, dans lequel il a joué de 1936 à 1943. Son style, qui s'est développé à la suite de celui d'Armstrong, est l'un des plus originaux de l'époque swing et a servi de trait d'union entre Armstrong et Dizzy Gillespie.

clé ou *clef*, signe graphique placé au début ou au cours d'une portée déterminant la hauteur des notes écrites sur cette portée. Aujourd'hui, les clés les plus utilisées sont celles de *sol* et de *fa*. Dans les partitions d'orchestre ainsi que dans les anciennes éditions musicales, on emploie couramment aussi la c. d'*ut*. La c. de *sol* indique le *sol* sur la deuxième ligne; elle est appelée également *c. de violon*; la c. d'*ut* peut indiquer la note de *do* sur la première ligne (*c. de soprano*), ainsi que sur la seconde (*c. de mezzo-soprano*), sur la troisième (*c. de contralto*), sur la quatrième (*c. de ténor*); la c. de *fa* peut indiquer la note *fa* sur la quatrième ligne (*c. de basse*) ou sur la troisième ligne (*c. de baryton*). Les signes et les noms mêmes des clés de *sol*, *fa* et *do* proviennent des lettres G, F et C qui désignaient précisément ces notes dans l'ancienne notation alphabétique. // Dans la famille des vents — actuellement chez les bois mais autrefois aussi chez les cuivres — la c. est un dispositif métallique qui, actionné par les doigts de l'instrumentiste, sert à ouvrir et fermer au moment voulu les trous, afin de modifier la hauteur des notes produites.



Clemens non Papa pseud. de Jacobus ou Jacques Clement (Middelburg? v. 1510 - Diksmuide 1555 ou 1556) compositeur flamand. Nous avons peu d'informations fiables sur sa vie : en 1539, il publia à Paris plusieurs compositions et, en 1544, il devint maître de chœur à l'église St-Donatien de Bruges. Il adopta son pseudonyme à partir de 1546, pour se différencier, semble-t-il, du poète Jacobus Papa. En 1550, enfin, il se trouvait au service d'une confrérie à Bois-le-Duc (Hertogenbosch). Important représentant de l'ultime période flamande, il fut un compositeur fécond; il laissa 15 messes, environ 440 motets, 16 magnificat et diverses pièces de musique sacrée, environ 100 chansons et 160 transcriptions à trois voix (publiées en 4 volumes) de mélodies populaires sur des textes de psaumes (*Souterlidekens*). Ses compositions sont remarquables par leur élan mélodique et l'élégance de leur écriture.

Clement Franz Joseph (Vienne 1780-1842) violoniste, chef d'orchestre et compositeur autrichien. Violoniste virtuose, célèbre pour sa prodigieuse mémoire musicale, son intonation parfaite et sa dextérité dans le maniement de l'archet, il donna des concerts à Vienne et, en 1790 et 1791, à Londres (sous la direction de Haydn). Le *Concerto pour violon* de Beethoven, qu'il joua en première exécution à Vienne en 1806, lui est dédié. En 1802-1811, puis de nouveau en 1817-1821, il fut chef d'orchestre au théâtre *An der Wien*. Entre 1811 et 1817, il exerça en Russie, en Allemagne et à Prague où, en 1813, il dirigea l'orchestre de l'Opéra sous l'administration de C. M. von Weber. Il composa pour son instrument 6 concertos, 25 concertinos, 12 études et de nombreuses variations sur des airs d'opéra.

Clementi Aldo (Catane 1925) compositeur italien. Elève de Sangiorgi et Petrassi, il a suivi les cours d'été de Darmstadt de 1955 à 1962. En 1956, il rencontra Maderna, au Studio de phonologie de la RAI (Radio et Télévision italiennes) de Milan. Dans *Episodi* (1958) pour orchestre, dans les *Ideogrammi n° 1* et *2* (1959) et dans *Triplum* (1960), on reconnaît quelques-uns des résultats les plus significatifs des années où C. fit siennes les expériences structuralistes; immédiatement après, avec 3 *Informels* (1961-1963), il atteignait les premières définitions de sa poétique «informelle». La musique de C. est informelle (terme emprunté à la peinture) parce qu'elle annule la possibilité de percevoir des intervalles simples et des contours définis, parce que chaque élément se confond dans un magma sonore changeant, basé sur le roulement continuel de contrepoints; excluant toute articulation et trace discursive, la musique se pose comme objet spatial, comme espace-couleur, comme matière toujours identique et toujours différente. Cette poétique s'est enrichie peu à peu de

diverses formulations, en une recherche d'une cohérence et d'une rigueur extrêmes, qui a même débouché récemment sur le théâtre musical avec *Es* (1978-1980). Autres œuvres : *Variante A* et *B* (1964); *Concerto pour piano et 7 instruments* (1970); *Concerto pour piano, 24 instruments et carillons* (1975); *Sphinx* (1978) pour trio à cordes; *l'Orologio di Arcevia* (1979).

Clementi Muzio (Rome 1752 - Evesham, Worcestershire, 1832) pianiste et compositeur italien. Il se forma dans le milieu musical pontifical. Encore adolescent, il fut nommé organiste à l'église S. Lorenzo in Damaso. En 1766, il fut entendu au clavecin par le riche voyageur anglais Beckford, qui s'engagea à l'éduquer et à le maintenir durant sept ans dans sa résidence de *Fonthill Abbey* dans le Dorsetshire. Au cours de cette période d'études intensives, son style pianistique a mûri, associant tout d'abord l'héritage de l'école italienne de clavecin (surtout celle de Scarlatti) au classicisme de Haydn et au style galant pratiqué par J. Christian Bach, musicien qui, peu auparavant, avait déjà influencé la formation du très jeune Mozart. En 1778, il s'installa à Londres, entreprenant ses activités de pianiste et d'enseignement, ainsi que celles de *maestro al cembalo* (claveciniste) au King's Theatre de Haymarket. En 1780, il commença une longue tournée sur le continent, se produisant, entre autres, à la cour de Louis XVI et à celle de Joseph II à Vienne, où eut lieu sa célèbre compétition avec Mozart (janvier 1782). De retour à Londres, en 1788, il intensifia son activité pédagogique (il eut parmi ses élèves J. Field, B. A. Bertini et J. B. Cramer), se consacrant, en outre, à la composition de symphonies à l'époque même où Haydn exerçait dans la capitale anglaise. Au cours de cette seconde période londienne, C., tout en continuant à composer pour le pianoforte, s'adonna surtout aux activités éditoriales et ouvrit également une fabrique de pianoforte. Cette activité pratique conféra un caractère tout à fait moderne à sa personnalité de musicien, libéré de son ancienne situation de protégé de l'aristocratie et intégré dans les classes bourgeoises, grâce à une indépendance économique que lui procurait le commerce. Entre 1802 et 1810, C. effectua une seconde tournée en Europe, séjournant à Paris, Vienne, St-Pétersbourg, Berlin, Prague, Rome et Milan; il ne se produisit pas seulement comme soliste, mais il donna aussi des leçons à J. Meyerbeer, F. Kalkbrenner, I. Moscheles et C. Czerny. Entre 1817 et 1827, il voyagea encore sur le continent et, en 1828, il se confronta au public anglais dans un concert à la *Royal Philharmonic Society*, qu'il avait fondée avec Viotti en 1813. A l'exception des influences rococo (J. Ch. Bach) et classiques (Haydn) reçues dans sa jeunesse, auxquelles nous avons fait allusion précédemment (qu'il exprima surtout dans ses nombreuses œuvres pour le pianoforte à des fins récréatives, destinées à des élèves ou à des dilettantes, telles que les célèbres *Sonatines progressives*, op. 36), les caractéristiques plus personnelles du langage pianistique de C. — que nous voyons apparaître dans les sonates les plus engagées des op. 2, 7, 9, 11, 12, 23, 33, 37, 40, 47 et 50 —, ne peuvent trouver d'égal que chez Beethoven. Ainsi, comme dans les sonates pour pianoforte de ce dernier, dans les sonates de C., les contrastes dynamiques, les gradations de timbres, l'exploration des zones extrêmes du clavier, l'utilisation créative des pédales, révèlent sa volonté d'approfondir les ressources techniques et expressives d'un instrument capable, mieux que tout autre, de traduire une pensée musicale dialectiquement complexe, influencée par l'avènement du nouveau symphonisme. C. se distingue cependant par l'attitude détachée, qui semble avoir ses racines dans la génération précédente, avec laquelle il juge les conquêtes techniques et expressives, adoptées pourtant par les tourments préromantiques animant la culture de cette époque. Il semble que C. ait reçu les incitations nouvelles et en ait exprimé musicalement les images sans y adhérer sentimentalement, mais plutôt en les utilisant avec une rationalité lucide, une mentalité encore classique propre au XVIII^{e} s. Cela explique la curieuse fascination produite par une œuvre didactique comme le *Gradus ad Parnassum*, trois volumes contenant 100 exercices qui veulent développer, par degrés progressifs, certains procédés de technique pianistique et, en même temps, offrir des modèles de formes classiques (canons, fugues, préludes, suites, rondos, premiers mouvements de sonate, etc.), dans un admirable équilibre de hardiesse et de rigueur. La production de C. comprend 113 compositions : sonates, caprices, toccatas, fugues et quelques pièces pour piano, telles que 24 valses et 12 *monferrine* (danse rustique originaire de Monferrato); diverses œuvres didactiques, outre le *Gradus*, réservées de même au pianoforte (dont un recueil de 24 *Préludes et Exercices*, 1790); 6 symphonies et un oratorio dont la musique est perdue.

M. Clementi : gravure de 1819. Vienne, Gesellschaft der Musikfreunde.

Clérambault Louis-Nicolas (Paris 1676-1749) organiste et compositeur français. Organiste à Paris aux Jacobins, à St-Sulpice et à la Maison royale de Saint-Cyr; il organisa chez lui des réunions musicales auxquelles participèrent les plus célèbres concertistes de l'époque. Suivant les traces de Marc-Antoine Charpentier, C. fut l'un des premiers en France à composer des cantates profanes. Dans ses œuvres pour orgue, il s'inspira du style monodique et concertant, exploitant pleinement les ressources de timbres de l'orgue français, riche de sonorités séduisantes. Il écrivit encore un important *Premier Livre de pièces de clavecin* (1704); et aussi, des arias, des motets et des œuvres théâtrales.

Clercx-Lejeune Suzanne (Houdeng-Aimeries, Hainault, 1910 - Liège 1985) musicologue belge. Professeur à l'Université de Liège et directrice des Colloques de Wégimont, congrès internationaux d'ethnomusicologie fondés avec P. Collaer en 1954, elle a publié des essais sur les musiciens des Pays-Bas et sur

l'histoire musicale de Liège aux XIVe et XVe siècles. Elle a écrit une monographie sur *J. Ciconia* (1960) dont elle a dirigé en outre l'édition complète des œuvres. Elle est également l'auteur de l'essai *le Baroque et la musique* (1948), sur la signification du concept esthétique de baroque en musique.

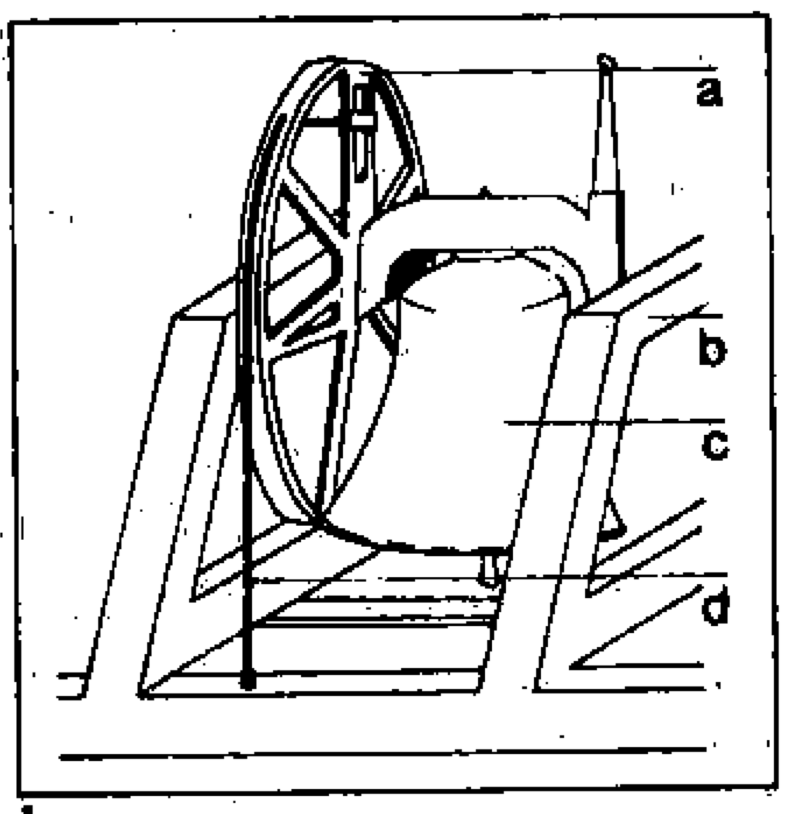
Clérau Pierre (XVIe s.) compositeur français. Jusqu'en 1557, il fut maître de musique à la cathédrale de Toul, puis reçut la protection de René de Lorraine, marquis d'Elbeuf. Sa musique, composée sur des textes de P. de Ronsard, R. Belleau, J.-A. de Baïf et d'autres, contribua au développement de l'air de cour. Il a publié 6 messes et 2 motets (1554-57), des *Cantiques spirituels* (1567), deux *Livres de chansons tant françoises qu'italiennes* (1559), deux *Livres d'odes de Ronsard* (1566) et diverses chansons. □

Cliburn Harvey Lavan Van, connu sous le nom de Van Cliburn (Shreveport, Louisiane, 1934) pianiste américain. Il a étudié à la Juilliard School de New York et a débuté en 1954 avec l'Orchestre philharmonique de la même ville. La victoire remportée à Moscou lors du concours Tchaïkovski de 1958 l'a rendu célèbre dans le monde entier. Son activité de concertiste s'est cependant progressivement réduite pour s'arrêter totalement en 1978. Il a fondé en 1962 un concours international qui porte son nom.

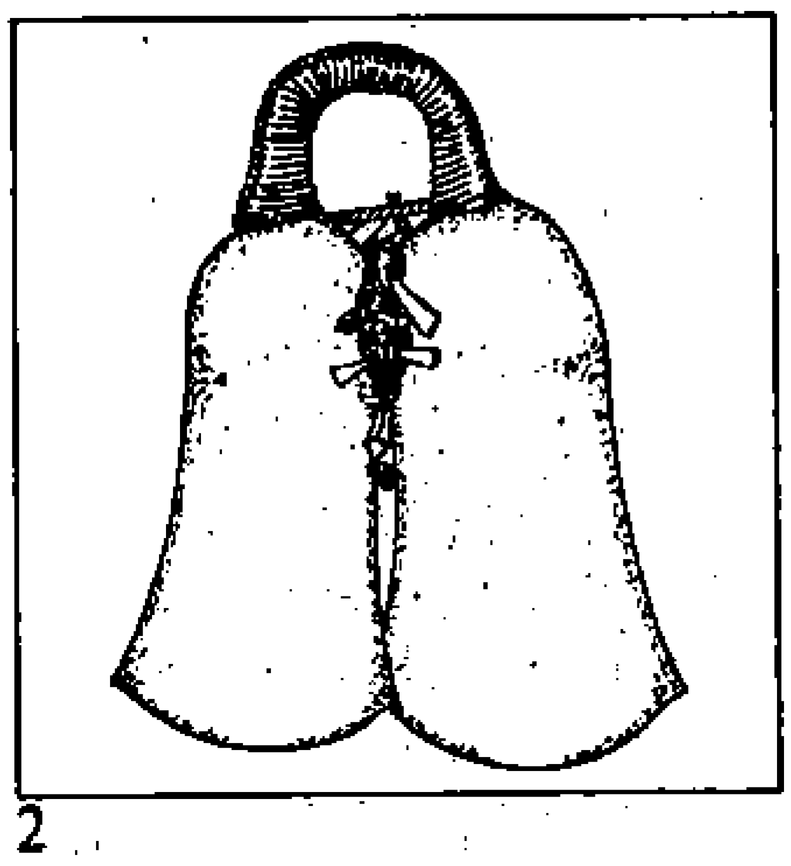
climacus neume simple de la notation grégorienne désignant trois sons descendants par degrés conjoints ou disjoints.

figures de climacus.

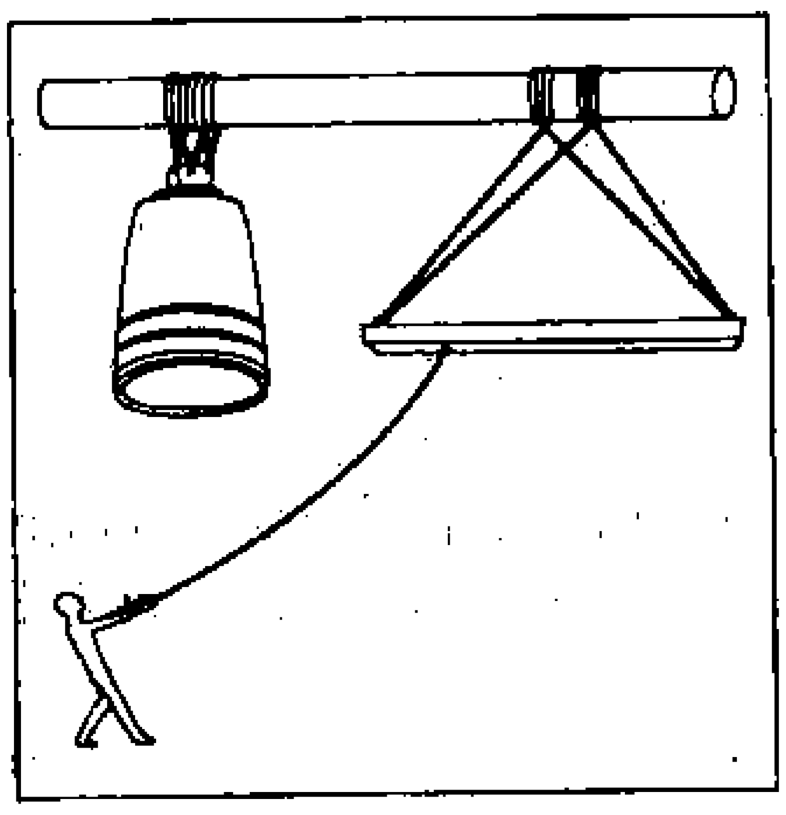
cloche instrument idiophone à percussion en forme de vase renversé, habituellement en bronze mais qui existe aussi en d'autres matériaux. Il peut avoir des sections et des profils divers, de l'hémisphère au polygone, jusqu'à la forme classique évasée. Sa structure essentielle est obtenue par fusion, ou encore par pliage et soudure du métal, ou par creusement (c. de bois). Le battant qui fait vibrer la c. (généralement suspendue) peut être dans la cloche, suspendu au centre et oscillant, ou bien extérieur (marteau). La vibration atteint sa plus grande amplitude au bord et diminue au fur et à mesure que l'on s'approche du sommet. Le corps de la c. vibre par secteurs en opposition de phase, et l'inégale densité du métal ou des alliages utilisés est la cause de la diversité des fréquences de vibration simultanées qui provoquent des battements caractéristiques. Connues dès le début de l'époque historique en Chine, en Inde et dans d'autres pays asiatiques, les c. sont répandues chez tous les peuples, même si leurs mesures diffèrent, essentiellement dans un but d'appel pour les communautés religieuses (dans la liturgie catholique à partir du IVe siècle) et civiles. Dans la musique occidentale, la c. a été le plus souvent utilisée pour obtenir des effets évocateurs ou encore comme élément constitutif du → carillon. Le son de la c. a été employé à l'orchestre, à partir de Berlioz. Il est obtenu grâce à des tuyaux, que l'on appelle justement c. tubulaires, sur lesquels frappent des marteaux que l'on actionne à partir d'un clavier. Au Moyen Age, une série accordée de petites c. suspendues et frappées avec de petits marteaux constitua



1



2



3

Cloche.
1 *Schéma du mécanisme d'une cloche suspendue :* a, *roue,* b, *bâti,* c, *cloche,* d, *corde.*
2 *Double cloche métallique (Afrique occidentale).*
3 *Cloche à battant dissocié (Japon).*

un instrument mélodique en grand usage : les théoriciens s'en servirent souvent pour leurs exemples didactiques. // On appelle également c. la partie finale, en forme de vase, de certains instruments à vent (la clarinette, le hautbois et autres instruments semblables) par laquelle sort l'air en vibration.

clochettes petites cloches métalliques sans battant, parfois fixées aux doigts au moyen d'anneaux de cuir ; frappées l'une contre l'autre, elles sont utilisées par des danseurs et danseuses de nombreuses cultures asiatiques. // Petites cloches munies de battant et d'une poignée flexible, construites en séries accordées selon une échelle majeure et dont jouent alternativement un ou plusieurs joueurs de façon à obtenir des mélodies simples.

Closson Ernest (Saint-Josse-ten-Noode, Bruxelles, 1870 - Saint-Gilles, Bruxelles, 1950) musicologue belge. Professeur d'histoire de la musique aux Conservatoires de Bruxelles et de Mons, successeur de Mahillon à la direction du Musée des instruments de musique de Bruxelles (1924), il fut l'un des promoteurs des études musicologiques en Belgique. Il publia des essais et des monographies sur plusieurs auteurs (Lassus, Grétry, Franck, Gevaert, etc.), sur l'histoire des instruments de musique (surtout le clavecin et le piano) et sur les traditions musicales aux Pays-Bas (entre autres, un recueil de chants populaires français et flamands, 1905).

Clostre Adrienne (Thomery 1921) femme compositeur française. 1er Grand Prix de Rome (1949) et Grand Prix musical de la Ville de Paris avec *Raïssa ou la Sorcière* (1954), son œuvre est marqué par le dodécaphonisme, avec un système sériel original ; c'est au théâtre qu'elle s'est le mieux affirmée, avec *le Chant du cygne,* scène lyrique (1961), *Julien l'Apostat,* drame lyrique (1971) et *Nietzsche,* action musicale (1975). □

cluster terme anglais par lequel, dans la musique du XXe siècle, particulièrement dans la musique d'avant-garde, on désigne un agglomérat harmonique de sons

distants entre eux d'un ton ou d'un demi-ton et frappés simultanément.

Cluytens André (Anvers 1905 - Paris 1967) chef d'orchestre belge naturalisé français. Il étudia et commença à diriger à Anvers, d'où il passa ensuite à Toulouse, Lyon, Bordeaux et, en 1944, à l'Opéra de Paris. Dès le début des années 1950, il exerça son activité auprès des principaux organismes européens et américains. Grand interprète wagnérien, il fut le premier chef d'orchestre français invité à Bayreuth.

Coates Eric (Hucknall, Nottinghamshire, 1886 - Chichester 1957) compositeur anglais. Il étudia l'alto et la composition à la Royal Academy of Music de Londres et fit ensuite partie de différents quatuors à cordes, ainsi que du Queen's Hall Orchestra, avant de se consacrer totalement à la création de chansons (comme *The Sleepy Lagoon*, 1930) et de morceaux légers d'une facture soignée, souvent en forme de suite (la *London Suite*, 1933; *Four Centuries*, 1941), qui jouirent d'une certaine popularité.

Cobb Arnett Cleophus (Houston 1918) saxophoniste ténor de jazz américain. Son style, au vibrato ample et au son rauque, est parmi les plus bouleversants des «saxophonistes rugissants» de l'époque de la guerre, lancés par Illinois Jacquet, que C. a remplacé dans l'orchestre de Lionel Hampton de 1942 à 1947.

Cobbs Call (Springfield, Ohio, 1911 - Bronx, New York, 1971) pianiste de jazz américain, accompagnateur de la chanteuse Billie Holliday. Avec l'ensemble du saxophoniste Wardell Gray, dans la seconde moitié des années 1960, il a joué avec Albert Ayler.

Cobelli Giuseppina (Salò, Brescia, 1898-1948) soprano italienne. Elle se révéla entre 1925 et 1940 comme une des meilleures interprètes italiennes de Wagner, mais elle se fit également apprécier dans le répertoire vériste (*Tosca* de Puccini, *Resurrezione* de F. Alfano, *Adriana Lecouvreur* de Cilea, etc.).

cobla ensemble instrumental catalan formé de différents instruments populaires à vent et à percussion, destiné à accompagner la sardane (ronde au rythme rapide). // C'est également un mot provençal qui équivaut à *couplet.*

cobza luth à manche court utilisé dans la musique populaire roumaine, caractérisé par une forme en amande prononcée, dans laquelle le départ du manche se distingue mal de la caisse harmonique. Les cordes, au nombre de 8, rassemblées en doubles chœurs accordés par octaves, se partagent en deux faisceaux divergents fixés aux deux extrémités d'un long cordier. La table d'harmonie est décorée de nombreuses incisions disposées symétriquement. L'instrument, joué avec un plectre, est utilisé pour fournir tout au plus un accompagnement rythmique et harmonique à d'autres instruments, principalement au violon employé dans la musique populaire. Il existe une classe de c. au Conservatoire national de Bucarest.

Cobza, type de luth à manche court (Roumanie).

Cocchi Gioacchino (Padoue v. 1715 - Venise 1804) compositeur italien. Il résida à Naples, Rome, Venise et Londres (entre 1757 et 1763), se taillant une bonne renommée de compositeur d'opéra, surtout dans le genre comique. De retour en Italie, il dirigea, à partir de 1773, la chapelle musicale de l'Ospedale degli Incurabili à Venise. Artisan sérieux, mélodiste à l'inspiration facile et un peu langoureuse, stylistiquement proche de Galuppi, il composa en outre 50 opéras dont nous conservons *Merope* (1748), *Semiramide riconosciuta* (1753), *Tito Manlio* (1761); et, dans le genre comique, *la Maestra* (le plus célèbre, 1754), *li Matti per amore* (1754) et *la Famiglia in scompiglio* (1762). Il écrivit aussi des oratorios, cantates, *pasticcios*, arias, duos et menuets pour clavecin.

Coccia Carlo (Naples 1782 - Novare 1873) compositeur italien. Elève de G. Paisiello à Naples, où il fut pianiste du roi Joseph Bonaparte; il connut un certain succès en tant que compositeur d'opéras dans différentes villes italiennes ainsi qu'à Lisbonne. Entre 1823 et 1828, il vécut à Londres; à partir de 1836, il fut inspecteur du chant à l'Académie philharmonique de Turin. Après sa nomination comme maître de chapelle à la cathédrale de Novare, en 1840, il cultiva essentiellement la musique sacrée. Sa vaste production théâtrale (37 opéras), couvrant presque quarante années, reflète cette phase de transition qui, de l'opéra napolitain de la fin du XVIII^e^ s. va, à travers l'expérience de Rossini, dans les domaines sérieux et comique, jusqu'au romantisme de Donizetti.

Cochereau Pierre (Saint-Mandé 1924 - Lyon 1984) organiste et compositeur français. Titulaire des orgues de Notre-Dame de Paris (1955-1984), il dirigea plusieurs conservatoires avant d'être nommé à la direction du CNSM de Lyon (1979-1984). Son œuvre est destinée à l'orgue et à diverses formations instrumentales.

Cochlaeus Johannes, nom latinisé de J. Dobneck (Wendelstein, Nuremberg, 1479 - Breslau 1552) théoricien musical allemand. Chanoine à la cathédrale de Worms, puis à l'église St-Victor de Mayence, il s'opposa à Luther et à la Réforme protestante. Il fut le maître de H. Glareanus et il écrivit les traités *Musica* (1507) — contenant sans doute aussi quelques unes de ses propres œuvres — et *Tetrachordum musices* (1511, 7/1526).

Cocker Joe (Sheffield 1944) chanteur de rock anglais considéré, à cause de sa voix rauque (influencée par le blues et par Ray Charles), comme le plus «noir» des chanteurs blancs. *Mad Dogs & Englishmen* (album, 1970).

Coclico Adrianus Petit (Flandres v. 1500 - Copenhague 1562) compositeur et théoricien musical flamand. Il exerça à Wittenberg (1545), Francfort-sur-l'Oder, Stettin (1547), Königsberg, Nuremberg (1550-1555), Copenhague (1556-1562). Son œuvre comprenant des canzones et des motets (citons le recueil *Musica reservata*, 1552), clôt l'époque de la polyphonie franco-flamande et annonce une sensibilité et une technique nouvelles, fondées sur une relation plus étroite entre musique et texte.

Cocteau Jean (Maisons-Lafitte, Yvelines, 1889 - Milly-la-Forêt, Essonne, 1963) écrivain français.

Célèbre théoricien de l'avant-garde littéraire et artistique parisienne. Après un premier livret de ballet sur une musique de R. Hahn (*le Dieu bleu*, 1912), il écrivit *Parade* qui, mis en musique par E. Satie et porté à la scène par les Ballets russes en 1917 avec la collaboration de S. Diaghilev et Picasso, suscita de très vives réactions à cause de son anticonformisme provoquant. La leçon de *Parade* fut retenue par le groupe des Six qui fit son propre manifeste de l'essai de C. *le Coq et l'Arlequin* (1918), polémique à l'égard de l'esthétique de Wagner et de Debussy. On doit à C., outre de nombreuses poésies lyriques mises en musique par les Six, une quinzaine de livrets, soit d'opéras (dont *le Pauvre matelot* pour Milhaud, *Œdipus rex* pour Stravinski et *Antigone* pour Honegger, tous en 1927, et *la Voix humaine* pour Poulenc en 1959), soit de ballets (dont, en plus des œuvres déjà citées : *le Bœuf sur le toit* pour Milhaud, en 1920; *les Mariés de la tour Eiffel* pour Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc et Tailleferre, en 1921; *le Train bleu* pour Milhaud et *Mercure* pour Satie, en 1924; *Phèdre* pour Auric, en 1950). Parmi ses écrits de poétique musicale, il faut encore rappeler *Carte blanche* (1920) et *le Rappel à l'ordre* (1926).

coda partie finale d'un morceau, d'un épisode ou d'une phrase musicale faisant fonction d'appendice conclusif. Elle peut se trouver à la fin de toute sorte de composition et adopter des proportions parfois importantes. Une c. interne ou *codetta* est, en revanche, brève, et assume généralement un rôle de liaison.

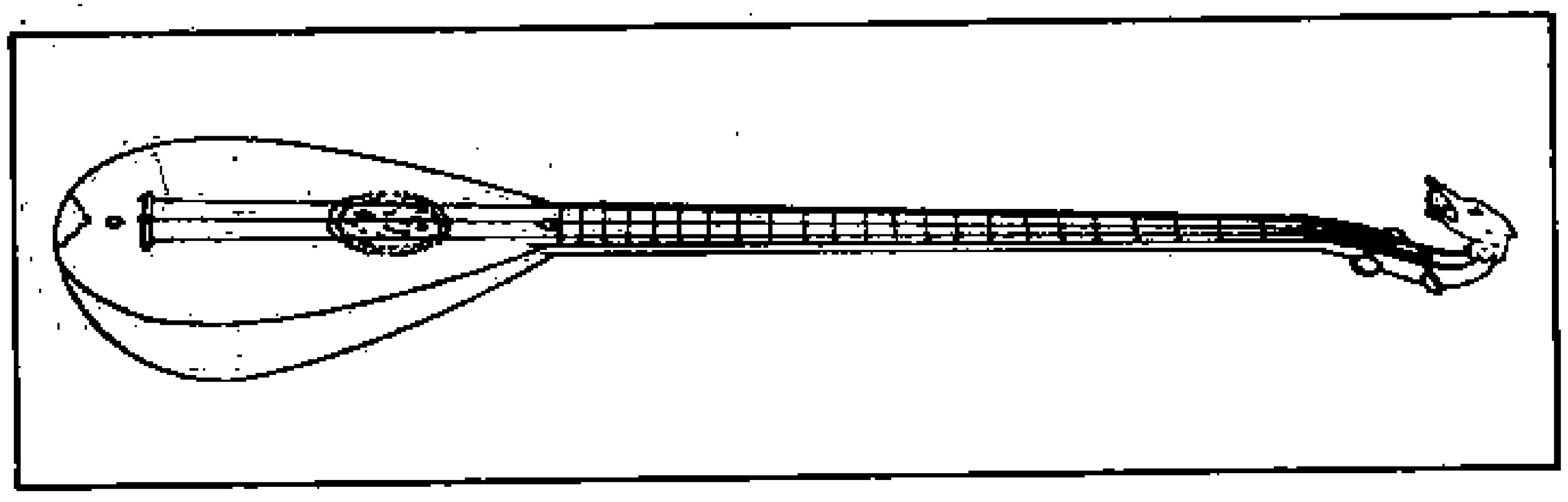
Coelho Ruy (Lisbonne 1892-1986) compositeur portugais. Il étudia à Lisbonne et à Berlin (où il fut l'élève de E. Humperdinck, M. Bruch et A. Schoenberg) : son ambition fut de composer une musique comportant des caractères nationaux portugais, tout en tenant compte également des expériences atonales et polytonales.

Coelho Rodrigues Manuel (Elvas v. 1570 - Lisbonne? v. 1635) organiste et compositeur portugais. Il fut au service de la chapelle royale de Lisbonne. Il publia le recueil *Flores de música* (1620), premier livre de musique pour clavier édité au Portugal : il contient des *tientos*, dans un style imitatif élaboré, et des *versets* sur des mélodies grégoriennes richement ornées, qui révèlent l'influence de son disciple Cabezón, sa connaissance de Sweelinck ainsi que, sans doute, celle des virginalistes anglais.

Coeuroy André, pseud. de Jean Béline (Dijon 1891 - Paris 1976) critique musical français. Fondateur avec H. Prunières en 1920 de la «Revue musicale», il exerça sa critique dans divers quotidiens et revues, se rangeant du côté des défenseurs de la musique moderne entre les deux guerres. Il appuya le néo-classicisme et le groupe des Six, Varèse, la «Jeune France». Parmi ses nombreux livres, il faut mentionner : *Panorama de la musique contemporaine* (1928), *Histoire générale du jazz* (1924), *Dictionnaire critique de la musique ancienne et moderne* (1956), *Wagner et l'esprit romantique* (1965).

Coirault Patrice Louis (Surin 1875-1959) ethnographe et musicologue français. Spécialiste du chant populaire français, il a consacré à ce sujet plusieurs écrits : *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle* et *Formation de nos chansons folkloriques* (1953-63). □

colachon luth à long manche, d'usage essentiellement populaire, d'origine orientale, diffusé aux XVI^e et XVII^e s. surtout dans l'Italie méridionale. Sa caisse ressemblait à celle de la mandoline, mais avec un manche plus long (environ 1 m); le nombre des cordes variait de trois à six. Au XVIII^e s., les frères Colla de Brescia et les frères Merchi de Naples furent de célèbres joueurs de c.



Colachon (XVII^e s.).

Colautti Arturo (Zara 1851 - Rome 1914) librettiste italien. Poète, journaliste et romancier, il fournit des livrets d'inspiration naturaliste à plusieurs compositeurs dont Cilea (*Adriana Lecouvreur*) et Giordano (*Fedora*). Ses poèmes lyriques furent mis en musique par Tosti et d'autres auteurs.

Colbran Isabella (Madrid 1785 - Castenaso, Bologne, 1845) contralto et soprano espagnole. Arrivée en Italie en 1807, elle chantait l'année suivante à la Scala. En 1811, engagée par l'impresario Barbaja, elle s'installa à Naples, où elle triompha au théâtre San Carlo pendant une décennie. Elle fut la première interprète de nombreuses œuvres écrites par Rossini qu'elle épousa en 1822 : *Elisabetta d'Inghilterra*, *Armida*, *Donna del lago*, *Semiramide*. D'abord contralto, elle devint soprano vers 1810. Sa voix avait un timbre chaud et limpide, une grande virtuosité, un phrasé noble, un charme remarquable dans les rôles principaux.

Cole Nathaniel, dit «Nat King» C. (Montgomery, Alabama, 1917 - Santa Monica, Californie, 1965) pianiste et chanteur de jazz américain. Il fonda, en 1939, son premier trio de jazz (piano, guitare et contrebasse), obtenant ensuite, avec cette même formation instrumentale, un grand succès dans la musique légère.

Cole William, dit «Cozy» C. (East Orange, New Jersey, 1909 - Colombus, Ohio, 1981) batteur de jazz américain. Il s'est affirmé avec l'orchestre swing de Cab Calloway. Doué d'une grande virtuosité et de qualités d'improvisation, il a enregistré de nombreux disques et, de 1949 à 1953, il a fait partie de l'ensemble de L. Armstrong.

Isabella Colbran, peinture du XVIII^e s. Milan, Musée théâtral de la Scala.

O. Coleman.

Coleman Ornette (Fort Worth, Texas, 1930) saxophoniste alto et compositeur de jazz américain. Avec son quintette fondé en 1958, il a choisi les valeurs de timbre comme structure de l'improvisation, en la libérant des normes traditionnelles des séquences harmoniques et en ouvrant ainsi la voie au free jazz, dont il a ensuite fourni l'un des premiers exemples d'improvisation collective dans l'album «Free Jazz» (1960) en double quatuor (le sien et celui de Eric Dolphy). Plus récemment, il a fait quelques emprunts au rock électrique. Il a composé des œuvres écrites pour instruments à cordes et pour orchestre (*Dedication to Poets and Writers*, *Forms and Sounds*). Il a utilisé d'autres instruments comme la trompette et le violon.

Coleman William Johnson, dit «Bill» C. (Paris, Kentucky, 1904 - Toulouse 1981) trompettiste de jazz américain. Il compte parmi les meilleurs représentants de l'époque swing et fit, avant et après la guerre, de longs séjours en France.

Colin Pierre (XVI^{e} s.) compositeur français. D'abord maître de musique à la cathédrale d'Autun (v. 1539-1561), il y fut ensuite organiste (1562-v. 1565) et l'un des musiciens les plus représentatifs de sa génération; il a publié, de 1538 à 1564, 26 messes, 36 motets, 10 magnificat, *les Cinquante Pseaulmes de David traduictz par Clément Marot... en chant non vulgaire, mais plus convenable aux instrumens* (1550), *les Sept Pseaumes pénitentiaux de David, traduits en rithme françoise, par Clément Marot* (1564) et 7 chansons. □

Colin Muset trouvère et jongleur du XIII^{e} s., probablement originaire de la Champagne-Lorraine; son activité semble avoir duré de 1220 à 1240. Ses chansons, parmi lesquelles *«Sire cuens j'ai viélé» et «Il me covient renvoisier»* sont pleines de verve et de vivacité. Son style se caractérise par une liberté vis-à-vis des règles du rythme et de la poésie. □

Colista ou Calista ou Costa Lelio (Rome 1629-1680) compositeur et guitariste italien. A partir de 1616 et jusqu'à sa mort, il fut au service de la cour pontificale comme écuyer et «gardien des peintures» de la chapelle Sixtine; à Rome, il était également luthiste à St-Louis-des-Français et à l'oratoire de S. Marcello. Parmi ses œuvres, signalons surtout ses sonates en trio (qui annoncent celles de Corelli et servirent de modèles à Purcell) et ses cantates mélodieuses.

Collaer Paul (Boom, Anvers, 1891 - Watermaele-Bortffort, 1989) musicologue belge. Il contribua, entre les deux guerres, à la diffusion de la musique moderne en sa qualité d'organisateur des concerts *Pro Arte* de Bruxelles (1922-1937), puis de directeur musical de la Radio belge (1937-1952). Partisan du néoclassicisme, il publia des livres sur *Stravinski* (1930), *Bach* (1937), *Milhaud* (1947), ainsi que le panorama *la Musique moderne : 1905-1950* (1953). Il se consacra ensuite à l'ethnomusicologie, fondant en 1954 les Colloques de Wégimont et dirigeant pour l'UNESCO l'*Anthologie de musique africaine*. Dans le cadre de la collection Musikgeschichte in Bildern («Histoire de la musique en images», Leipzig), il a dirigé la publication des volumes sur l'Océanie (1965) et l'Amérique (1967). Il a également publié *la Musique populaire traditionnelle en Belgique* (2 vol., 1974).

Collasse ou Colasse, Pascal (Reims 1649 - Versailles 1709) compositeur français. Elève et secrétaire de Lully, il fut introduit par ce dernier à la cour où il reçut la charge de surintendant de la Chapelle royale et celle de «maître de la musique de chambre». Il composa des opéras, des ballets, des œuvres de musique sacrée, des chansonnettes; avec *les Saisons* (1695), réalisées en collaboration avec l'abbé Pic, il inaugura à Paris le genre de l'opéra-ballet, imité et perfectionné ensuite par Campra, Destouches et Rameau.

Colle Charles (Paris 1709-1783) chansonnier français. Il écrivit des vaudevilles et fonda le Caveau, sorte d'académie de la chanson.

collegium musicum association d'instrumentistes et, à l'origine, également de chanteurs non professionnels qui, au XVI^{e} s., et surtout au XVII^{e} s., se réunissaient en cercles privés pour faire de la musique. Ces ensembles furent très répandus, surtout au nord de l'Europe (Pays-Bas, Allemagne), dans les classes bourgeoises et dans les universités; ils sortirent rapidement des cercles privés pour donner des concerts publics : le c. m. dirigé par Bach à Leipzig (donnant ensuite naissance aux concerts de l'orchestre du Gewandhaus) et celui que dirigea G. Ph. Telemann, à Hambourg, sont restés célèbres. Parmi les ensembles qui, en notre siècle, reprirent l'appellation de c. m., citons surtout ceux qui exécutent de la musique instrumentale des XVII^{e} et XVIII^{e} s., tel que le *C. m. italicum* fondé en 1948 et dirigé par R. Fasano.

col legno dans le jeu des instruments à cordes, signifie frapper les cordes avec le bois de l'archet.

Collet Henri (Paris 1895-1951) compositeur et musicologue français. Auteur d'œuvres théâtrales, symphoniques et de musique de chambre inspirées par le folklore espagnol; il exerça, en tant que critique, une grande action de soutien en faveur du groupe des → Six.

Collins Lee (Montgomery, Alabama, 1901 - Chicago 1960) cornettiste de jazz américain. En activité à La Nouvelle-Orléans avec les *bands* de l'époque, il a joué avec Joe King Oliver, dont il était l'élève, et Jelly Roll Morton; dans l'après-guerre, il fut l'un des acteurs du *dixieland revival*.

Colombi Giuseppe (Modène 1635-1694) violoniste et compositeur italien. Sans doute élève de M. Uccellini, il fut violoniste et, à partir de 1678, maître de chapelle à la cathédrale de Modène où il succéda à G. M. Bononcini. Sa production instrumentale, liée à

l'école de Bologne, est significative pour le développement de la sonate de chambre baroque; elle comprend 5 recueils qui se situent entre 1668 et 1689 : deux de *Sinfonie da camera* à 2-3 violons et basse continue, un de ballets, courantes, gigues, sarabandes et deux de *Sonates* à 2 violons et *violone*. Un recueil de sonates pour violon et basse continue, contenant une célèbre *Ciaccona*, est resté inédit.

Colonna Giovanni Paolo (Bologne 1637-1695) compositeur et organiste italien. Il se forma à Rome avec G. Carissimi et O. Benevoli. Il résida à Bologne où il fut organiste (1659) et maître de chapelle (à partir de 1674) à S. Petronio, ainsi que, à quatre reprises, «prince» de l'Académie philharmonique; il se consacra également à la construction d'orgues et fonda une école musicale qui devint célèbre. Il fut engagé dans une vive polémique avec Corelli dont il critiqua un passage de la *3e Sonate* de l'op. 2. Il composa 4 opéras, 13 oratorios, un grand nombre d'œuvres vocales sacrées dans lesquelles il adopte tant le style bi-choral *a cappella* que le style monodique et concertant, se montrant — au-delà de certaines références à l'école polyphonique romaine — un harmoniste et un mélodiste original, particulièrement habile dans le traitement des voix.

Colonne Edouard, de son vrai nom Judas Colonna (Bordeaux 1838 - Paris 1910) violoniste et chef d'orchestre français. A partir de 1873, il dirigea à Paris un orchestre fondé avec l'aide de l'éditeur G. Hartmann, qui prit ensuite le nom de Concerts C. et qui est encore en activité actuellement. Il acquit une réputation internationale comme interprète de Berlioz. De 1873 à 1910, il soutint ardemment les compositeurs français modernes (Saint-Saëns, Lalo, Bizet, Franck, etc.) qu'il fit connaître tant en France qu'à l'étranger.

colophane résine qui provient de la distillation de la thérébentine; on l'appelle aussi arcanson. Son nom est issu de Colophon, ville d'Asie Mineure dont elle est originaire; on la frotte sur les crins afin de conférer à l'archet une prise suffisante pour faire vibrer la corde.

color expression latine par laquelle on désignait, au XIIIe s., un procédé de composition consistant à orner une mélodie au moyen d'embellissements (dans ce sens, ce terme survécut dans le mot → coloratura), ou bien d'une phrase mélodique que les parties polyphoniques (ou voix) se renvoyaient en la répétant. // Par la suite, cette expression fut employée dans la pratique contrapuntique des motets des XIV-XVe s., avec un sens très proche de celui de *talea*. Tandis que, par *talea*, on désignait la mélodie grégorienne dite *tenor* (sur laquelle reposait la composition entière), formulée au moyen d'un schéma rythmique qui se répétait sans cesse, par c., on entendait la mélodie elle-même exécutée en même temps (à deux reprises minimum) avec des valeurs rythmiques différentes. // Dans la notation ancienne, est appelée c. la couleur rouge ou noire des notes qui, mises en rapport respectivement avec les notes noires (XIVe s.) et les notes blanches (milieu du XVe s.), ont une valeur de durée moindre.

coloratura ornementation virtuose d'une mélodie, écrite par le compositeur lui-même ou confiée à l'improvisation du chanteur. Ce terme est synonyme de *diminution*, *fioritura*, *gorgheggio*, *vocalizzo*, *passage*. Le goût pour la variation virtuose d'une ligne mélodique est un élément essentiel du bel canto italien et domina la production vocale de l'origine de la monodie (au début du XVIIe s.) jusqu'à l'opéra de Rossini, Bellini et Donizetti. Le triomphe de la c. en tant qu'improvisation chantée date du XVIIIe s., à l'époque où la structure-clé de l'opéra, de la cantate et des autres genres vocaux était l'*aria da capo*, avec une reprise destinée justement aux variations virtuoses. Objet de traités et, dans certains cas, de polémiques, la c. passa de mode avec l'affirmation du style romantique et de l'opéra de Verdi à sa maturité.

colorito indication expressive se rapportant au phrasé, à la dynamique, à l'intensité, ne pouvant être exprimée de façon absolue sur le texte musical, et dont la réalisation est essentiellement confiée à l'intelligence et à la sensibilité de l'interprète.

Coltellini Celeste (Livourne 1760 - Capodimonte, Naples, 1828) mezzo-soprano italienne. Fille de Marco C. Elle exerça, comme son père, à la cour de Vienne ainsi que dans les plus grands théâtres italiens. Plus que pour ses qualités vocales, elle se distingua par son intelligence et le pathétisme avec lequel elle interpréta les opéras de Mozart, Cimarosa et Paisiello (en particulier, la *Nina pazza per amore*).

Coltellini Marco (Livourne 1719 - St-Pétersbourg 1777) librettiste et éditeur italien. Après s'être consacré durant quelques années à l'exercice de l'édition, sur le conseil de Métastase, auquel il succéda ensuite (1764) comme poète à la cour de Vienne, il commença à écrire des livrets. Il est l'auteur de *Ifigenia in Tauride* (Traetta et Galuppi, 1763); *la Finta Semplice* (Mozart, 1769); *Lucinda e Amidoro* (Paisiello, 1777). Suivant les traces de Calzabigi, dans sa maturité, il chercha une plus grande clarté et simplicité de langage.

Coltrane John William (Hamlet, Caroline du Nord, 1926 - New York 1967) saxophoniste ténor et soprano de jazz américain. Il a fait prendre un tournant décisif au jazz qui suivit le bop de Charlie Parker. Après avoir joué de l'alto, en 1949, dans l'orchestre de Dizzy Gillespie, il passe en 1951 au ténor dans le petit ensemble de Gillespie, et révèle déjà la sonorité hurlée et résonnante, élaborée au cours de précédentes expériences dans le rhythm and blues. En 1953, il joue avec Johnny Hodges, et, à partir de 1955, avec Miles Davis : là, après une exploration obsédante des possibilités harmoniques et à travers les *sheets of sound* («bouts de sons») constitués de notes très brèves, il trouve dans la modalité la clef du problème posé par la transformation sonore du matériau de base, libérant l'improvisation (à la suite, également, des indications proposées par Ornette Coleman) de ses limites structurelles traditionnelles. Ses très longs solos se basent souvent sur un unique accord. La contribution rythmique du batteur Elvin Jones, surtout au cours de la période 1960-1965, a été décisive pour la pleine réalisation des idées musicales de C. Modèle pour les saxophonistes *free*, C. reçoit à son tour leurs suggestions et leurs expériences (jusqu'à la musique collective de *Ascension*); pendant ses dernières années d'activité, marquées par une religiosité inquiète, il agrandit le groupe en accueillant le saxophoniste Pharoah Sanders. Non content d'avoir relancé le saxo soprano, C. a aussi utilisé la flûte et la clarinette basse.

Combarieu Jules (Cahors, Lot, 1859 - Paris 1916) musicologue français. Elève de Ph. Spitta à Berlin, il devint professeur au Collège de France (1904-1910). Il se consacra particulièrement à l'étude du rythme et des rapports de la musique avec la poésie et la magie, et fut parmi les premiers représentants des tendances sociologiques en musicologie. Il fonda, en 1901, la «Revue d'histoire et de critique musicale», devenue en 1904 «Revue musicale». Parmi ses publications il faut mentionner l'*Histoire de la musique* en 3 volumes (1913-1919), *la Musique, ses lois, son évolution* (1907) et *la Musique et la magie* (1909).

comédie-ballet genre de spectacle qui naquit en 1664, à la cour de Louis XIV, de la collaboration entre Lully et Molière. Il visait à l'union de la comédie théâtrale récitée et du ballet qui était tout au plus inséré entre un acte et l'autre de la représentation. *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) représente un exemple célèbre de c.-b.

comma petit intervalle, inférieur au demi-ton. Selon les échelles utilisées, il y a des c. différents. Le *c. pythagoricien* résulte de la différence entre le son atteint en superposant 12 quintes justes et le son, très proche, atteint à partir du même son de base en superposant 7 octaves. La différence entre les deux correspond au rapport 531441/524288, soit 23,46 → cents.

Le *c. syntonique* ou *de Didyme* résulte de la différence entre la tierce majeure pythagoricienne (rapport 81/64) et la tierce majeure zarlinienne (rapport 5/4 = 80/64); elle correspond donc au rapport 81/80. Ce c. syntonique a été la cause de très grosses difficultés d'exécution qui ne furent surmontées que par l'introduction du système du → tempérament égal qui divise l'octave en 12 demi-tons égaux.

communion dans la liturgie catholique de la messe, antienne qui se chante après la communion. Avant le XII[e] s., celle-ci était interprétée avec l'ensemble du *Psaume XXXIII*.

compact disc → disque.

Compère Loyset (Flandres v. 1450 - Saint-Quentin 1518) compositeur franco-flamand. Elève de J. Ockeghem, il fut chanteur aux cours de Milan (1474-1475) et de Paris (1486-1490); il résida ensuite à Cambrai, Douai, St-Quentin. Il eut une grande renommée parmi ses contemporains qui le comparèrent à Josquin des Prés. Sa production, comprenant 2 messes, 25 motets, 52 chansons, des *frottole*, etc., fut en grande partie publiée par O. Petrucci. Dans les compositions sacrées de sa maturité, il développa un style rigoureusement imitatif avec des sonorités d'accords sur une base harmonique presque tonale, faisant fusionner les nouvelles tendances de l'école italienne de l'époque avec la tradition de G. Dufay; dans le domaine profane, il assimila les meilleures tendances de cette période, passant du style raffiné et sentimental de l'école de Bourgogne à la vivacité malicieuse de la chanson française (dont il est considéré comme le représentant majeur avant Janequin).

complainte chant monodique français, de forme strophique et de contenu dramatique provenant du *planctus* latin et du *planh* provençal. Dans le plus ancien exemple connu, on «pleure» la mort de Charlemagne. La *C. de Jean Renaud* et la *C. du Juif errant*, la *C. sur la mort de Richard Cœur-de-Lion*, en sont des exemples célèbres.

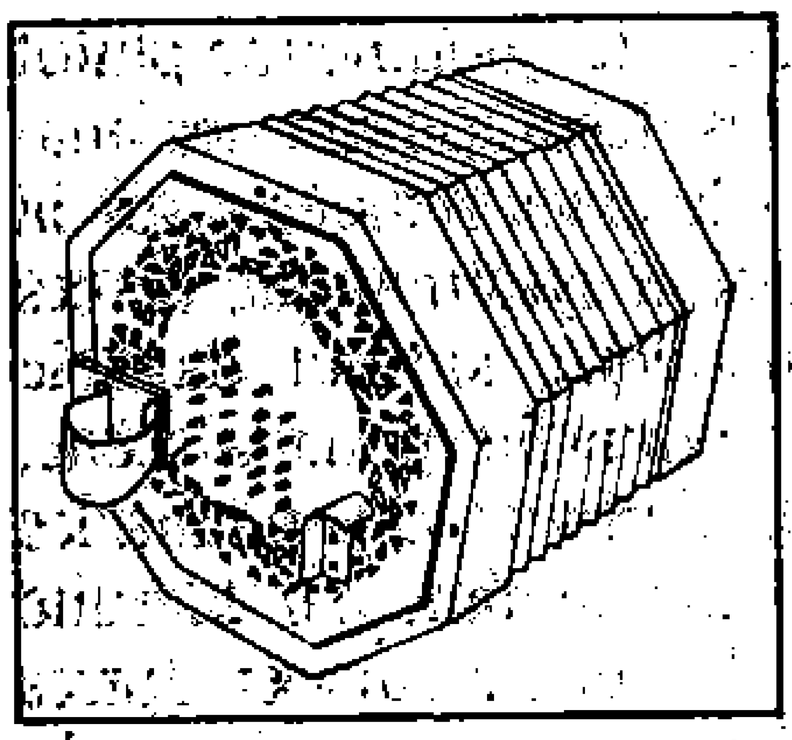
Concert du XV[e] s. : miniature du «Psaltérion» de Renaud II de Lorraine. Paris, Bibl. de l'Arsenal.

comprimario terme italien qui, dans l'argot du théâtre lyrique, désigne un chanteur auquel on confie un rôle secondaire par rapport à celui des acteurs principaux; ce terme correspond au français «second rôle».

concentus style de chant grégorien riche en ornements et en mélismes, caractéristique des hymnes et de plusieurs parties de la messe et de l'office. Il est l'opposé de l'*accentus* (chant syllabique).

concert on appelle c. l'exécution d'une ou plusieurs compositions non théâtrales devant un auditoire. En fonction du nombre d'exécutants, du genre des œuvres au programme et des formations que celles-ci demandent, un c. peut être vocal, instrumental, de chambre, symphonique, choral, ou le fait d'un soliste (récital). Jusqu'à la seconde moitié du XVII[e] s., les c. avaient lieu presque uniquement dans les cours, les églises, les maisons nobles ou bourgeoises; ils étaient exécutés par des musiciens indépendants ou par des ensembles dépendant directement ou invités par un aristocrate; ceux-ci étaient offerts à un groupe restreint d'invités. Les premiers c. publics à entrée payante furent organisés à Londres par J. Banister, à partir de 1672. Ainsi naquirent en Angleterre les sociétés de c. à caractère public; celles-ci se multiplièrent, au siècle suivant successivement en France, Allemagne, Suisse, Suède, etc., étant parfois dotées de leurs propres ensembles, orchestres et chœurs. En Italie, où l'opéra dominait, les premières institutions de c. à caractère public n'apparurent que dans la seconde moitié du XIX[e] s.

concertant, style style musical impliquant généralement, la présence d'un dialogue diversement articulé entre exécutants, habituellement instrumentistes, qui interviennent soit individuellement, soit en groupe. Il se dessine nettement dans le concerto grosso; il adopte cependant des caractéristiques particulières au XVIII[e] s., lorsqu'il est employé dans une œuvre instrumentale où émergent des passages solistes pour un ou plusieurs instruments; ces derniers, cependant, n'ont pas encore les rôles de protagonistes qu'ils auront plus tard dans la forme moderne du concerto. Il jouit d'une grande faveur à l'époque pré-classique, surtout avec l'école de Mannheim. C'est la période à



Concertina de type anglais.

laquelle s'affirme la *symphonie concertante* (dont on trouve de splendides exemples chez Mozart et Haydn), forme intermédiaire entre la symphonie et le concerto où les fonctions solistes sont confiées à deux instruments ou plus. Les œuvres de J. Ch. Bach sont particulièrement représentatives de ce style.

concertation préparation et coordination d'un ensemble de musiciens, associés pour la réalisation d'une manifestation musicale de théâtre ou de concert. Cet acte est différent de celui de la → direction, consistant à diriger l'exécution proprement dite; la c. est mise au point grâce à une série de répétions sectorielles ou générales qui peuvent être confiées à différentes personnes. Actuellement, ces deux phases tendent cependant à être réunies dans la personne du *maestro direttore e concertatore*, qui, tout en continuant à compter sur des collaborateurs pour la formation et la préparation de chaque musicien ou groupe d'exécutants (maîtres, collaborateurs ou assistants, maître de chœur), assiste personnellement à toutes les répétitions afin d'inculquer à chaque participant l'interprétation qu'il veut obtenir d'un morceau donné.

concertato expression employée à l'époque baroque pour désigner un style dans lequel s'unissaient, s'entremêlaient et alternaient une ou plusieurs voix et instruments (p. ex. ; *messa c.*, *aria c.*, etc.), en opposition avec les musiques *a cappella*, pour chœur solo. // Au XIX^e s., morceau plutôt long et élaboré, avec l'intervention conjointe de plusieurs voix solistes et souvent du chœur, placé généralement à la fin d'un acte d'opéra.

concertina sorte d'accordéon à anches libres et à soufflet, de forme octogonale; il fut inventé par l'anglais C. Wheatstone en 1844. On en distingue deux types, le c. dit «anglais», dans lequel les boutons distribués entre les deux faces actionnent un système unitonique (qui produit donc toujours la même note, que le soufflet soit ouvert ou fermé), et le c. «anglo-germain», qui est au contraire bitonique. Le c. est très employé dans la musique populaire d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande, et il doit sa célébrité à l'usage qu'en firent les clowns et les cow-boys américains.

concertino terme employé au XVIII^e s. pour désigner le groupe de solistes qui, dans l'exécution d'un concerto grosso, alternait avec la masse orchestrale, appelée à son tour *ripieno* ou *concerto grosso*. // Au XIX^e s., cette expression désignait une composition en un seul mouvement avec des caractéristiques proches de celles du concerto (tels le concertino pour clarinette et orchestre op. 26 et le concertino pour cor et orchestre op. 45 de Weber). // De nos jours, par c., on désigne généralement un bref concerto en plusieurs mouvements, avec un petit orchestre (p. ex. le

«Exécution d'un concerto pour piano et orchestre» : peinture (1942) de Raoul Dufy.

concertino pour clarinette et petit orchestre op. 48 de Busoni, le concertino pour piano et orchestre d'A. Honegger).

concerto désigne généralement une composition pour un ensemble d'instrumentistes dont l'une ou plusieurs des parties interviennent comme solistes pendant que toutes les autres agissent en tant que groupe collectif. Initialement, l'ensemble pouvait comporter des voix; ce terme n'impliquait pas obligatoirement une distinction entre parties solistes et parties exécutées collectivement. A l'époque contemporaine, ce terme a été repris avec son sens premier. Le mot c. dérive sans doute du latin *consertus* (de *conserere*, lier ensemble); au XVI^e s., on l'écrivait aussi *conserto*. Sa signification originelle est celle d'«ensemble», soit vocal, soit instrumental. Les premiers exemples sont les *Concerti ecclesiastici a otto voci* avec orgue d'A. Banchieri (1595) et les *Cento concerti ecclesiastici a una, due, tre e quattro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo* de L. Viadana (1602). Monteverdi intitula *Concerto* son septième livre de *Madrigaux* (1619), contenant des pièces vocales avec accompagnement instrumental. Ultérieurement, au XVIII^e s., Bach utilisa ce terme pour plusieurs de ses cantates sacrées.

Au cours du XVII^e s., cependant, c. signifie de plus en plus une composition purement instrumentale, c'est-à-dire une composition pour ensemble instrumental avec plusieurs musiciens pour chaque partie polyphonique (orchestre). Une œuvre orchestrale de ce type est appelée *c. grosso* en fonction du nombre d'exécutants rassemblés : certains instrumentistes étant habituellement plus brillants que leurs collègues, on prit l'habitude de les isoler, çà et là au cours de l'œuvre, du corps de l'orchestre, afin d'obtenir un contraste sonore entre les parties exécutées par ces solistes; le groupe formé par ces derniers fut appelé *concertino*, et celui de tout l'orchestre, nommé à son tour *c. grosso* (utilisant donc la même expression que celle employée pour désigner ce genre de composition). Les instruments solistes adoptés le plus souvent étaient deux violons et un violoncelle, mais on trouve de nombreuses autres formations, p. ex celles des *C. brandebourgeois* de Bach et souvent aussi celles utilisées par Vivaldi. L'emploi d'un seul instrument

soliste (d'abord le violon) est dû plus particulièrement à G. Torelli. La fonction du clavecin fut simplement de fournir l'harmonie de fond, jusqu'à ce que Bach l'introduise pour la première fois comme instrument soliste dans son *5e C. brandebourgeois.* Plus tard, Bach réduisit plusieurs de ses c. pour violon en c. pour clavecin ; depuis, le clavecin (puis le piano) fut largement utilisé comme instrument soliste. L'orgue fut moins communément adopté, bien que Haendel ait confié à cet instrument divers c. destinés à être exécutés entre les parties de ses oratorios. La structure d'un mouvement de c., principalement celle du premier mouvement, fut fortement influencée par l'aria d'opéra où, dans le cours du morceau, une ritournelle instrumentale précédait l'entrée vocale et était répétée, soit intégralement, soit de façon abrégée. Durant le XVIIIe s., la forme sonate, fondée sur un contraste de tonalités et de thèmes, se combina, dans le c. avec le principe plus ancien de la ritournelle, principalement chez Mozart ; celui-ci, écrivit fréquemment l'introduction orchestrale dans la tonalité fondamentale, sans exposer nécessairement l'ensemble du matériel thématique, modulant ensuite dans une tonalité secondaire, après l'entrée du soliste. La cadence finale, élaborée par le chanteur dans l'aria d'opéra, fut transférée dans le c. où elle prit la forme d'une improvisation. Cette tradition se maintint jusqu'au c. pour violon de Brahms ; mais, au XIXe s., les musiciens tendirent peu à peu (p. ex. Mendelssohn, Schumann) à composer eux-mêmes les cadences. De même, la cadence ne resta pas toujours à sa place traditionnelle, c'est-à-dire à la fin du morceau : dans le c. pour violon de Mendelssohn, celle-ci est située à la fin du développement et elle introduit la reprise. Les compositeurs écrivirent encore des c. pour plusieurs instruments (c. pour violon et violoncelle de Brahms, c. pour piano, violon et violoncelle de Beethoven), mais le c. pour soliste resta prééminent et continua à faire montre de virtuosité, comme il le faisait initialement. Dans tous les concertos, à partir de l'époque de Mozart, l'orchestre joua généralement un rôle aussi important que celui du soliste, de façon à ce que les deux parties puissent intervenir tour à tour. Enfin, au XXe s., certaines œuvres pour orchestre seulement appelées c. (comme le *Concerto philharmonique* de P. Hindemith, le *Concerto pour orchestre* de Bartók) voulurent rétablir l'ancienne conception d'un c. purement orchestral, bien que ces compositions exigent encore de la virtuosité de la part des exécutants.

concitato, style (style agité) style visant à la recherche d'effets expressifs dramatiques. Celui-ci est fondamental dans la poétique de Monteverdi qui, après l'avoir appliqué dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), en parla dans la préface de ses *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) qui contiennent également le *Combattimento.*

Concone Paolo Giuseppe Gioacchino (Turin 1801-1861) maître de chant. Il fut au service de la cour de Turin en qualité d'organiste et de maître de chapelle. Il publia des volumes de solfèges chantés et de vocalises encore utilisés de nos jours.

concrète, musique musique basée sur l'élaboration sur bande magnétique de sons et bruits donnés. Inventée par le français P. Schaeffer après la Seconde Guerre mondiale, elle prit d'abord en considération les bruits naturels et ceux de la vie quotidienne plutôt que des sons musicaux, en les décomposant, les analysant et les manipulant de diverses manières sur la bande magnétique. L'application systématique de ces principes ouvrit une ère nouvelle, surtout dans le domaine de la musique fonctionnelle, pour la scène, pour le film et pour la radio. Bien vite, cependant, les musiciens s'en emparèrent, augmentant par la suite ses possibilités avec l'aide de générateurs et autres appareils électroniques, ainsi que grâce au mélange du matériel élaboré sur bande magnétique avec du matériel sonore pris sur le vif. A Paris, le Groupe de recherche de musique concrète se constitua autour de Schaeffer. De nos jours, la m. c. et la musique électronique se sont réconciliées pour former la musique électro-acoustique.

Condon Albert Edwin, dit «Eddie» C. (Goodland, Indiana, 1904 - New York 1973) guitariste de jazz américain. Représentant par excellence de l'école blanche de Chicago où il se forma, il enregistra de très nombreux disques, dont certains avec Red Nichols.

conduit *(conductus)* chant médiéval sur texte latin, généralement en vers rythmiques regroupés en strophes. Initialement, il avait un caractère religieux (il semble, en effet, qu'il dérive du trope), puis profane : au XIIe s., il constitua l'équivalent latin de la riche floraison poético-musicale des troubadours et il fut également introduit dans le drame liturgique. Apparu au XIe s. comme chant monodique, il devint, au XIIIe s., l'un des genres polyphoniques les plus importants (avec l'*organum*, la *clausula* et le motet). A deux ou, moins fréquemment, à trois voix, le c. fut pratiqué par les maîtres de l'école de Notre-Dame, Léonin et Pérotin (ex. *Salvatoris hodie*, à 3 voix ; *Dum sigillum summi patres*, à 2 voix ; *Beata viscera*, à 1 voix), se différenciant des autres genres polyphoniques, car il n'adoptait pas comme base une mélodie (*tenor*) puisée dans le répertoire liturgique, mais une mélodie originale. Il se caractérisa par une écriture rythmiquement moins variée, qui se maintenait note contre note (à chaque note du ténor en correspondait une autre dans les diverses voix). Le processus compositionnel du c. trouva encore des applications au XIVe s.

Confalonieri Giulio (Milan 1896-1972) critique musical italien. Elève de E. Pozzoli et P. Dukas, il eut une activité de conférencier et de critique musical en collaborant à divers journaux et revues. Il publia de nombreux volumes, dont : *l'Opera di A. Lualdi* («l'Œuvre de A. Lualdi», 1932), *Prigionia di un artista : il romanzo di Luigi Cherubini* («Captivité d'un artiste : le roman de Luigi Cherubini», 1948), *Guida alla musica* («Guide musical», 1950-1953), dont la nouvelle édition porte le titre de *Storia della musica* («Histoire de la musique», 1958).

Conforti Giovanni Luca (Mileto, Catanzaro, v. 1560-?) contraltiste italien. Ce fut un fausset célèbre de la chapelle pontificale ; son extraordinaire talent pour improviser des ornements fit longtemps école à Rome, ouvrant la voie au chant soliste. Il écrivit un traité de technique vocale et instrumentale (*Breve et Facile Maniera di essercitarsi*, 1601) et quelques pièces polyphoniques.

Conforto Nicolo (Naples 1718 - Madrid, ap. 1788) compositeur italien. Formé au Conservatoire de Santa Maria di Loreto à Naples, il fit ses débuts

comme compositeur d'opéra dans sa ville natale ; en 1755, il s'installa à la cour de Madrid, sur l'invitation de Ferdinand VI ; il eut, avec le castrat Farinelli, un rôle important dans la diffusion de l'opéra italien en Espagne. Mélodiste fécond et brillant dans le goût napolitain, il composa une vingtaine d'œuvres, opéras sérias et bouffes, deux cantates, des arias, duos, trios, et une série de *Lamentations* pour la semaine sainte.

conga danse populaire cubaine d'origine africaine que l'on danse pendant les fêtes du carnaval. Elle est à 2/4 et fait un usage modéré des rythmes syncopés. Les textes, chantés sur de brèves phrases mélodiques, ont généralement un caractère satirique. // Le mot désigne aussi un tambour d'origine africaine utilisé particulièrement au Brésil et dans les Antilles ; on l'appelle également *tumba*.

con moto (avec mouvement), indication agogique qui demande une rapidité d'exécution.

Conon de Béthune (v. 1150 - en Orient, 1220) trouvère de grande naissance, 5ᵉ fils du comte de Béthune, apparenté aux maisons de Hainaut et de Flandre. 14 chansons, dont 10 notées (*tensons*, chansons de croisade, chansons courtoises), 4 *lais* parmi lesquels le *Lai mortel* et *Parti de mal* peuvent lui être attribués.

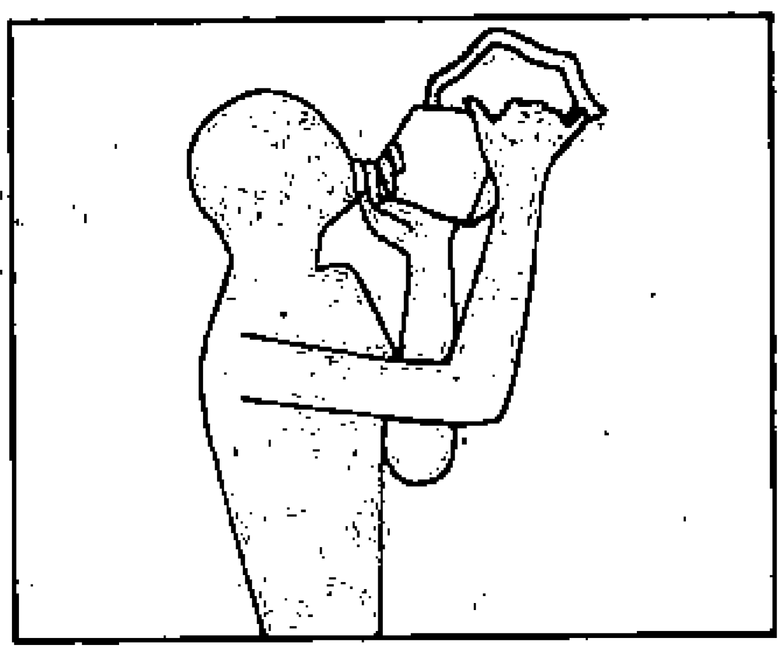
conque instrument archaïque et primitif répandu dans plusieurs régions ethnographiques, européennes et extra-européennes. Il est formé d'un coquillage marin percé à son sommet ; il se joue soit en soufflant directement dans la c., soit en insufflant l'air au moyen d'une embouchure appliquée sur celle-ci. La c. est utilisée par les bergers et les marins pour émettre des signaux ainsi que dans certaines occasions rituelles, comme la semaine sainte et le carnaval (Sicile). Au Tibet, comme en Inde, la c. a une fonction importante dans la musique religieuse ; elle fut même introduite dans l'orchestre lamaïste.

Conrad Con (New York 1891-1938) compositeur de chansons américain. Auteur de musiques pour musicals et pour films hollywoodiens, il doit être mentionné surtout pour quelques mélodies qui, sous différents arrangements, sont encore utilisées dans la musique légère, comme celles de *Margie* (1920), passée dans le répertoire standard du jazz, de *Ma, he's making eyes at me* (1921), encore en vogue dans le rock des années récentes, de *Prisoner of love* (1931).

Conradi August (Berlin 1821-1873) chef d'orchestre, organiste et compositeur allemand. Après des études avec Fr. Liszt, il obtint un poste d'organiste à Berlin (1843), puis occupa divers postes de chef d'orchestre. Son œuvre aborde la musique de chambre, le lied et l'opéra, et comporte de nombreux arrangements et pots-pourris. □

conséquent lien syntaxique musical dépendant structurellement d'un autre lien symétrique dit *antécédent*, avec lequel il forme une cellule complète. Antécédent et c. peuvent être deux demi-phrases dans le cadre d'une phrase, deux phrases dans le cadre d'une période. // Dans les canons et les compositions en style imitatif, le c., dit aussi *réponse*, est la partie reproduisant le thème après sa première

Joueur de conque (îles Hawaii).



énonciation, appelée antécédent ou sujet (pour les exemples musicaux, voir → antécédent).

conservatoire école où sont enseignées les disciplines musicales : instruments, chant, composition, direction d'orchestre. L'origine du c. remonte aux institutions de charité italienne des XIVᵉ et XVᵉ siècles où l'on hébergeait des orphelins et des enfants pauvres à qui l'on apprenait un métier. La musique constitua au début l'une des nombreuses matières d'enseignement : enseignée surtout dans le but de préparer des exécutants pour les chœurs des églises, elle l'emporta peu à peu sur les autres matières, et le c. finit par devenir un institut spécialisé. Les plus anciennes institutions de ce genre furent vénitiennes, dites *ospedali*, créées à partir du XVᵉ siècle (*Ospedale della Pietà*), et napolitaines au XVIᵉ siècle (*Poveri di Gesù Cristo, Santa Maria di Loreto, Sant'Onofrio a Capuana, Pietà dei Turchini*). Ces écoles musicales, financées par les deniers publics, donnèrent d'excellents résultats : un grand nombre des plus grands musiciens italiens y reçurent leur premier enseignement musical. Elles furent bien vite imitées à l'étranger : à Paris, vers la fin du XVIIIᵉ siècle, avec une école de chant qui devint ensuite, en 1795, le Conservatoire national (sur le modèle duquel se structurèrent à leur tour de nouveaux conservatoires créés au début du XIXᵉ siècle en Italie, à Saint-Pétersbourg en 1862, aux Etats-Unis à partir de la fin du siècle dernier). Parmi les c. les plus anciens, il faut citer ceux de Vienne (1817), Londres (1822), La Haye (1826), Bruxelles (1832), Leipzig (1843), Munich (1846), Berlin, Cologne et Dresde (1850). En Italie, il y a 14 Conservatoires d'Etat. En France, outre celui de Paris, il y a désormais un second Conservatoire national supérieur de musique, créé à Lyon en 1979. Par ailleurs, il y a depuis 1974 seize c. ayant le titre de Conservatoire national de région qui dispensent un enseignement de haut niveau.

console partie de l'orgue contenant les claviers, les registres, le pédalier et, en général, tous les éléments manœuvrés par l'exécutant. Auparavant attachée au corps de l'orgue, elle peut aujourd'hui être placée à une certaine distance, grâce au perfectionnement des moyens de transmission.

consonance - dissonance termes musicaux désignant la qualité d'un intervalle ou d'un accord selon une appréciation subjective ou selon une classification théorique.

Les pythagoriciens considéraient qu'un intervalle est d'autant plus consonant que le rapport mathématique qui l'exprime est simple. L'octave correspond au rapport 1/2 qui représente la plus grande c. possible. Viennent ensuite la quinte (rapport 2/3) puis la quarte (rapport 3/4). Au XIXᵉ siècle, H. Helmholtz soutint, sur la base de son analyse du son, que les sensations agréables de c. et désagréables de d. dépendent respectivement du plus petit et du plus grand nombre

de → battements qui se produisent entre les sons qui constituent l'intervalle et entre les harmoniques respectifs. D'après cette théorie, un même intervalle peut apparaître plus ou moins consonant ou dissonant selon la hauteur où il se produit et selon le timbre des sons (qui est déterminé par les harmoniques). Helmholtz propose en outre une distinction nette entre intervalles consonants et intervalles dissonants, les uns définis par des sons qui ont des harmoniques en commun, les autres par des sons qui n'en n'ont pas. En traitant de la c. et de la d. d'un point de vue psychologique, F. C. Stumpf, en 1898, déclara consonants les intervalles dont les sons, écoutés simultanément, sont perçus comme fusionnant en un son unique, et dissonants ceux dont les sons sont perçus de façon distincte. Les sensations de c. et de d. dépendent non seulement de l'intervalle en lui-même, mais aussi de l'ensemble des hauteurs, des timbres, des dynamiques, des caractères formels et expressifs de la conscience historique qui les suscite pendant l'audition d'une exécution musicale. Dans la théorie musicale occidentale, on considéra tout d'abord comme consonants les seuls intervalles de quarte, de quinte et d'octave. Puis, avec W. Odington (XIII^e siècle), on classa également comme consonantes les tierces et les sixtes, qui furent considérées comme c. imparfaites. De plus en plus utilisées dans la pratique harmonique, la tierce et la sixte furent définitivement admises parmi les c. parfaites après Zarlino (XVI^e siècle), et le principe de la superposition des notes par tierces finit même par constituer, dans le système tonal, le fondement de l'agrégation des accords. A partir du XVI^e siècle, les théoriciens considérèrent que les intervalles correspondant à des rapports simples entre les six premiers nombres cardinaux (1, 2, 3, 4, 5, 6) ou leurs doubles étaient c. (octave, quinte, quarte, tierces et sixtes mineures et majeures). Les intervalles de seconde et de septième, majeurs ou mineurs, continuèrent à être considérés comme dissonants jusqu'au XX^e siècle. Avec le développement du chromatisme et la naissance des pratiques atonales et sérielles, la distinction entre c. et d. et le principe de l'agrégation des accords par tierces perdirent beaucoup de leur importance.

consort terme désignant, dans l'Angleterre des XVI^e et XVII^e s., un ensemble d'instruments; on distingue le *whole c.*, constitué par des instruments de la même famille, du *broken c.* formé par différents instruments et donc de timbres non homogènes.

Constant Marius (Bucarest 1925) compositeur français d'origine roumaine. Elève à Paris de N. Boulanger, O. Messiaen et T. Aubin, il a obtenu en 1949 le 1^er Prix de composition du Conservatoire national où il a été nommé professeur d'orchestration en 1977. Il a été le directeur musical des Ballets de Paris de Roland Petit pour lequel il a composé plusieurs ballets. Auteur d'œuvres théâtrales, de morceaux d'orchestre et de musique de chambre, il collabore aussi à la Radio française et a fondé, en 1963, l'ensemble Ars Nova, spécialisé dans l'exécution de musiques contemporaines. Sa musique, influencée par A. Webern, refuse le sérialisme intégral au profit de l'expression.

Conti Carlo (Arpino, Frosinone, 1796-1868) compositeur italien. Professeur de contrepoint et de composition au Conservatoire de Naples, il écrivit 11 opéras, diverses œuvres de musique sacrée, dont 6 messes, 2 requiem, des cantates et des pièces instrumentales. En tant qu'auteur lyrique, il adopta le style de Rossini qui le jugea en son temps comme «le plus talentueux contrapuntiste d'Italie».

Conti Francesco Bartolomeo (Florence 1681 ou 1682 - Vienne 1732) théorbiste et compositeur italien. Il exerça à la cour de Vienne de 1701 à sa mort; il fut célèbre en tant qu'instrumentiste et compositeur d'opéras sérieux et comiques (plus de 30), qui contribuèrent à l'affirmation de l'opéra italien à Vienne. Il écrivit également des oratorios, des cantates, des œuvres sacrées et instrumentales.

Conti Gioacchino, dit «Gizziello» (Arpino, Frosinone, 1714 - Rome 1761) sopraniste italien. Il débuta à Rome, en 1730, avec l'*Artaserse* de L. Vinci. Il se rendit ensuite à Naples, Venise, Madrid, Lisbonne, Londres, où il exécuta des œuvres de L. Leo, Haendel, J.A. Hasse, N. Jommelli et D. Perez. Il fut considéré comme l'un des plus grands castrats de son temps pour la douceur de sa voix et de son expression, ainsi que pour l'élégante simplicité de son style.

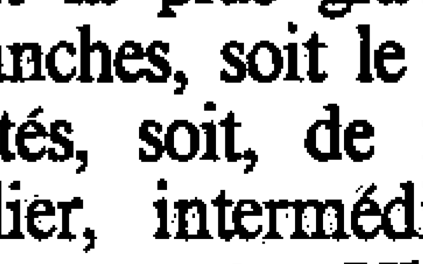
Contino Giovanni (Brescia v. 1513-1574) compositeur italien. Il exerça à Brescia, Trente, Bressanone et Modène; il fut le professeur de C. Antegnati, L. Marenzio et autres. Il publia des œuvres polyphoniques sacrées et profanes dans le style de Palestrina.

continuo, terme utilisé pour → basse continue.

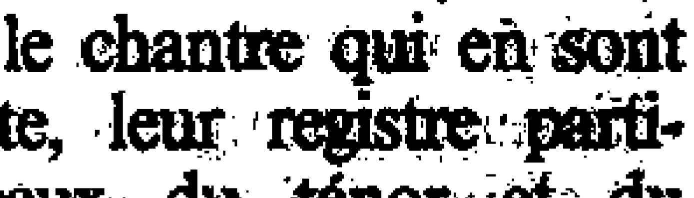
contrafactum (pl. *contrafacta*) composition vocale dont le texte original a été substitué à un autre. Ce processus fut abondamment utilisé au XIII^e s. dans les motets et les chansons de troubadours (qui sont souvent des chants liturgiques auxquels ont été adaptés des textes romanesques), de même, au XVI^e s., lorsque, dans de nombreux chorals protestants, de nouveaux textes furent greffés sur des musiques préexistantes ainsi que dans plusieurs parties des messes polyphoniques où l'on reprit la musique de motets avec un texte différent.

contraltiste chanteur de sexe masculin en mesure d'exécuter des parties de contralto au moyen de la voix de *falsetto* (fausset ou c. artificiel) ou bien parce qu'il a subi la castration (c. naturel).

contralto expression qui, dans l'art vocal, désigne soit la plus grave des voix féminines et des voix blanches, soit le chanteur ou le chantre qui en sont dotés, soit, de façon abstraite, leur registre particulier, intermédiaire entre ceux du ténor et du soprano. Au XVI^e s., le registre de c. fut généralement exécuté par les faussets masculins, puis par les castrats (contraltistes). Le fait que le registre de c. fût associé, chez le castrat, à des personnages tant masculins que féminins, instaura dans l'opéra l'usage de lui attribuer indifféremment des rôles des deux sexes (p. ex., le protagoniste de *l'Orfeo* de Gluck ou le Romeo

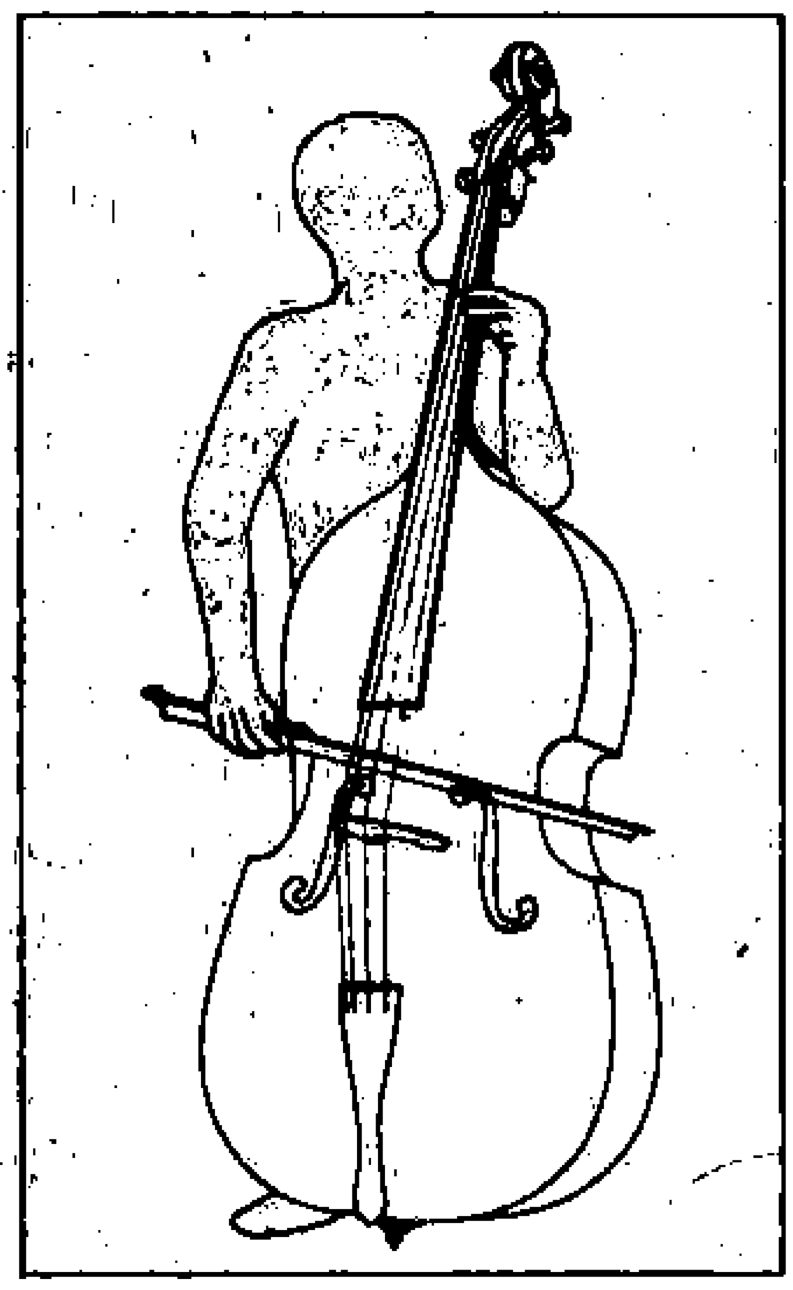


Etendue normale de la voix de contralto qui peut descendre au fa_2 et monter au si_4 ainsi qu'au do_5.



clé d'ut 3^e ligne de contralto

Joueur de contrebasse, instrument à archet de la famille du violon.



des *Capuleti e i Montecchi* de Bellini sont des c.). Mais à la fin du XIX^e^ s., lorsque disparut la vogue des castrats et que s'affirmèrent de nouvelles conceptions dramatiques, le registre de c. resta, dans le chant d'opéra, l'apanage de la voix féminine par l'intermédiaire de laquelle cependant les personnages masculins adolescents ou très jeunes (p. ex. Siebel dans le *Faust* de Gounod) continuèrent à s'exprimer. En même temps, un type de voix moins profonde, appelée de *mezzo-soprano*, se différencia ultérieurement des c. La voix de c. est caractérisée par un timbre obscur, par la rondeur et la plénitude du volume. Parmi les rôles célèbres confiés à ce registre, rappelons ceux d'Azucena dans le *Trovatore*, Ulrica dans *Un ballo in maschera*, la Cieca dans *la Gioconda*, ainsi que de nombreux personnages rossiniens, tels qu'Isabella dans l'*Italiana in Algeri*, Tancredi, Malcolm de la *Donna del lago*, Arsace de la *Semiramide*. // Dans une famille instrumentale, ce terme désigne l'instrument dont l'étendue correspond approximativement à celle de la voix de c. (p. ex. le saxophone c.). // La clé de c. est la clé d'*ut* 3^e^ ligne de la portée, utilisée autrefois (et actuellement dans le cadre académique) pour les parties de c. Elle est, en outre, employée pour les parties d'alto.

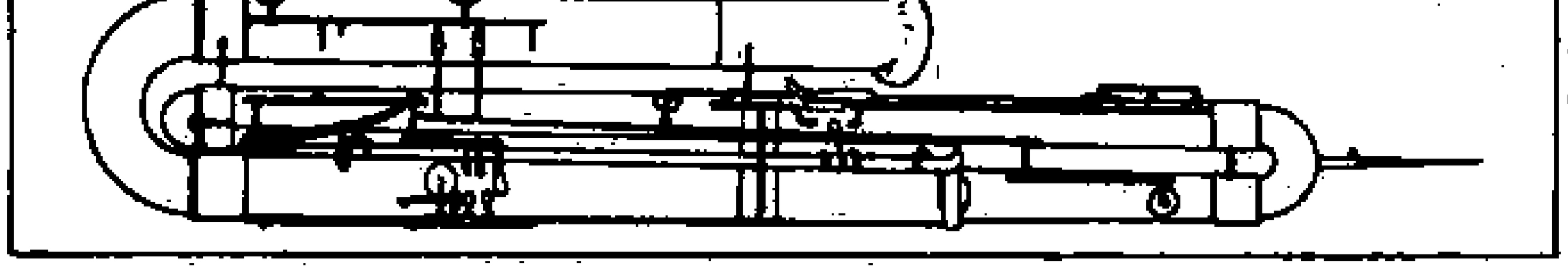
contrapàs danse populaire religieuse de Catalogne, que l'on a autrefois exécutée dans les églises pendant le Carême. Elle se danse en file et en demi-cercle, sur des mélodies très simples.

contrebasse le plus volumineux des instruments à archet appartenant à la famille du violon, qu'il complète dans le registre grave. Semblable au violoncelle par la forme, la c. est pourvue de quatre cordes en acier (parfois cinq), et elle est jouée à l'aide d'un archet court et robuste. Dans la musique légère et le jazz, celle-ci est utilisée plus fréquemment en tant qu'instrument à cordes pincées, associé à la batterie. La c. provient de la famille médiévale de la viole de gambe, dont elle a conservé, dans sa facture, plusieurs caractéristiques. Elle fut mise en usage dès la fin du XVII^e^ s. aux côtés du *violone*, son ancêtre direct ; sa fonction se limita longtemps à redoubler la basse exécutée au clavecin et à l'orgue. En raison de sa sonorité ronde et de ses ressources techniques remarquables (elle est capable de réaliser, avec d'excellents résultats, le *martellato*, le *saltellato*, le *pizzicato*, le *glissando*, etc.), elle entra assez rapidement dans tous les ensembles de musique sacrée et profane, s'imposant bientôt comme un instrument irremplaçable au sein de l'orchestre. Avec Mozart, Boccherini, Beethoven et d'autres musiciens postérieurs, celle-ci se libéra de sa pure fonction de soutien harmonique, et fut, grâce à son timbre, valorisée dans des fonctions particulières au sein des ensembles de chambre et, plus rarement, comme instrument soliste (dans les concertos avec orchestre de S. Dragonetti, D. Koussevitski et dans la sonate pour piano de P. Hindemith).

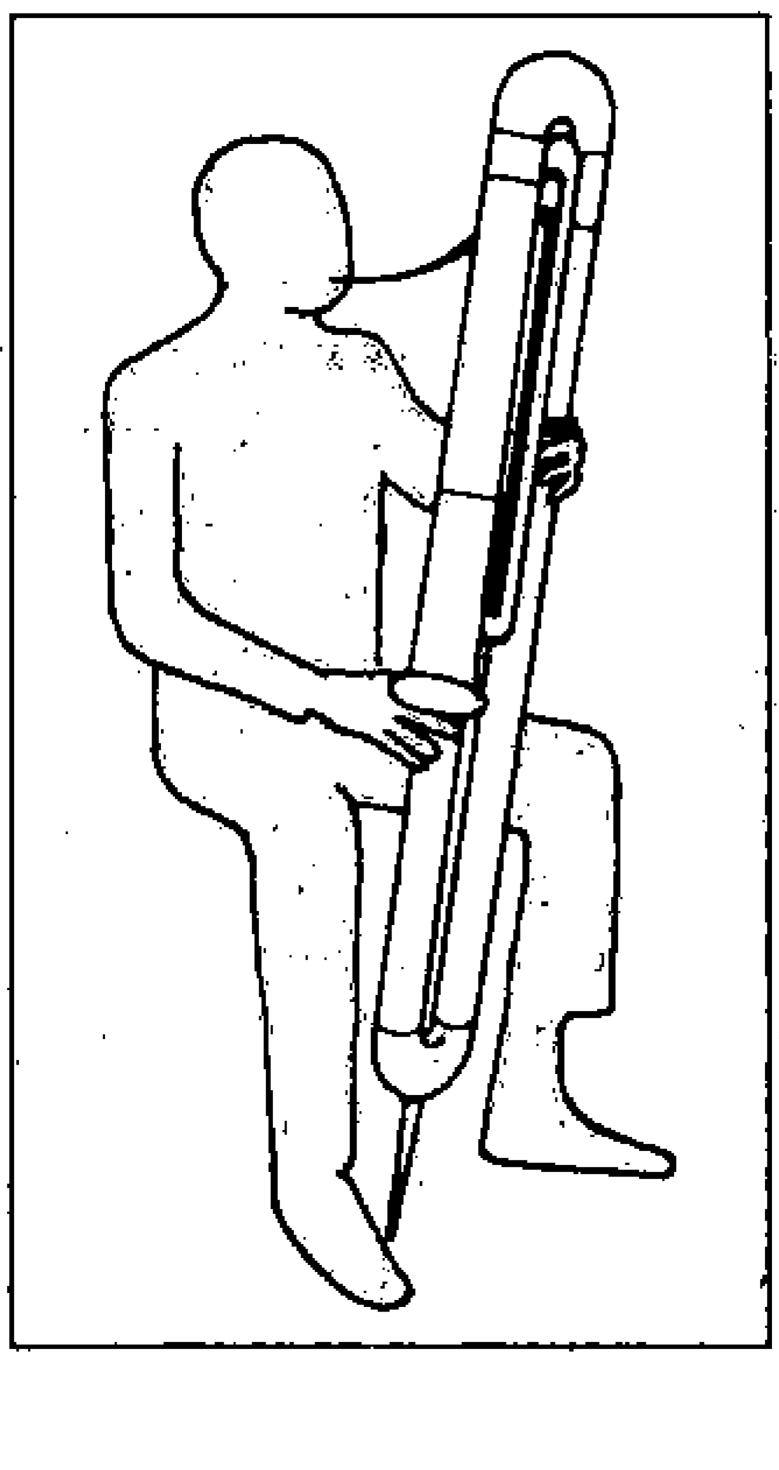
contrebasson instrument à anche double, proche du → basson par sa forme et son type de sonorité. Il possède un tuyau plus long, son extension étant d'une octave plus grave que celle du basson. Utilisé dès le XVIII^e^ s., il entra au sein de l'orchestre avec Beethoven.

contredanse danse paysanne anglaise du XVII^e^ s. exécutée en vis-à-vis (initialement nommée *country-dance*, danse de campagne). D'allure cadencée et assez rapide, elle était écrite à 2/4 ou à 6/8 et divisée en deux parties sans ritournelle. La c. se répandit rapidemment en France, Italie et Allemagne et, aux XVIII^e^ et XIX^e^ s., elle entra dans le domaine musical artistique (Mozart et Beethoven). Dans la tradition populaire italienne, la c. (dite *cuntradansa*) est conservée dans plusieurs vallées de la province de Coni, dans le répertoire des accordéonistes populaires.

contrepoint (du lat. *punctum contra punctum*, c'est-à-dire point contre point, phrase contre phrase, note contre note) art de superposer deux ou plusieurs lignes mélodiques. Le principe du c. peut être rigoureusement appliqué à des compositions entières, comme cela se produisit, dans toute la production vocale cultivée jusqu'à la fin du XVI^e^ s., ou bien dans les formes instrumentales ultérieures comme le ricercare et la fugue ; mais il peut aussi être utilisé temporairement dans des œuvres s'intéressant principalement aux développements thématiques, harmoniques et rythmiques (comme la sonate, la symphonie, le concerto) et, parfois, dans les danses instrumentales. La naissance du c. est liée à celle de la polyphonie. Originellement, à un chant donné (*tenor*) en valeurs longues, se superposait une autre mélodie en

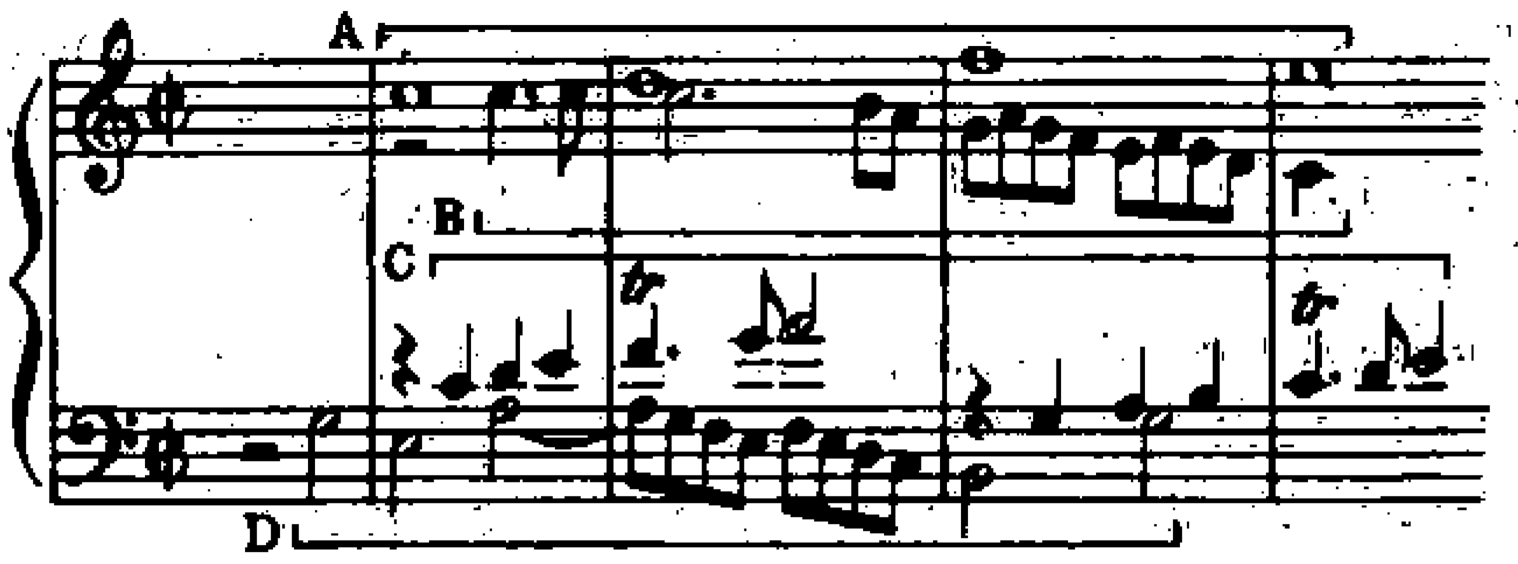


Contrebasson.

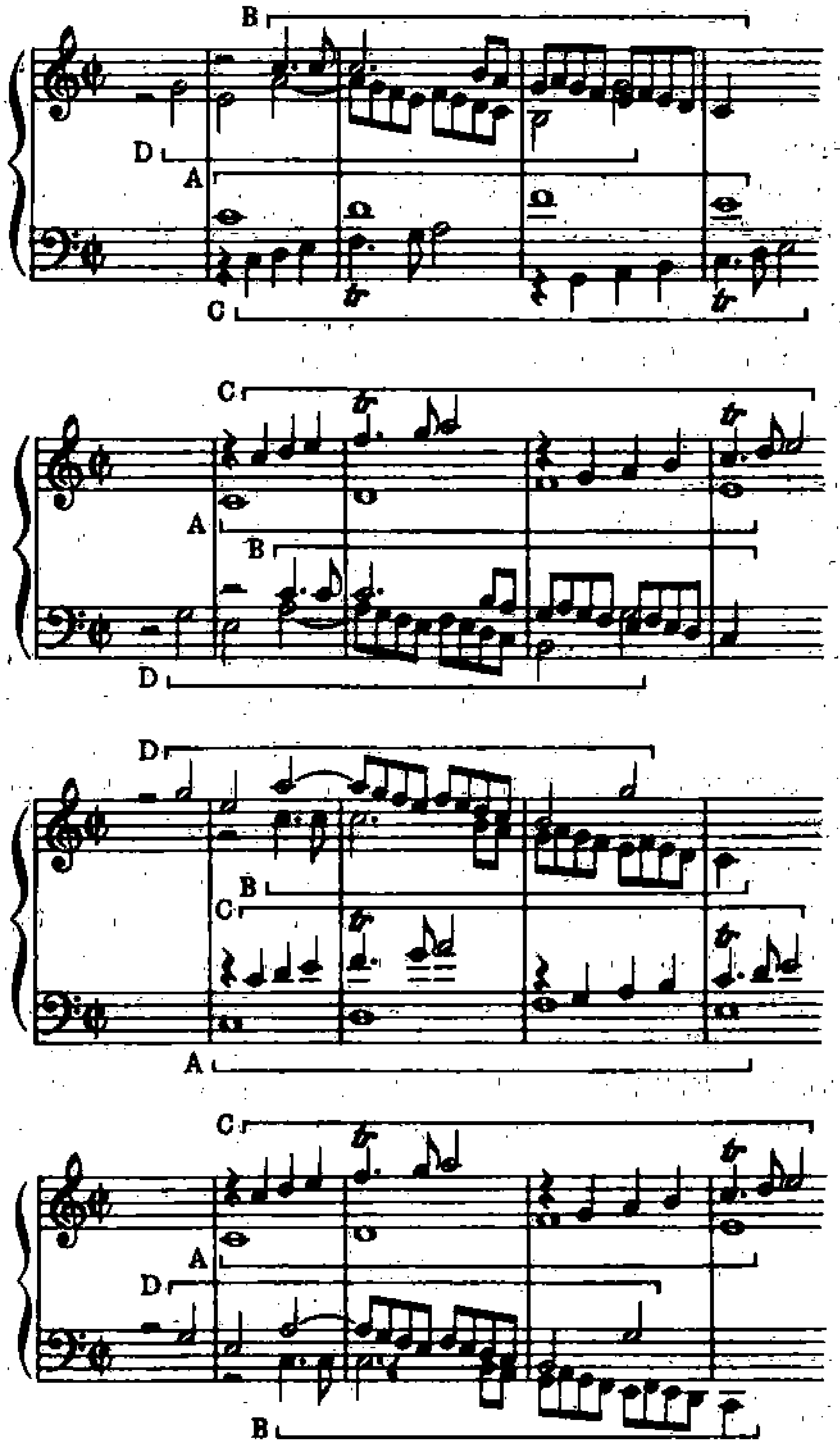


Joueur de contrebasson.

Position initiale des quatres thèmes (A, B, C, D) *en contrepoint quadruple à l'octave du final de la symphonie en do majeur n° 41 «Jupiter» de W.A. Mozart.*



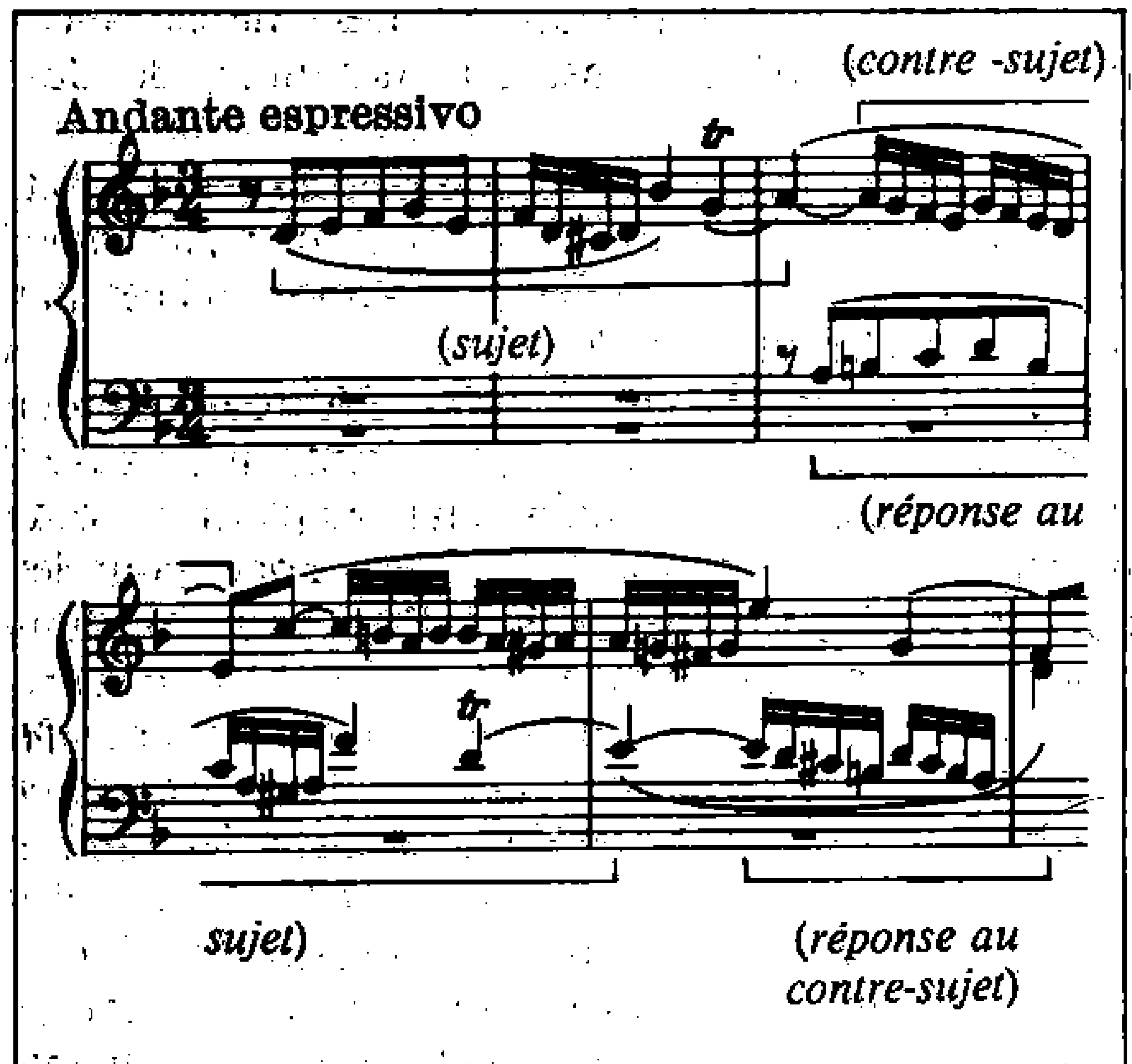
et quelques unes de leurs vingt-quatre combinaisons possibles :



notes de même durée ou une mélodie mélismatique en valeurs brèves (→ déchant et organum). Puis, progressivement, une seconde, puis une troisième et quatrième voix s'ajoutèrent au chant donné, d'où la nécessité d'une répartition précise des valeurs (dérivant du *mensuralisme*) ainsi que d'une théorie réglant dans le sens vertical la combinaison des sons. Dans les œuvres liturgiques et profanes, le contrepoint reposait sur une teneur (*tenor*) liturgique ou profane; les lois réglant le rapport des autres voix avec cette dernière varièrent sensiblement au cours des siècles. Initialement (XII^e s.), il semble que les parties ajoutées devaient être normalement — sur le temps qui portait l'accent, c'est-à-dire le temps fort — en consonance (de quarte, quinte, unisson, octave, moins souvent tierce et sixte) avec la partie donnée, mais pas obligatoirement entre elles. Au XIII^e s., le principe selon lequel le début de la mesure devait présenter un accord consonant (sauf s'il se trouve des notes à caractère d'appoggiature, ce qui est toujours possible), s'affirma, tandis que, avant et après cette période, le mouvement des parties avait une totale liberté. Par la suite, avec l'école franco-flamande, les règles précisant le rapport des voix entre elles devinrent de plus en plus précise jusqu'à parvenir, avec Josquin des Prés, puis avec Palestrina, aux règles du contrepoint classique : interdiction rigoureuse des quintes et des octaves parallèles (c'est-à-dire formées l'une derrière l'autre par des voix procédant parallèlement à la distance mesurée par ces intervalles), dissonances permises seulement selon des formules fixées avec une forte discipline, et dans le respect des caractéristiques de l'harmonie modale, c'est-à-dire de l'harmonie libérée de la structure des modes grégoriens.

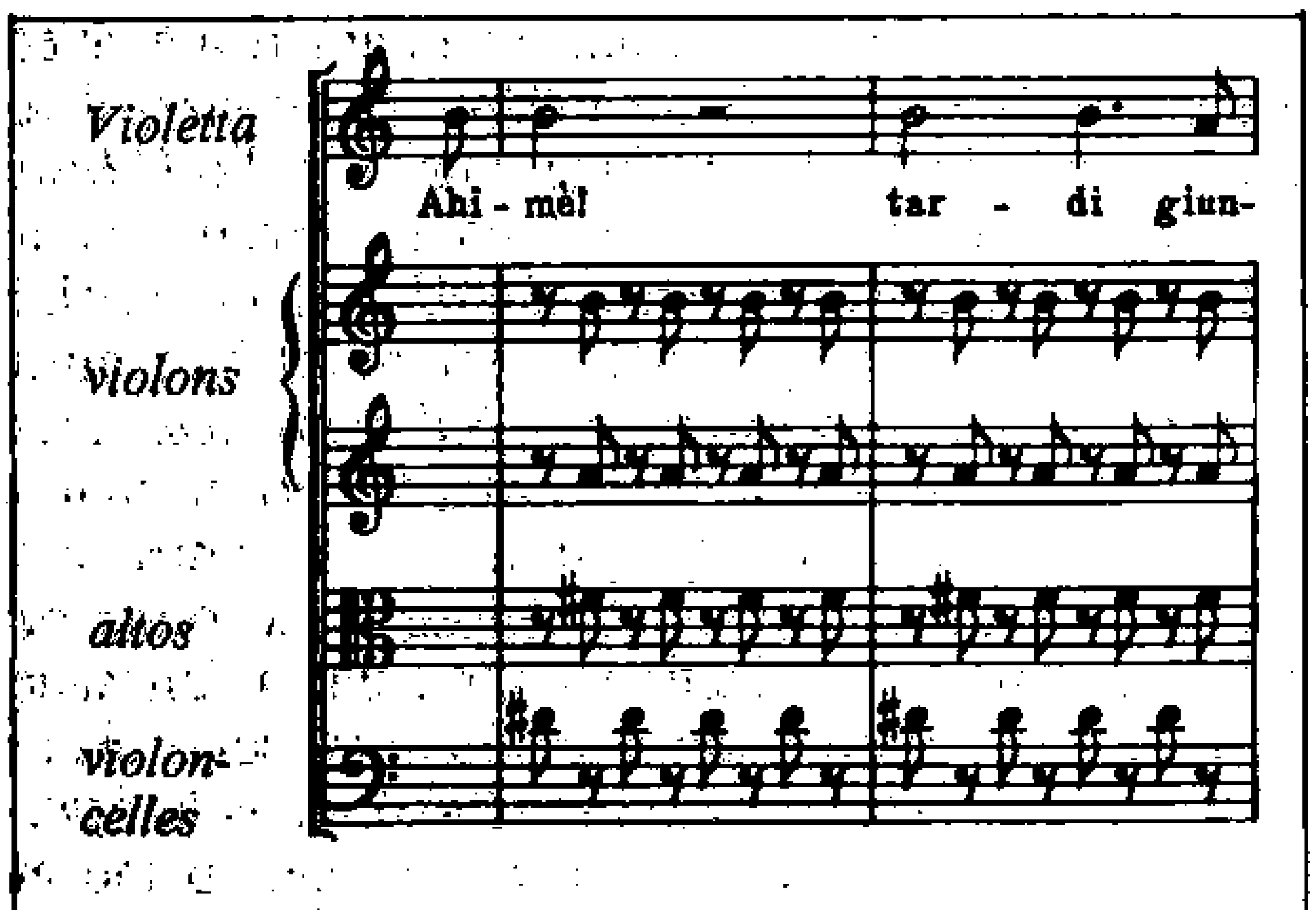
Au cours des XV^e et XVI^e s., le c. fut l'objet de nombreux traités qui tentaient — sur la trace des recherches théoriques et acoustiques ainsi que sur celle de l'expérience des compositeurs — d'en fixer les lois, qui, par ailleurs, dans la pratique compositionnelle, ne cessèrent de se modifier. Parmi les théoriciens majeurs qui abordèrent cette question, citons Tinctoris, Gaffurio et Adam von Fulda au XV^e s.; Aaron, Petit Coclico, Vicentino, Zarlino, Artusi au XVI^e; Zacconi au début du XVII^e. Dans les ouvrages de ces théoriciens, la matière est organisée, pour des raisons didactiques, en une succession caractéristique par genre : note contre note, puis deux et quatre notes contre une, syncopé, *fiorito* (fleuri) ou *florido* si la ou les mélodies ajoutées au chant donné présentent des valeurs rythmiques différentes), mixtes (où chaque partie ajoutée a une caractéristique rythmique différente), et ainsi de suite. Il existe encore un type de c. dit *double*, constitué par deux voix, l'une et l'autre transposables à un intervalle donné vers l'aigu et vers le grave (habituellement à l'octave, mais aussi à des intervalles plus larges), de manière à ce que l'une puisse être indifféremment par-dessus ou par-dessous l'autre; le même type de c. est appelé *triple* ou *quadruple*, si les mêmes possibilités se présentent en même temps entre trois ou quatre voix. Au XVII^e s., et par la suite, le c. fut soumis aux lois de l'harmonie tonale et fut largement appliqué dans la musique instrumentale. Après une période de déclin (entre la seconde moitié du XVIII^e s. et la fin du XIX^e), le c. a repris ses droits au début du XX^e s. auprès des compositeurs atonaux, polytonaux, et auprès des musiciens de l'école dodécaphonique de Vienne. Dans le domaine théorique, limité au c. classique, il faut encore citer les œuvres capitales de J.J. Fux, G.B. Martini (XVIII^e s.) et, au XX^e s., de K. Jeppesen.

contre-sujet élément thématique secondaire, énoncé, au début de la fugue (*exposition*), par la voix qui, auparavant, avait proposé le thème fondamental, appelé *sujet*, tandis que ce dernier est imité par la voix entrante. Dans le courant de la fugue, le c.-s. apparaît encore fréquemment dans l'une des voix ou des parties instrumentales, le sujet étant joué par une autre partie (procédé obligatoire dans ce que l'on nomme les *réexpositions*); celui-ci peut aussi être traité et élaboré de façon autonome.



Exemple de contre-sujet (J.-S. Bach : «le Clavecin bien tempéré», livre I, fugue VI).

contretemps effet rythmique produit par une scansion de notes sur les temps faibles de la mesure et de silences sur les temps forts.



Exemple de contretemps (G. Verdi : «Traviata», final du dernier acte ; les violons et les altos jouent à contretemps).

contreténor dans les compositions polyphoniques du XIV^e s. et du début du XV^e s., troisième voix, aux côtés du *discantus* et du *tenor*. Il a plus ou moins la même extension que le ténor, avec lequel il se croise fréquemment ; il joue donc un rôle, soit de voix intermédiaire, soit de voix basse, et sert de complément harmonique, présentant une ligne moins mélodique que les deux autres voix. Lorsque, vers 1450, l'écriture à quatre voix, avec des tessitures bien différenciées, se stabilisa définitivement, le c. se scinda en *c. altus* et *c. bassus* : cette terminologie donna naissance aux termes *alto* (en référence à une partie qui n'est pas la plus aiguë) et *basso*. L'expression *contralto*, de même, dérive de l'abréviation de *c. altus*.

convention modification apportée à la partition d'une œuvre théâtrale (coupure, adjonction, interpolation, altération dynamique, etc.) et ensuite consacrée par l'usage. Suggérées par des opportunités d'exécution souvent arbitraires, parfois approuvées par l'auteur lui-même, les c. ont continué à détenir, dans la pratique de l'œuvre, une autorité conférée par l'habitude. Aujourd'hui, toutefois, grâce à l'autorité de plus en plus reconnue de l'édition critique (*Urtext*), les c. tendent à être éliminées, ou bien, dans certains cas, à être considérées comme des tournures stylistiques qui ont, d'un point de vue philologique et historique, leur propre valeur pour la pratique de l'exécution.

Cooke Benjamin (XVIII^e s.) éditeur anglais. Il publia à Londres des œuvres vocales et instrumentales d'auteurs anglais et italiens, tels que Corelli, Haendel, A. et D. Scarlatti. Son fils, BENJAMIN II (1734-1793), fut organiste et compositeur.

Cooke Deryck (Leicester 1909 - Thornton Heath, Londres, 1976) musicographe anglais. Collaborateur de la BBC, il a écrit des livres et des essais sur plusieurs auteurs du XIX^e siècle (Wagner, Mahler, F. Delius, Bruckner) et un livre discutable sur la sémantique de la musique (*le Langage de la musique*, 1959). Son nom reste surtout attaché à la reconstitution de la *Dixième Symphonie* de Mahler (1959-1964).

cool terme anglais («froid») utilisé en jazz, d'abord pour indiquer, en opposition avec *hot* («chaud»), les sonorités obtenues par un moindre usage du vibrato (Lester Young), puis pour définir le bop. Enfin, ce nom a été donné plus spécialement au jazz blanc qui s'est développé à la suite de l'expérience du bop, mais avec des sonorités moins denses et où le rythme a un rôle secondaire car il est subordonné au discours mélodique et harmonique. Dans le c., les références à la musique européenne sont évidentes, surtout celles à l'atonalité. La personnalité la plus marquante du c. a été Lennie Tristano ; parmi ses émules, il faut mentionner Lee Konitz, Warne Marsh et Billy Bauer. Pendant une brève période (1948-1949), Miles Davis s'est consacré au c. et c'est dans ce contexte que Gerry Mulligan, Stan Getz et Serge Chaloff ont fait leurs débuts.

Cooper Martin (Winchester 1910) critique musical anglais. Collaborateur du «Daily Telegraph» (1950-1976), directeur du «Musical Times», il est directeur adjoint de la *New Oxford History of Music* (dont il a dirigé la publication du X^e vol., 1974). Parmi ses centres d'intérêts, citons la musique allemande du XIX^e siècle, française et russe depuis le XVIII^e siècle à nos jours (*l'Opéra russe*, 1951 ; *Beethoven, the last decade*, 1970).

Coperario John nom italianisé de J. Coprario ou J. Cooper (? v. 1575 - Londres 1626) compositeur anglais. Il fut professeur de luth à la cour londonienne ; il italianisa son nom après un voyage en Italie effectué en 1604. Il publia de nombreuses œuvres vocales polyphoniques dans lesquelles il fit fusionner la tradition anglaise de Byrd avec les nouvelles techniques italiennes ; sa production instrumentale (restée longtemps manuscrite) anticipe curieusement la sonate en trio de l'époque baroque, par la structure formelle qui y est adoptée (deux ou trois parties pour instruments à archets, soutenues par l'orgue). Il rédigea le traité *Rules how to compose* (v. 1610).

copiste personne qui copie la musique. A la différence de l'ancien scribe, chargé de copier les manuscrits avant l'invention de l'imprimerie, au sens moderne du terme, le c. est, celui qui réalise la copie manuscrite en vue de l'interprétation d'un texte musical, et, en conséquence, non seulement la par-

tition, mais aussi les parties séparées — extraites de cette dernière — destinées à chacun des musiciens. Compte tenu du processus resté très laborieux (et donc coûteux) de la préparation typographique d'un texte musical, la copie a toujours représenté le moyen le plus rapide et le plus économique, bien que moins élégant que l'imprimé, pour obtenir immédiatement le matériel écrit nécessaire à l'exécution. Il est demandé au copiste d'avoir une écriture claire et absolument fidèle au texte, mais aussi l'aptitude à déchiffrer et transcrire des partitions originales, souvent autographes et graphiquement abrégées; il arrive même qu'il doive assumer la réalisation de parties manquantes, soit parce que celles-ci sont sous-entendues, soit parce qu'elles sont indiquées par des formules stéréotypées (comme, par ex., les chiffrages du *recitativo secco* dans l'opéra des XVII^e^ et XVIII^e^ s.). Le c. est en mesure de transposer le texte musical d'une tonalité dans une autre, lorsqu'il est nécessaire de hausser ou de baisser le ton de la pièce, ou lorsque l'une des parties écrite différemment sur la partition doit être adaptée à un instrument transpositeur; en outre, il doit utiliser certains procédés pratiques pour faciliter la lecture au musicien, tel que celui de calculer le lieu opportun où placer le silence permettant à ce dernier de tourner sa page sans cesser de jouer. Les activités des c. se sont plus particulièrement développées au XVII^e^ s. dans le cadre des théâtres d'opéra, avec lesquels ils eurent des relations de dépendance professionnelle plus ou moins stables, lorsque la multiplicité des parties instrumentales et vocales (partitions et parties séparées pour les chanteurs, parties séparées pour chacun des instrumentistes et des choristes), et lorsque les remaniements continuels et imprévus de la partition obligeant à pourvoir aux nécessités du moment (absence ou substitution de chanteurs, adaptations à leur registre, à leurs possibilités techniques, et ainsi de suite), exigèrent de sa part des prestations assidues et intempestives pour préparer ou modifier les textes écrits, selon les besoins. Naturellement, le c. a trouvé une source d'emplois massifs dans les maisons d'édition musicales, surtout depuis qu'existe la → location des parties séparées, appelées aussi *matériel*. Souvent, les c. se sont transformés en loueurs, puis en éditeurs eux-mêmes; c'est ce qui arriva à Giovanni Ricordi, fondateur de la maison homonyme, qui, à Milan dans les premières années du XIX^e^ s., fit ses débuts comme c. au service des théâtres *Carcano*, *Lentasio* et *Alla Scala*. Avec l'avènement de la *photogravure*, la personnalité du c. s'est superposée à celle du graveur, assumant également la responsabilité de la composition et de la régularité des caractères, étant donné que la photographie de sa feuille manuscrite peut être placée sur la plaque de la presse. Actuellement, en outre, le travail du c. est facilité par l'emploi de crayons spéciaux (comme le *rapidographe*), par des normographes, par des poinçons lui permettant d'obtenir des résultats de grande qualité. Mais si, d'une part, le c. se trouve aidé par l'introduction de la *reproduction en héliogravure* (auquel cas la copie est effectuée sur une matrice de papier à portées appelée transparent) et la *photocopie*, d'autre part, la tâche de celui-ci est rendue plus complexe par les nouvelles notations inventées par les musiciens d'avant-garde, qui ne sont plus reproductibles avec des caractères d'imprimerie et qui demandent des connaissances musicales spécifiques ainsi que des dons de dessinateur.

copla terme espagnol correspondant au → couplet. // Dans le *villancico* des XV^e^-XVI^e^ s. plus particulièrement, c. désigne les différentes stances reliées par une ritournelle ou *estribillo*.

Copland Aaron (Brooklyn 1900-1990) compositeur américain. Né à Brooklyn de parents juifs russes immigrés (leur nom d'origine était Kaplan), il commença ses études musicales à New York, pour les poursuivre, à partir de 1921, à Paris avec N. Boulanger. Revenu aux Etats-Unis, il organisa, avec R. Sessions, des concerts de musique contemporaine. De 1927 à 1937, il enseigna à la *New York School for Social Research* de New York, et dans les années 1935-1944 et 1951-1952 à la *Harvard University*. Par la suite, il enseigna la composition au *Berkshire Music Center*. Dans ses premières œuvres, il se montra sensible aux manifestations de la musique d'avant-garde, comme dans les *Variations* pour piano de 1930, dans lesquelles l'emploi de l'instrument comme percussion et l'organisation systématique des modules rythmiques rappellent Bartók et Stravinski. Puis, vers le milieu des année 30, il opta pour une écriture beaucoup plus accessible pour le public, s'efforçant de mettre au point un style typiquement américain, avec des éléments empruntés au folklore et au jazz. Il se consacra dès lors à la musique pour la radio (*Music for Radio* pour orchestre, 1937), pour le cinéma, pour le ballet : les ballets *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) et *Appalachian Spring* (1944) devinrent célèbres, ainsi que le morceau symphonique *El Salón México*. Avec l'œuvre théâtrale *The Tender Land* (1954), il voulut composer un opéra folk qui pût intéresser l'américain moyen. En même temps, toutefois, il ne cessa de cultiver, dans sa production pour concert, un style plus élaboré, comme dans les *Sonates* pour piano (1941) et pour violon et piano (1943), dans la *Symphonie nº 3* (1946), dans le *Quatuor* pour piano et cordes (1950), dans la *Fantaisie* pour piano (1957). Il faut enfin citer, pour leur style expressif, *In the Beginning* (1947) pour chœur mixte a cappella, et les *12 Poésies de E. Dickinson* (1950) pour voix et piano.

Coppola Pietro Antonio (Enna 1793 - Catane 1877) compositeur italien. Chef d'orchestre suppléant de l'Opéra de Catane de 1810 à 1832, il dirigea le San Carlo de Naples de 1832 à 1836, passa ensuite à Vienne et, à partir de 1840, dirigea longtemps le San Carlos de Lisbonne. Mélodiste au style coulant à la façon de Bellini, mais également influencé par Rossini dans la technique orchestrale, il composa une quinzaine d'opéras, dont *la Pazza per amore* («la Folle d'amour», 1835) qui obtint un grand succès. Dans ses dernières œuvres, il s'essaya à des sujets romantiques (*Fingal*, 1847) et à la comédie brillante (*Il Gondoliero*, 1850). A signaler, en outre, un *Requiem*.

Coprario John → Coperario John.

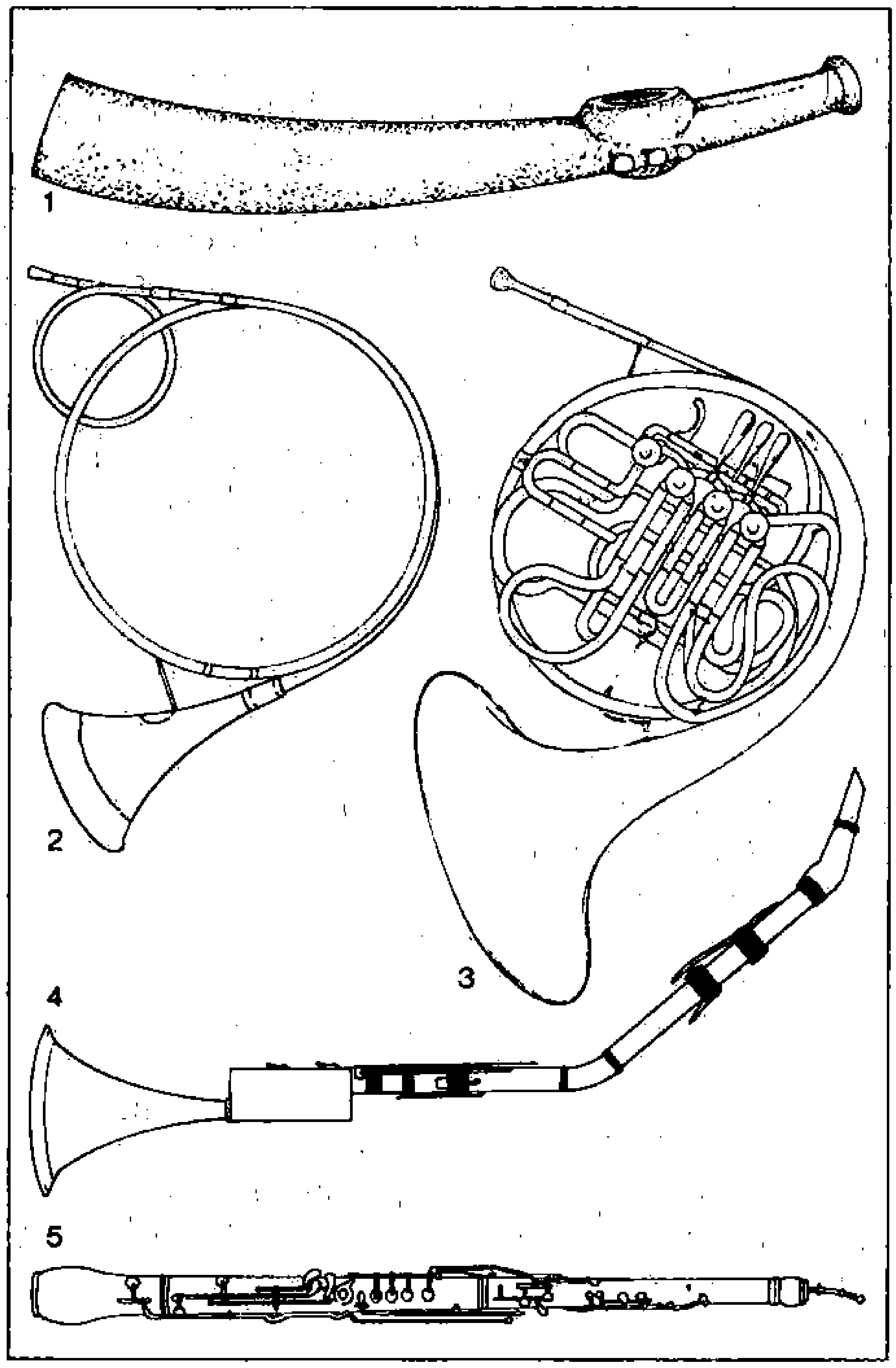
copte, chant musique liturgique de l'Eglise copte ou de la communauté des chrétiens de la haute Egypte, séparés de Rome depuis l'an 451. La ville d'Alexandrie joua un rôle primordial dans l'élaboration des premières liturgies chrétiennes : les premiers monastères, auxquels semble revenir l'invention du chant antiphonique, apparurent, entre autres régions, dans les déserts de la haute Egypte. Après qu'elle se fut

séparée de Rome, l'Eglise copte se trouva isolée par rapport aux autres liturgies chrétiennes. Elle le ressentit plus encore après l'invasion arabe (640). Quoique le copte (égyptien écrit en caractères grecs) soit devenu langue morte au cours des siècles, compréhensible à une seule caste d'initiés, la tradition musicale fondée sur cette langue liturgique s'est transmise de façon presque inaltérée : celle-ci révèle des rapports avec les anciennes liturgies hébraïques, syriaques et byzantines ; elle représente un témoignage précieux des débuts du christianisme. Son répertoire comprend : des mélodies populaires exécutées durant les célébrations religieuses ; des chants purement liturgiques et des hymnes. Le c. c. est rigoureusement monodique et dépourvu d'accompagnement instrumental (à l'exception de certaines ponctuations avec deux instruments à percussion, le triangle et les cymbales). Durant la messe (qui est toujours chantée, jamais lue), les voix du célébrant, du diacre et du chœur des fidèles alternent dans une succession de récitatifs solennels, de psalmodies litaniques et responsoriales. Les mélodies du célébrant comportent souvent des cadences très ornées, voire même improvisées avec de longues vocalises. Les interventions des fidèles sont plus brèves et plus simples. La langue utilisée est le copte, mais l'arabe est également très employé.

copula *(copulatio)*, bref épisode de caractère cadentiel, en valeurs brèves et probablement dépourvu de texte (presque vocalisé), qui était généralement inséré (XIII[e] s.) à la fin d'une composition polyphonique, comme l'*organum* ou le *conductus*. Les lignes mélodiques, de caractère ornemental, avaient un mouvement descendant.

Coquard Arthur (Paris 1846 - Noirmoutier 1910) compositeur et critique musical français. Docteur en droit (1870). Après des études avec C. Franck, il dirigea les études musicales à l'Institut des jeunes aveugles. Certaines de ses œuvres, comme *la Troupe Joli Cœur* (créée en 1902), préfigurent le «réalisme musical». □

cor instrument aérophone de la famille des cuivres, avec embouchure, constitué par un tube enroulé sur lui-même d'une longueur de presque quatre mètres, et se terminant sur un pavillon conique évasé. Les c. adoptés aujourd'hui par l'orchestre sont des c. doubles en fa et si bémol ; ils disposent de tuyaux qui, grâce à un mécanisme actionné par un piston approprié, peuvent donner les harmoniques de ces deux notes fondamentales. Ce n'est qu'au cours du XIX[e] siècle que les pistons furent appliqués à l'instrument ; ils permirent d'articuler toutes les notes de la gamme chromatique qui, auparavant, ne pouvaient être produites que par des artifices permettant de varier la longueur de la colonne d'air du tube. Le c. a une très vaste étendue ; d'un son doux mais intense, il est capable d'importantes différenciations dynamiques et s'est utilisé surtout comme instrument d'harmonie (notes tenues) ou rythmique, mais aussi dans des passages mélodiques et même de virtuosité. Il faut rechercher son origine dans les c. naturels, généralement obtenus à partir de cornes ou de défenses d'animaux et démunis de trous ou de pistons, qui exploitaient uniquement le son fondamental et les harmoniques produits par le tube : ils furent très répandus dès l'Antiquité parmi les bergers comme



1. *Cor à insuflation latérale fait à partir d'une défense d'éléphant (Afrique).*
2. *Cor du XVIII[e] siècle avec «ritorti».*
3. *Cor double en fa-si bémol.*
4. *Cor de basset.*
5. *Cor anglais.*

instruments de signalisation et sont restés en usage jusqu'à une époque récente comme c. de chasse.
Le c. a été introduit à l'orchestre de l'opéra de Paris par Lully vers la fin du XVII[e] siècle. Depuis lors, il fut de plus en plus souvent employé dans l'orchestre, d'abord comme instrument d'harmonie, puis pour ses particularités de timbre, notamment avec l'invention du c. chromatique. Ce dernier fut abondamment utilisé à l'orchestre par les compositeurs romantiques et par les modernes — en règle générale au nombre de deux à quatre (mais également jusqu'à huit et plus) — pour sa sonorité chaude et vibrante et pour ses capacités d'amalgamer les timbres les plus divers. Doux, un peu sombre et mélancolique dans le *cantabile*, apte à évoquer des suggestions pastorales (comme dans le *Freischütz* de Weber), le cor se prête également à des appels héroïques (que l'on pense au *Siegfried* wagnérien) et au chant largement déployé (*Don Juan* de R. Strauss). De nouveaux effets de timbre ont été utilisés par les compositeurs contemporains : des sons émis avec la sourdine ; des sons *bouchés* ou «fermés», obtenus en mettant la main dans le pavillon ; des sons métalliques dits → cuivrés, obtenus en soufflant avec violence de manière à faire vibrer, en plus de la colonne d'air contenue dans le tube, le corps lui-même de l'instrument. Le c. possède une vaste littérature ; des concertos pour cor et orchestre ont été

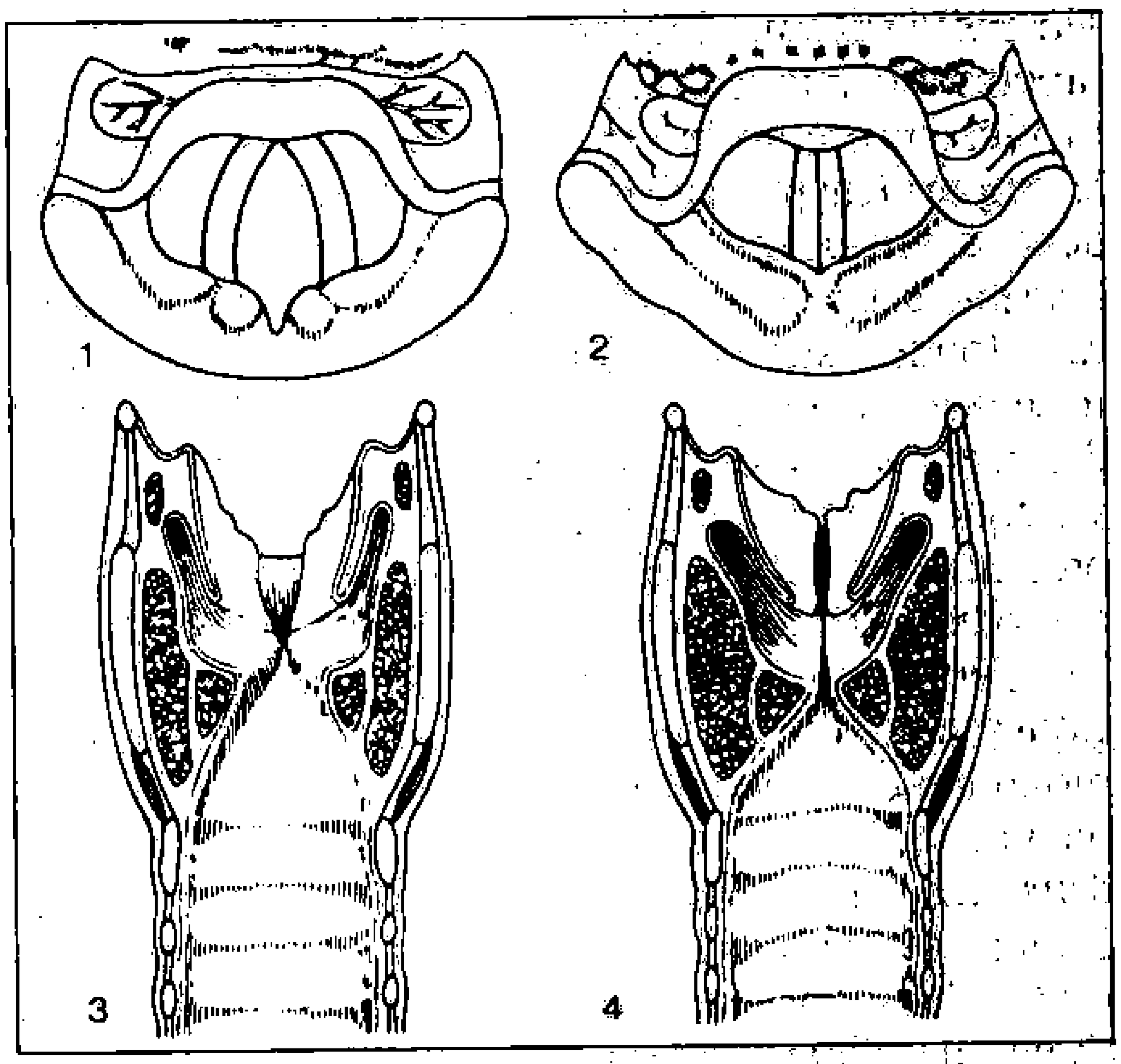
composés par Haydn, Mozart, Weber, Strauss, Hindemith. // *C. de basset* instrument aérophone constitué par un tube cylindrique de bois recourbé peu avant le pavillon. Il est à anche simple, comme la clarinette dont il est très proche et rappelle vaguement le timbre. Sa tessiture est à la quarte inférieure de celle de la clarinette en si bémol. Né en Allemagne vers 1770, il fut utilisé par Mozart, Mendelssohn et, à une époque récente, par R. Strauss. Aujourd'hui il a complètement disparu de la pratique musicale. // *C. anglais* instrument aérophone de la famille des bois à anche double, à la quinte grave du hautbois, auquel il ressemble, mais dont le timbre est plus robuste et plus pénétrant. Le tube est légèrement conique et se termine en un pavillon caractéristique de forme ovoïde. Il naquit dans la première moitié du XVIII^e^ siècle à partir du hautbois de chasse, mais il ne fit son entrée dans l'orchestre qu'au XIX^e^ siècle : aujourd'hui il est d'un emploi courant dans le grand orchestre symphonique. // *C. de chamois, c. de nuit, c. doux*, noms de trois registres de l'orgue.

cor de chamois → gemshorn.

Corbetta Francesco (Pavie 1615 - Paris 1681) guitariste et compositeur italien. Il fut le plus célèbre guitariste du XVII^e^ s., admiré et protégé par des souverains comme Louis XIV et Charles II d'Angleterre. Gaspar Sanz le définit comme «le meilleur de tous» (*Instrucción de música*, 1674). Entre 1639 et 1674, il publia différentes œuvres dont le célèbre recueil *la Guitare royale*, contenant des suites et des danses avec variations telles que passacailles, chaconnes et *folies*.

Corbin Solange (Vorly, Cher, 1903 - Bourges 1973) musicologue française. Docteur ès lettres de la Sorbone (1957), elle a enseigné la musicologie à l'Ecole pratique des hautes études de Paris (1957-1973) et à l'Université de Poitiers (1961-1970). Elle a publié des essais qui font autorité sur la notation neumatique et sur la musique médiévale, particulièrement sur le répertoire sacré, sur le drame liturgique, sur les troubadours et les trouvères.

corde fil élastique et fin qui, tenu sous tension et mis en vibration, produit un son. Autrefois constituées essentiellement de boyau d'animal, les c. utilisées pour les instruments de musique furent par la suite remplacées progressivement par des c. métalliques (or, argent, cuivre, aluminium, alliages divers) simples ou enroulées sur un autre fil de métal. Le son produit est d'autant plus grave ou aigu que l'épaisseur de la corde, ou son diamètre, est plus ou moins important et sa section vibrante, longue ou courte. La c. est généralement appliquée sur une caisse harmonique qui a pour rôle d'amplifier les vibrations sonores provoquées par le pincement (harpe, luth, guitare, clavecin), par percussion (piano), par frottement (instruments à archet). Dans ces instruments, les c. sont soumises à des tensions déterminées ou, plus exactement, «accordées» pour produire des sons déterminés, soit individuellement (comme dans la mandoline), soit par groupes de trois (comme dans le piano). Dans les instruments à archet, dans les luths, les guitares, et apparentés, en pressant du doigt une c. sur la touche, l'instrumentiste fait varier la fraction vibrante de la corde et obtient ainsi des sons de hauteurs différentes : quand la c. vibre sur toute sa longueur, elle est dite *à vide*. Dans les instruments



Cordes vocales vues du haut (1-2) *et en coupe* (3-4) ; *en position de repos, c'est-à-dire disjointes à l'arrière* (1-3) ; *en position phonatoire, c'est-à-dire réunies* (2-4). *Sur les figures* 3 *et* 4, *les fausses cordes vocales apparaissent avec évidence par-dessus les cordes vocales fermant le conduit trachéen.*

cités précédemment, les c. sont généralement énumérées en commençant par celle qui, à vide, est la plus aiguë (p. ex., dans le violon, la première c., que l'on nomme aussi *chanterelle*, donne la note *mi* ; la deuxième c. est le *la* ; la troisième le *ré* et la quatrième le *sol*, chacune d'entre elles étant accordées à une quinte inférieure de la précédente). // Sont appelées *c. vocales* quatre bourrelets membraneux — deux supérieurs dits *fausses c. vocales* et deux inférieurs dits *vraies c. vocales* — qui délimitent, dans le segment moyen du larynx, l'ouverture de la glotte. Les c. vocales constituent les organes essentiels de la phonation et déterminent la hauteur des sons (voir en appendice, dans le Précis d'acoustique, le chapitre concernant la voix). // *C. de récitation* → repercussio.

Cordero Roque (Panamá 1917) compositeur panaméen. Après avoir dirigé l'Institut national de musique (1953-1964), puis l'Orchestre national de Panamá (1964), il s'est installé aux USA. Son œuvre est divers avec des ballets, de la musique de chambre et de la musique symphonique, des chœurs et des pièces pour piano.

cordier sur les instruments à archet, la pièce de bois fixée sur la partie inférieure de la table d'harmonie, à laquelle est nouée l'extrémité de chaque corde (→ violon).

Cordier Baude (XV^e^ s.) compositeur français. Né à Reims, il fut contemporain de J. Cesaris et J. Carmen. On ne sait rien de lui, sinon que sa réputation allait jusqu'à Rome. De son œuvre, il ne subsiste, qu'un fragment de messe (*Gloria* à 3 voix) et dix chansons, dont *Amans, amés secretement, Belle, bonne, sage, plaisant, Tout par compas suy composé, Tant ay de plaisir, Se cuer d'amant par soy* et *Dame excellent ou sont bonté.*

cordophone instrument de musique dont le son est produit par la mise en vibration primaire d'une corde tendue entre des points fixes. On distingue des c.

simples, comme les cithares, et des c. composés, comme les harpes, les luths et les lyres.

Corea Chick (Boston 1941) pianiste de jazz américain. Après avoir contribué à la première utilisation d'instruments électriques dans le groupe de Miles Davis, il a constitué l'ensemble des *Circle* avec Anthony Braxton et ensuite il a pratiqué la *fusion music* (rock-jazz) comme pianiste (piano électrique) à la tête de son groupe Return to Forever.

Corelli Arcangelo (Fusignano, Ravenne, 1653 - Rome 1713) compositeur et violoniste italien. Il fit ses études à Bologne où, en 1670, il fut accueilli à l'Académie philharmonique. En 1675, il s'installa à Rome : là, à partir de 1679, il fut violoniste à l'orchestre du théâtre Capranica et se perfectionna dans la composition. En 1679-1680, il séjourna peut-être en Allemagne; mais ses activités musicales se concentrèrent essentiellement à Rome, où il eut comme mécènes, les cardinaux Benedetto Pamphili et Pietro Ottoboni, et où il noua de bonnes relations avec Christine de Suède. Après s'être, en des occasions diverses, distingué en tant que premier violon dans des ensembles à cordes, en 1702, il se produisit, mais avec peu de succès, à la cour de Naples. En 1708, il délaissa toute forme d'activité publique; il passa les dernières années de sa vie en proie à une dépression profonde.

Corelli, qui fut très apprécié et recherché comme instrumentiste ou professeur, est par son œuvre très important dans l'évolution de la musique occidentale. Il donna une impulsion nouvelle à la forme de la sonate en trio, en publiant, entre 1681 et 1694, quatre recueils, comprenant chacun douze sonates en trio (de l'op. 1 à l'op. 4); celles-ci, réparties, selon la coutume de l'époque, en sonates *da camera* (de chambre) et *da chiesa* (d'église) en fonction de leur caractère, marquent un point final dans le développement de cette forme en Italie. Dans les sonates en trio, C. exploita au maximum les ressources *cantabili* (chantantes) du violon; il s'agit de compositions pour deux violons et basse, auxquels se joint le clavecin dans les sonates *da camera* et l'orgue dans les sonates da *chiesa*, pour la réalisation de la basse continue. Il utilise une structure très simple en trois ou quatre mouvements (avec prédominance, dans la sonate *da camera*, de mouvements de danse). Son écriture, noble et expressive, est soutenue par un contrepoint vigoureux et riche de dissonances recherchées. Dans l'op. 5, publié vers 1700, C. aborda également la forme de la sonate pour violon *solo* et *basso* (l'expression *sonata* signifiait encore un enchaînement de différents mouvements en forme de suite); parmi ces œuvres, citons la célèbre *Follia*, douzième sonate du recueil et couronnement de l'art instrumental corellien. L'op. 6 enfin, publié en 1714, mais probablement connu au moins partiellement dans les années précédentes, représente le principal recueil des œuvres de C., non seulement pour sa très haute valeur expressive, mais aussi pour l'énorme retentissement que ces *12 Concerti grossi con duoi violini e violoncello di concertino obligati e duoi altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio* obtinrent sur le plan international, marquant ainsi les débuts du succès européen du *concerto grosso*. A la suite des *concerti grossi* d'A. Stradella (1676), ceux de C. représentent l'apogée de la perfection atteinte par cette forme au XVII^{e} s., avec cette opposition caractéristique du «concertino» (les trois instruments solistes) et du «tutti» orchestral.

Corelli Franco, de son vrai nom Dario C. (Ancône 1921) ténor italien. Il débuta dans *Carmen* à Spolète en 1951, se produisant ensuite dans les plus grands théâtres du monde et, plus fréquemment, au Metropolitan de New York. Voix au coloris sombre, de grande intensité et étendue, interprète au phrasé large et vigoureux, il a été le plus remarquable ténor héroïque de la période 1955-1970, dans des opéras comme *les Huguenots*, *Polyeucte*, *Hernani*, *le Trouvère*, *Aida* et *Turandot*.

Corena Fernando (Genève 1916) basse italienne. Après avoir chanté pendant une décennie en Suisse, il débuta en Italie, en 1948, dans *Boris Godounov* et *le Barbier de Séville*. Il a obtenu ses meilleurs succès dans les rôles comiques des opéras de Cimarosa, Rossini et Donizetti.

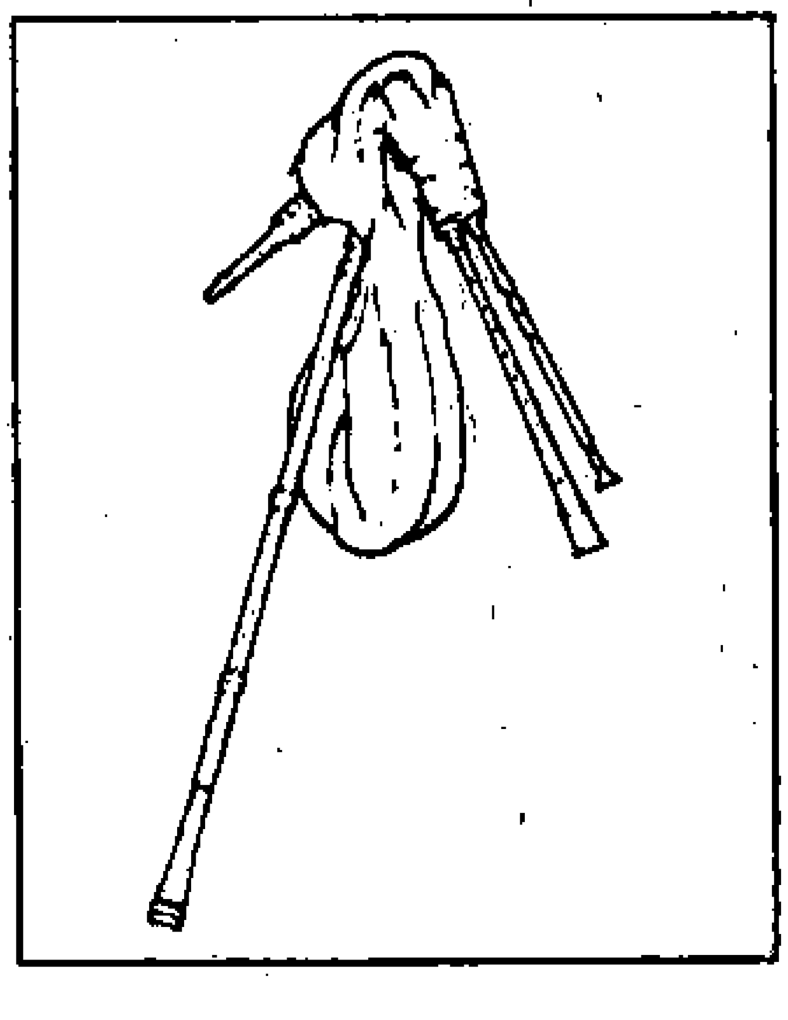
Corghi Azio (Ciriè, Turin, 1937) compositeur italien. Il a étudié le piano à Turin et la composition à Milan avec Bruno Bettinelli; il enseigne la composition au Conservatoire de Milan. Depuis 1962, il s'est rapproché de la «nouvelle musique». Parmi ses compositions : *Mutazioni* («Mutations») pour sept instruments (1964), *Gli Uomini vuoti* («les Hommes vides») pour voix et instruments (1966), *Intavolature* («Tablatures») pour orchestre (1967), *Jocs Florals* pour quatre instruments à cordes (1970), *Hopfrog* pour clavecin et dix instruments à cordes (1970), *Sumer is icumen in* pour instruments à cordes (1972), *Umbra* pour chœur (1973), *Actus 1* (1975). Il travaille depuis 1981 à l'opéra *Gargantua*.

Corneille Pierre (Rouen 1606 - Paris 1684) dramaturge français. Membre de l'Académie française, bénéficiant de protections puissantes (Richelieu, Fouquet), il domina les scènes parisiennes entre 1635 et 1675 en produisant une trentaine d'œuvres, tragédies, drames lyriques et comédies, chefs-d'œuvre du théâtre classique français. Attaché à un théâtre d'action et d'idées, à la structure narrative et dialoguée rigoureuse, gouvernée par des principes de rationalité et de vraisemblance, il nourrit une certaine méfiance vis à vis de l'emploi de la musique au théâtre, telle que celle-ci était utilisée dans l'opéra italien. Lors de la polémique provoquée par la représentation parisienne, en 1647, de *l'Orfeo* de L. Rossi, C. adopta une position qui restera typique des humanistes français des XVII^{e} et XVIII^{e} s.; il niait que la musique puisse avoir des qualités représentatives, lui assignant une fonction ornementale et de divertissement, adaptée aux épisodes non significatifs pour la compréhension du texte (p. ex., les stances en alexandrins qui, dans ses tragédies, interrompent l'action et introduisent des pauses lyriques). La mise en scène d'*Andromède*, première de ses tragédies mises en musique (1650), mi-parlée et mi-chantée, lui donna l'occasion de critiquer, dans sa préface, le style anti-naturel et extravagant du chant italien. Par la suite, sa collaboration avec Lully, Molière et Quinault l'amena à accepter, dans le ballet *Psyché* (1671), un usage plus large de la musique; mais, en substance, il ne modifia pas ses idées, destinées à rester un point de référence dans le débat, relancé plusieurs fois au cours du XVIII^{e} s., sur les mérites comparés de la musique italienne et française, de l'opéra et de la *tragédie lyrique*. Par ailleurs, plusieurs de ses textes théâtraux

fournirent, en raison de leur fort contenu éthique et politique, des thèmes de livrets d'opéra français et italiens aux XVII^{e} et XVIII^{e} s., tels *Polyeucte* et *le Cid*; ce dernier constitua, p. ex., la source littéraire de la cantate homonyme de M.-A. Charpentier pour voix et basse continue (1681), l'opéra *Flavio* de Haendel (1723) ainsi que, au XIX^{e} s., *Don Rodrigue* de Bizet (1873) et *le Cid* de Massenet (1885).

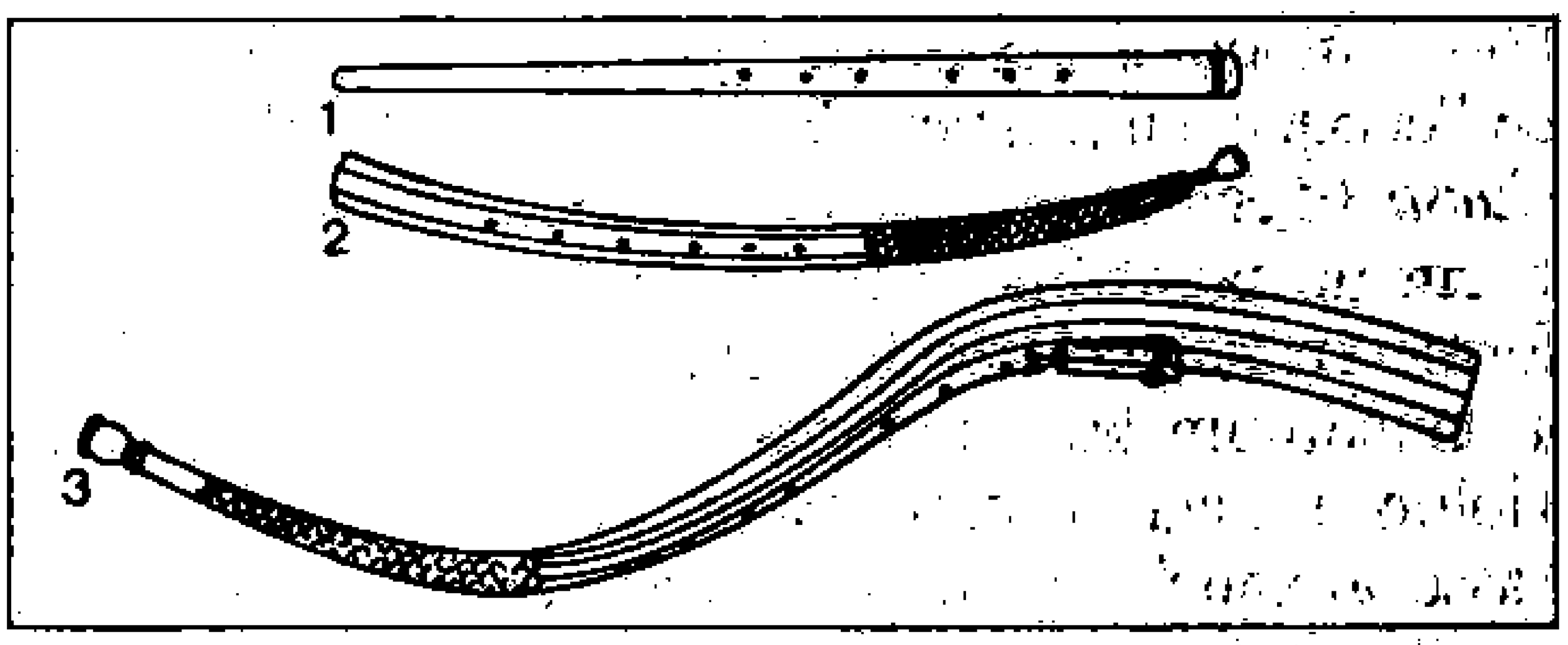
Cornelius Peter (Mayence 1824-1874) compositeur allemand. Après des études à Berlin, il s'installa à Weimar en 1852, où il devint le secrétaire de Liszt dont il soutint les orientations modernistes. De 1859 à 1865, il vécut à Vienne, puis il suivit Wagner à Munich, où il enseigna à l'Ecole royale de musique. Compositeur aux qualités lyriques remarquables, capable d'humour fin et traduisant efficacement les caractères au théâtre, il obtint une renommée durable, surtout en Allemagne, avec l'opéra comique *Der Barbier von Bagdad* («le Barbier de Bagdad»), exécuté à Weimar, en 1858, sous la direction de Liszt. Il composa également l'opéra *Der Cid* («le Cid», 1865), diverses musiques chorales, des duos et des trios vocaux. Mais aujourd'hui il est surtout mentionné pour ses lieder, s'imposant comme le principal représentant du maniérisme romantique allemand dans ce domaine. Parmi ses cycles les plus appréciés, particulièrement en Allemagne, il faut citer ceux qui sont intitulés *Trauer und Trost* («Peine et Consolation») op. 3 (1854) et les populaires *Weihnachtslieder* («Chants de Noël») op. 8 (1856). Il fut également un actif critique musical et écrivit une brève autobiographie, laissant une production littéraire nourrie, aujourd'hui rassemblée en quatre volumes.

cornemuse (All. *Dudelsack, Sackpfeife*; Angl. *bagpipe*; Ital. *cornamusa, piva, zampogna*) l'un des termes désignant l'instrument aérophone à anche avec réservoir d'air. Ce terme apparaît dans la langue française dès le Moyen Age; parfois, on se référait à des instruments d'un type différent; à la Renaissance, p. ex., c. désignait également une famille d'aréophones à anche double et encapuchonnée, semblables à un → cromorne droit, décrits par Praetorius sous le nom allemand de *Schryari* (ou *Schreier-pfeife*). Dans d'autres cas, le nom de la c. a été confondu avec celui du cornet, assimilant ainsi par erreur celle-ci aux instruments à embouchure. Aujourd'hui, on utilise habituellement le terme de c. pour désigner tous les instruments pourvus d'une outre, délaissant les autres appellations des instruments régionaux (p. ex. *zampogna* : c. de l'Italie centrale et méridionale). L'organologie moderne italienne préfère cependant utiliser l'expression *zampogna*, même dans un sens générique, en raison de son étymologie plus claire et de la fréquence de son emploi dans la terminologie italienne musicale et populaire. En France, dans la région du Massif central, le terme *cornemuse* désigne un instrument local typique, formé d'un tuyau mélodique conique à anche double, et de deux bourdons cylindriques à anche simple, dont le plus court est fixé sur le bloc du → chanter.



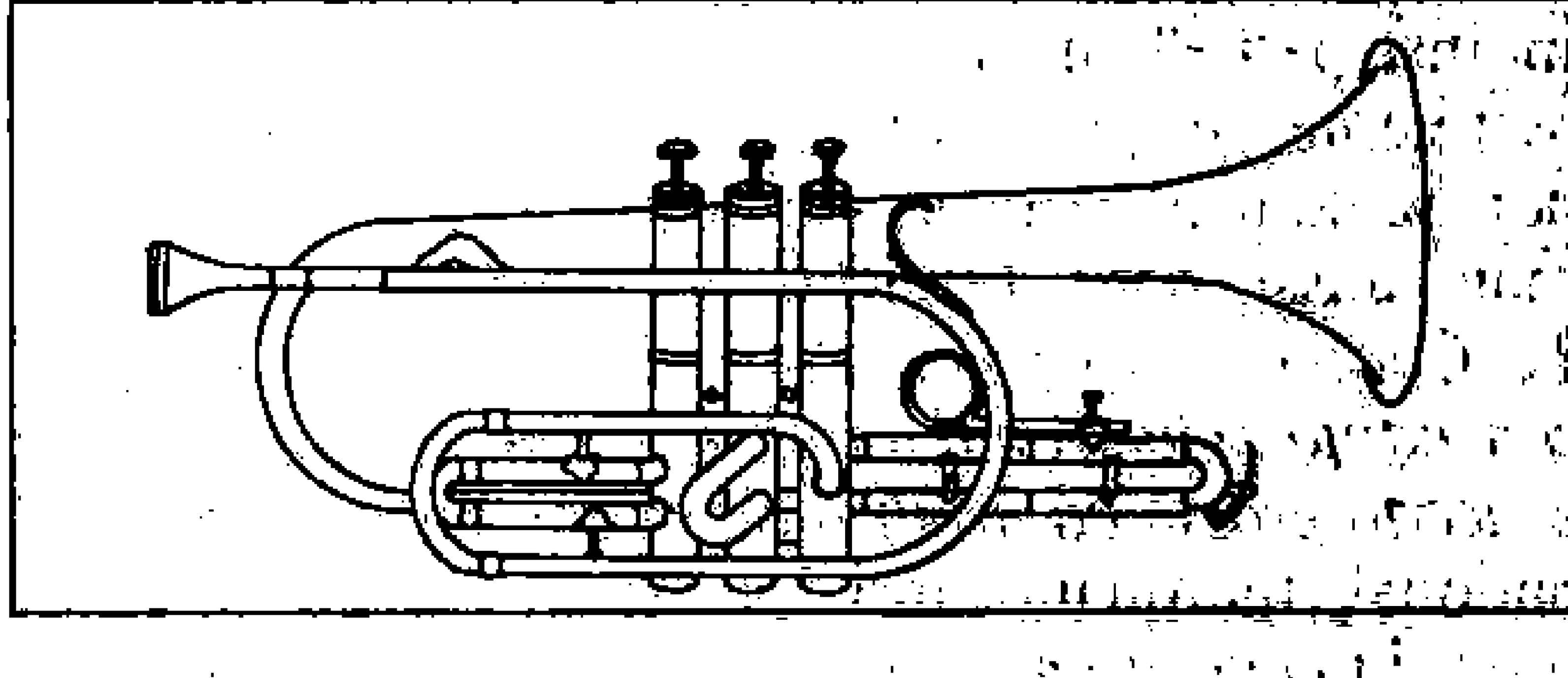
«Cornemuse», type de cornemuse répandue en France dans la région du Massif central.

cornet instrument aérophone à embouchure, utilisé à la Renaissance, fabriqué en ivoire ou en bois recouvert de cuir, de forme légèrement incurvée, avec tuyau à section externe octogonale, conique à l'intérieur, comportant sept ou huit trous pour les doigts et, dans les plus grandes tailles, une clé. Le corps en bois était formé de deux pièces entaillées, puis collées ensemble. L'embouchure était en bois, en ivoire ou en métal. Il en existait de différents types et de registres différents. Dans le *cornettino*, au son faible et éteint, l'embouchure était taillée dans le corps même de l'instrument. Le → serpent, introduit en France au XVI^{e} s., doit son nom à sa forme caractéristique. Bien qu'il n'eût pas de rapport étroit avec le c., il lui fut souvent associé pour jouer un rôle de basse. Le son idéal du c. était proche de celui de la voix humaine qu'il redoublait fréquemment ou qu'il remplaçait dans la polyphonie, surtout dans la partie du soprano. Bach l'utilisa dans plusieurs de ses cantates, en raison de la douceur de sa sonorité. Il fut également, avec les bombardes et les trombones, l'une des composantes essentielles des ensembles à vent utilisés à la Renaissance dans la musique de cérémonie.



Cornet : 1 muet, 2 courbe, 3 basse.

cornet à pistons instrument aérophone de la famille des cuivres, du type de la trompette, dont il se différencie par son tube conique au centre; il appartient au groupe organologique des cors. Le c. à p. naquit en France vers 1825, à la suite de l'application de pistons au cornet du postillon. C'est un instrument particulièrement agile et capable de prestations d'une grande virtuosité, même si, par rapport à la trompette, il possède un son moins brillant. Il est habituellement utilisé dans les fanfares; à l'orchestre, il est



Cornet à pistons, instrument aérophone de la famille des cuivres.

employé dans certaines compositions de Rossini, Berlioz, Donizetti, Stravinski, et quelques autres compositeurs.

Coronaro Gaetano (Vicence 1852 - Milan 1908) compositeur italien. Il fut, à partir de 1879, premier chef d'orchestre suppléant à la Scala et professeur au Conservatoire de Milan où, en 1893, il prit la succession de Catalani à la chaire de composition. Outre le drame *Un tramonto* («Un couchant») sur un livret de Boito (1873), il composa 5 opéras, pour la plupart de style vériste comme *la Creola* («la Créole», 1878) et *Il Malacarne* («le Misérable», 1893); on lui doit également une symphonie, de la musique sacrée et de chambre.

Correa de Araujo Francisco (Séville v. 1584 - Ségovie 1654) organiste et compositeur espagnol. Organiste de la collégiale de S. Salvador à Séville, il publia, en 1626, un *Libro de tientos y discursos de musica*, contenant 62 *tientos* en tablature (en grande partie, dans le genre *partidos*, c'est-à-dire fondés sur le contraste entre les registres graves et aigus du clavier) et trois séries de variations, ainsi qu'une longue préface et de précieuses remarques pour l'exécution. Son écriture libre et pleine de fantaisie, au rythme volubile, au riche contrepoint et aux dissonances fréquentes, fait partie des exemples les plus significatifs de la littérature ibérique pour orgue du début de l'époque baroque.

Correa de Azevedo Luiz Heitor (Rio de Janeiro 1905) musicologue brésilien. Fondateur, en 1934, de la «Rivista Brasileira de Música», il fut le promoteur de l'ethnomusicologie au Brésil, enseignant cette discipline à partir de 1939 à l'Institut national de musique de Rio de Janeiro. De 1947 à 1965, il dirigea la section musicale de l'UNESCO à Paris. Il a publié des études sur la musique populaire de son pays (*A música brasileira e seus fundamentos* [«la Musique brésilienne et ses fondements»], 1948) et sur les compositeurs brésiliens des XIX^e et XX^e siècles (*Música e músicos do Brasil* [«Musique et musiciens du Brésil»], 1950).

Correggia Enrico (La Spezia 1933) compositeur italien. Tout en se servant d'un langage d'avant-garde, il se montre sensible au contenu et à l'expression dans des œuvres comme l'opéra de chambre *Ayl* sur un texte de I. Calvino (1973), *Galaxies* pour orchestre (1975), *Death by Water* pour chœur et orchestre (1973-1977), *Urlicht* pour 4 pianos et 6 percussions (1980), *Sinfonia* pour piano et orchestre (1981).

Corrette Michel (Rouen 1709 - Paris 1795) organiste, compositeur et éditeur français. Organiste dans plusieurs églises parisiennes, il composa de nombreuses œuvres pour orgue, clavecin, ainsi que des concertos; il se distingua dans le domaine de la didactique musicale, écrivant des méthodes pour le violon, l'alto, le violoncelle, la guitare, etc., rééditées plusieurs fois.

corrido ballade populaire mexicaine. Le chant, accompagné à la guitare ou à la harpe, entonne un texte narratif, en strophes d'octosyllabes, sur un motif musical simple constamment répété. Le c. a été très utilisé comme ballade de récit, avec des pointes satiriques, de critique sociale ou politique, pendant les guerres civiles mexicaines du début du siècle (*Corrido de Cananea, Corrido de Pancho Villa*, etc.).

Corsi Jacopo (Florence 1561-1604) musicien italien qui fit partie de la *Camerata* florentine. On donna chez lui la première représentation de la *Dafne* de J. Peri et O. Rinuccini (1594), à laquelle il participa en composant deux airs («*Non curi la mia pianta*» et «*Bella ninfa fuggitiva*»).

Corteccia Francesco (Arrezo 1504 - Florence 1571) compositeur italien. Prêtre, il passa la plus grande partie de sa vie à Florence où il fut maître de chapelle des Médicis et de S. Lorenzo. Pour les fêtes de la cour du Grand-Duc, il écrivit des intermèdes qui revêtent une importance remarquable dans l'histoire des débuts du style monodique : pour *Il Commodo* (1539) d'A. Landi, pour *Il Furto* (1544) et *la Cofanaria* (1565) de F. D'Ambra. Il publia en outre 2 livres de madrigaux à quatre voix. Parmi ses nombreuses compositions sacrées, restées manuscrites, il faut citer, comme premiers exemples italiens du genre, la *Passio secundum Joannem* (1527) et la *Passio secundum Matthaeum* (1532), l'une et l'autre à quatre voix, caractérisées par une polyphonie souvent homorythmique, habituellement exempte de complexité recherchée, adhérant profondément au caractère dramatique du texte.

Cortese Luigi (Gênes 1899-1976) compositeur italien. Il fit ses études à Bologne et se perfectionna ensuite à Paris avec A. Gédalge et à Rome avec A. Casella. Il composa de la musique théâtrale (*Prometeo* [«Prométhée»], 1951), symphonique et vocale (*David, il re pastore* [«David, le roi berger»], oratorio, 1938), des pièces de musique de chambre et des mélodies dont le style est proche tantôt du néoclassicisme de Casella tantôt de l'impressionnisme français. Il exerça aussi une activité de pianiste et de critique musical.

Cortot Alfred (Nyon, Vaud, 1877 - Lausanne 1962) pianiste français. Après avoir étudié à Paris avec L. Diémer, il commença à jouer aux Concerts Lamoureux et Colonne, mais il ne s'imposa qu'après 1918 : il fut longtemps considéré comme le meilleur interprète de Chopin. Il voulut libérer Chopin des traditions qui l'étouffaient et il examina selon la même perspective Liszt et aussi Schumann. Il fut un interprète exemplaire de Saint-Saëns et de Franck comme de Fauré, de Ravel et de Debussy. Il joua en duo avec J. Thibaud et, à partir de 1905, forma un célèbre trio avec Thibaud et P. Casals. Il fut également chef d'orchestre et professeur, et fonda à Paris avec A. Mangeot, en 1918, l'Ecole normale de musique qu'il dirigea jusqu'à sa mort. Il publia de nombreuses éditions de travail du répertoire pianistique, *les Principes rationnels de la technique pour piano* (1928) et des livres d'exégèse musicale.

Cosselli Domenico (Parme 1801-1855) baryton italien. Il fut, entre 1825 et 1840, un des plus grands interprètes de Bellini et Donizetti. Il se distingua par ses qualités vocales et la vigueur avec laquelle il interprétait les rôles de personnages violents et despotiques. Il fut le premier Enrico Ashton de *Lucia di Lammermoor*.

Cossotto Fiorenza (Crescentino, Vercelli, 1935) mezzo-soprano italienne. Elle prit part à la création des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc (Scala de Milan, 1957) : elle s'est ensuite affirmée sur la scène internationale, par le brillant et l'étendue de sa voix et

par la fougue de son expression, dans le répertoire de Verdi. Parmi ses plus grands succès figurent également les rôles de Adalgisa dans la *Norma* et Leonora dans *la Favorite.*

Costa Mario Pasquale (Tarente 1858 - Montecarlo 1933) compositeur, pianiste et ténor italien. Neveu de Michele C., il étudia au Conservatoire de Naples; en 1881, il s'installa à Londres, et de là, en 1885, à Paris. Il obtint la popularité comme interprète de ses propres romances et chansons, dont beaucoup sur des textes de S. Di Giacomo : parmi les plus célèbres, *Nannì* (1882), *Serenata napulitana* (1896), *Scétate* (1887), *Luna nova* (1887), *'A retirata* (1887), et encore *Catarì, 'O munasterio, Era di maggio.* Il écrivit en outre la pantomime *Histoire d'un Pierrot* (1893) et les opérettes *Posillipo* (1921), *Scugnizza* (1922) et *Mimì Pompon* (1925).

Costa Michele (Naples 1808 - Hove, Angleterre, 1884) chef d'orchestre et compositeur italien naturalisé anglais. Elève de G. Trito et G. N. Zingarelli, il s'établit à Londres, en 1829, et y dirigea les principales institutions musicales (dont le King's Theater, la Philarmonic Society, et le Royal Italian Opera qu'il fonda en 1846). Ses exécutions des oratorios de Haendel furent particulièrement renommées. Il composa des œuvres théâtrales, des ballets, des symphonies, des oratorios et de la musique sacrée.

Costanzi Giovanni Battista, dit «Giovannino da Roma», et «Giovannino del violoncello» (Roma 1704-1778) compositeur et violoncelliste italien. Il fut l'un des premiers violoncellistes virtuoses; il travailla au service du cardinal P. Ottoboni (1725-1740) et fut maître de chapelle dans plusieurs églises romaines; à partir de 1755, il fut titulaire de la chapelle Julienne. Il composa 8 opéras, 20 oratorios et plusieurs autres œuvres de musique sacrée. Dans ses compositions pour violoncelle, caractérisées par une virtuosité brillante, il fit des emprunts structurels et formels à la sonate de chambre et d'église de l'époque.

Costeley Guillaume (Pont-Audemer v. 1530 - Evreux 1606) compositeur français. Organiste et valet de chambre de Charles IX et de Henri III, «Prince premier» de la confrérie de Sainte-Cécile, fondateur du Puy de musique d'Evreux (concours de composition). Il fut l'auteur raffiné de chansons qui comptent parmi les plus remarquables de la période qui suit Janequin. Il publia 95 chansons dans *Musique de G. C.* (1570) et 42 autres dans des anthologies, composa une vingtaine de chansons strophiques «en façon d'airs».

cotillon danse de salon française de caractère figuré et apparentée au quadrille. Apparu dans la première partie du XVIII^e s., il fut en vogue au XIX^e s. principalement : il était exécuté à la suite de fêtes dansées et s'accompagnait d'une distribution de présents (appelés *cotillons* du nom de la danse) offerts aux danseurs.

Cotogni Antonio (Rome 1831-1918) baryton italien. Au cours de sa longue carrière (commencée en 1852 et achevée au début des années 1890), il interpréta plus de 150 opéras, excellant dans ceux de Verdi. Il avait une voix étendue, sonore, chaude, et une grande noblesse de phrasé et d'attitudes scéniques. Son incarnation la plus célèbre fut Rodrigo di Posa dans *Don Carlos*; il se fit également remarquer dans *Don Giovanni, le Barbier de Séville, Linda di Chamounix, les Puritains* et *Un bal masqué.* Il forma, au lycée musical S. Cecilia, de nombreux chanteurs, dont G. Lauri-Volpi, M. Basiola, B. Franci, M. Stabile; J. de Reszke, M. Battisti et C. Galeffi profitèrent également de ses leçons.

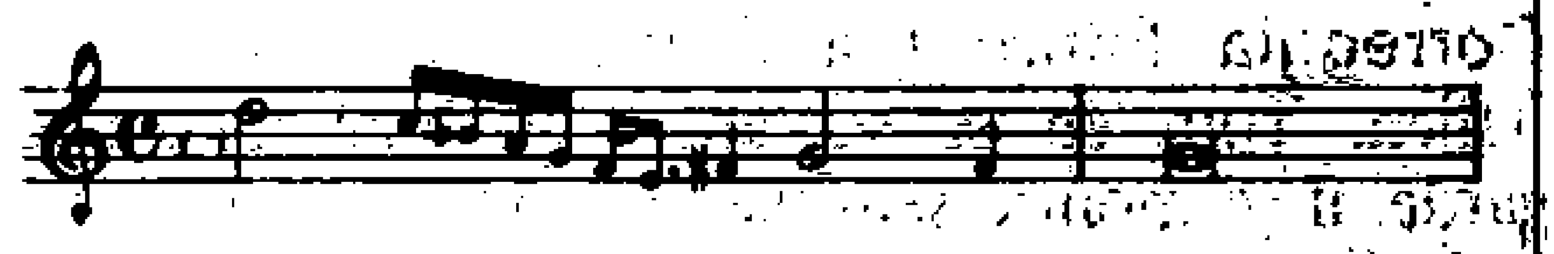
Cotrubas Ileana (Galati 1939) soprano roumaine. Après avoir débuté à l'Opéra de Bucarest en 1964 (Yniold de *Pelléas et Mélisande*), elle a obtenu une renommée internationale dans le répertoire de Mozart et dans celui du début du XIX^e siècle, grâce à la netteté de ses interprétations. C'est également une concertiste appréciée.

Cotton John, ou Johannes Cottonius → Johannes Afflighemensis.

Cottrau Guillaume Louis (Paris 1797 - Naples 1847) compositeur et éditeur français. S'étant établi à Naples, où il était arrivé à la suite de Murat, il réunit et composa des chansons napolitaines qu'il fit ensuite publier dans divers recueils, une fois devenu directeur de la maison d'édition Bernardo Girard. Parmi les chansons qu'il écrivit, il faut mentionner : *Fenesta vascia, la Monacella, Serenata di Pulcinella.*

Cottrau Teodoro (Naples 1827-1879) compositeur et éditeur italien. Fils de Guillaume Louis C. Devenu propriétaire de la maison d'édition Girard, il la transforma en *Stabilimento musicale partenopeo T. Cottrau* qui fut en activité jusqu'en 1900. On peut dire, peut-être, qu'il est l'initiateur du nouveau style de la chanson napolitaine, qui s'affirma aux alentours de 1900, et dont les très célèbres *Santa Lucia* et *Addio mia bella Napoli* sont le modèle.

coulade ornement vocal en usage au XVII^e siècle. Elle consiste à passer d'une note à une autre plus grave et non conjointe, en parcourant rapidement une échelle sonore comportant les notes intermédiaires et, souvent aussi, celles qui sont immédiatement supérieures ou inférieures. Giulio Caccini fait allusion à la coulade *(cascata)* dans sa préface au recueil *le Nuove Musiche* (Florence 1601-1602).



Exemple de coulade de ré à sol (G. Caccini : «Nuove Musiche»).

coulé (correspondant à l'allemand *Schleifer*) ornement mélodique, en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles, qui permet de relier deux sons séparés par un intervalle de tierce le plus souvent ascendante, mais aussi parfois descendante. Il pouvait être indiqué par un tiret ascendant ou descendant, une liaison, ou une sorte de mordant (⁓), ou encore écrit in extenso (→ appoggiature).

Exemples de coulé et réalisations respectives.

coulisse dans certains instruments à vent (en particulier dans les trombones à partir du XV^e^ siècle), partie mobile du tube, en forme de U, qui, glissant en avant et en arrière, détermine un allongement ou un raccourcissement de la colonne d'air vibrant de l'instrument, et donc une variation de la hauteur du son.

country and western genre musical qui s'est développé dans les campagnes des Etats-Unis, particulièrement à partir de la région de Nashville, dans le Tennessee. Il est caractérisé par une sonorité typique d'instruments à cordes (banjo, violon et guitare), par des harmonies simples et des motifs mélodiques qui s'imposent facilement à l'audition. Le genre a fait connaître de jeunes et talentueux artistes, comme Jemmie Rogers et a connu un succès urbain et international grâce à la médiation du folk revival et au succès de chanteurs comme Merle Travis, Tex Ritter et Mank Williams. Bob Dylan a contribué également à sa diffusion.

country dance → contredanse.

coup d'archet chacune des différentes manières de mettre la corde en vibration avec l'archet. On distingue les c. d'a. suivants : *sciolto* (détaché), *legato* (lié), *tremolo*, *martellato* (martelé) ou *grande staccato*, *martellato volante*, *picchettato* (piqué), *pichettato volante*, *portato* ou *ondulato*, *saltellato* (sautillé), *gettato* (jeté), *balzato* (ricochet), *spiccato* (détaché).

Couperin François II «le Grand» (Paris 1668-1733) compositeur, organiste et claveciniste français. Il reçut les premiers rudiments musicaux de son père Charles II, frère de Louis. Ayant assumé en 1685 la charge d'organiste à Saint-Gervais, désormais assignée par tradition à sa famille, il y ajouta en 1693 celle d'organiste de la Chapelle royale de Louis XIV, remportant un concours présidé par le souverain lui-même. Etant ainsi entré à la cour, et ayant consolidé sa position sociale, il devint ensuite maître de composition et de clavecin du duc de Bourgogne, petit-fils du roi. Il avait, entre-temps, publié deux messes pour orgue, *Pièces d'orgue* (1690); en 1713, parut le premier des livres d'œuvres pour clavecin, *Pièces de clavecin*, chef-d'œuvre qu'il achèvera en 1730, sur un quatrième livre. Entre 1714 et 1715, fut donnée à Versailles une série de concerts de ses compositions, qu'il exécuta lui-même au clavecin; à la même époque, il écrivit son œuvre la plus importante dans le domaine de la musique vocale : *les Leçons de ténèbres* (1715) pour la liturgie de la semaine sainte. En 1723, pour des raisons de santé, il dut renoncer à son poste d'organiste à Saint-Gervais, gardant cependant ses charges à la cour jusqu'en 1730. Tout en ayant été formé dans la tradition musicale française, C. montra, dans ses œuvres de chambre de jeunesse, une vive admiration pour la musique italienne, en particulier pour Corelli. Par la suite, il voulut faire fusionner ce style avec le goût français dans des compositions instrumentales auxquelles il donna volontairement les titres : *les Goûts-Réunis* (1724), *le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* (1725), *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (1725) dans lequel Corelli accueille Lully au Parnasse et joue du violon avec lui.
Avec une sensibilité inhabituelle à son époque, C. tint compte, en composant, des qualités particulières de l'instrument qu'il utilisait. De ce fait, il n'est pas possible d'exécuter sur le clavecin les œuvres composées pour l'orgue; ses messes pour orgue, œuvres de jeunesse, de même, sont très différentes de ses pièces pour clavecin et furent longtemps attribuées à son oncle François. La musique vocale sacrée de C. peut se diviser en trois catégories : les *Elévations*, écrites généralement pour deux voix solistes ou plus et basse continue; les motets pour plusieurs voix solistes, instruments et parfois intervention chorale, d'une simplicité enjouée alliée à une virtuosité reflétant encore le style italien; enfin, les plus amples *Leçons de ténèbres*, à une et deux voix, sur le texte des Lamentations de Jérémie, avec des vocalises traditionnelles sur les lettres de l'alphabet hébraïque et des récitatifs d'une grande densité expressive. Dans sa musique de chambre, C. toucha la perfection avec les trios composés à la fin de sa vie, d'une noblesse digne de J. S. Bach. Sa contribution la plus originale à l'histoire de l'expression musicale reste, quoi qu'il en soit, ses œuvres pour clavecin, qui firent sa renommée. Classées en 27 *ordres*, subdivisés en 4 livres, les pièces sont réunies d'après leur tonalité, sans autre souci structurel; chacune porte un titre particulier. Dans les premiers livres, se trouvent également les mouvements traditionnels de la suite (danses françaises, gigue à l'italienne, rondeau), avec une tendance au lyrisme (la passacaille du second livre est célèbre). Il évoque des scènes galantes ou encore des états d'âme — s'essayant même à la veine humoristique dans les *Fastes de la grande Ménestrandise*. Sa mélodie limpide et l'usage fréquent d'ornements de toutes sortes, modulations subtiles et fluides, les harmonies parfois audacieuses aboutissent, au-delà de ses intentions symboliques et descriptives, à une synthèse musicale très pure. Le succès de C. en France cessa lors de sa mort, alors qu'il se maintint dans les pays allemands tout au long du XVIII^e^ s. : Bach connaissait et appréciait la musique de C. Il a repris sa place parmi les grands compositeurs lors de l'édition allemande des œuvres pour clavecin dirigée par Brahms (1888) et de la renaissance, à la fin du siècle, de l'intérêt pour le clavecin (rappelons la grande claveciniste polonaise Wanda Landowska et les transcriptions réalisées par R. Strauss, D. Milhaud et A. Cortot).

Couperin Louis (Chaumes-en-Brie 1626 - Paris 1661) organiste et compositeur français. Il était l'un des huit fils du chef d'une nombreuse famille de musiciens, CHARLES I, exerçant dans la première moitié du XVII^e^ s. comme organiste dans la petite ville de Chaumes-en-Brie, près de Paris. Il eut comme professeur J. Ch. de Chambonnières : à partir de 1653, il tint l'orgue de Saint-Gervais de Paris et reçut également des charges à la cour, en tant que violiste; il nous a laissé plusieurs œuvres instrumentales et plus de 200 pièces — dont 70 pour clavecin et orgue ont été découvertes récemment — d'une vigueur prouvant sa connaissance de la musique italienne et allemande; ses plus jeunes frères, FRANÇOIS I (1630-v. 1708) et CHARLES II (1638-1679) : organistes et clavecinistes, firent leur carrière à Paris; le second succéda à Louis à l'orgue de Saint-Gervais et fut le père de FRANÇOIS II «le Grand». Avant l'extinction de la dynastie des C., qui finit avec CELESTE THERESE (elle-même organiste) en 1860, se distinguèrent encore ARMAND-LOUIS (1727-1789), neveu de François I et son

fils GERVAIS-FRANÇOIS (1759-1826), qui conservèrent la charge d'organistes de Saint-Gervais; leurs activités furent couronnées de nombreuses compositions instrumentales et vocales.

couplet expression (littér. «couple») désignant généralement la strophe qui, dans la chanson, alterne avec la ritournelle; dans le rondo instrumental des XVII^e et XVIII^e s., chaque épisode est appelé c.

coupleur acoustique dispositif dont la fonction est de transmettre mécaniquement les vibrations d'un élément à un autre au sein d'un organe acoustique, les rendant solidaires de manière à ce qu'ils vibrent en concordance de phase. Le c. a. le plus courant et le plus simple est l'âme insérée entre la table d'harmonie et le fond des instruments à cordes occidentaux.

coupure abrègement d'une composition moyennant la suppression d'une de ses parties et la réunion des parties restantes, effectué pour améliorer l'expressivité ou pour des opportunités pratiques d'exécution. C'est une pratique courante dans le théâtre musical.

courante danse d'origine italienne, en vogue aux XVI^e et XVII^e s. De caractère allant, elle fut d'abord écrite en rythme binaire, puis ternaire; elle fit ensuite partie de la suite et de la partita instrumentales, souvent couplée avec l'allemande, qui, à l'inverse, avait un mouvement grave. On distingua deux types de courante : la c. française rapide et impétueuse, la c. italienne, plus contenue. // Dans la tradition populaire italienne, la c. est un ballet qui connaît encore une certaine diffusion dans le Piémont (la *curenta*).

Couraud Marcel (Limoges 1912) chef de chœur et chef d'orchestre français. Elève de l'Ecole normale de musique de Paris, il débuta en 1945 et fonda, la même année, le *Marcel Couraud Vocal Ensemble*, qu'il dirigea jusqu'en 1954. En 1967, devenu chef des chœurs de l'ORTF, il forma un groupe de douze solistes avec lesquels il réalisa d'importantes créations de musiques d'avant-garde.

Coussemaker Charles Edmond Henri de (Bailleul 1805 - Lille 1876) musicologue français. Magistrat de profession, il publia des volumes et des essais sur la musique médiévale et dirigea des transcriptions et des éditions encore précieuses aujourd'hui (*Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 vol., 1864-1876, continuation des *Scriptores ecclesiastici* de M. Gerbert).

Cousser Johann Sigismund → Kusser, Johann Sigismund.

Coward Noël (Teddington, Londres, 1899 - Port Maria, Jamaïque, 1973) écrivain, acteur et metteur en scène, compositeur anglais. Il débuta dès son jeune âge comme acteur (1911) et avec la représentation de ses premières comédies, après 1920, il fut salué comme l'interprète idéal de la nouvelle génération anglaise, révélant un talent authentique d'homme de théâtre et s'illustrant dans la comédie brillante. Il se tourna aussi vers les genres de la revue et de la comédie musicale pour lesquelles il écrivit lui-même, avec un grand talent d'improvisation, les musiques et les paroles des chansons. Parmi ces dernières œuvres, celles qui ont eu le plus de succès sont : *Bitter sweet* (1929), *Private lives* (1930), la *Cochrane's 1931 revue*, *Cavalcade* (1931), *Conversation piece* (1934), *Tonight at eight-thirty* (1936 : trois spectacles constitués de neuf actes uniques, dont l'un d'eux fournit ensuite le sujet du film *Brève rencontre*), *Operette* (1938), *Pacific 1860* (1946), *Ace of clubs* (1950), *After the ball* (1954 : version musicale de l'*Eventail de Lady Windermere* de O. Wilde). Il composa également le ballet *London morning* (1959).

Cowell Henry Dixon (Menlo Park, Californie, 1897 - Shady, New York, 1965) compositeur et critique musical américain. Il étudia à New York et à Berlin où il suivit les cours de musicologie de E. von Hornbostel. Dès 1927, il exerça dans son pays une intense activité publicitaire et pédagogique, en œuvrant plus particulièrement pour la diffusion de la musique contemporaine. C. fut considéré comme l'un des compositeurs américains les plus avancés du XX^e siècle : il approfondit la thématique de la musique d'avant-garde (il est notamment le théoricien du → cluster, dont la réalisation, au piano, comporte l'emploi de l'avant-bras, du coude et du poignet) et il s'occupa aussi d'ethnomusicologie. Il composa des ballets, 19 symphonies et de nombreuses autres pièces pour orchestre (où l'on ressent souvent l'influence de Ch. Ives), de la musique de chambre et des pièces pour piano. Dans ses dernières œuvres, il s'est assagi en retrouvant des accents romantiques.

Cowen Frederic Hymen (Kingston, Jamaïque, 1852 - Londres 1935) compositeur et chef d'orchestre anglais. Né à la Jamaïque, il étudia à Leipzig et à Berlin, et, en 1868, s'installa en Angleterre où il dirigea les ensembles orchestraux les plus importants. Sa vaste production englobe tous les genres; toutefois, malgré ses ambitions de symphoniste, C. obtint ses réussites les plus éclatantes dans des genres moins difficiles, montrant une grande habileté dans l'instrumentation.

Cox Ida (Knoxville, Tennessee, 1899-1968) chanteuse américaine de blues. Faisant partie, dès sa première jeunesse, d'une troupe de *minstrels*, elle a été l'une des chanteuses les plus connues des années 1920, avec sa voix «dure» caractéristique. Elle a chanté jusqu'aux années 1950.

Craft Robert (Kingston, New York, 1923) chef d'orchestre américain. Il a été l'élève de P. Monteux et de I. Stravinski. Il exécute de préférence la musique d'auteurs contemporains, et, en particulier, de Schoenberg et de Stravinski dont il fut l'ami et le collaborateur.

Cramer Johann Baptist (Mannheim 1771 - Kensington, Londres, 1858) pianiste et compositeur allemand. Il vécut principalement à Londres et devint célèbre très jeune, en tant que concertiste. Il fut admiré par Beethoven lui-même. Enseignant renommé, il écrivit des méthodes et des exercices d'étude qu'on utilise encore dans la pédagogie pianistique. Il composa 7 concertos, 105 sonates, des études ainsi que d'autres œuvres pour le piano. Bien que, lié encore partiellement aux conceptions musicales mozartiennes et beethovéniennes, il n'en reste pas moins l'un des représentants majeurs de la première phase de la culture Biedermeier, c'est-à-dire de la période qui vit le grand développement du concert public payant ainsi que du soliste virtuose.

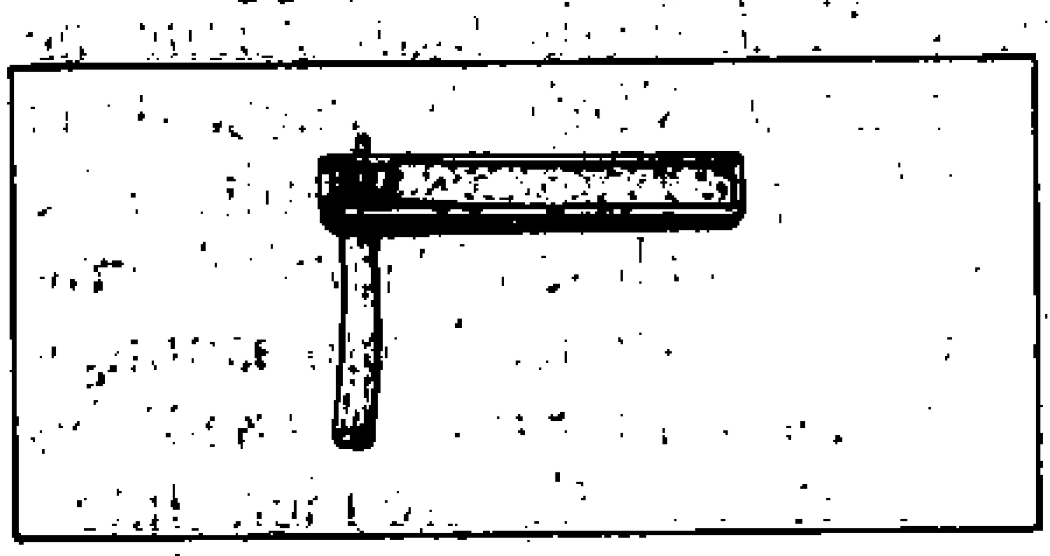
Cras Jean Emile Paul (Brest 1879-1932) compositeur français. Officier de carrière dans la marine militaire, il reçut des leçons de H. Duparc, mais il fut surtout un autodidacte. Sa production, influencée par

Fauré, Debussy et Rimski-Korsakov, comprend des opéras (*Polyphème*, 1922), des musiques de scène, symphoniques, vocales et de chambre.

Crassot Richard (Nantes ? - Tours ?) musicien français du XVI^e siècle. Il dirigea la maîtrise de Troyes jusqu'en 1560, puis s'installa à Tours en 1581, où il harmonisa à 4 voix les *150 Psaumes de David*, dans un style proche de celui du Psautier huguenot. □

creative music («musique créative») définition adoptée, dans les années 1970, par les musiciens noirs américains en remplacement de «jazz», terme refusé parce que rattaché à une vision «blanche» et déformée de la culture musicale afro-américaine. La nouvelle définition souligne également l'autonomie créatrice plus radicale de cette musique, qui n'est plus subordonnée à des matériaux de composition qui lui sont étrangers (par exemple, des chansons) : elle s'applique aussi à la nouvelle improvisation européenne liée, d'une certaine mesure, au jazz.

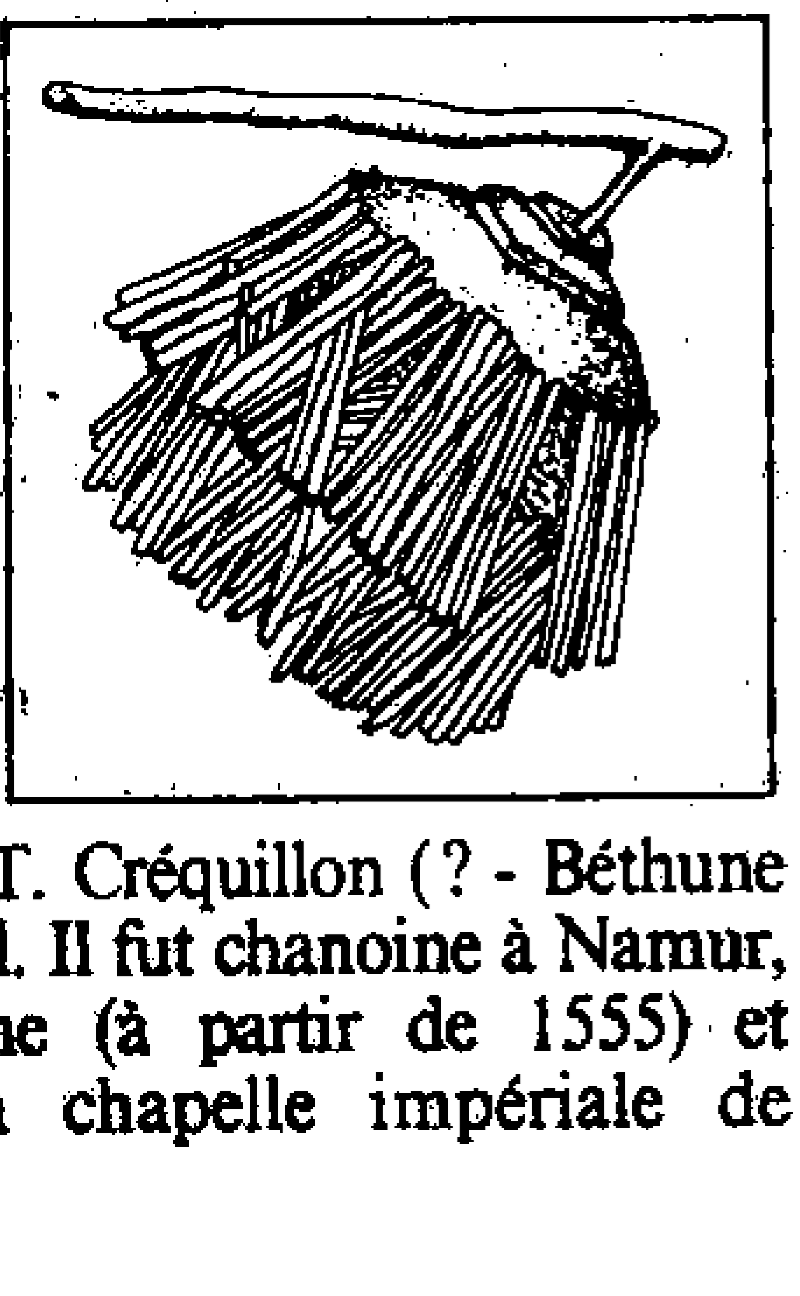
crécelle instrument idiophone que l'on secoue, constitué par un récipient qui contient des objets qui se heurtent les uns contre les autres et contre la paroi quand le contenant est secoué (→ grelot ; → maraca). Une variante de c. est constituée par les instruments dans lesquels les objets qui «crépitent» sont disposés à l'extérieur du contenant, grâce à un filet qui l'enveloppe, et sur lequel les objets en question sont



Crécelle, instrument idiophone de la musique populaire européenne.

enfilés d'une façon fixe ou mobile. Dans ce cas, ce qui prévaut c'est la percussion entre les corps contondants et la paroi de la c., à laquelle s'ajoute le frottement en sens giratoire des dits corps. Les objets peuvent être de petites perles, de petites pierres, des coquillages, des fragments d'os ou des graines désséchées. // Instrument idiophone en bois, formé d'une petite roue dentée fixée sur un manche et insérée dans une planchette mobile qui tourne autour de l'axe du manche et porte une lamelle qui s'appuie contre les dents de la roue. En faisant tourner la planchette, l'extrémité de la lamelle frotte sur les dents de la roue et produit un bruit semblable au coassement de la grenouille. Instrument populaire répandu en Europe, il a également été utilisé dans la musique savante, p. ex. dans *Till Eulenspiegel* de R. Strauss.

Crécelle africaine à corps de courge et tiges de millet comme objets «crépitants» extérieurs.



Crecquillon Thomas, ou T. Créquillon (? - Béthune 1557) compositeur flamand. Il fut chanoine à Namur, Termonde (1552), Béthune (à partir de 1555) et maître de chœur de la chapelle impériale de Charles V. Il fut l'un des auteurs les plus représentatifs, avec N. Gombert et J. Clemens non Papa, de la génération comprise entre Josquin des Prés et Roland de Lassus; il écrivit 16 messes, 116 motets, 5 lamentations et 192 chansons. Dans ses compositions sacrées — qui constituent les œuvres les meilleures de sa production —, il ne négligea jamais la signification du texte, annonçant en cela Lassus, tout en adoptant le contrepoint sévère de l'école flamande. Ses chansons, qui suivent les modèles de l'époque, n'ont pas la vivacité des chansons françaises; elles connurent cependant un grand succès (voir la très célèbre *Un gay berger*) et furent souvent transcrites pour luth.

Credo chant de la liturgie chrétienne, fondé sur le texte du Symbole de foi du concile de Nicée. Il fut introduit en Orient au V^e s., d'où il passa ensuite en Occident à la fin du VI^e s. // Dans toutes les versions véhiculées par les différentes traditions liturgiques, le C. a un caractère syllabique (à chaque syllabe correspond une note unique). Dans la liturgie romaine, en particulier, il est chanté entre l'Evangile et l'Offertoire et correspond au troisième chant de l'*ordinarium missae*, dans lequel il fut introduit en 1014. Les premiers mots (*«Credo in unum Deum»*) sont entonnés par le célébrant; le chœur entre à *«Patrem omnipotentem»*. Ainsi, de nombreux musiciens prirent-ils l'habitude, dans les messes polyphoniques, de commencer le chant par ces paroles. Dans la tradition polyphonique également, vu la signification de ce texte, il est d'usage d'en faire entendre les paroles, le plus distinctement possible. Dans l'histoire ultérieure de la messe, en raison de sa longueur et de la variété des nuances expressives, le texte du C. est généralement mis en musique en plusieurs pièces différentes.

crescendo indication dynamique (signalée également par l'abréviation *cresc.* ou le signe <), prescrivant une augmentation progressive de l'intensité sonore. Elle signifie le contraire de *diminuendo* ; elle ne rentra dans l'usage musical qu'au XVIII^e s. Le célèbre c. rossinien était réalisé en faisant entrer progressivement, à chaque répétition de la phrase, de nouveaux instruments de l'orchestre. Le *Boléro* de Ravel procède de la même manière.

Crescentini Girolamo (Urbania, Urbino, 1762 - Naples 1846) sopraniste et compositeur italien. Après avoir participé à la première exécution de *l'Italiana a Londra* de Cimarosa dans le rôle de Livia (1779), il commença une carrière triomphale, qui trouva son couronnement dans la faveur que lui fit Napoléon de l'engager à Paris, entre 1806 et 1812. Sa voix était très douce et flexible, exceptionnellement expressive dans le chant pathétique; il se distingua dans le répertoire de Cimarosa (plus particulièrement dans le rôle de Curiazo des *Orazi e Curiazi*), Paisiello, Mayr et Zingarelli et surtout *Giulietta e Romeo*, où il introduisit la célèbre aria de sa composition, *«Ombra adorata, aspetta»*. Après s'être retiré de la scène, il se consacra à l'enseignement et eut comme élèves à Naples, I. Colbaran, A. Tosi et R. Mirate.

Crespin Régine (Marseille 1927) soprano française. Elle débuta à Paris dans *Lohengrin*, en 1950, et devint célèbre en 1959, en interprétant *Parsifal* à Bayreuth. En dehors de Wagner, elle s'est distinguée par la sensibilité de ses interprétations et par ses qualités scéniques dans un vaste répertoire (de la *Tosca* à la Maré-

chale du *Chevalier à la rose* et dans diverses opérettes d'Offenbach).

Creston Paul, pseudonyme de Giuseppe Guttoveggio (New York 1906) compositeur américain d'origine italienne. Il fut, de 1956 à 1960, président de l'Association nationale des compositeurs et chefs d'orchestre américains, et, de 1960 à 1968, directeur de la Société américaine des compositeurs, auteurs et éditeurs; il enseigna à Washington de 1968 à 1975. Il a composé de la musique symphonique et de chambre d'un goût éclectique et traditionnel.

criolla danse populaire afro-cubaine qui mêle des éléments mélodiques espagnols et des éléments rythmiques de musique nègre. On y trouve souvent la présence du rythme du boléro.

Cristofori Bartolomeo (Padoue 1655 - Florence 1732) facteur italien de clavecin et d'instruments à cordes. Vers 1690, il s'installa à Florence à la cour de Ferdinand de Médicis et, vers 1700, il inventa le pianoforte en remplaçant les sautereaux utilisés dans le clavecin par de petits marteaux.

critique musicale analyse des caractéristiques stylistiques d'une œuvre, d'un auteur ou d'une esthétique afin d'en clarifier la signification et d'en donner un jugement de valeur. Bien que les écrits antiques et médiévaux ne soient pas exempts d'observations de caractère critique sur des œuvres musicales ou des exécutants, les premiers germes d'une c. m. n'apparaissent qu'avec les théoriciens du XVI[e] s., plus particulièrement dans le *Dodecachordon* (1547) de Glarean qui se réfère, en les commentant amplement, à des œuvres musicales de plusieurs compositeurs de l'époque. A la fin du XVI[e] s. l'enthousiasme des humanistes de la *Camerata* florentine pour la musique grecque contribua à la formation d'un esprit critique vis-à-vis de la musique. Le *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) de V. Galilei, plus particulièrement, laisse entrevoir un premier embryon d'interprétation historique, bien que celui-ci se fonde sur des données légendaires et prétende démontrer certaines thèses théoriques; son schéma en sera souvent repris par les historiens futurs.
Au début du XVII[e] s., les écrits et les diatribes sur les pratiques compositionnelles et exécutives de l'époque (comme la célèbre polémique entre Monteverdi et Artusi), — auxquels le goût et l'esthétique baroques répondent en écho —, démontrent des intentions critiques plus averties. La c. m. reçut une impulsion décisive lors de l'avènement du journalisme, lorsque l'on prit l'habitude de recenser les événements musicaux; cet usage s'établit dans la seconde moitié du XVII[e] s., en France tout d'abord, puis dans toute l'Europe (citons p. ex., en Angleterre, le «Spectator», 1711, de R. Steele et J. Addison). Enfin, en 1722, fut fondé en Allemagne par J. Mattheson, le premier périodique consacré spécifiquement à la musique : «Critica Musica»; l'exemple de Mattheson — qui fonda peu après d'autres revues musicales — fut suivi par G. Ph. Telemann, J. A. Scheibe et F. Marpurg. A la même période Rousseau, Grimm, Diderot et d'Alembert, se livrent à des investigations sur la musique; celles-ci touchent plus particulièrement l'opéra (citons les vives polémiques sur les intermèdes italiens de la Querelle des Bouffons); l'opéra suscite encore un intérêt critique plus large sur les rapports entre musique, société et mœurs : intérêt se manifestant non seulement dans la diffusion grandissante du journalisme, mais aussi dans les écrits des partisans d'une réforme de l'opéra (tel F. Algarotti) et dans les nombreux écrits de caractère satirique comme le très célèbre *Il Teatro alla moda* (1720) de B. Marcello. Les premières tentatives pour fournir de façon systématique une confrontation historique et, en même temps, une interprétation critique des faits musicaux, peuvent être discernées dans les grandes histoires de la musique de C. Burney (1776-89) et de J.N. Forkel (1783-1801), disciple des idées de Herder. Au XIX[e] s., se développent en Allemagne puis, dans d'autres pays, l'étude historique des fonds musicaux, ainsi que la discipline appelée musicologie. Par ailleurs, avec le romantisme, la c. m., comprise comme une activité spécifique, complémentaire de la composition et de l'exécution, arriva à son épanouissement définitif grâce, également, à la formulation d'une → esthétique musicale spécifique; celle-ci trouve place dans des publications de plus en plus nombreuses et spécialisées, ainsi que dans les pages de journaux. Les compositeurs eux-mêmes, s'adonnent volontiers à la c. m. : citons, p. ex., Weber, Schumann (qui fonda en 1834 l'importante revue «Neue Zeitschrift für Musik», Berlioz, Liszt, Wagner, Wolf; le personnage du critique se taille une place reconnue et irremplaçable dans la vie musicale.
Parmi les critiques les plus importants du XIX[e] s., citons l'encyclopédique F. J. Fétis (admirateur de Rossini et opposant tenace de Verdi, fondateur de la «Revue musicale», 1827, qui fusionna ensuite avec la «Gazette musicale»), le formaliste E. Hanslick (collaborateur de la «Allgemeine Wiener Musikzeitung» et auteur du célèbre essai *Du beau musical*, 1854), les Russes A. Serov et V. Stassov (le premier, internationaliste, et le second, nationaliste), le positiviste H. Riemann; H. Prunières, Alfred Einstein et E. Dent sont parmi les plus importants du XX[e] s. En Italie, la distinction précise entre critique musicale et musicologie proprement dite, s'est faite tardivement; en conséquence, le critique se confond souvent avec le musicologue et inversement. Parmi les supports majeurs de la c.m., citons : «la Gazetta musicale di Milano» (fondée en 1842 par l'éditeur Ricordi); au XX[e] s., la «Rivista musicale italiana» (fondée en 1894 à Turin par G. Bocca), «la Rassegna musicale» (prenant la relève de «Il Pianoforte», fondée en 1928 à Turin par G.M. Gatti) et, plus récemment, «l'Approdo musicale» (Rome, dirigée, depuis 1958, par A. Mantelli) et «la Nuova Rivista musicale italiana» (Turin, depuis 1967).
Pour la France, voir Christian Goubault, *la Critique musicale dans la presse française* de 1870 à 1914, (Paris, 1984).

Crivelli Gaetano (Brescia 1768-1836) ténor italien. Il débuta sa carrière en 1793, et la termina en 1831, après avoir chanté de nombreuses saisons à Naples, Milan et Paris. Il avait une voix très sonore de ténor-baryton et était doté également d'une grande expressivité, dans le genre sérieux comme dans le comique. Il chanta principalement le répertoire de Paer, Mayr, Morlacchi, Cimarosa et Paisiello, dont il interpréta avec un brio particulier la *Nina pazza per amore* et le *Pirro*.

Croce Giovanni, dit «Chiozzotto» (Chioggia 1557 - Venise 1609) compositeur italien. Prêtre, élève de G. Zarlino, il fut, à partir de 1594, vice-maître, puis,

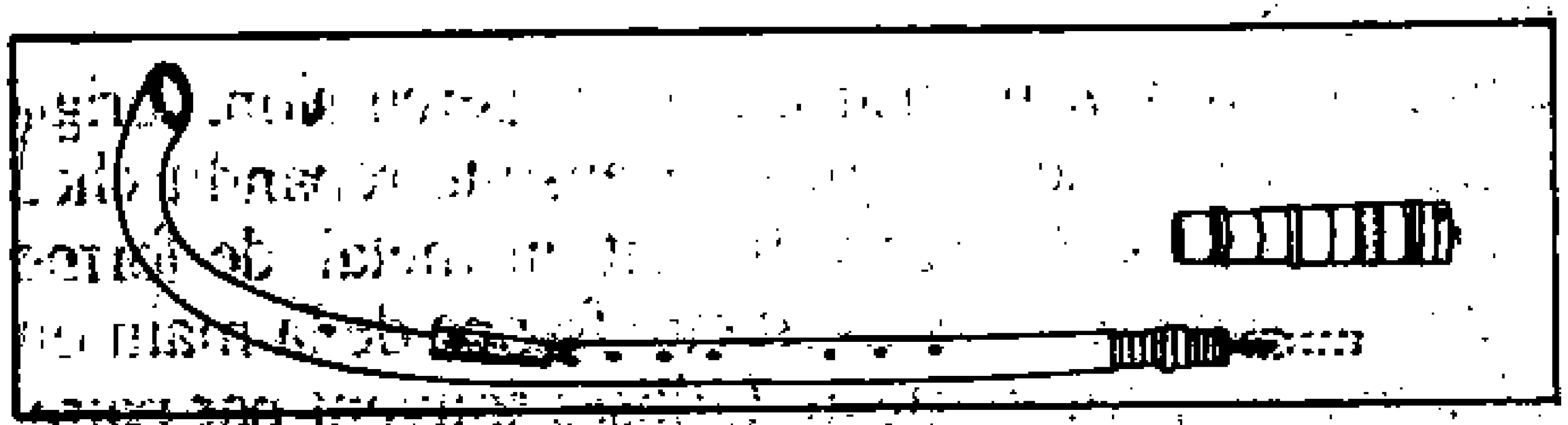
en 1603, maître de chapelle à San Marco, à Venise. Représentant majeur de l'école vénitienne, il contribua à lancer le style concertant (pour voix et basse continue instrumentale). A l'image de Striggio, Banchieri et Vecchi, C. privilégia — p. ex. dans la *Triaca musicale* (1595) pour quatre à sept voix — une esthétique musicale d'inspiration réaliste, comique et populaire, utilisant même, avec des accents vivants, des textes dialectaux. Il composa des *canzonette* et des madrigaux, les *Mascharate piacevoli et ridicolose per il carnavale a quattro-otto voci* (1590), des motets, psaumes, messes et autres pièces sacrées.

croche terme désignant une figure de note (♪ ou ♪) et valant la moitié d'une noire. Sa durée correspond à 1/8 de la ronde. La croche provient de l'ancienne *fusa* et elle est utilisée dans la notation à partir du XVII[e] s.

croisement dans la polyphonie vocale et instrumentale, il se produit un c. lorsque la position originelle des parties est inversée et vice versa. // Dans la technique des instruments à clavier, il y a un c. des mains, quand la partie la plus aiguë est exécutée par la main gauche, et la plus grave, par la main droite. Le premier ex. de c. des mains se trouve dans une pièce pour clavecin de Rameau publiée en 1724. Technique pratiquée aussi dans les *Sonates* de D. Scarlatti.

Croiza Claire, de son vrai nom Claire Conelly (Paris 1882-1946), cantatrice française. Après une carrière à l'Opéra de Bruxelles (1906-1913), puis à l'Opéra-Comique de Paris (1914), elle enseigna le chant au Conservatoire à partir de 1934. C'est à son interprétation des mélodies de Fauré, Debussy et Ravel, qu'elle doit sa réputation. □

cromorne (All. *Krumhorn*) instrument aérophone en bois, à anche double et perce cylindrique, répandu aux XVI[e] et XVII[e] s., allant du soprano à la grande basse. L'anche était enfermée dans une capsule en bois, percée à son sommet par une fissure permettant à l'exécutant d'insuffler l'air. L'origine du c. est mal connue ; il dérive peut-être d'un instrument populaire formé d'un tuyau en roseau et d'une corne de bœuf servant de pavillon. Cette structure primitive peut avoir donné naissance à la forme incurvée caractéristique du c. qui rappelle le manche du parapluie et qui était obtenue à chaud par pliage. // C. désigne aussi un ancien jeu d'orgue.



Cromorne, instrument aérophone en bois.

croon terme utilisé pour indiquer une certaine manière d'interpréter les chansons, mise en pratique surtout par Bing Crosby. Le c. imite une émission et un phrasé propre au jazz, et se caractérise par une intonation de la note au moyen d'un *glissando*, ainsi que par une position profonde et «intime» de la voix. Les chanteurs qui pratiquent ce style sont appelés *crooners*.

Crosby George Robert, dit «Bob» C. (Spokane, Washington, 1913) chef d'orchestre américain, frère de Bing C. Il s'est souvent produit en tant que

Danseur égyptien avec des crotales : détail d'une peinture pariétale, dans la Vallée des Rois à Thèbes.

chanteur et a pris, en 1935, la direction de l'orchestre qui avait été celui de Ben Pollack, avec lequel il a rénové l'orchestration du répertoire *dixieland*.

Crosby Harry Lillis, dit «Bing» C. (Tacoma, Washington, 1904 - Madrid 1977) chanteur américain. Il détient le record du monde des ventes de disques avec son interprétation de *White Christmas*, et il a été, avant Frank Sinatra, le chanteur le plus populaire aux Etats-Unis. Malgré ses premiers contacts avec le jazz (entre 1930 et 1932, il a travaillé avec Duke Ellington), c'est un chanteur à la veine purement mélodique.

crossover ou cross-over, circuit électrique ou électronique répartiteur qui subdivise entre les divers haut-parleurs, ou au moyen d'enceintes acoustiques, le signal provenant de l'amplificateur de puissance ; les basses iront au *woofer*, les notes médianes au *midrange* et les notes les plus aiguës au *tweeter*.

crotale ancien instrument idiophone, semblable aux castagnettes, répandu en Egypte et en Grèce. Dans la pratique musicale actuelle, paire de très petites cymbales métalliques émettant un son argentin et très aigu.

Crüger Johannes, ou J. Krüger (Grossbreesen près de Guben, Prusse, 1598 - Berlin 1663) compositeur et théoricien allemand. Il effectua ses études de théologie à l'Université de Wittenberg et fut maître de chœur à l'église St-Nicolas à Berlin, à partir de 1622. Il publia plusieurs recueils de pièces destinées au service de l'église luthérienne, dont le recueil *Meditationum musicarum Paradisus primus* (1622), connut une large diffusion ; plusieurs de ses mélodies figurent encore dans le recueil de chorals de l'Eglise évangélique luthérienne.

Crumb George (Charleston 1929) compositeur américain. Il a enseigné dans les universités du Colorado et de Pennsylvanie. Dans sa musique, qui reçoit des influences de Mahler, Debussy et Bartók, dominent des intentions programmatiques et illustratives ; dans sa musique vocale, il a une prédilection pour les textes de García Lorca. Parmi ses pièces, citons *Echoes of time and the river* pour orchestre (1967), *Dream Sequence* pour violon, violoncelle, piano et percussion (1976).

Crusell Bernhard Henrik (Uusikaupunki, Finlande 1775 - Stockholm 1838) compositeur et clarinettiste suédois d'origine finlandaise. Il étudia la clarinette avec F. Tausch à Berlin et la composition au Conservatoire de Paris avec Gossec. Concertiste

virtuose, il exerça en Finlande jusqu'en 1791; en 1793-1834, il fit partie de la chapelle de la cour de Stockholm. Il composa un opéra de goût romantique; ses lieder, concertos et sa musique de chambre pour vents jouirent aussi d'une grande popularité en Europe. Il traduisit des livrets d'opéra italiens, français et allemands, pour le théâtre suédois.

csárdás danse populaire hongroise de rythme binaire. Elle s'articule en deux parties : la première lente et mélancolique, la seconde, joyeuse et entraînante; elle se danse en couples. Répandue en Europe au cours de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, elle fut introduite dans la musique savante par plusieurs compositeurs, dont Liszt et Tchaïkovski.

cueca danse populaire répandue au Chili et dans d'autres pays d'Amérique du Sud. Elle est à 6/8 et d'allure rapide.

Cui César Antonovitch (Vilnius, Lituanie, 1835 - Saint-Pétersbourg 1918) compositeur et critique musical russe. Fils d'un officier français resté sur place au cours de la retraite de Russie, il fut l'élève de S. Moniuszko à Vilnius, puis il s'installa à Saint-Pétersbourg où, ingénieur diplômé, il enseigna à l'Académie militaire. En 1856, avec Balakirev, il jeta les bases de l'association qui, par la suite, avec la participation de Moussorgski, Borodine et Rimski-Korsakov, prit le nom de groupe des → Cinq. Critique musical actif, à partir de 1864, pour des journaux russes et étrangers, il publia, en 1880, un volume sur la musique en Russie et, en 1896, un autre sur la mélodie russe. Comme compositeur, C. apporta une importante contribution à la formation d'une sensibilité musicale nationale. Parmi ses 10 opéras, il faut mentionner *le Prisonnier du Caucase* (1883) et *la Fille du capitaine* (1911), tous deux tirés de Pouchkine. Il est l'auteur d'opérettes pour enfants, de suites pour orchestre, de musique de chambre, de pièces pour piano et d'environ 200 mélodies et romances. En outre, il a complété *la Foire de Sorotchinsky* de Moussorgski.

cuivre instrument à vent, à tube et embouchure métalliques, ayant soit un tube cylindrique (trompette, trombone), soit un tube conique (cor, tuba).

cuivré effet de timbre obtenu par les cuivres en soufflant avec violence de façon à mettre en vibration, outre la colonne d'air contenue dans le tube, le corps de l'instrument lui-même; il en résulte un son de timbre métallique, particulièrement efficace au cor, auquel cet effet est le plus souvent réservé.

cursus schéma rythmique fondé sur les accents de la prosodie, appliqué dans le chant grégorien, aux mots concluant des phrases ou des membres de phrases. On distingue un *c. planus* de 5 syllabes (3+2, ´--´-), un *c. tardus* de 6 syllabes (3+3, ´--´--), un *c. trispondiacus* encore de 6 syllabes (4+2, ´---´-), et un *c. velox* de 8 syllabes (5+3, ´----´--). // Dans la terminologie grégorienne, c. peut également désigner soit l'ensemble des offices divins chantés, soit l'aspect rythmique de la psalmodie; il peut encore servir de synonyme à → repercussio.

Curtis Alan (Mason, Texas, 1934) musicologue, chef d'orchestre et claveciniste américain. Jouant également du pianoforte, spécialisé dans l'opéra baroque, dans la révision des drames musicaux et dans la musique pour clavier de l'époque actuelle, il exerce, outre une intense activité discographique, une activité parallèle de concertiste et d'homme de théâtre, auprès d'importantes institutions d'Amérique et d'Europe.

Curwen John (Heckmondville, Yorkshire, 1816 - Manchester 1880) pédagogue et éditeur musical anglais. Il créa une méthode d'enseignement élémentaire de chant appelée «Tonic Sol-Fa» et, pour la diffuser, il fonda des écoles et une maison d'édition à Londres (1863). Son fils, John Spencer C. (1847-1916), en poursuivit l'activité éditoriale en publiant des musiques anciennes et modernes, et des journaux musicaux.

Curzon Henri de (Le Havre 1861 - Paris 1942) musicologue français. Il fut bibliothécaire de l'Opéra-Comique et critique musical de plusieurs journaux et revues. Il publia des biographies critiques de Piccinni, Mozart, Grétry, Meyerbeer, Rossini, Thomas, Delibes, des essais sur les opéras de Wagner, sur les lieder de Beethoven et de Schubert.

Cusanino → Carestini, Giovanni.

Cuscinà Alfredo (Messine 1881 - Rome 1955) compositeur italien. Il écrivit une quinzaine d'opérettes, dont *Il Trillo del diavolo* («le Trille du diable», 1928), *Calandrino* (1929), *la Piccola Salambò* («la Petite Salammbô», 1931).

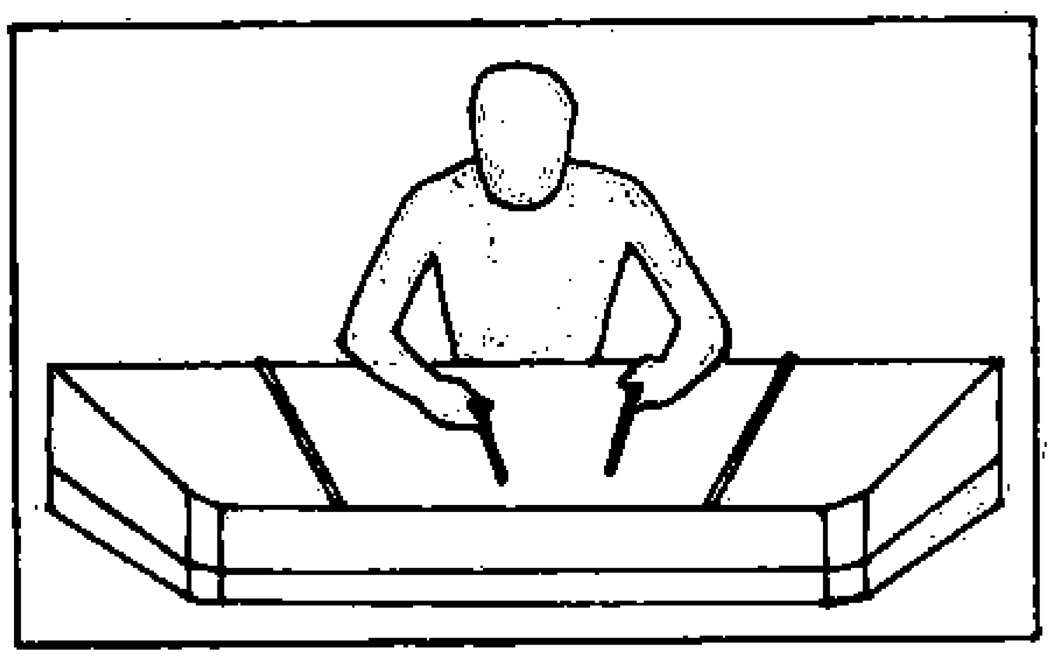
Cuzzoni-Sandoni Francesca (Parme 1700 - Bologne 1770) soprano italienne. Elle débuta sa carrière en 1716. Invitée par Haendel à Londres en 1723, elle y resta jusqu'en 1728, obtenant des succès éclatants et devenant la rivale de Faustina Hasse Bordoni. Elle chanta ensuite durant de longues périodes à Venise, Vienne et, de nouveau à Londres. Elle avait une voix d'un très beau timbre et d'une grande étendue, souple, ainsi qu'un phrasé touchant par la douceur et le pathétique. Elle est considérée comme la plus grande soprano de la première moitié du XVIII^{e} s.

cyclique, composition forme de composition en plusieurs mouvements dans chacun desquels revient un ou plusieurs thèmes communs, parfois variés ou transformés. Adoptée par Beethoven dans ses dernières sonates, elle se développa ensuite chez les romantiques et fut systématiquement utilisée par C. Franck et V. d'Indy. // On appelle *messe c.* un type de messe polyphonique (XV^{e} siècle) fondée dans chacune de ses parties sur une unique mélodie préexistante (dite *cantus firmus*), de façon à présenter une unité thématique, à la différence de la messe au cours de laquelle on adoptait librement divers motifs mélodiques.

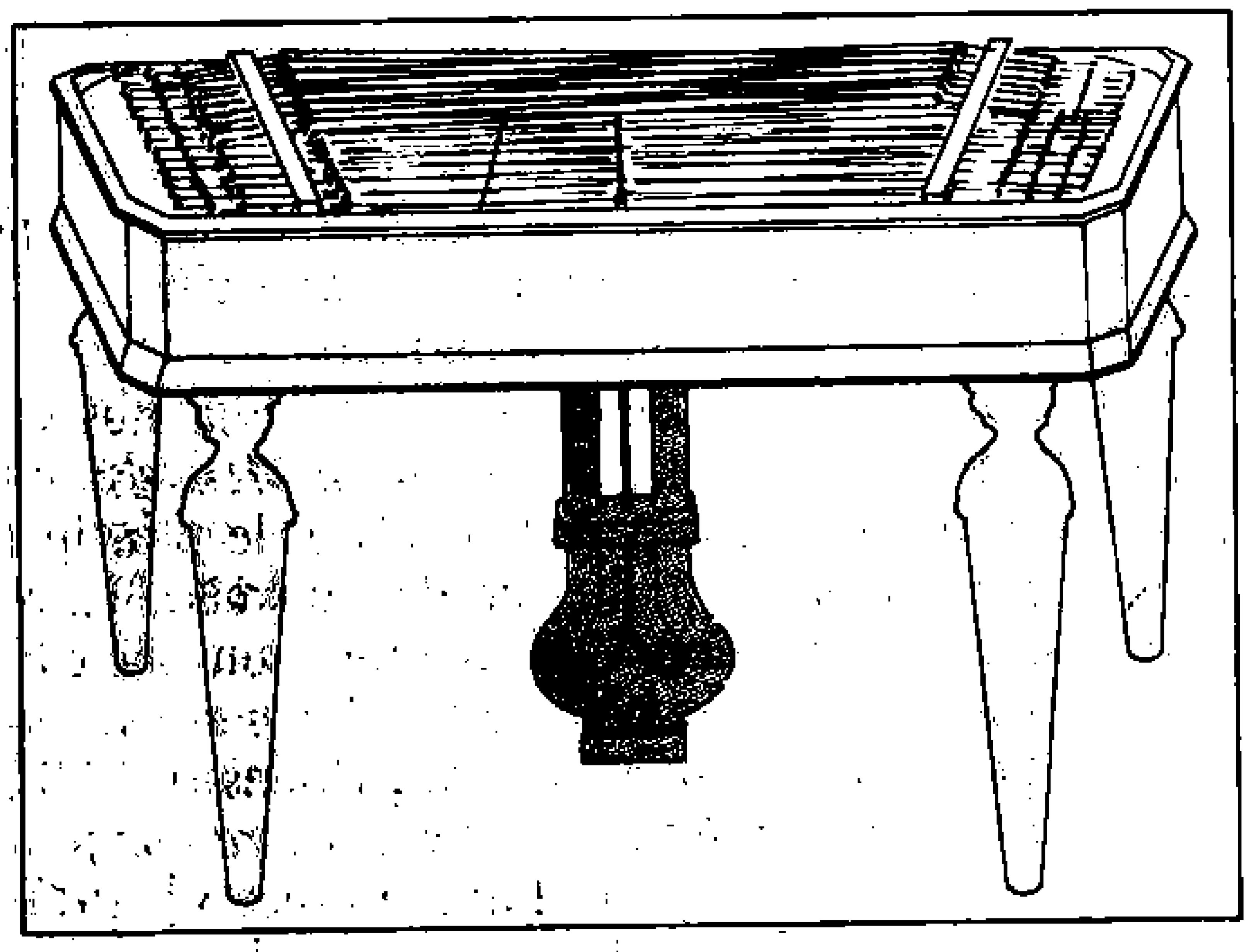
cymbale antique instrument à percussion, originaire d'Asie Mineure, qui s'est ensuite répandu chez les Grecs et les Romains. Il était en métal, de forme plate ou convexe, et pouvait être frappé de la main ou à l'aide d'un petit marteau. Utilisés souvent par paire, frappés l'un contre l'autre, ces instruments furent à l'origine de nos *cymbales* modernes qui font partie de l'orchestre symphonique.

cymbales instrument idiophone à percussion, à son indéterminé, formé de deux disques de métal. Les c. utilisées de nos jours en Occident ont la forme de

Cymbales.



Joueur de cymbalum tzigane.



Cymbalum moderne à pédale.

soucoupes en alliage métallique de différentes dimensions et intonations. On les frappe l'une contre l'autre; suspendues, elles sont percutées de différentes façons.

cymbalum instrument populaire hongrois à cordes frappées (famille des cithares), en forme de trapèze reposant sur quatre pieds, sur lequel sont tendus 35 cordes qui passent sur 5 rangées de chevalets; il est ainsi possible de déterminer différentes longueurs de vibration des cordes elles-mêmes, qui couvrent plus de 4 octaves. La version moderne du c. provient d'un instrument plus simple de la musique tzigane, réalisé à la fin du XIX^e siècle par le constructeur Schmuda de Budapest, qui introduisit une pédale pour commander une série d'amortisseurs semblables à ceux du piano. Les cordes sont frappées à l'aide de deux baguettes légèrement incurvées, à la pointe recouverte de cuir ou d'étoffe. Le c. fut utilisé par quelques auteurs contemporains, comme Stravinski (dans *Renard* et *Ragtime*) et Kodály (dans la suite *Háry János*).

Cyrille Andrew (New York 1940) batteur de jazz américain. En utilisant la percussion comme instrument de dialogue, il s'est distingué, à partir de 1965, avec Cecil Taylor; puis il a fondé son propre groupe Maono.

czárdás → csárdás.

Czernohorsky Bohuslav Matvěj (Nymburk 1684 - Graz, Autriche 1742) compositeur de Bohême. Frère franciscain, il fut organiste et maître de chœur à Prague. Il séjourna souvent en Italie : il fut premier organiste de la chapelle de S. Francesco à Assise (1711-1715) et eut des contacts avec G. Tartini. Il jouit d'une grande renommée dans sa patrie où on l'appela même «le père de la musique tchèque». Sa production, que caractérise une fluidité mélodique de goût italien, comprend des œuvres vocales sacrées et des pièces pour orgue.

Czerny Carl (Vienne 1791-1857) pianiste, pédagogue et compositeur autrichien. Elève de Beethoven, entre 1801 et 1803, il séjourna à Vienne où il enseigna le piano (il eut comme élève, entre autres, Liszt). Il laissa une quantité inouïe d'œuvres didactiques qui constituent, encore de nos jours, l'un des fondements de l'enseignement du piano. Sa méthode didactique — qui est historiquement importante — consistait à développer chez l'élève un automatisme psychologique, c'est-à-dire l'aptitude à reproduire inconsciemment le discours musical. Par ailleurs, son millier d'études (ainsi que ses sonates et sonatines pour deux pianos et piano à quatre mains, ses danses, fantaisies et rondos) contiennent de nombreuses pages d'une inspiration et d'une forme impeccables. Il composa également des symphonies, messes, ouvertures, cantates et de la musique de chambre.

Cziffra György (Budapest 1921) pianiste hongrois naturalisé français. Elève de E. Dohnány au Conservatoire de Budapest, il fit ses débuts de concertiste en 1937. En 1956, il émigra en France et vit dans la région parisienne. C'est un excellent interprète des romantiques, particulièrement de Liszt.

D

D lettre désignant dans la notation alphabétique médiévale tout d'abord la note *fa* (système de Notker Balbulus), puis la note *ré* (système de Odon de Cluny). Elle indique encore la note *ré* dans les pays de langue anglaise et allemande, où l'on n'a pas adopté les syllabes de → Gui d'Arezzo. Dans ces pays, en outre, la lettre *D* majuscule peut indiquer la tonalité de *ré* majeur et le *d* minuscule celle de *ré* mineur. Pour les Allemands, elle peut s'unir à des suffixes pour exprimer les notes et la tonalité de *ré* bémol (*Des*), *ré* double bémol (*Deses*), *ré* dièse (*Dis*) et *ré* double dièse (*Disis*). // Lettre initiale qui accompagne la numérotation des œuvres de F. Schubert selon le catalogue proposé par O. E. Deutsch.

da capo (abréviation D.C.) expression indiquant la répétition d'une pièce musicale à partir du début ou d'un endroit précis signalé par un signe conventionnel représenté par les symboles suivants : 𝄋 ou 𝄌 ; souvent la répétition est limitée à un endroit de la partition signalé par le mot *fin*, qui termine également le morceau. La pratique du *da capo* trouve particulièrement son application dans la forme de l'*aria da capo* codifié par A. Scarlatti.

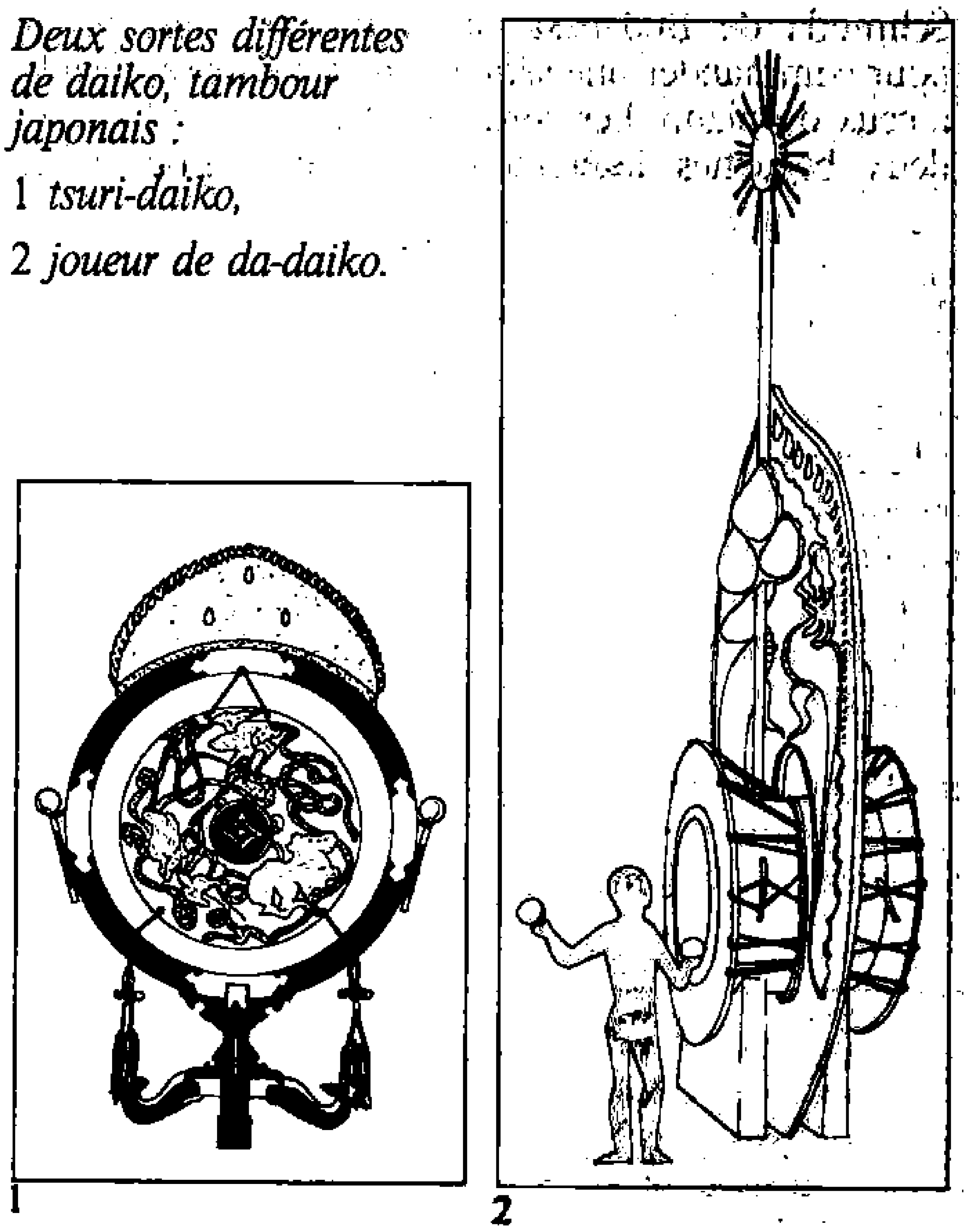
dactyle pied de la poésie grecque et latine, formé par une syllabe longue et par deux brèves (– ∪ ∪), sur lequel, dans la théorie du XIII^e^ s., reposait le troisième mode rythmique (mètre dactylique : ♩. ♪ ♩).

da-daiko grand tambour à deux peaux de l'orchestre gagaku japonais (→ daiko). Le diamètre des membranes approche 2 m, mais la structure complète est encore plus grande lorsque le da-daiko est suspendu à un cadre travaillé, posé sur un piédestal et décoré par des symboles imagés. Il est percuté avec une imposante mailloche.

Dahlhaus Carl (Hanovre 1928 - Berlin 1989) musicologue allemand. Professeur d'histoire de la musique à la Technische Universität de Berlin (1967-1989), directeur des revues *Neue Zeitschrift für Musik* («Nouvelle Revue pour la musique», depuis 1972) et *Archiv für Musikwissenschaft* («Archives pour la musicologie», depuis 1973). Sa compétence s'étend de la musique des XV^e^ et XVI^e^ siècles (*Untersuchung über die Entstehung der harmonischen Tonalität* [«Recherches sur la naissance de la tonalité harmonique»], 1968) à la musique contemporaine (*Schönberg und andere* [«Schoenberg et quelques autres»], 1978). Il est également l'un des promoteurs du développement en Allemagne d'une musicologie spécialisée du XIX^e^ siècle (*Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* [«Etudes sur la "Trivialmusik" du XIX^e^ siècle»], 1967, et *Das Problem Mendelssohn* [«le Problème Mendelssohn»], 1974) et le principal artisan de la réhabilitation, sur de nouvelles bases critiques, de Wagner dont il dirigea une nouvelle édition critique des œuvres complètes (*Wagners Musikdramen* [«les Drames musicaux wagnériens»], 1971 ; *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* [«la Conception wagnérienne du drame musical»], 1971, etc.). Il a dirigé, avec H. H. Eggebrecht, la nouvelle édition en 5 vol. du *Riemann-Lexikon* (1959-1975), et s'occupa de la publication d'un nouveau *Handbuch der Musikwissenschaft* («Manuel de musicologie») en 10 vol., dont il a rédigé personnellement le volume *Die Musik des 19. Jahrhunderts* («Musique du XIX^e^ siècle», 1980). Il a également abordé de nombreux problèmes d'esthétique et de théorie musicales.

daiko nom japonais qui désigne le tambour, généralement accompagné d'un préfixe qui en spécifie le genre particulier (par ex. *tsuri-d.*, *da-d.*, *o-d.*, etc.).

Dalayrac Nicolas-Marie, ou N.-M. d'Alayrac (Muret, Haute-Garonne, 1753 - Paris 1809) compositeur fran-



Deux sortes différentes de daiko, tambour japonais :

1 *tsuri-daiko,*

2 *joueur de da-daiko.*

çais. Destiné à une carrière militaire, il l'abandonna rapidement pour se consacrer entièrement à la musique. De 1781 à sa mort, il composa et mit en scène 61 opéras-comiques, genre dans lequel il s'est distingué par son élégance mélodique et un souci de l'instrumentation qui le désigne comme l'héritier direct de Grétry. De ses œuvres les plus célèbres, on retiendra en particulier *Nina ou la Folle par amour*, représentée trois ans avant le chef-d'œuvre homonyme de Paisiello. Il a composé aussi des trios et des quatuors à cordes.

Dalcroze → Jaques-Dalcroze.

Dalida pseud. de Jolanda Gigliotti (Le Caire 1933 - Paris 1987) chanteuse de musique légère italo-française. Elle s'est affirmée en France à partir de 1956, d'abord en interprétant en français des chansons napolitaines, puis avec un répertoire personnel; elle s'est également imposée en Italie dans les années 1960 (*Bambino, la Dernière valse*).

Dall'Abaco Evariste Felice (Vérone 1675 - Munich 1742) compositeur et violoniste italien. Il accomplit ses études à Vérone et à Modène, et, à partir de 1704, fit une carrière de violoncelliste à Munich, à la cour de l'Electeur Max Emanuel, qu'il accompagna lors de son exil en Belgique et à Paris. Retourné à Munich (1715), il fut Konzertmeister et par la suite conseiller du Prince-Electeur jusqu'en 1740. Représentant de premier plan de l'école de violon du baroque tardif italien, il publia six recueils d'œuvres instrumentales : *Sonate da camera a violino e violoncello* op. 1 et 4 (1706, 1716), *Sonate a 3 da chiesa e da camera* pour 2 violons, violoncelle et continuo op. 3 (1715), *Concerti a 4 da chiesa* op. 2 (1714), *Concerti grossi* (op. 5) et *Concerti solistici* op. 6. Avec lui, la sonate baroque trouva son point culminant après Corelli, associant une parfaite cohérence à une organisation interne très structurée qui se remarque dans l'importance nouvelle de la basse et dans les premiers germes du bithématisme.

Dalla Gostena Giovanni Battista ou G. B. della Gostena (Gênes, v.1535 - 1598) luthiste et compositeur italien. Prêtre, élève de Ph. de Monte, il fut maître de chapelle à la cathédrale de Gênes; par la suite, il entra au service du prince de Piombino. Il publia des madrigaux à 4 et 5 voix, des canzonettes à 4 voix, des fantaisies et des chansons pour luth. Il exerça une influence notoire sur son neveu S. Molinaro, qu'il eut comme disciple.

Dallapiccola Luigi (Pisino, Istrie, 1904 - Florence 1975) compositeur italien. En 1916, sa famille fut obligée de s'installer à Graz où D. put écouter des opéras de Mozart, Weber et Wagner. Après la guerre, il étudia à Trieste avec A. Illersberg, puis à Florence (1922), où il poursuivit ses études au Conservatoire avec V. Frazzi. En 1934, il y fut nommé professeur de piano. Pendant ce temps, il poursuivait son activité de compositeur, commencée aux environs de 1925. Au cours de la période 1937-1942, son langage musical passa du libre usage de la tonalité à l'adoption du système dodécaphonique, qu'il employa, lors des années suivantes, de manière de plus en plus radicale. Après la guerre, il quitta souvent Florence pour des séjours à l'étranger, où son œuvre fut de plus en plus reconnue : on le vit en 1951 à Tanglewood pour un cours de composition, en 1956 au *Queen's College*

L. Dallapiccola.

de New York, en 1962 à Berkeley en Californie, en 1967 à l'Université du Michigan.

Après une série d'œuvres vocales de 1925 à 1930, presque toutes inédites, D. se fit connaître en 1933 avec la *Partita* pour orchestre et soprano; la même année, il commença la composition des *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, achevée en 1936, (cycle en trois séries : pour chœur a cappella, pour chœur et 17 instruments, pour chœur et grand orchestre), qui le place en première ligne dans la renaissance moderne de l'art du madrigal italien. Après *3 Studi* (1932) et *Rapsodia* (1933) pour voix et orchestre de chambre, *Divertimento in 4 esercizi* pour soprano et 5 instruments (1934) et *Musica per 3 pianoforti* (1935), D. obtint, dans les *Tre Laudi* (1937) pour voix aiguë et orchestre de chambre, une première fusion heureuse entre éléments diatoniques et éléments dodécaphoniques. Une importante quantité de matériau musical de cette œuvre passa dans sa première composition théâtrale *Volo di notte* (1940), tirée d'un récit de Saint-Exupéry («Vol de nuit»). Très sensible au sens des événements historico-politiques, D. écrivit les *Canti di prigionia* (*Chants de captivité*) pour voix mixtes et instruments (1938-1941). C'est aussi en 1941 qu'il compose le *Piccolo concerto per Muriel Couvreux* pour piano et orchestre de chambre, et l'année suivante le ballet *Marsia*, la *Sonatina canonica* pour piano et les magnifiques *Liriche greche* (*5 frammenti di Saffo*) pour voix et instruments. C'est l'une des périodes les plus fécondes de D. : elle vit aussi la création, en quelques années, de *Sex Carmina Alcaei* («Six Chants d'Alceo», 1943) et *Due Liriche di Anacreonte* («Deux Poèmes lyriques d'Anacréon», 1945) pour voix et instruments, *Ciaccona, Intermezzo* et *Adagio* pour violoncelle solo (1945), *Rencesvals* pour baryton et piano (1946), *Quattro liriche di A. Machado* pour soprano et piano (1948; transcrites en 1964 pour soprano et orchestre), *Tre Poemi* pour soprano et orchestre de chambre (1949). En 1949, D. acheva sa deuxième œuvre théâtrale, *Il Prigioniero* («le Prisonnier»), où revient le thème de la liberté : la continuité de l'inspiration et le caractère immédiat de l'expression y sont le résultat de la rigoureuse application de la technique dodécaphonique. La représentation religieuse *Job* (1950) est également une œuvre de longue haleine, inspirée par le thème de la recherche de Dieu. Au cours des années suivantes, D. composa un petit groupe d'œuvres instrumentales : *Tartiniana* pour violon et orchestre de chambre (1951; il s'y ajoutera en 1956 une *Tartiniana seconda* pour le même ensemble), *Quaderno musicale di*

Annalibera pour piano (1952; transcrit pour orchestre en 1952 sous le nom de *Variazioni*), *Piccola Musica notturna* («Petite Musique de nuit») pour orchestre (1954).

Le retour à la voix humaine caractérise ensuite certaines de ses œuvres les plus intenses et les plus émouvantes : *Goethe-Lieder* pour mezzo-soprano et 3 clarinettes (1953), *Canti di liberazione* pour chœur et orchestre (1955), *An. Mathilde* pour soprano et orchestre (1955), *5 Canti* pour baryton et 8 instruments (1956), *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* («Concerto pour la nuit de Noël 1956») pour orchestre de chambre avec soprano (1957), *Requiescant* pour chœur et orchestre (1957-1958). Puis vinrent *Dialoghi* pour violoncelle et orchestre (1960), *Preghiere* («Prières») pour baryton et orchestre de chambre (1962), *Parole di S. Paolo* (*Paroles de saint Paul*) pour voix et instruments (1964). En 1968, on représenta à Berlin *Ulisse* (un prologue et deux actes), opéra dans lequel la figure du héros grec, à travers une élaboration des textes antiques et modernes (d'Eschyle à Dante, de Pascoli à Thomas Mann), acquiert un relief moderne et symbolique comme signe d'une recherche qui ne trouve son accomplissement et la paix que dans le divin. En 1972, il écrit encore *Commiato* («Congé») pour voix de soprano et ensemble de chambre.

Ce qui inspira l'art de D., ce fut avant tout l'expérience profonde de la liberté ressentie comme moment indissociable de la non-liberté, c'est-à-dire de la non-liberté soufferte au nom de la liberté. Car telle est pour lui la signification du système dodécaphonique, incarné dans le rapport entre l'image musicale et la technique sérielle. Pour D. la technique dodécaphonique représente l'impératif suprême, le règne de la contrainte, dont peut se libérer uniquement l'image poétique : en vertu de cette dernière, la liberté poétique, qui est aussi une liberté morale, acquiert réalité et valeur.

Dall'Argine Costantino (Parme 1842 - Milan 1877) compositeur italien. Doué d'un grand talent, il écrivit plus de 30 ballets, dont *Brahma* (1868) et *la Stella di Granata* («l'Etoile de Grenade», 1877). Il laissa également 3 opéras comiques (y compris un *Barbier de Séville* sur le livret de Sterbini qui avait servi à Rossini), des musiques pour piano et des romances.

Dalla Rizza Gilda (Vérone 1892 - Milan 1975) soprano italienne. Elle débuta en 1912, à Bologne, dans *Werther* de Massenet. Interprète de Puccini (elle participa à la première mondiale de la *Rondine* («l'Hirondelle») et à la première italienne du *Trittico* («le Triptyque»), elle se spécialisa dans le répertoire vériste, tout en se consacrant aussi avec succès à l'opéra italien du XIX^{e} siècle, particulièrement de Verdi (*Traviata, Luisa Miller, Falstaff*).

Dalmonte Rossana (Bologne 1935) musicologue italienne. Professeur à l'Université de Bologne, elle cultive un vaste domaine d'intérêts, de la recherche bibliographique (*Catalogo musicale del duomo di Monza* [«Catalogue musical de la cathédrale de Monza»], 1969) au madrigal du XVI^{e} siècle (*Camillo Cortellini*, 1980), à la musique pendant la révolution française, à l'enquête structuraliste sur le théâtre lyrique du XIX^{e} siècle, jusqu'à la musique contemporaine (*Intervista con Berio* [«Entrevue avec Berio»], 1981).

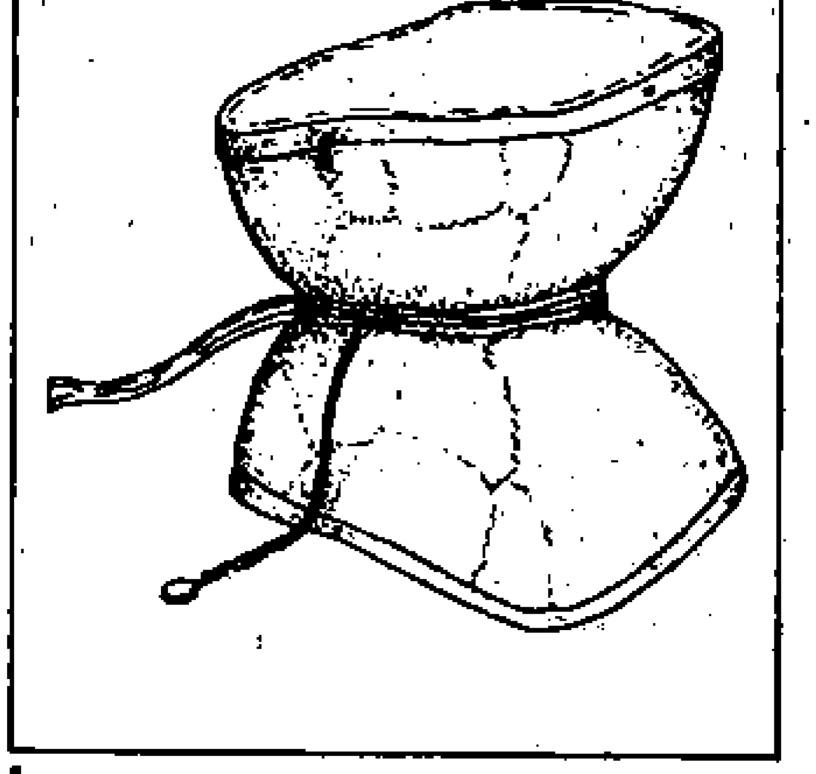
Dal Monte Toti, nom d'artiste de Antonietta Meneghelli (Mogliano Veneto, Trévise, 1893 - Pieve di Soligno 1975) soprano italienne. Après ses débuts à l'âge de 17 ans à la Scala de Milan dans *Francesca da Rimini* de R. Zandonai, elle s'affirma sur le plan international, grâce à sa voix douce et agile, comme l'un des plus grands sopranos légers de son temps. Parmi ses meilleures interprétations : *la Sonnambula, Rigoletto* et *Lucia di Lammermoor*.

Dal Pane Domenico ou D. Del Pane ou D. Pane (Rome? - 1694) sopraniste et compositeur italien. Elève de A. M. Abbatini, il fut chanteur à Sainte-Marie-Majeure à Rome, à la cour de Ferdinand III à Vienne, de nouveau à Rome à la chapelle Sixtine (où de 1669 à 1679, il fut maître du chœur) et à l'Oratoire de San Marcello. Auteur mineur de l'école romaine, il publia des livres de madrigaux à 5 voix, des motets, des *Sagri concerti* de 2 à 5 voix et des messes de 4 à 8 voix.

Dalza Joanambrosio (Milan? - XV^{e} s.) luthiste et compositeur italien. Un de ses livres de tablatures de luth fut imprimé par l'éditeur Petrucci en 1508. En dehors des *ricercari* et des *tastar de corde*, ce livre contient de nombreuses séries de danses présentées en triptyques : pavane, saltarelle et piva, premiers exemples du genre dans le répertoire instrumental.

damaru petit tambour en forme de sablier, utilisé dans l'Antiquité, au Bengale, au Tibet et dans d'autres régions de l'Asie orientale. Les deux peaux latérales sont frappées par les mains ou, dans le cas le plus caractéristique, au moyen de deux petites boules de bois fixées par deux ficelles à la partie rétrécie de l'instrument; en faisant pivoter ce dernier alternativement dans un sens puis dans l'autre, les petites boules frappent tour à tour les membranes. Dans la musique bouddhique tibétaine, le d. est souvent formé de deux calottes crâniennes humaines (appartenant à des personnes de sexe différent) juxtaposées et fixées en forme de sablier.

1 *Damaru tibétain.*
2 *Joueur de damaru indien.*


1

2

Damase Jean-Michel (Bordeaux 1928) compositeur et pianiste français. Elève de A. Cortot (piano), M. Dupré (harmonie et contrepoint) et H. Busser (composition), il obtint en 1947 le I^{er} Grand Prix de Rome. Il a entamé très jeune une importante activité de compositeur et de concertiste, avec une facilité d'écriture précoce et un goût tout à fait dans la tradition française. Il a écrit, notamment, de nombreux ballets : *la Croqueuse de diamants*, 1950, *Piège de lumière*, 1952, *la Noce foraine*, 1961, etc.

Damerini Adelmo (Carmignano, Florence, 1880 - Florence 1976) musicologue italien. Il enseigna l'histoire de la musique aux Conservatoires de Palerme, Parme et Florence, et fut pendant de nombreuses années le critique musical du quotidien «la Nazione». Œuvres principales : *Origine e svolgimento della sinfonia* («Origine et développement de la symphonie», 1919), *le Sinfonie di Beethoven* («les Symphonies de Beethoven», 1921), *Classicismo e Romanticismo nella musica* («Classicisme et Romantisme dans la musique», 1942), *Profilo delle grandi epoche musicali* («Profil des grandes époques musicales», 1955). Il composa également des morceaux de musique sacrée.

Dameron Tadley Ewing, dit «Tadd» D. (Cleveland, Ohio, 1917 - New York 1965) pianiste, compositeur et arrangeur de jazz américain. Appartenant à la deuxième génération du bop, il fut le leader de petits ensembles, dans lesquels a joué également Fats Navarro. Parmi ses thèmes les plus connus, citons *Lady Bird* et *Fontainebleau*.

D'Amico Fedele (Rome 1912) musicologue et critique musical italien. Fils du critique de théâtre Silvio d'A. Depuis 1967, il tient la rubrique musicale de «l'Espresso», et, depuis sa fondation (1967), il est directeur adjoint de la «Nuova Rivista musicale italiana» (Nouvelle Revue musicale italienne). Depuis 1963, il enseigne l'histoire de la musique à l'université de Rome. Il a publié *Rossini* (1939), *Moussorgski* (1942), *Petrassi* (1942), le recueil d'articles *I Casi della musica* (1962). Il a dirigé l'édition des écrits de Busoni (*lo Sguardo lieto* [«le Regard joyeux»], 1977) et de la correspondance de Moussorgski (1981). Il a également traduit plusieurs livrets d'opéras étrangers.

Damoreau-Cinti → Cinti-Damoreau.

Damrosch Walter Johannes (Breslau 1862 - New York 1950) chef d'orchestre et compositeur américain d'origine allemande. Fils de LEOPOLD (Posen-Poznán 1832 - New York 1885), chef d'orchestre et compositeur, collaborateur de Liszt, Bülow et Tausig, introducteur de l'opéra allemand au Metropolitan de New York, il suivit les traces de son père, et œuvra pour la diffusion de l'opéra allemand et de la musique européenne aux Etats-Unis. Après avoir travaillé au Metropolitan de 1885 à 1891, en 1894, il fonda sa propre troupe d'opéra qu'il emmena en tournées à travers les Etats-Unis jusqu'en 1899; de 1928 à 1942 il dirigea l'orchestre symphonique de la NBC dans une série de concerts destinés aux écoles. En tant que compositeur, il a laissé 5 œuvres théâtrales et des pièces symphoniques, chorales et de chambre.

Dancla Jean-Baptiste (Bagnères-de-Bigorre 1817 - Turin 1907) violoniste et compositeur français. Elève de P. M. F. Baillot pour le violon, de J. F. Halévy pour le contrepoint et de H. M. Berton pour la composition au Conservatoire de Paris, il fut premier violon des Concerts du Conservatoire (1841-1863) et professeur au Conservatoire (1855-1892). Avec ses frères Arnaud et Léopold, il se produisit aussi comme concertiste en France et à l'étranger. Il composa de la musique symphonique (6 symphonies concertantes) et de chambre (14 quatuors, 4 trios avec piano) et publia des écrits critiques et didactiques (dont une méthode pour violon) et un livre autobiographique (*Notes et souvenirs*, 1893).

Danco Suzanne (Bruxelles 1911) soprano belge. Ayant débuté sa carrière comme mezzo-soprano, elle passa ensuite au registre de soprano, chantant aussi des rôles lyriques légers (Pergolèse, Mozart). Son vaste répertoire englobe aussi des auteurs contemporains comme Berg, Stravinski, Britten.

Dandrieu Jean-François → Andrieu Jean-François d'.

Daniel-Lesur pseud. de Daniel Jean Yves Lesur (Paris 1908) compositeur et organiste français. Il a été, à Paris, organiste de plusieurs églises, professeur de contrepoint et directeur de la Schola cantorum (1957-1962). En 1936, il participa avec O. Messiaen, A. Jolivet et Y. Baudrier à la fondation du groupe Jeune France. Dans ses œuvres, il révèle un langage composite qui s'inspire librement de la tradition romantique et impressionniste de Berlioz à Dukas. Il a écrit l'opéra *Andrea del Sarto* (1966-1967), des ballets, des cantates, des musiques de scène, de la musique symphonique, de chambre, pour orgue et une *Messe de Jubilé* (1960; version avec orchestre 1962).

Daniélou Alain (Paris 1907) musicologue et orientaliste français. Professeur, à partir de 1959, à l'Ecole française d'Extrême-Orient, puis, en 1963, directeur de l'Institut international d'études musicales comparées de Berlin et Venise, il a mené sur le terrain des recherches sur la civilisation, la musique et les systèmes musicaux de l'Orient, en particulier indiens, indonésiens et chinois, publiant de nombreux essais et volumes sur ces sujets, tout en dirigeant des anthologies discographiques pour l'UNESCO. Parmi ses livres, il faut mentionner le *Traité de musicologie comparée* (1959).

Danjou Jean Louis Félix (Paris 1812 - Montpellier 1866) organiste et musicologue français. Après des études au Conservatoire de Paris, il fut organiste de Notre-Dame (1840-1847). Son intérêt pour le plain-chant lui valut de découvrir l'*Antiphonaire de Montpellier*. Hormis ses messes et diverses pièces d'orgues, il a publié *De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique en France* (1844). □

Dankowski Wojciech (v. 1760 - après 1800) compositeur polonais. Ayant vécu dans plusieurs villes de Pologne, il a surtout laissé des œuvres religieuses (messes, motets, psaumes, etc.) et quelques symphonies : il y utilise beaucoup les rythmes de la polonaise et de la mazurka. □

D'Annunzio Gabriele (Pescara 1863 - Gardone Riviera, Brescia, 1938) poète italien. Ses intérêts musicaux naissaient de la conception même de sa poésie, la «musicalité» du mot était la composante essentielle de sa sensibilité et de son style. Dès ses jeunes années il s'occupa de musique, contribuant à répandre en Italie l'intérêt pour Debussy, pour R. Strauss et pour la musique italienne des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Même le drame lyrique de la *giovane scuola*, après sa première période proprement vériste, subit le charme du climat instauré par D'A. et cette convergence d'intérêts se manifesta dans la collaboration de D'A. avec Franchetti, Mascagni, Zandonai, Montemezzi. D'autres musiciens eurent également recours à des textes de D'A. : Malipiero, Casella, Pizzetti, Respighi et, parmi les étrangers, Debussy (*le Martyre de saint Sébastien*). Après la Première

Guerre, D'A. anima des initiatives telles que l'édition des *Classici della musica italiana* («les Classiques de la musique italienne»).

danse ensemble de mouvements du corps exécutés collectivement ou individuellement, dont la finalité est rituelle, esthétique ou de pur divertissement, généralement associés à une musique soit vocale, soit instrumentale, ou qui peut consister également en une simple scansion rythmique. Ces trois fonctions fondamentales ne s'excluent pas nécessairement les unes les autres et sont, dans beaucoup de cas, étroitement imbriquées, surtout dans la danse propre aux cultures dites primitives ou antiques. Ces finalités rituelles ou esthétiques conditionnent l'habillement et en général l'aspect des participants : elles peuvent également prévoir l'utilisation de peintures corporelles, de tatouages, de masques et autres accessoires (peaux d'animaux, ornements végétaux, armes) et le port de costumes particuliers. Il n'y a qu'à notre époque, dans la d. de pur divertissement, que l'habit des danseurs devient le même que l'habit quotidien. Dans les premières décennies du XX^e siècle, l'habit féminin le plus luxueux était précisément celui destiné au bal.

Dans la plupart des populations qui vivent encore de manière tribale, la d. est un véritable mode d'expression. Dans toutes les circonstances importantes de l'existence, les rapports sexuels, la chasse, la guerre, les cycles saisonniers, la mort (ou mort simulée suivie d'une résurrection dans les rites d'initiation), les d. expriment ce qui est en train d'arriver ou ce qui est arrivé, ce que l'on craint ou ce que l'on espère. Dans toutes ces d., l'aspect et le comportement des danseurs appliquent les normes d'un langage rituel, fait de gestes, de rythmes et de sons, de masques, costumes et accessoires variés, qui est habituellement un langage mythologique, langage qui revêt un caractère sacré par le fait d'évoquer des images et des situations mythiques qui traduisent tous les événements importants susceptibles d'arriver à la collectivité. De temps en temps, un groupe peut correspondre à l'entière tribu ou à une fraction de celle-ci : d. uniquement masculines ou féminines, qui ne doivent pas être exécutées ni vues par les personnes de l'autre sexe ; d. exécutées par des sociétés secrètes, etc. Du fait de sa nature rituelle, ce langage dansé peut être rigoureusement et, à chaque détail près, fixé à l'avance. Mais il y a également des d. où l'on laisse à l'exécutant une certaine liberté d'improvisation sur les thèmes rituels préétablis. Le procédé semble être le même que pour les variations musicales. Le thème peut être, comme dans le cas de la d. *kuthiol* dans l'île de Yap, l'évocation du coït et des jouissances sexuelles, où des danseuses improvisent librement sur ce thème avec des gestes mimés ; il peut s'agir d'un thème abstrait comme celui de la d. à spirale ou à labyrinthe (par ex. dans l'île de Ceram aux Moluques) qui semble évoquer des rapports avec un au-delà souterrain qui rendrait la terre fertile ; dans ce cas et dans celui encore plus fréquent des d. en cercle (souvent perpétuées dans le folklore) sur le thème obligé de la spirale et du cercle, on prévoit de multiples et libres variations dans les improvisations gestuelles de chaque danseur ou du groupe entier des danseurs.

La plus grande civilisation historique qui ait laissé des documents précis sur ses danses est la civilisation égyptienne. Déjà les représentations qui paraissent sur les céramiques préhistoriques égyptiennes (civilisation de Nagada II) et certaines statuettes antropomorphes (danseuses) de la même période, laissent supposer l'existence de danses probablement rituelles et peut-être magiques. Dans l'histoire de l'Egypte, la d. rituelle est presque totalement absente du culte quotidien, alors qu'elle semble avoir été une composante importante du culte de la fête, soit royale, soit divine, ou des cérémonies funéraires. Les *Textes des pyramides* montrent des d. sous forme d'hommage aux dieux et aux morts divins et un certain nombre de figurations illustrent les d. égyptiennes (très peu cependant les d. profanes) du III^e millénaire av. J.C. à l'époque ptolémaïque. Les d. exécutées rituellement par les Egyptiens pouvaient été codifiées de façon assez rigide, avec des attitudes prescrites de douleur et de joie : de douleur spécialement à l'occasion de funérailles ou des rituels relatifs à la mort d'Osiris, de joie lors de la fête de la déesse Hathor. L'Egypte ancienne a laissé cependant également des figures de danses plus libres, rapides, improvisées, exécutées en partie par des étrangers : Noirs, Libyens, également Pygmées (le dieu de la d. Bès était représenté par un nain difforme). Figurent aussi d'autres témoignages de d. égyptiennes extatiques et orgiaques (décorations des tombes de Antef-Iker et de Amenemhat) qui peuvent avoir constitué l'origine des d. orgiaques dans certains centres du culte d'Isis attestés plus tardivement dans l'Empire romain. On suppose, avec quelque incertitude, qu'il existait des danseurs et danseuses professionnels pour les d. rituelles ou profanes.

Dans la culture hébraïque, on possède des documents sur la d. jusqu'à la fin de l'Antiquité biblique, et les textes scripturaux font la distinction entre la d. sautillante, *raqad* (le mot le plus usité) et la danse rythmique en rond *machlath*. Myriam et les femmes d'Israël dansent après le passage de la mer Rouge, David danse devant l'Arche. La tradition religieuse conservée jusqu'à nos jours prévoit des d. à l'occasion du mariage et de la semaine suivant les noces, et des d. avec les rouleaux de la Torah qui ont lieu à la synagogue quand on célèbre *Simchath Torah*, à la fin de la fête des Tabernacles. Les autorités rabbiniques depuis les temps talmudiques, ont maintes fois désapprouvé les d. collectives d'hommes et de femmes. A l'époque moderne, les mystiques Hébreux hassidiques furent les principaux amateurs de la d. hébraïque (quelques-unes de leur communauté pratiquaient la danse quotidienne après les prières) comme expression d'enthousiasme religieux. Le fait que, durant le Moyen Age et la Renaissance, beaucoup de maîtres et théoriciens de la danse, de Guglielmo à Isacchino Ebreo, étaient israélites, n'est pas fortuit.

La danse indienne, lente et fortement symbolique, date de plusieurs millénaires et a conservé ses propres caractéristiques jusqu'à nos jours. Des codes gestuels minutieux la réglementent : il existe par exemple 57 mouvements de mains, 24 de la tête et 44 des yeux. La symbolique est très dense et obscure pour les non-initiés. Parmi les d. de l'Extrême-Orient, on distingue par leur technique raffinée et leur complexité chorégraphique, celles de Java, de Bali et d'Indochine, empreintes de fortes composantes religieuses et de stylisations symboliques. En Chine et au Japon, la d. a toujours un caractère didactique ou narratif. Le théâtre classique chinois est riche d'éléments de

danses mimées et, de même, les formes théâtrales japonaises *nō* et *kabuki* dont le style est fondé sur celui des anciennes danses aristocratiques en usage à la cour impériale.

Il faut chercher les premiers témoignages de danses européennes dans la Grèce archaïque. Homère décrit des d. chorales de jeunes gens et de jeunes filles et fait allusion à des d. guerrières; Euripide dans les *Bacchantes* souligne le caractère orgiaque des d. liées au culte de Dionysos, auquel certains auteurs de l'Antiquité et certains chercheurs modernes font remonter la phase originelle de la tragédie. D'autres types de d. étaient les d. guerrières (par ex. les d. *pyrrhiques*, chez les Spartiates). Les Grecs élaborèrent une grammaire chorégraphique précise (dont, d'ailleurs, l'on ne sait pas grand-chose) : quelques études avancent qu'elle aurait enseigné la technique des pointes, qui sera caractéristique du ballet moderne académique. Dans la Rome antique, la d. fut soit une pratique rituelle (spécialement la d. avec les armes), soit un élément des spectacles et jeux de cirque, sous forme de pantomime érotique. La période qui va de la décadence de l'Empire au Moyen Age est pauvre en ce qui concerne la d., qui fut combattue par le christianisme comme véhicule de lascivité et d'immoralité (cette accusation survécut, à l'époque médiévale dans les représentations de d. associées aux sorcières et à Satan lors du sabbat). Caractéristique de la civilisation des troubadours fut la d. en cercle (avec de simples accompagnements musicaux par des instruments à cordes, à vent et à percussions), et exécutée durant les *maggi* italiens et pendant les fêtes de cour françaises et provençales. La d. de cour trouve au XV^{e} siècle sa codification dans la *basse-danse*, modèle du genre, appelée par les auteurs de traités «la reine de la mesure». Lente et cérémoniale, elle s'opposait à la d. sautillante comme la *saltarelle*, l'une des d. italiennes les plus anciennes que certains disent dérivée de la d. des prêtres saliens de la Rome ancienne. A ce stade, l'art de la d. réclamait de plus en plus l'emploi de professionnels et les premiers théoriciens italiens, comme Domenico da Piacenza et Guglielmo Ebreo établirent les bases techniques du ballet. A partir de la Renaissance, beaucoup de d. populaires subiront une stylisation précise et leurs rythmes pourront souvent s'ajouter au domaine de la musique savante. Ainsi, en Italie, voit-on apparaître la *gaillarde*, la *pavane*, la *bergamasque* et la *tarentelle* ; en France, la *bourrée*, la *gavotte*, la *courante*; en Espagne, la *chaconne*; en Allemagne et en Autriche l'*allemande*; en Angleterre, la *gigue*. Beaucoup de d. espagnoles (surtout dans le genre *flamenco*) et russes ont conservé une connotation populaire et folklorique. Le flamenco andalou, passionné et rythmé, repose sur la percussion des talons et sur l'ondulation du corps; parmi les d. qui ne font pas partie du flamenco, la *jota* aragonaise est particulièrement riche, de caractère vif et brillant, dansée en couple se faisant face.

On peut faire remonter la pratique du bal en tant que manifestation sociale à la Renaissance, lorsque s'affirmèrent dans toute l'Europe les grandes cours seigneuriales pour lesquelles le prestige et le faste étaient aussi une forme d'expression politique. Aux fêtes de cour participaient initialement seulement des dames et des gentilshommes, c'est-à-dire des danseurs amateurs; mais, déjà à partir du XVII^{e} s. (par ex. pour *Il Ballo delle ingrate* de Monteverdi, exécuté à Mantoue en 1608), s'affirma l'intervention de danseurs professionnels, pendant qu'apparaissaient sur le sujet des traités spécialisés (comme le célèbre *Il Ballarino* de Fabrizio Caroso, en 1581). Les véritables bals publics furent organisés à Paris au début du XVIII^{e} s.; cette initiative, d'une grande importance sociale, parce qu'elle favorisait les contacts entre des classes sociales différentes, connut un succès grandissant, si bien qu'à la fin du siècle, on dénombrait plus de 600 salles de bal dans la capitale. Peu à peu, les soirées dansantes furent considérées comme moyen de souligner les fêtes du calendrier et les événements importants : la période privilégiée était naturellement le carnaval où l'on permettait au danseur l'utilisation d'un masque. En ce qui concerne les techniques chorégraphiques, on demandait un certain degré de maestria (l'apprentissage de la d. comme l'escrime et l'équitation était un élément important dans l'éducation d'un jeune homme). Le XVIII^{e} s. préféra des d. élaborées comme le *menuet*, de manière à favoriser des gestes légers et gracieux, dans le goût du rococo; alors que se diffusera dans la dernière partie du siècle, venant des pays allemands, la *valse*, avec son mouvement plus vif.

Aux danses en couples, on associa aussi des jeux de danses collectifs, qui était réglés par une certaine mise en scène et la présence d'un conducteur, comme dans le *quadrille*. Le XIX^{e} siècle marque l'âge d'or du bal de société, au moment où la montée de la bourgeoisie fait sortir cet usage du cadre de la cour, et en multiplie les occasions. Le moment le plus brillant était toujours la *valse*, plus sautillante chez les Français, plus rapide et légère chez les Viennois; elle eut sa consécration définitive grâce à la dynastie musicale des Strauss; la *polka*, d'origine tchèque, dansée soit en solo (également au théâtre), soit en couple, fut très répandue. Il faut souligner que le bal fut aussi repris et élaboré de nouveau dans un contexte de mélodrame (Verdi, Gounod). Dans beaucoup d'autres cas, il constitua l'élément central des spectacles de théâtre de variétés (comme l'audacieux *French Cancan*, remontant aux années 30 du siècle, et immortalisé plus tard par les peintures de Toulouse-Lautrec). Le XX^{e} siècle présente de substantielles révolutions sociales et techniques en ce qui concerne ce que l'on appelle désormais les bals publics. La manifestation dansante est ouverte à toutes les classes sociales et se présente comme un lieu caractéristique de rencontres érotiques et d'expression de la jeunesse.

Le déclin de la tradition européenne correspond à l'avènement de d. venues d'Amérique. D'Argentine, où il était en usage comme d. populaire et dansé par toutes les classes sociales, juste après la guerre, vint le *tango*, combattu par les moralistes pour son érotisme apparent. L'apport le plus important vient avant tout des Etats-Unis où la communauté noire avait élaboré une tradition musicale et chorégraphique faite d'éléments d'origine africaine et d'influence européenne : déjà à la fin du XIX^{e} siècle, sont en vogue les claquettes (*tap-dancing*), mode d'exécution applicable à tout type de d., qui consiste dans une scansion rythmique avec des claquements des pieds. Elles devinrent célèbres après 1930, grâce à l'interprétation cinématographique de Fred Astaire; suivront le *fox-trot* et le *shimmy*, fortement syncopé, puis le *charleston*, qui triompha en Europe dans les années 20; la *rumba* vient d'Amérique du Sud. L'avènement du *boogie-woogie*, dérivation instrumentale du blues,

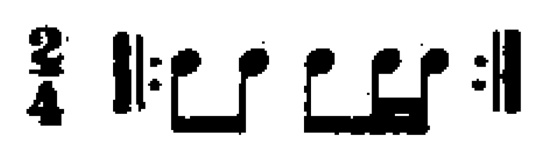
remonte à la fin de la Seconde Guerre mondiale, avec la pénétration ultérieure en Europe des habitudes américaines.
Au cours des années 50 et 60, pendant que les manifestations dansantes se transformaient en expression collective avec une implication mystico-orgiaque (souvent associée au thème de l'inquiétude des jeunes et de la contestation politique), la production musicale destinée à la d. fut toujours plus mêlée à des éléments étrangers et à des expressions didactiques expérimentales. Du *rock'n roll* et de la samba (diffusés dans les années 50) au *shake* (affirmé dans les années 60), aux modes introduites par la musique disco dans les années 70 et 80, il est difficile de tracer une ligne historique de développement. On peut cependant remarquer combien le domaine de la musique de variétés est dominé par des spéculations commerciales, en face desquelles l'affirmation de formes originales devient de plus en plus improbable; d'ailleurs, la récupération des formes traditionnelles est désormais fréquente; le succès retrouvé des d. des années de l'entre-deux-guerres, définies avec le terme de *d. à pas glissés*, en est un bon exemple. (Pour les formes musicales des différentes d., se reporter aux articles respectifs. Pour les d. folkloriques, voir Précis d'histoire de la musique, la Musique populaire européenne.)

Danzi Franz (Mannheim 1763 - Karlsruhe 1826) compositeur allemand. Fils de l'italien Innocenzo D., violoncelliste de l'orchestre de cour de Mannheim, il étudia le violoncelle avec son père et la composition avec l'abbé G. J. Vogler. Il fut connu comme instrumentiste, maître de chapelle et chef d'orchestre à Mannheim, Munich, Stuttgart, Karlsruhe; à partir de 1790, il accomplit plusieurs tournées avec sa femme, qui était chanteuse, en Tchécoslovaquie et en Italie. Homme cultivé et studieux, précurseur des romantiques, D. adopta dans ses œuvres théâtrales (parmi lesquelles des opéras, des singspiele) des dosages instrumentaux, un sens des couleurs et de la dramaturgie qui furent également chers à C. M. von Weber, avec lequel il eut des rapports d'amitié. En outre, il composa un oratorio, de nombreuses messes, de la musique sacrée, des lieder, 8 symphonies concertantes, des concertos pour de nombreux instruments, beaucoup de musique de chambre, souvent destinée aux instruments à vent (il écrivit, entre autres, 9 quintettes pour instruments à vent).

D'Anzi Giovanni (Milan 1906 - Santa Margherita, Gênes, 1974) compositeur italien de musique légère. Auteur de nombreuses chansons à succès, dont *Bambina innamorata, Non dimenticare le mie parole, Ma l'amore no, la Madonnina,* il a composé également des musiques pour des films et des revues musicales.

danzón danse populaire cubaine, apparue à la fin du XVIII^{e} s., et très en vogue au XIX^{e} s. A 2/4, sur le schéma rythmique suivant :

dérivé du schéma plus conventionnel



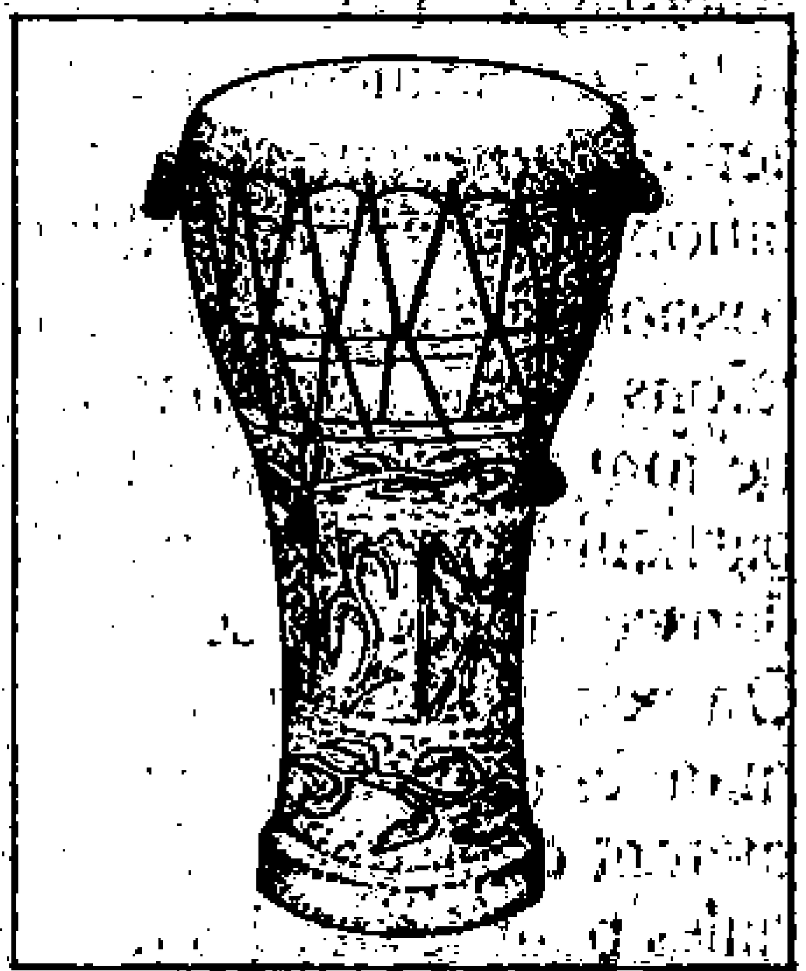
Elle eut comme origine la contredanse européenne.

Da Ponte Lorenzo (Ceneda, aujourd'hui Vittorio Veneto, 1749 - New York 1838) écrivain et librettiste. Il se convertit de la religion hébraïque au christianisme en 1763, pour recevoir par la suite les ordres en 1773. Il eut une vie libertine et aventureuse, qui le poussa à voyager dans de nombreuses villes italiennes et à l'étranger, comme en témoignent ses *Memorie*, écrites à New York où il s'installa à partir de 1819. Du point de vue musical, la période la plus intéressante de sa vie est celle qu'il passa à Vienne (1781-1791) où il déploya une intense activité de librettiste en qualité de poète des théâtres impériaux. Dans ses meilleurs livrets — parmi lesquels *le Nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790) écrits pour Mozart, *Il Ricco di un giorno* (1784), *Axur re d'Ormus, Il Talismano* et *Il Pastor fido* (1789) pour Salieri, *Il Burbero di buon cuore* et *Una cosa rara* (1786) pour Martín y Soler — les divers personnages sont souvent approfondis psychologiquement et caractérisés en fonction de l'action scénique, qui, grâce à l'alternance de strophes au rythme très musical et aux vers blancs rapides et concis, ne présente pas de ralentissements ou de points morts.

Daquin Louis-Claude, ou L.-C. d'Aquin (Paris 1694 - 1772) organiste, claveciniste et compositeur français. A 12 ans, il était déjà organiste au couvent du Petit-Saint-Antoine à Paris. Il reprit ensuite la même carrière à l'église St-Paul (1727), après avoir vaincu Rameau au concours; il travailla successivement à la Chapelle royale (1739) et enfin à Notre-Dame (1755). Connu surtout comme improvisateur et virtuose, il laissa des pièces pour clavecin et orgue dans le style de Couperin et des cantates (parmi lesquelles la cantatille *la Rose*).

Dara Charles Jones, dit «Olu» (Louisville, Mississippi, 1941) trompettiste de jazz américain. Depuis la fin des années 1970, il joue en compagnie de différents musiciens du *Midwest* (comme Hamiet Bluiett), après des débuts avec Sam Rivers, puis avec les *Jazz Messengers* de Art Blakey.

darbukka tambour utilisé dans la musique arabe, possédant une seule peau et un pied en forme de calice. Il est constitué d'un corps de terre cuite, ouvert à l'extrémité opposée à celle où est tendue la membrane, qui est parfois recouverte de peau de poisson. L'instrumentiste, assis ou accroupi, tient le corps du tambour sur ses jambes, et en joue avec les dix doigts.



Darbukka, tambour à une peau, en forme de calice, employé dans la musique arabe.

Darclée Hariclea (Bucarest 1860-1939) soprano roumaine. Elle débuta en 1888 à l'Opéra de Paris dans *Faust*, devenant rapidement célèbre en Italie et dans

les pays de langue espagnole pour la beauté du timbre, l'homogénéité et la souplesse de sa voix, qualités qui, alliées à une belle présence sur scène, compensèrent une certaine froideur d'interprétation. Elle eut un répertoire très vaste, mais obtint ses plus grands succès dans les *Huguenots*, *Hamlet*, *Manon* et la *Tosca* dont elle fut la première interprète. Elle fut également la créatrice d'*Iris* de Mascagni.

Dargomyjski Alexandre Serguéiévitch (Dargomyj 1813 - Saint-Pétersbourg 1869) compositeur russe. De famille aisée, il vécut à Saint-Pétersbourg. Pratiquement autodidacte, il profita des conseils de Glinka qui fit mûrir en lui la décision de se consacrer exclusivement à la musique. S'étant imposé à l'attention du public avec l'opéra *Roussalka* (1856) sur un poème de Pouchkine, il entra en rapports étroits avec les musiciens du groupe des Cinq et, comme eux, il s'engagea à approfondir musicalement une thématique nationale, en s'écartant des normes occidentales qui dominaient alors en Russie. En 1966, il entreprit *le Convive de pierre* (tiré de Pouchkine) : cet opéra, resté inachevé, — il sera terminé par C. Cui et orchestré par Rimski-Korsakov en 1872 —, constitue la tentative la plus avancée de D. pour la création d'un drame musical non traditionnel, fondé essentiellement sur la mise en valeur du récitatif. Il composa également une centaine de mélodies et de romances dont certaines sont remarquables par la vigueur réaliste et l'intensité d'expression, ainsi que des pièces pour orchestre.

D'Arienzo Nicola (Naples 1842-1915) compositeur et musicologue italien. Neveu du librettiste Marco D'A. (1811-1871), il étudia avec V. Fioravanti et, à partir de 1877, il exerça une activité pédagogique dans les conservatoires napolitains, où il eut pour élèves, entre autres, R. Leoncavallo et L. Denza. Ses 12 opéras, le plus souvent bouffes, adhèrent au style de l'opéra napolitain avec l'apport d'une singulière conscience critique. Il composa également un *Stabat Mater* pour soli, chœur et cordes, d'une riche invention mélodique, quelques œuvres symphoniques, chorales et de chambre. Il publia des études sur *Il Sistema tetracordale nella musica moderna* («le Système tétracordal dans la musique moderne», 1878), sur Gesualdo da Venosa, Pergolèse, et sur la musique de l'Italie méridionale.

Dart Thurston (Kingston, Surrey, 1921 - Londres 1971) musicologue anglais. Claveciniste de valeur, professeur à l'Université de Cambridge (à partir de 1962) puis à celle de Londres (1964), il s'occupa surtout de J. S. Bach et aussi de la musique anglaise et française pour clavecin et orgue des XVI^e et XVII^e siècles, dirigeant de nombreuses éditions critiques : œuvres vocales de Byrd, Purcell, J. Bull et autres clavecinistes de l'époque (les *Collected Works* de W. Byrd). De 1954 à 1969, il s'occupa de la collection *Musica Britannica* et écrivit plusieurs ouvrages et articles.

Daser Ludwig (Munich v. 1526 - Stuttgart 1589) compositeur allemand. Il fut au service de la cour de Bavière, à Munich, au début comme chanteur de la chapelle royale, puis, de 1552 à 1559, comme maître de la chapelle royale, ayant sous sa dépendance Roland de Lassus, qui lui succédera à la cour ducale de Wurtemberg, à Stuttgart. Il ne composa que de la musique sacrée : ses 22 messes, reposant en grande partie sur la technique archaïque de la *teneur*, le montrent fidèle aux modèles de Senfl et d'Isaac. On trouve dans ses motets (à 4-8 voix) une influence plus moderne, celle de l'école vénitienne, ainsi que dans ses 2 *Magnificat*, dans ses chansons spirituelles et dans les psaumes de la période de Stuttgart. Son unique œuvre publiée fut l'*Historia Passionis D. N. Jesu Christi* (1578).

dasiane, notation → notation.

Dautrecourt Augustin → Sainte-Colombe.

Dautremer Marcel (Paris 1906-1978) chef d'orchestre, pédagogue et compositeur français. En 1946, il prit la direction du Conservatoire et de l'orchestre symphonique de Nancy. Influencé par P. Dukas et la polytonalité, son œuvre montre un attachement pour la forme et comprend des compositions pour diverses formations, (*Tartarin de Tarascon*, pour orchestre [1943], *Concerto pour saxophone* [1962]), et plusieurs ouvrages pédagogiques (*Cours complet d'éducation musicale* [1962], *200 Leçons d'harmonie* [1963]).

Dauvergne Antoine ou A. d'Auvergne (Moulins 1713 - Lyon 1797) compositeur français. Après avoir étudié le violon avec son père, il entra en 1744, comme violoniste, à l'orchestre de l'Opéra de Paris, dont il devint le directeur en 1751. En 1753, il fit représenter avec grand succès à l'Opéra-Comique *les Troqueurs*, premier opéra français imitant l'intermède bouffe italien. En 1755, il fut nommé compositeur du roi, et à partir de 1769, il devint l'un des directeurs de l'Opéra. Admirateur de Gluck, D. se consacra surtout au théâtre, composant une douzaine d'œuvres de genre varié (opéras-ballets, tragédies lyriques, etc.). Il écrivit aussi des motets et de la musique instrumentale.

Davaux Jean-Baptiste, ou J.-B. d'Avaux (La Côte-Saint-André 1742 - Paris 1822) compositeur français. Violoniste, auteur de symphonies, de concertos pour violon et orchestre, de trios, de quatuors, il monta au théâtre les œuvres *Théodore ou le Bonheur inattendu* (1785) et *Cécilia ou les Trois Tueurs* (1786). Il fut collaborateur du «Journal encyclopédique», dans lequel il publia (1784) un article illustré sur un «chronomètre» de son invention, précurseur du métronome de Maelzel. Après la Révolution, il se consacra à la carrière diplomatique.

Davico Vincenzo (Monaco 1889 - Rome 1969) compositeur italien. Après avoir étudié à Turin avec G. Cravero et à Leipzig avec Reger, il vécut à Paris de 1918 à 1940, où il assimila les expériences de l'impressionnisme français. Sa production comprend 3 opéras, 1 action mimée futuriste, 1 ballet, l'opéra de concert *la Tentazione di sant'Antonio* («la Tentation de saint Antoine», 1921), des œuvres pour orchestre seul ou avec voix solistes et avec chœur, de la musique de chambre et environ 200 mélodies.

David Félicien César (Cadenet, Vaucluse, 1810 - Saint-Germain-en-Laye 1876) compositeur français. Il compléta sa formation musicale au Conservatoire de Paris; en 1832, après avoir adhéré au mouvement saint-simonien, il se rendit au Proche-Orient pour répandre la doctrine du maître. De ce séjour il tira la matière de ses *Mélodies orientales*, publiées à son retour à Paris en 1835 et il prit la couleur exotique qui caractérise une grande partie de sa production. S'étant imposé à l'attention des milieux musicaux, en

1844, avec l'ode symphonique *le Désert*, il composa ensuite 5 opéras, dont *la Perle du Brésil* (1851), *Herculanum* (1859) et *Lalla-Roukh* (1862), de la musique symphonique et de chambre. En 1869, il succéda à Berlioz à l'Institut de France et au poste de bibliothécaire du Conservatoire.

David Ferdinand (Hambourg 1810 - Klosters, Suisse, 1873) compositeur et violoniste allemand. Ayant commencé très jeune sa carrière de concertiste, il fut nommé premier violon solo au Gewandhaus de Leipzig en 1835 sur recommandation de Mendelssohn qui le choisit pour la première exécution de son *Concerto pour violon*. Installé à Leipzig, à partir de 1843, il enseigna le violon au Conservatoire, sans interrompre ses tournées de concerts. Il composa 5 concertos pour violon et orchestre, de la musique symphonique et de chambre ; il laissa également plusieurs transcriptions ainsi que d'importants recueils didactiques pour violon.

David Giacomo (Presezzo, Bergame, 1750 - Bergame 1830) ténor italien. Spécialiste du répertoire sérieux de P. C. Guglielmi, Cimarosa, Paisiello, Mayr, Zingarelli, il fit preuve d'une grande capacité expressive dans les passages *cantabile*, mais surtout, il fut un extraordinaire virtuose, se mesurant, avec son timbre splendide proche de celui de baryton, aux plus spectaculaires acrobaties des castrats. Il fut considéré comme le plus grand ténor des vingt dernières années du XVIII^e siècle.

David Giovanni (Naples 1790 - St-Pétersbourg 1864) ténor italien. Fils et élève de Giacomo D., il fut actif entre 1808 et 1840. Sa voix, moins puissante et homogène que celle de son père, mais non moins agile, fut très gracieuse et d'une étendue exceptionnelle dans le registre du fausset. Il se distingua dans le répertoire de Rossini, qui écrivit pour lui de nombreux rôles, tous très aigus, parmi lesquels, Narciso du *Turco in Italia*, Rodrigo, dans *Otello*, Ricciardo dans *Ricciardo e Zoraide* (son personnage préféré) et Giacomo de la *Donna del lago*.

David Johann Nepomuk (Eferding, Linz, 1895 - Stuttgart 1977) compositeur et organiste autrichien. Elève de J. Marx à l'Académie de musique de Vienne, il a enseigné, à partir de 1934, au Conservatoire de Leipzig dont il devint le directeur en 1942 ; de 1948 à 1963, il a été professeur à la Musikhochschule de Stuttgart. Sa production, basée essentiellement sur une écriture du contrepoint sensible à l'influence de Bruckner et Reger, comprend quelques symphonies, de la musique de chambre, mais surtout des musiques pour orgue, de la musique sacrée et des lieder.

Davidenko Alexandre Alexandrovitch (Odessa 1899 - Moscou 1934) compositeur soviétique. En 1925, il fut l'un des fondateurs du Collectif de production des compositeurs. Chef de chœurs, il se consacra particulièrement à l'arrangement de chants populaires. Il écrivit également 2 opéras, inspirés par la révolution soviétique, 1 oratorio et quelques mélodies.

Davidov Karl Juliévitch (Goldingen, Courlande, 1838 - Moscou 1889) violoncelliste et compositeur russe. Premier violoncelle de l'Orchestre de St-Pétersbourg et professeur de violoncelle au Conservatoire, il en fut le directeur de 1876 à 1886. Son œuvre s'étend surtout au domaine des cordes (*Fantasie über russische Lieder*, pour violoncelle et orchestre, 1860) et à la pédagogie (*Violoncell-Schule*, 1888). □

Davidov Stepan Ivanovič (Goldingen, Courlande, 1777 - Moscou 1825) compositeur russe. Elève de G. Sarti, grâce auquel il assimila les modèles de l'école italienne, il fut chef d'orchestre des théâtres impériaux de St-Pétersbourg (1800 - 1804 et 1806 - 1810) et, successivement, directeur et professeur de chant des théâtres impériaux de Moscou (1810 - 1825). Il composa beaucoup de musique sacrée, une ouverture, quelques ballets, diverses œuvres théâtrales, dont on ne conserve que quelques fragments, et une œuvre complète, la tétralogie *Lesta, la nymphe du Dniepr* (1803-1806). Dans cet opéra, le plus original de sa production, D. se servit du chant populaire russe, précédant Glinka.

Davies Henry Walford (Oswestry, Shropshire, 1869 - Wrington, Somerset, 1941) organiste, compositeur et critique musical anglais. Après avoir été organiste à Windsor de 1855 à 1890, il fut professeur de contrepoint au Royal College of Music de Londres (1895-1903) et directeur du Bach Choir et d'autres chorales. Il se consacra surtout à la composition de musique sacrée et à la diffusion de l'éducation musicale grâce à des cours radiophoniques.

Davies Peter Maxwell (Manchester 1934) compositeur anglais. Après s'être perfectionné à Rome avec G. Petrassi, il s'imposa en 1959, avec *Prolation* pour orchestre, comme l'un des jeunes auteurs anglais les plus ouverts aux expériences de la nouvelle musique, en même temps que H. Birtwistle, avec qui il fonda en 1967 le groupe des Pierrot Players. Un grand nombre de ses compositions sont rattachées à cet ensemble, remplacé en 1970 par les Fires of London. Refusant les choix radicaux, D. a souvent fait référence à la musique du passé, particulièrement du Moyen Age et de la Renaissance, pour la repenser avec des techniques nouvelles. Il s'est vivement intéressé à des formes non conventionnelles de théâtre musical, par exemple dans *Missa super «l'Homme armé»* (1968-1971), dans *Eight Songs for a mad king* («6 Chants pour un roi fou», 1969), et dans le ballet *Vesalii icones* (1969). Au cours des dernières années, l'activité d'enseignant à Orkney, dans les îles Orcades, l'a conduit à la recherche de plus de clarté et de simplicité ; après l'opéra *Taverner* (1962-1970), il a écrit l'opéra de chambre *The Martyrdom of St. Magnus* (1976) et l'opéra pour enfants *The Two Fiddlers* (1978).

Davis Anthony (Peterson, New Jersey, 1951) pianiste de jazz américain. En 1971, il forma le groupe Advent (avec le clarinettiste George Lewis) ; en 1974, il entra au New Delta Akri du trompettiste Leo Smith. Il a ensuite collaboré, en faisant montre d'une riche palette pianistique ouverte singulièrement à des suggestions romantiques, avec des musiciens aux tendances les plus variées, de Leroy Jenkins à Anthony Braxton.

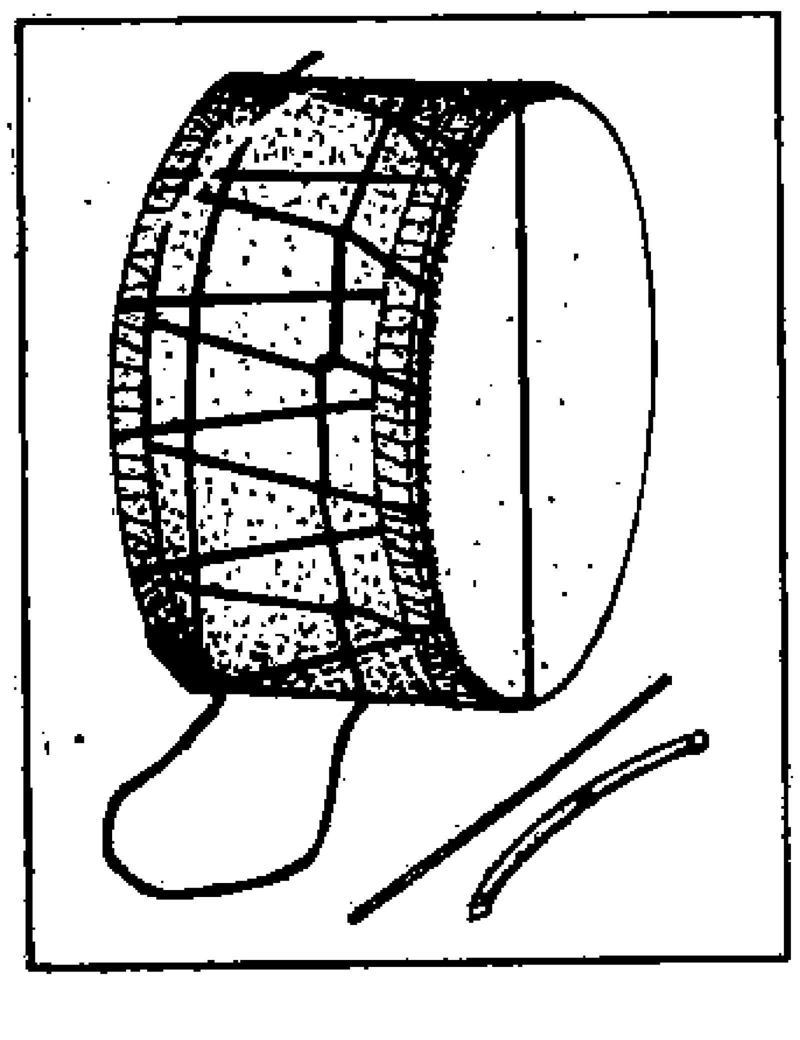
Davis Colin (Weybridge, Surrey, 1927) chef d'orchestre anglais. Elève de F. Thurston, il a débuté comme clarinettiste, se consacrant ensuite à la direction d'orchestre. Chef du Sadler's Wells Opera de 1961 à 1964 et, de 1967 à 1971, de l'orchestre de la BBC, il succéda, en 1971, à G. Solti à la direction du Covent Garden qu'il garda jusqu'en 1986. Depuis 1983, il est chef permanent de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise. Il est surtout connu comme interprète de Mozart et Berlioz. En 1980, il a été anobli par la reine Elisabeth II.

Davis Eddie, dit «Lockjaw» D. (New York 1921) saxophoniste ténor de jazz américain. Soliste très axé sur le rythme, avec des influences sonores de Ben Webster, il a introduit, dans les années d'après-guerre, l'agressivité du rhythm and blues dans le langage bop.

Davis Miles Dewey (Alton, Illinois, 1926-1991) trompettiste de jazz américain. De 1945 à 1948, il joua avec Charlie Parker au style duquel il opposa son propre solo lyrique et réfléchi, plus économe de notes; dans les années 1948-1949, il se rapprocha du cool jazz blanc (enregistrements avec Lee Konitz, Gerry Mulligan, etc.), s'en démarquant par une tendance rythmique plus incisive. Ces qualités, accompagnées d'un son lancinant, apparurent plus clairement les années suivantes, pendant lesquelles D. put être considéré comme le musicien de jazz le plus original entre l'expérience bop et le hard bop. Avec son célèbre quintette fondé en 1955 (qui comprenait John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers et Philly Joe Jones), et avec le groupe des années 1958-1960, toujours avec Coltrane, D. a utilisé des gammes modales (absorbant même des tournures propres au flamenco, surtout dans ses œuvres orchestrales avec l'arrangeur Gil Evans). Pendant les années suivantes, il a refusé l'expérience du free jazz et s'est laissé influencer par le rock et l'électrification instrumentale. Absent de la scène quelques années pour raison de santé, il est revenu en 1981 avec une musique qui donne la primauté au groupe et non au soliste.

Davis Sammy junior (New York 1926 - Los Angeles 1990) acteur et chanteur de musique légère américain. Dans le sillage des films musicaux qu'il avait interprétés, il a enregistré, depuis 1954, de nombreux disques dans un style qui évoquait celui de Frank Sinatra et de la tradition vocale noire américaine. Il a également été batteur dans les orchestres de Lionel Hampton et de Woody Herman.

davul grand tambour cylindrique à deux peaux appartenant à la musique militaire ottomane, passé dans la musique populaire turque et celle des Balkans, où il a pris des noms divers. Les deux membranes sont percutées avec des mailloches différentes, l'une pesante et rigide, l'autre légère et flexible produisant ainsi une très grande variété de timbres, qui permettent des figures rythmiques complexes.



Davul, tambour cylindrique à deux peaux en usage dans la musique populaire des Balkans.

Dayan Leonzio (Bardizák 1884) musicologue arménien. Prêtre, il a été maître de chapelle de l'abbaye de S. Lazzaro in Isola (Venise) et vicaire général de la congrégation arménienne melkite de Venise. Il a dirigé la publication du *Recueil d'hymnes de l'Eglise arménienne* (en 12 vol., 1952 et suiv.) et il a écrit plusieurs essais d'histoire et de musicologie.

Daza Esteban, ou E. Daça (XVI^e s.) vihueliste et compositeur espagnol. Il est l'auteur du *Libro de musica de cifras para vihuela intitulado El Parnaso* (Valladolid, 1576) contenant des fantaisies, des transcriptions et des pièces pour voix et vihuela.

dB symbole du → décibel

Dbx système électronique d'expansion et de compression du signal acoustique qui permet d'améliorer les caractéristiques de l'enregistrement sur le ruban ou sur le disque en minimisant le souffle et en augmentant la dynamique du message sonore.

De Albertis Gaspare (Padoue? v. 1480 - Bergame 1560/65) compositeur italien. Prêtre, il vécut à Bergame où il fut chanteur, puis maître de chœur à Sainte-Marie-Majeure. Figure éminente de la première floraison de la polyphonie sacrée italienne du XVI^e s., outre 3 messes éditées (il fut le premier auteur italien à publier en volume ses propres messes, en 1548), il laissa les manuscrits de 2 messes, 12 lamentations, 7 magnificat, 12 motets et 3 passions polyphoniques pour 2 chœurs alternés.

De Amicis Buonsollazzi Anna Lucia (Naples, v. 1733 - 1816) soprano italienne. Elle débuta à Bologne en 1775 et chanta par la suite dans les plus grands théâtres d'Europe, avec ses parents et ses frères (tous chanteurs) dans le répertoire comique et sérieux de Galuppi, Jommelli et Anfossi. Elle fut la première Giubia du *Lucio Silla* de Mozart.

Dean Winton (Birkenhead 1918) musicologue anglais. Professeur dans plusieurs universités anglaises et américaines, il est l'auteur de *Händel's Dramatic Oratorios and Masques* («les Oratorios dramatiques et les masques de Haendel», 1959) et *Händel and the Opera Seria* («Haendel et l'opéra séria», 1969). Il travailla ensuite à une vaste étude sur les opéras de Haendel en collaboration avec J. Merill Knapp. Il a écrit les chapitres sur l'origine de l'opéra romantique pour la *New Oxford History of Music* et publié une monographie sur Bizet (1948).

De André Fabrizio (Gênes 1940) auteur chanteur, l'un des plus intéressants représentants de l'école gênoise des *cantautori* (compositeurs interprètes). Ses chansons sont marquées par l'influence de Brassens; il faut mentionner *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers, Preghiera in gennaio* et *la Canzone di Marinella.*

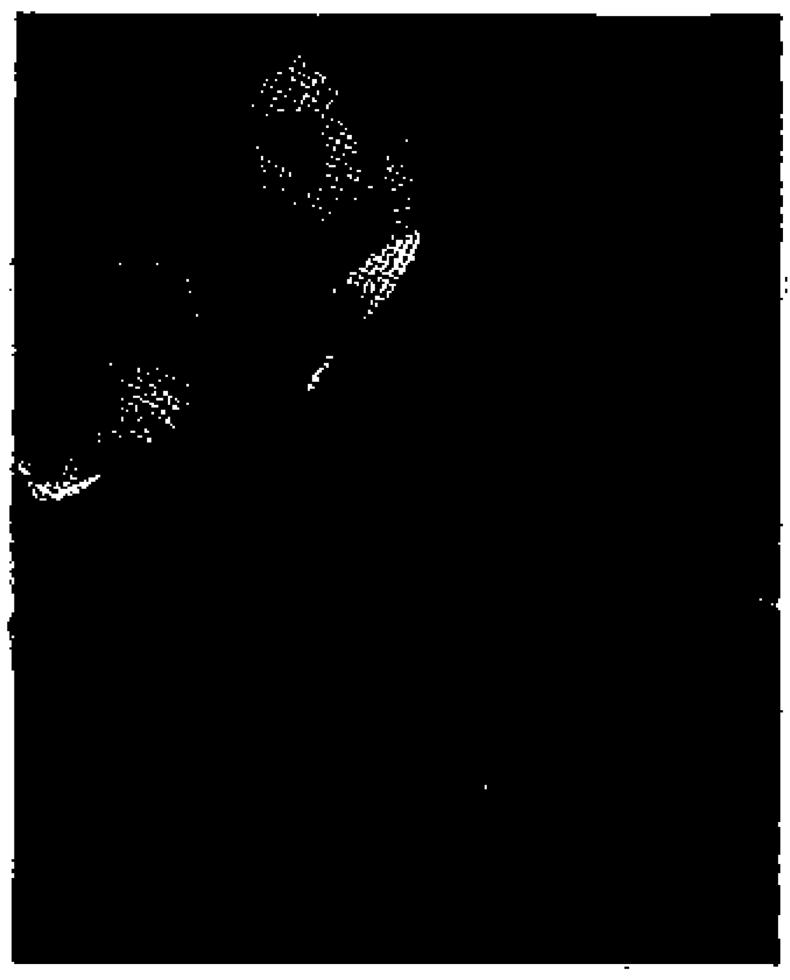
De Angelis Nazzareno (Rome 1881-1962) basse italienne. Il débuta en 1903 à l'Aquila dans *Linda di Chamounix* de Donizetti, se produisant ensuite, pendant plus de 30 ans, dans les principaux théâtres italiens et sud-américains. Il interpréta aussi bien le répertoire italien que le répertoire wagnérien, s'imposant particulièrement, par la beauté de son timbre, par la puissance et l'élégance de son accent, dans *Moïse* de Rossini, *Don Carlos* de Verdi et *Mefistofele* de Boito.

De Angelis Ugalberto (Milan 1932 - Florence 1982) compositeur italien. Elève de R. Lupi à Florence, c'est un auteur de tendance dodécaphonique orienté vers des finalités dramatiques. Parmi ses œuvres les plus significatives : *la Terra nuda* («la Terre nue») pour récitant et instruments (1965), *6 Immagini* («6 Images») pour orchestre avec chœur et récitant (1966), *3 Canti* («3 Chants») pour voix et 6 ins-

truments (1968), *I. Cori dell'ora meridiana* («les Chœurs de l'heure méridienne») pour voix mixtes a cappella (1969), *Permutazioni* («Permutations») pour violon, piano et violoncelle (1974).

De Bassini Achille (Milan 1819 - Cava dei Tirreni, Salerne, 1881) baryton italien. Il débuta comme ténor en 1837, dans *Belisario* («Bélisaire») de Donizetti. Devenu baryton peu après, il se produisit fréquemment à la Scala de Milan et au San Carlo de Naples entre 1842 et 1852, puis à Vienne et à Saint-Pétersbourg. Par la vigueur et l'étendue de sa voix et son tempérament chaleureux, il fut l'un des premiers grands barytons verdiens, interprétant des rôles pour les créations des *Deux Foscari*, du *Corsaire*, d'*Alzira*, de *Luisa Miller* et de *la Force du destin*. Il fut également célèbre dans *Hernani* et *Macbeth*.

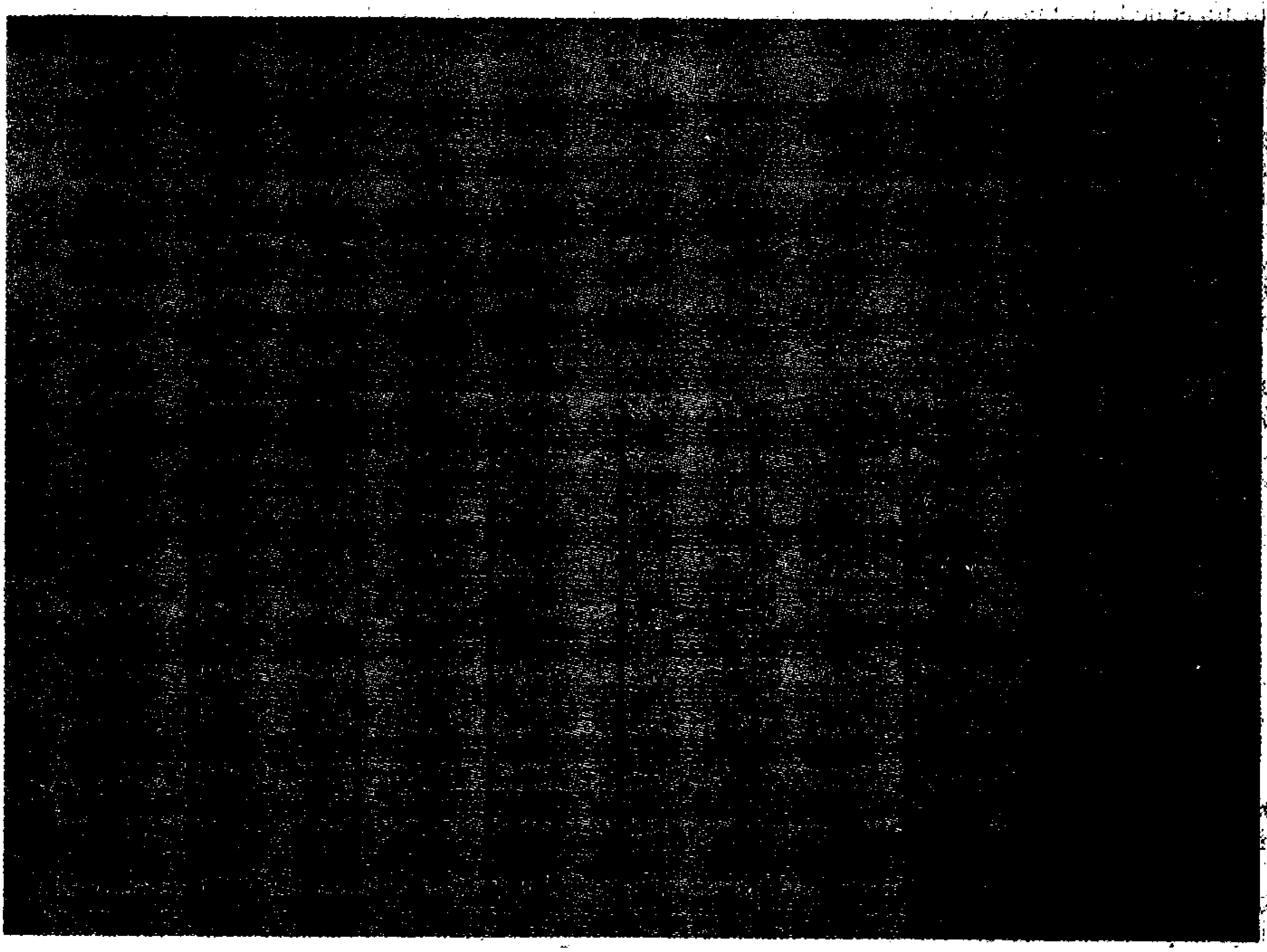
Debussy Claude (Saint-Germain-en-Laye 1862 - Paris 1918) compositeur français. Fils de petits commerçants en porcelaine, il entra au Conservatoire de Paris en 1872, étudiant le piano avec A. F. Marmontel et la composition avec E. Giraud. En 1884, il obtint le Prix de Rome pour sa cantate *l'Enfant prodigue*. A Rome, où il séjourna de 1885 à 1887, il écrivit *la Damoiselle élue*, sur un texte de D. G. Rossetti. Rentré à Paris, il se mit à fréquenter le salon de Mallarmé et le milieu artistique lié au symbolisme et à l'impressionnisme. Entre-temps, il s'intéressa aux opéras de Wagner (voyages à Bayreuth en 1888 et 1889), au *Boris* de Moussorgski, aux musiques javanaises entendues lors de l'Exposition de 1889. La maturation de son style personnel se manifesta, ces années-là, dans une série d'œuvres vocales et



C. Debussy, tableau de J.-E. Blanche.

instrumentales : *Cinq Poèmes de Baudelaire* (1887-1889); *Ariettes oubliées* (1888) et *Fêtes galantes* (1892) sur des poésies de Verlaine; *Quatuor à cordes* (1893). En 1893, il obtint, par l'intermédiaire de son ami P. Louÿs, le droit de mettre en musique le drame *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Pendant qu'il travaillait à la composition de l'opéra, qui lui prit neuf années, il obtint son premier grand succès en 1894 avec le poème symphonique *Prélude à l'après-midi d'un faune*, inspiré par le poème homonyme de Mallarmé. En 1897, il donne les *Chansons de Bilitis* sur des poésies de Louÿs, pour voix et piano; en 1899, les trois *Nocturnes* pour orchestre et chœur de femmes. Au milieu de fortes contestations, *Pelléas* fut enfin représenté sur la scène de l'Opéra-Comique en 1902. Trois ans plus tard, les «trois esquisses symphoniques» de *la Mer* marquèrent un renouvellement du style symphonique de D. A cette période, le musicien se sépara de son épouse Rosalie Texier,

Partition autographe (extrait) du premier acte de «Pelléas et Mélisande».



qui tenta de se suicider, et se lia avec Emma Bardac, divorcée d'un riche banquier; ce fut la cause d'un gros scandale qui lui coûta beaucoup d'amitiés. Au sentiment d'isolement qui s'ensuivit pour le musicien, s'ajoutèrent peu après les souffrances provoquées par une tumeur maligne qui devait l'emporter. Malgré cela, les dernières années de la vie de D. furent actives et fécondes : il fit quelques tournées à l'étranger et composa *Iberia* (1908) pour orchestre, les cycles pour piano des *Images* (deux séries : 1905 et 1907), des *Préludes* (deux livres : 1910 et 1913), des *Etudes* (1915), les musiques de scène pour *le Martyre de saint Sébastien* de D'Annunzio (1911), le ballet *Jeux* (1912) pour Nijinski, enfin les *Sonates* pour violoncelle et piano (1915), pour flûte, alto et harpe (1915) et pour violon et piano (1917).

Dans l'art et la poétique de D., on retrouve, outre les développements naturels de l'école française (Gounod, Massenet, Franck, Chabrier, Fauré), les conquêtes harmoniques de Wagner, un souci du timbre trouvé chez Chopin, l'anti-académisme de Moussorgski, les styles musicaux de l'Extrême-Orient. D. se rapproche de Wagner par sa conception d'un discours musical ouvert et continu, mais il s'en éloigne profondément, jusqu'à prendre une position anti-wagnérienne, dans sa manière de comprendre cette ouverture et cette continuité. Tandis que la «mélodie infinie» wagnérienne se base sur un déroulement logique d'images musicales dotées de sens symbolique (les leitmotivs) et se sert en conséquence de liens syntaxiques propres à l'harmonie tonale, le discours de D. naît du rapprochement non contraignant d'images instantanées qui se renouvellent continuellement et se soustraient à tout devenir grâce à un tissu harmonique où les attractions tonales sont, soit neutralisées, soit rendues ambiguës (en particulier par l'emploi fréquent de la gamme par tons). L'intérêt se détourne du déroulement pour se concentrer tout entier sur les valeurs momentanées du discours musical, goûtées dans leur présence isolée, indépendamment des précédentes et des suivantes. D. introduit ainsi une notion nouvelle de temps musical par rapport à la tradition romantique, notion qui sera décisive pour les développements de la musique de notre siècle et qui présente d'importantes affinités avec les nouvelles conceptions et les nouvelles techniques du roman contemporain (que l'on se rappelle, par ex., que Proust connut et aima la musique de D.). Ces caractéristiques stylistiques se retrouvent dans l'unique drame musical écrit par D., *Pelléas et Mélisande*, dont l'action présente des analogies avec *Tristan* de Wagner : Mélisande, mariée à Golaud, aime le jeune frère de ce dernier, Pelléas, et meurt après que son mari a tué son amant. De même que la musique, l'action ne connaît pas de développement réel; les scènes se suivent, brèves, comme des apparitions statiques hors du temps et de l'espace; le chant se réduit à une déclamation, à peine relevée par quelque émergence mélodique; il est intimement façonné sur les valeurs phoniques du mot. L'orchestre, comme dans les compositions instrumentales de D., se libère de toute dialectique traditionnelle pour fournir des images très raffinées et dotées d'une vie autonome par la couleur orchestrale, dont se prévaudront également les compositeurs des générations suivantes. Dans les pièces pour piano s'exerce une recherche du timbre analogue. L'amour pour la nature, l'attention à saisir l'immédiateté sensible, la délicatesse de la couleur harmonique et du timbre, apparentent la musique de D. à la peinture des symbolistes et aux impressionnistes. Autres œuvres principales, outre celles déjà citées : *Petite Suite*, pour piano à quatre mains (1889); *Suite Bergamasque* (1895), *Pour le piano* (1901), *Estampes* (1903), *Masques* (1904), *l'Isle joyeuse* pour piano (1904); *Deux Danses* pour harpe et cordes (1904); *Children's corner* pour piano (1908); *Trois Chansons de Charles d'Orléans* pour chœur (1908); *Rondes de printemps* pour orchestre (1909); *Trois Ballades de F. Villon* pour voix et piano (1910); le ballet *Khamma* (1912); *Gigues* pour orchestre (1912); *Syrinx* pour flûte solo (1912); *la Boîte à joujoux*, ballet pour enfants (1913); *Six Epigraphes antiques* pour piano à quatre mains (1914); *En blanc et noir* pour 2 pianos (1915).

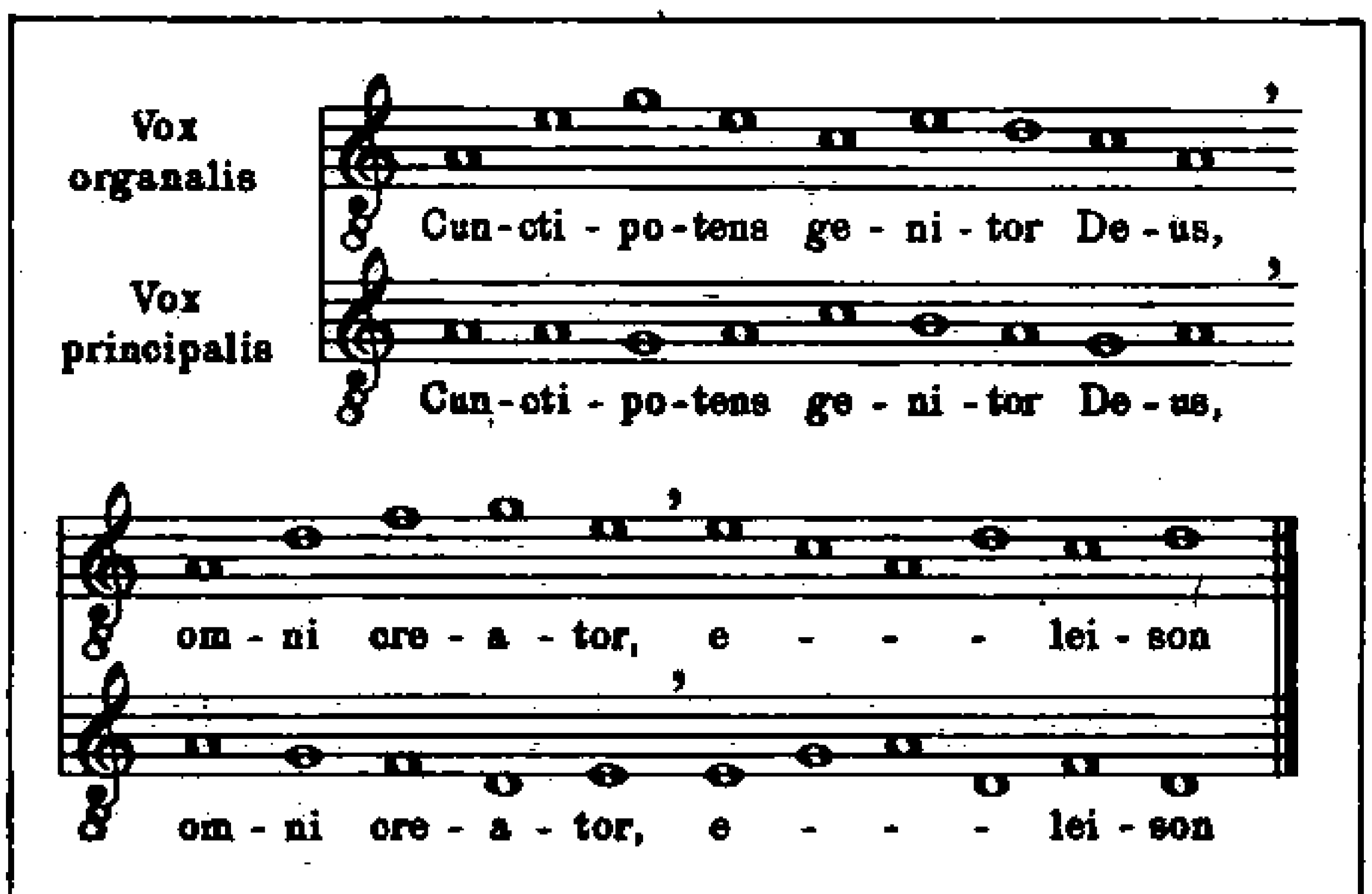
décalque opération que les chanteurs du *folk revival* accomplissent sur le matériau populaire original dans le but d'en acquérir toutes les caractéristiques stylistiques, surtout dans le mode d'utilisation de la voix. Le but du d. est de mettre le chanteur en mesure de s'exprimer spontanément comme les véritables chanteurs populaires et de créer de nouvelles chansons dans le moule de la tradition.

Decaux Abel Marie (Auffay 1869 - Paris 1943) organiste et compositeur français. Après avoir été organiste du Sacré-Cœur et professeur d'orgue à la Schola cantorum, il s'installa à Rochester (USA) pour enseigner à l'Eastman School of Music. Ses *Clairs de lune* pour piano (1900-07) reflètent assez bien un œuvre très marqué par l'atonalité. □

De' Cavalieri Emilio (Rome, v. 1550 -1602) compositeur italien. De famille noble, il étudia à Rome, où de 1578 à 1584, il présida aux exécutions musicales pour le carême à l'oratoire de la Crucifixion à S. Marcello. Autour de 1587, il passa au service du cardinal Ferdinand de Médicis, à Florence, où il fut rapidement nommé intendant des activités artistiques et musicales de la cour du grand-duché. En cette qualité, il connut une activité multiforme de compositeur, chorégraphe (il joua un grand rôle dans l'organisation des intermèdes pour les noces de Ferdinand avec Christine de Lorraine, en 1589) et théoricien. De sa production d'intermèdes, qui devaient contribuer de manière importante à orienter le mélodrame naissant vers des thèmes pastoraux, nous sont parvenus seulement le madrigal *Godi turba immortal* et une *Canzone al ballo*; quant à sa production restante, importante pour la définition du nouveau style monodique qui sera adopté quelques années après par le mélodrame, nous sont parvenus l'oratorio *l'Ascensione del Nostro Salvatore*, les *Lamentazioni di Geremia* pour solo, chœur et orgue, écrit en collaboration avec D. Isorelli (vers 1600) et surtout la *Rapresentazione di anima e di corpo* (sorte d'allégorie dramatique, exécutée sous une forme non scénique à l'oratoire de la Vallicella de Rome, en 1600). C'est à ce dernier travail que le musicien dut principalement sa renommée.

déchant (discantus) pratique polyphonique médiévale dans laquelle les voix procèdent selon la technique du *mouvement contraire*, de telle façon, que lorsqu'une voix monte, l'autre descend et vice versa.

En opposition au *mouvement direct* des deux voix de l'*organum* et du *faux-bourdon* (dans lequel un chant, dit *vox organalis*, accompagnait parallèlement à distance de quarte ou de quinte inférieure la *vox principalis* ou la *tenor* du chant grégorien), les voix, dans le d., divergeaient à intervalles d'unisson, quarte, quinte et octave, dans un premier temps note contre note (*punctus contra punctum*, ou contrepoint) et ensuite en opposant plus de notes à la teneur. La voix organale, appelée *déchant*, était disposée au-dessus de la teneur et était souvent improvisée. Avec le temps, aux deux voix du d. primitif, on ajouta une tierce, puis une quarte, et le terme finit par désigner la polyphonie en général. // On appelle également d. la voix la plus aiguë d'une composition polyphonique lorsqu'on lui confie un chant donné.



«Déchant de Milan» à deux voix par mouvement contraire, extrait du traité anonyme «Ad organum faciendum» (XI^e s.).

décibel unité de mesure logarithmique utilisée en acoustique, et dans la théorie de la télécommunication, pour évaluer l'intensité sonore, beaucoup plus fréquente que le → bel, dont il est un sous-multiple égal à 1/10. Comme le bel, le dB n'est pas une unité de mesure absolue, mais relative, n'exprimant pas une grandeur déterminée, mais un rapport.

Decius Nikolaus (Hof sur la Saale v. 1485-? 1546) compositeur allemand. Ayant accompli ses études à l'Université de Leipzig et ayant été ordonné prêtre, il se consacra à l'enseignement, manifestant dès 1519 des idées protestantes. Il résida à Hanovre, à Brunswick, à Wittenberg; il fut pasteur à Stettin, à l'église St Nicolas (jusqu'en 1527) et à Liebestadt. En 1540, il entra au service du duc de Prusse. Il est connu dans l'histoire de la musique pour *3 Lieder* composés vers 1522, écrits pour remplacer le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* de la liturgie catholique et comptant parmi les tous premiers chorals protestants; ils sont intitulés : *Allein Gott in der Höh sei Ehr, Heilig ist Gott der Vater, O Lamm Gottes unschuldig.*

déclamation type de chant aux paroles scandées, assimilable au récitatif de caractère dramatique et incisif et souvent doté d'un certain lyrisme.

Decoust Michel (Paris 1936) compositeur et chef d'orchestre français. Elève de Milhaud et Messiaen, il a suivi les cours de Pousseur et Stockhausen et s'est référé à Cage également. Parmi ses œuvres : *Polymorphie* pour 105 instruments (1967), *Actions* pour exécutants et interventions du public, *TAI* (1972) pour voix, guitare électrique et 4 instruments.

Deep Purple ensemble instrumental et vocal anglais de rock, créé en 1968 avec John Lorde (claviers), Ritchie Blackmore (guitare), Nick Samper (basse), Rod Evans (voix), Ian Paice (batterie), avec divers changements successifs.

Defauw Désiré (Gand 1885 - Gary, Indiana, 1960) chef d'orchestre et violoniste belge naturalisé américain. Après ses études à Gand, il entama une heureuse carrière de concertiste, soit comme soliste, soit avec le Quatuor Allied qu'il créa à Londres en 1914. S'étant affirmé également en tant que chef d'orchestre, il s'installa aux Etats-Unis, en 1940, sur invitation de Toscanini.

De Gamerra Giovanni (Livourne 1743 - Vicence 1803) dramaturge et librettiste italien. Il exerça à Milan, à Vienne, où il bénéficia de la protection de Métastase, et à Naples, où il fut chargé par Ferdinand IV de la création d'un théâtre national. A cette occasion, il élabora un «Plan pour l'établissement du nouveau théâtre national» (1786), dans lequel il privilégiait le *dramma lagrimoso*, dont il fut l'un des plus grands représentants avec A. Willi. Le projet ayant échoué, il s'établit à Pise; puis, il retourna à Vienne, où il continua à écrire des livrets pour Paisiello, Sacchini et Salieri. Sa production comprend environ 30 livrets, parmi lesquels *Lucio Silla*, mis en musique par Mozart et J. Ch. Bach.

Degen Helmut (Aglasterhausen, Heidelberg, 1911) compositeur allemand. Il a écrit 2 oratorios pour la scène, 1 ballet, des compositions symphoniques, chorales et de chambre, ainsi que diverses œuvres pédagogiques et d'exécution facile, s'orientant vers un style proche de celui de Hindemith et vers une écriture fortement marquée par le contrepoint.

De Giosa Nicola (Bari 1819-1885) compositeur et chef d'orchestre italien, élève de N. A. Zingarelli et G. Donizetti. A partir de 1860, il dirigea à Naples, à Venise, au Caire et à Buenos Aires. Il écrivit plus de vingt opéras, 400 œuvres vocales, le plus souvent dans le style de la romance de salon et de la chanson napolitaine, et de la musique sacrée. Auteur sincère dans ses opéras bouffes (il faut mentionner : *la Casa di tre artisti* [«la Maison de trois artistes»], 1842; *Don Checco*, 1850; *Napoli, di carnevale* [«Naples, pendant le carnaval»], 1876), il ne s'éloigna pas du modèle de Donizetti dans ses opéras sérieux.

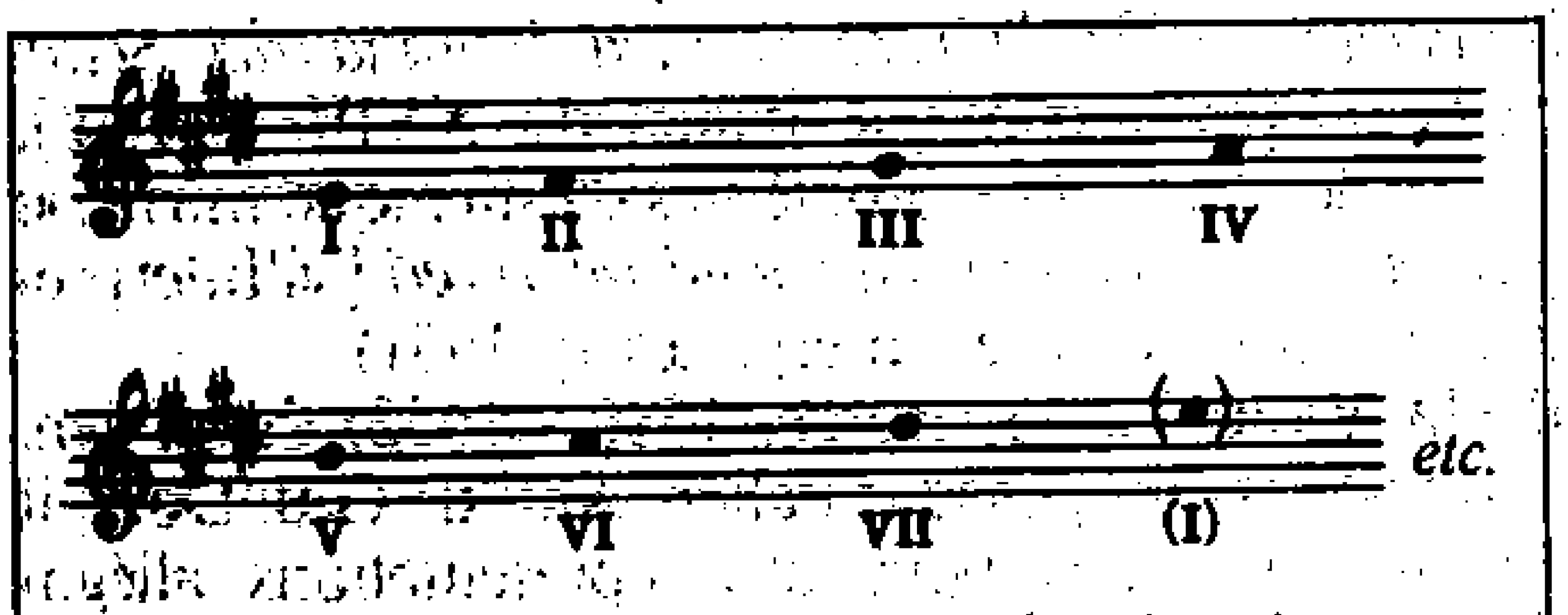
De Giuli Borsi Teresa, nom d'artiste de Maria Teresa Pippo (Mondovì 1817 - Naples 1877) soprano italienne. Entre 1840 et 1860, elle s'imposa en Italie, en Russie et en Espagne, dans le genre dramatique. Ses rôles de prédilection furent *Norma, Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia* et *Maria di Rohan* de Donizetti, ainsi que le répertoire verdien : *Nabucco, Ernani, Rigoletto, Luisa Miller* et *Battaglia di Legnano* (le rôle de Lida fut écrit pour elle).

Degli Antonii Pietro (Bologne v. 1648 - 1720) compositeur italien. Bon cornettiste, il participa à la fondation de l'Accademia filarmonica et, à partir de 1680, fut maître de chapelle dans différentes églises de Bologne. Elément brillant de l'école bolonaise, il composa des prologues, des intermèdes théâtraux et 4 oratorios (presque tous perdus, à part les livrets); le meilleur de son œuvre est sa musique instrumentale et vocale concertante, contenue dans 9 recueils édités (1670-1712); 3 livres de messes, psaumes et motets pour voix et instruments; 1 livre de cantates da

camera pour voix seule; 1 livre de versets pour orgue, 2 de danses et sonates de chambre et 2 de sonates pour violon seul et orgue, célèbres pour le développement des différents genres. Son frère GIOVANNI BATTISTA (Bologne, v. 1660-1698) compositeur et organiste, publia des recueils pour violon, violoncelle et clavecin, ainsi que pour orgue.

Degrada Francesco (Milan 1940) musicologue. Il enseigne l'histoire de la musique à l'Université de Milan depuis 1964. Il dirige le *Complesso Barocco di Milano* («Ensemble baroque de Milan») qu'il a fondé en 1968. Il est membre du comité international pour l'édition critique des opéras de Verdi. Il a dirigé des éditions de Vivaldi, Pergolèse, Durante, et il a publié des essais sur la musique ancienne et contemporaine, particulièrement sur Pergolèse et sur l'opéra du XVII[e] au XIX[e] siècle (*Il Palazzo incantato* [«le Palais enchanté»], 2 vol., 1979).

degré terme générique désignant, dans l'analyse harmonique, les notes de la gamme diatonique, numérotées progressivement avec des chiffres romains, à partir de la tonique ou fondamentale, appelée précisément I[er] d. (p. ex. *do* dans la gamme de *do* majeur et de *do* mineur). En rapport avec leur fonction tonale, les différents degrés sont appelés : tonique, subtonique, médiante, sous-dominante, dominante, subdominante, sensible.



Exemple des degrés de la gamme de mi majeur.

De Gregori Francesco (Rome 1951) chanteur compositeur. Influencé à ses débuts par Bob Dylan, il s'est affirmé dans les années 1970. Parmi ses succès : *Pablo* (1975), *Generale* (1978), *Titanic* (1982). Il a parfois collaboré avec Lucio Dalla.

Dehn Siegfried Wilhelm (Altona 1799 - Berlin 1858) théoricien et pédagogue allemand. Après avoir abandonné en 1830 une carrière diplomatique due à son père, il se consacra aux études musicologiques, compilant et publiant des compositions oubliées de Bach, Lassus, Buxtehude. De 1842 à 1848, il fut éditeur du périodique «Cäcilia». Il eut parmi ses élèves M. Glinka et A. Rubinstein. Il publia un traité : *Theoretisch praktische Harmonielehre* (1840) et une anthologie des musiques des XVI[e] et XVII[e] siècles. Un traité : *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge* (1859) parut à titre posthume.

De Koven Henry Louis Reginald (Middletown, Connecticut, 1859 - Chicago 1920) compositeur américain. Etant installé dès son enfance avec sa famille en Angleterre, il y fit ses études au Saint John College d'Oxford, mais il se forma musicalement sur le continent entre Stuttgart, Francfort, Florence, Vienne et Paris. Il exerça la critique musicale dans des journaux de Chicago et de New York et, en 1902, il fonda l'Orchestre Philharmonique de Washington qu'il dirigea jusqu'en 1905. Il écrivit une suite pour orchestre et une sonate pour piano, mais fut surtout un auteur fécond de plus de 400 chansons et de nombreuses opérettes qui jouirent d'une grande popularité pour leur comique charmant inspiré de modèles anglais (Sullivan), et qui constituent, avec les opérettes tout aussi populaires de V. Herbert (d'ascendance viennoise), la production américaine la plus représentative du genre à son époque. Il obtint son plus grand succès avec *Robin Hood* («Robin des Bois», 1890), toujours représenté aujourd'hui; parmi ses meilleures œuvres, il faut encore mentionner : *The Knickerbockers* (1892), *Bob Roy* (1894), *Red Feather* (1903).

Delage Maurice Charles (Paris 1879-1961) compositeur français. Elève de M. Ravel, il n'a laissé que quelques œuvres très raffinées, comme les *Quatre Poèmes hindous* pour soprano (1913), *Schumann* pour piano (1948) et le *Bateau ivre* (1954). □

Delalande Michel Richard (Paris 1657 - Versailles 1726) compositeur français. Il fut au service de la cour de France, au début comme professeur de clavecin des filles du roi, puis (à partir de 1683), comme maître de chapelle et, enfin, comme surintendant de la musique de chambre. En plus des ballets, intermèdes, pastorales et divertissements, il composa 19 œuvres théâtrales, dans lesquelles se dessinait le futur genre de l'opéra-ballet. Mais son nom est surtout lié aux 75 grands motets sacrés et aux grandes cantates pour solistes, chœurs, orchestre et orgue, en plusieurs parties; cette forme, qui mêlait les éléments français (H. du Mont, Lully) et les éléments italiens (Carissimi, Stradella), constitua pendant un siècle entier un modèle de référence non seulement pour les compositeurs français, mais aussi pour les Italiens et les Allemands, comme B. Marcello et Haendel. D. écrivit aussi une *Messe des défunts* et d'autres œuvres sacrées, ainsi que 12 brillantes *Symphonies pour les soupers du Roy*, pour la plupart extraites d'œuvres profanes, et 4 *Symphonies des Noëls*, destinées à être jouées à la Chapelle royale, la nuit de Noël.

Delannoy Marcel (La Ferté-Alais, 1898 - Nantes 1962) compositeur français. Musicien aux tendances néoclassiques et à la veine lyrique évidente, il obtint la notoriété avec l'opéra comique *le Poirier de misère* (1927) : suivirent d'autres opéras et opérettes, des ballets, des musiques de scène, symphoniques et de chambre.

Delatre Petit Jean (? v. 1510 - Utrecht 1569) compositeur franco-flamand. Maître de chant à St-Jean-l'Evangéliste de Liège, dès 1538, et à St-Martin (1544-1565), il fut aussi maître de chapelle de Georges d'Autriche, prince de Liège. Il intégra ensuite le chapitre de St-Jean d'Utrecht et devint maître de chapelle de la Buurkerk d'Utrecht. Outre une quinzaine de motets, il a publié des *Lamentationes aliquot Jeremiae harmonicae* (1554), un *Sixiesme Livre de chansons à 4 parties* (1555) et diverses chansons françaises et flamandes dans des recueils collectifs (1553-74). □

Deldevez Edouard Marie Ernest (Paris 1817-1897) chef d'orchestre, compositeur et musicographe français. Il fut directeur de la Société des concerts du Conservatoire (1862-1871) et de celle de l'Opéra (1873-1877); toujours au Conservatoire, il enseigna de 1873 à 1885 la direction orchestrale. Il composa 2 opéras, des ballets, de la musique de chambre pour divers instruments et un *Requiem* (1858) de style aca-

démique. Il publia des volumes didactiques intéressants ainsi que *Mes mémoires* (1889).

Delerue Georges (Roubaix 1925 - 1992) compositeur. Il a étudié la composition avec D. Milhaud au Conservatoire de Paris. Il est connu comme auteur de musiques de film; il a composé les bandes originales de films de Malle, Godard, Truffaut, Russell, Bertolucci et plusieurs autres.

De Leva Enrico (Naples 1867-1955) pianiste et compositeur italien. Diplômé du Conservatoire de Naples, il donna des récitals de piano en Italie et à l'étranger et, à partir de 1915, il enseigna le chant au Conservatoire de Naples. Il composa l'opéra *la Camargo* (1898), des pièces pour piano, des mélodies, et de nombreuses chansons napolitaines dont la très populaire *'E spingule francese*, sur un texte de S. Di Giacomo.

Del Giovanne Gian Domenico, dit «Giovanni da Nola» (Nola, v. 1510 - Naples, 1592) compositeur italien. Peut-être élève de G.T. di Majo, il fut au début organiste, puis maître de chapelle de l'église de l'Annonciation à Naples. Il composa deux livres de *Canzoni villanesche a tre voci* (1541) et un de villanelles à la napolitaine à trois et quatre voix (1567); en outre, il publia des livres de madrigaux à quatre voix (1545) et à cinq voix (1564), des motets à cinq et six voix (1549 et 1575).

Delibes Léo (Saint-Germain-du-Val, Sarthe, 1836 - Paris 1891) compositeur français. Après ses études au Conservatoire de Paris avec F. Bazin et A. Ch. Adam, il fut pianiste accompagnateur au Théâtre-Lyrique et organiste dans plusieurs églises; puis il devint chef des chœurs à l'Opéra (1865), professeur de composition au Conservatoire (1881) et membre de l'Institut (1884). Il commença à se faire connaître à partir de 1856 avec quelques opérettes bien accueillies (il en écrivit 17 en tout); mais il obtint ses plus grands succès quelques années plus tard, dans le domaine de l'opéra-comique et du ballet. Il donna 7 opéras-comiques, dont les plus importants sont *le Roi l'a dit* (1873) et surtout *Lakmé* (1883), sur un sujet indien, toujours représenté en France aujourd'hui. Les 3 ballets *la Source* (1866), écrit en collaboration avec L. Minkus, *Coppélia* (1870) et *Sylvia* (1876), mondialement célèbres, sont considérés comme de vrais chefs-d'œuvre du genre pour la correspondance ponctuelle de l'invention musicale et de l'écriture instrumentale avec l'action chorégraphique. Hormis sa production théâtrale, D. composa peu de musique vocale (pour solistes et pour chœurs) et quelques pages pour piano.

Deliège Célestin (Liège 1922) musicologue belge. Producteur à la radiodiffusion-télévision belge (depuis 1962) et professeur d'analyse au Conservatoire de Liège (depuis 1971), il a publié un ouvrage important : *les Fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne* (1984). □

Delius Frederick (Bradford 1862 - Grez-sur-Loing, près de Fontainebleau, 1934) compositeur anglais d'origine allemande. Ayant abandonné la carrière commerciale, il étudia au Conservatoire de Leipzig de 1886 à 1888, s'installant ensuite en France. Ami de Grieg, il en reçut l'influence; il élabora un style vaguement impressionniste, méditatif et mélancolique, qui fait de lui l'un des représentants les plus significatifs de la musique moderne anglaise. Il écrivit quelques opéras, une vingtaine de pièces pour orchestre de caractère évocateur (dont *In a Summer Garden*, 1908), de grandes compositions chorales et de la musique de chambre.

Della Casa Lisa (Burgdorf, Berne, 1919) soprano suisse. Entre 1945 et 1960, elle a été célèbre pour ses interprétations de R. Strauss (surtout *Arabella*) et de Mozart.

Della Ciaja Azzolino Bernardino (Sienne 1671 - Pise 1755) compositeur et organiste italien. Il fut membre de l'ordre des Chevaliers de St-Etienne, et servit sur les navires de cet ordre pendant de nombreuses années; à la fin de sa vie, il devint prêtre. Il a composé des *Sonate per cembalo* (op.4) d'importance majeure en ce qui concerne l'évolution de la sonate moderne pour piano, et, entre autres, de la musique vocale sacrée et profane. Il s'intéressa aussi à la facture pour orgue. En 1738, il fit don à l'église St-Etienne de Pise d'un grand orgue à quatre claviers et cent registres qu'il avait fait construire, et qu'il décrivit dans une publication.

Della Corte Andrea (Naples 1883 - Turin 1968) critique musical et musicologue italien. Il fut le critique de «la Stampa» (1919-1967) et professeur d'histoire de la musique au Conservatoire (1926-1953) et à l'Université (1939-1953) de Turin. Influencé par Croce, il est l'auteur, avec G. Pannain, d'une *Storia della musica* («Histoire de la musique») en 3 volumes. Il s'occupa de l'opéra du XVIII[e] siècle (*Paisiello*, 1922; *l'Opera comica italiana del Settecento* [«l'Opéra-comique italien du XVIII[e] siècle»], 1923), de Verdi et de problèmes d'esthétique musicale (*l'Interpretazione musicale e gli interpreti* [«l'Interprétation musicale et les interprètes»], 1951).

Della Valle Pietro (Rome, 1586 - 1652) théoricien, librettiste et compositeur italien. Ami de G.B. Doni, il écrivit des textes pour des représentations allégoriques, des oratorios et des dialogues, parmi lesquels *Il Carro di fedelta d'amore*, représenté durant le carnaval de Rome en 1606, sur une musique de P. Quagliati, et l'oratorio *Ester*, qu'il mit lui-même en musique. Le *Discorso della musica dell'età nostra* (1640) est utile pour avoir des informations sur la pratique musicale de cette époque.

Della Viola → Viola, Alfonsa della.

Deller Alfred George (Margate, Kent, 1912 - Bologne 1979) chanteur anglais haute-contre. Il fit partie du chœur des cathédrales de Canterbury et de Saint Paul à Londres. En 1944, il commença sa carrière de concertiste, et prit la tête du Deller Consort qu'il fonda en 1948. Il a été un interprète renommé des musiques anglaises des XVII[e] et XVIII[e] siècles. Son fils Mark D. (né en 1938), également haute-contre, a pris la direction du Deller Consort en 1979.

Deller Florian Johann (Drosendorf 1729 - Munich 1773) compositeur autrichien. De 1751 à 1771, il fut violoniste à l'orchestre de la cour de Stuttgart, où il reçut en 1756 des leçons de composition de N. Jommelli. De 1760 à 1768, il composa pour le chorégraphe J.G. Noverre, les musiques de plusieurs ballets (parmi lesquels, *Orfeo et Euridice* et *la Vittoria di Nettuno*, 1763; *la Morte di Licomède*, 1764), favorisant par sa réforme l'aspect dramatique du ballet. Après le départ de Noverre, il se consacra à l'opéra bouffe, selon le modèle italien : *le Contese per Amore* (1770), *Il Maestro di capella* (représenté à Vienne en 1771). Au cours des années suivantes, il travailla à Munich. Il a composé, en outre, 4 symphonies, 2

concertos, 6 trios pour violon et violoncelle, de style pré-classique.

Delle Sedie Enrico (Livourne 1822 - La Garenne-Colombes 1907) baryton et maître de chant italien. Bien que non pourvu de moyens vocaux exceptionnels, il réussit à s'imposer grâce au goût et à l'intelligence dramatique de ses interprétations (Mozart, Verdi, Rossini). Après avoir quitté la scène, il occupa la chaire de chant au Conservatoire de Paris de 1867 à 1871, puis il ouvrit une école privée. Dans l'enseignement du chant, qu'il illustra par des traités fondamentaux (*Arte e fisiologia del canto* [«Art et physiologie du chant»], 1876; *Riflessioni sulle cause della decadenza della scuola di canto in Italia* [«Réflexions sur les causes de la décadence de l'école de chant en Italie»], 1881; *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica* [«Esthétique du chant et de l'art du mélodrame»], 1886), il obtint des résultats qui le situent parmi les meilleurs enseignants de tous les temps.

Dellinger Rudolf (Kraslice, Bohême, 1857 - Dresde 1910) compositeur et chef d'orchestre allemand. Il eut d'abord une activité de clarinettiste d'orchestre, puis de directeur de théâtres de province, se révélant enfin à Hambourg (Karl-Schultze-Theater, de 1883 à 1893) et à Dresde (Residenztheater, à partir de 1893) comme un excellent interprète des opérettes de J. Strauss et de Suppé. A Hambourg, il s'affirma aussi en tant qu'auteur, en 1885, avec sa première œuvre, *Don Cesar*, qui obtint un énorme succès au point qu'elle figura au répertoire dans les pays de langue allemande jusqu'à la fin des années 20. Sa production, qui comprend 7 autres œuvres, se distingue par un style particulièrement soigné.

Dello Joio Norman (New York 1913) compositeur américain d'origine italienne. Après avoir commencé sa carrière dans la musique de jazz, il fréquenta ensuite la Juilliard School et les cours donnés à Yale par P. Hindemith. C'est de ce dernier qu'il tient la sévère construction contrapuntique qui, avec des éléments d'origine impressionniste et d'autres influencés par le jazz, marque ses compositions pour le théâtre (*The Trial at Rouen*, 1956) et pour l'orchestre.

Delmas Jean-François (Lyon 1861 - Saint-Alban-de-Monthel 1933) basse française. Il débuta à l'Opéra de Paris en 1866 et chanta jusqu'en 1911. Doté d'une voix d'une exceptionnelle étendue et d'une grande pureté, il fut surtout admiré dans le rôle de Wotan (Wagner, *Tétralogie*); il prit part à la première de *Thaïs* de Massenet et interpréta également des rôles de baryton.

Delmas Marc (Saint-Quentin 1885 - Paris 1931) compositeur et musicologue français. Elève du Conservatoire de Paris, il remporta le 1^er^ Grand Prix de Rome en 1919. Son goût pour les effets faciles garantit un certain succès à ses œuvres théâtrales. Il publia des volumes sur *Bizet* (1930), *Charpentier* (1931), *Massenet* (1932).

Del Mel Rinaldo (Malines v. 1554-? v. 1598) compositeur flamand. Après avoir été chanteur à Malines et maître de chapelle à la cour de Lisbonne, en 1580, il vint en Italie, où il travailla à plusieurs endroits (Chieti, Venise, Rome, Magliano di Sabina, etc.). Ami de Palestrina, il en subit fortement l'influence, comme cela apparait dans ses compositions polyphoniques, soit sacrées (motets et *canzoni*) soit profanes (madrigaux).

Del Mela Domenico (Gagliano, près de Mugello, v. 1683-?) facteur d'instruments. Il imagina et réalisa, en 1739, le premier pianoforte italien à queue verticale, qui est conservé au Musée du Conservatoire de Florence.

Delmet Paul (Paris 1862-1904) compositeur français. Membre du groupe qui se réunissait au «Chat Noir», autour d'Adolphe Salis, il a composé de nombreuses romances à succès et un opéra-comique : *l'Escarpolette.* □

Del Monaco Mario (Florence 1915 - Mestre 1982) ténor italien. Après des études à Pesaro, il débuta en 1941 au théâtre Puccini de Milan, dans *Madame Butterfly*. Ensuite il chanta dans les plus grands théâtres du monde, obtenant une très grande popularité grâce à sa puissance vocale et à l'accent incisif de sa déclamation dans le répertoire le plus difficile. Il se distingua, au cours des années 1950, dans *Otello* de Verdi.

Delna Marie, nom d'artiste de Marie Ledan (Meudon 1875 - Paris 1932) contralto française. Elle débuta à l'Opéra-Comique en 1892 et y demeura jusqu'en 1902; elle se retira ensuite de la scène pour y revenir cependant de 1908 à 1913. Dotée d'un fort tempérament, elle fut appréciée pour la souplesse de son timbre et ses qualités de présence sur scène. Son répertoire comprenait beaucoup d'opéras français, dont *Samson et Dalila* de Saint-Saëns et *Werther* de Massenet.

Del Tredici David (Cloverdale, Californie, 1937) compositeur américain. Il a composé, entre 1969 et 1976, un cycle de 6 pièces sur un texte de L. Caroll tiré de *Alice au pays des merveilles*, pour soprano, groupe instrumental folk et orchestre. Son écriture, caractérisée parfois par une certaine densité, penche vers un éclectisme anticonformiste.

De Luca Giuseppe (Rome 1876 - New York 1950) baryton italien. Il se produisit dans les plus grands théâtres du monde pendant 50 ans à New York, jusqu'en 1947, s'imposant par un répertoire d'environ 90 opéras, par son chant velouté et riche de clairs-obscurs; parmi ses interprétations, il faut mentionner : *la Damnation de Faust, Don Pasquale, le Barbier de Séville, les Noces de Figaro, Rigoletto.*

De Lucia Fernando (Naples 1860-1925) ténor italien. Il débuta au San Carlo de Naples en 1885 dans *Faust* de Gounod et fut applaudi dans les plus grands théâtres du monde jusqu'au début du XX^e^ siècle. Bien que sa voix fût d'une étendue limitée et plutôt tremblante, il s'affirma dans le répertoire du XIX^e^ siècle italien et français comme l'un des principaux ténors légers de son temps grâce à la souplesse des sons, l'agilité et l'emploi suggestif des *pianissimi*. Son tempérament chaleureux le mit également en évidence dans *Carmen* de Bizet et quelques opéras de Mascagni dont il fut le premier interprète (*l'Ami Fritz, Rantzau, Silvano, Iris*).

Delvincourt Claude (Paris 1888 - Orbetello, Toscane, 1954) compositeur français. Elève de H. Busser et C.M. Widor, il obtint le 1^er^ Grand Prix de Rome en 1913. A partir de 1941, il fut directeur du Conservatoire de Paris où il renouvela les méthodes et les contenus de l'enseignement. Il faut retenir de sa production l'opéra bouffe *la Femme à barbe* (1938), le mystère *Lucifer* (1948) qui est son chef-d'œuvre, le ballet *le Bal vénitien* (1927), et des musiques de scène (*Œdipe roi, le Bourgeois gentilhomme*) dans lesquelles

il se rattacha à la tradition brillante française de la deuxième moitié du XIX[e] siècle. Il écrivit des pièces symphoniques, des œuvres chorales et de la musique de chambre.

De Majo Gian Francesco, dit «Ciccio» De M. (Naples 1732 - 1770) compositeur italien. Fils de GIUSEPPE (1697-1771), compositeur d'opéras et auteur de musique sacrée et instrumentale. Organiste à partir de 1750, à la chapelle royale de Naples, il fut connu aussi dans d'autres villes (Livourne, Turin, Rome) où l'on représentait ses œuvres, ainsi qu'à Vienne (1764) et peut-être à Madrid. Il a composé environ 20 mélodrames proches du style galant; et, entre autres pièces, de la musique sacrée (2 oratorios, une action sacrée, une passion, une cantate, 3 messes, environ 20 motets, 5 *Salve Regina*, etc.).

Demantius Johannes Christoph (Reichenberg 1567 - Freiberg 1643) compositeur allemand. Cantor de Freiberg à partir de 1604, il défendit le style contrapuntique. Outre ses deux traités, *Forma musices* (1592) et *Isagoge artis musicae* (1602), ses compositions sont très nombreuses, dont une importante *Deutsche Passion nach dem Evangelisten S. Johannes* (1631), et la Prophétie de la Passion, *Sterben Jesu Christi aus dem 53. Kapitel des Propheten Esajae* (1631). □

Demessieux Jeanne (Montpellier 1921 - Paris 1968) organiste et femme compositeur française. Titulaire de plusieurs prix, elle fut organiste de la Madeleine (1962-1968) et professeur d'orgue aux Conservatoires de Nancy (1950-1953) et Liège (1952-1968). Elle a laissé quelques compositions pour son instrument. □

demi-chœur chaque partie d'un chœur, dans la pratique du chant antiphoné, consistant dans l'exécution alternée de deux groupes. La division du chœur en d.-c. est très ancienne et encore fréquemment utilisée dans la musique populaire.

demi-pause → silence.

demi-soupir → silence.

demi-ton intervalle le plus petit du *système tempéré*, équivalent à la moitié d'un ton entier. On distingue : le d.-t. *diatonique*, constitué par des sons contigus dans la gamme diatonique (en *do* majeur : *mi-fa*; *si-do*; en *do* min. : *ré-mi* ♭ ; *sol-la* ♭); le d.-t. *chromatique*, altérant un son naturel de la gamme (en *do* maj. : *do-do* ♯ ; en *do* mineur *la* ♭-*la* ♮); le d.-t. *enharmonique*, utilisé pour → l'enharmonie, qui se place entre 2 sons, sans en altérer la hauteur (*ré* ♯-*mi* ♭ ; *sol* ♯-*la* ♭). Le d.-t. du système tonal tempéré (ou *système tempéré égal*) a été obtenu à la fin du XVII[e] s. par l'égalisation artificielle des d.-t. de diverse hauteur démontrés de façon physique par Pythagore (*échelle pythagoricienne*, VI[e] s. av. J.-C) et par Zarlino (échelle naturelle, XVI[e] s.). De cette façon, l'octave fut divisée en 12 d.-t. égaux. *Le Clavier bien tempéré* (1722-1744) de J.-S. Bach est le premier exemple pratique de musique composée selon l'échelle tempérée.

De Muro Bernardo (Tempio Pausania, Sassari, 1881 - Rome 1955) ténor italien. Il débuta à Rome en 1910 dans *Cavalleria rusticana*. Ayant atteint deux ans plus tard la notoriété avec son interprétation de *Isabeau* (de Mascagni) à la Scala de Milan, il se produisit surtout dans le répertoire vériste (*Pagliacci, Andrea Chénier, Fanciulla del West*), ainsi que dans *Carmen* et *Aida*. Il avait une voix étendue et puissante, un phrasé incisif.

Demus Jörg (Sankt Pölten 1928) pianiste autrichien. Il a étudié le piano et la direction d'orchestre à la Musikakademie de Vienne. Son activité commence en 1948, dans son pays et à l'étranger; il a remporté, en 1956, le concours F. Busoni. Ses interprétations de Schubert et de Schumann sont à citer. Il collabore souvent avec des chanteurs et des instrumentistes, et il a publié deux volumes sur l'interprétation pianistique.

De Natale Marco (Bari 1926) musicologue italien. Professeur d'analyse musicale au Conservatoire de Milan, il a été l'un des premiers en Italie à entamer des recherches scientifiques sur le langage musical. Son volume *Strutture e forme della musica come processi simbolici* («Structures et formes de la musique comme procédés symboliques», 1978) est fondamental : il y distingue les critères méthodologiques d'une nouvelle théorie de l'analyse musicale sur la base de la psychologie moderne de la perception et de l'épistémologie de J. Piaget. Il faut également mentionner son essai *l'Analisi musicale : modello o occasione? Saggio su Schumann* («l'Analyse musicale : modèle ou occasion? Essai sur Schumann», 1981).

De Negri Giovanni Battista (Alessandria 1851 - Turin 1923) ténor italien. Au cours des vingt dernières années du XIX[e] siècle, il chanta dans les plus grands théâtres italiens, espagnols et russes, se faisant apprécier pour le joli timbre et l'ampleur de sa voix, ainsi que pour sa personnalité artistique dans les rôles dramatiques : spécialement dans *Tannhäuser* de Wagner et *Otello* de Verdi, opéra dans lequel, selon le jugement de nombreux contemporains, il surpassa même Francesco Tamagno.

Denéréaz Alexandre (Lausanne 1875-1947) chef de chœur, compositeur et pédagogue suisse. Professeur au Conservatoire de Lausanne, puis à l'Université, il a publié, entre autres, *Rythmes humains et rythmes cosmiques* (1931) et un *Cours d'harmonie* (1937). □

Denner Johann Christoph (Leipzig 1655 - Nuremberg 1707) facteur d'instruments à vent allemand. Appartenant à une famille connue de facteurs d'instruments à vent de Nuremberg, il construisit des hautbois, des flûtes à bec, des bassons et des bombardes. Il est célèbre pour l'invention de la clarinette, qu'il obtint en améliorant le chalumeau.

Denss Adrian (XVI[e] s.) luthiste et compositeur flamand. Il publia en 1594, à Cologne, un livre de tablatures de luth, sous le titre *Florilegium omnis fere generis cantionum*, contenant des fantaisies, des danses et des transcriptions.

Dent Edward Joseph (Ribston, Yorkshire, 1876 - Londres 1957) musicologue anglais. Critique musical, professeur au King's College de l'Université de Cambridge (1926-1941), où il avait étudié avec Ch. Wood et Ch. Stanford. Il eut aussi une activité dans le domaine de l'organisation; il fit partie de la direction de différents théâtres londoniens et œuvra pour la diffusion de la musique contemporaine, fondant dans ce but la Société internationale de musique contemporaine (1923). Il publia plusieurs ouvrages : *A. Scarlatti* (1905), *Mozart's Operas* (1913), *Foundations of English Opera* (1928, 2/1965), *Busoni* (1933, 3/1974), *Life of Händel* (1934), *The Rise of Romantic Opera* (ed. 1976).

Dentice Fabrizio (Naples, seconde moitié du XVI^e siècle - Parme ?) compositeur italien. Il vécut à Naples, à Rome et à la cour ducale de Parme; il y fut très apprécié comme virtuose de la viole et du luth. Il publia des *Lamentationi a cinque voci.* Ses autres compositions (pièces pour luth, madrigaux et motets) parurent dans des anthologies de l'époque. Son neveu SCIOPIONE (Naples 1560-1635) fut un claveciniste célèbre, auteur de 7 livres de madrigaux et d'un livre de motets; LUIGI (mort avant 1601), peut-être frère du précédent, est connu pour ses *Duo dialoghi della musica* (1522), intéressants pour les renseignements qu'il apporte sur la musique de l'époque.

Denza Luigi (Castellamare di Stabia, Naples, 1846 - Londres 1922) compositeur italien. Elève de S. Mercadante et P. Serrao à Naples. Il s'installa à Londres en 1879, où il fut maître de chant à la Royal Academy of Music. Il est l'auteur d'environ 600 chansons napolitaines dont les meilleures sont, pour la fraîcheur de leur inspiration et pour leur vivacité, *Tallicuorde, U telefono* et la très célèbre *Funiculi, funicolà* (1880).

De Pablo → Pablo, Luis de.

De Paoli Domenico (Valdagno, Vicence, 1894) critique musical. Il est l'auteur d'essais : *Stravinski* (1935), *C. Monteverdi* (1945).

Depraz Raymond (Margencel, 1915) compositeur français. Après ses études au Conservatoire de Paris (1943-1948), notamment avec O. Messiaen pour l'harmonie, il a obtenu une bourse d'études, entre 1948 et 1951, pour le Portugal, puis pour la Casa Velázquez à Madrid. Outre divers ballets, concertos, symphonies et cantates, joués à l'ORTF (1954-1968), il a livré des compositions inspirées de ses lectures, comme *Visage de Braise,* d'après Y. Bonnefoy (1983), *Twilight-Symphony,* d'après W. Faulkner (1984), *Rudiments-Eclats* (1987) et *Embrasure* (1988) pour soprano et orchestre de chambre, d'après A. du Bouchet, *Alberto Giacometti* (1990), dixtuor vocal, et *Iobab,* opéra en 3 actes (1982-86), sur un poème biblique. □

De profundis paroles initiales latines du psaume CXXIX; on l'utilisa pour désigner le psaume lui-même. C'est un des sept psaumes de pénitence, entonné par les Hébreux les jours de jeûne; dans l'Eglise catholique, il fut chanté pour les obsèques et à l'office des défunts sur les tons psalmodiques III et IV, ou sur une simple mélodie dans le VIII^e mode. Dans l'Eglise luthérienne, il a été adapté en choral sous le titre : *Aus tiefer Not.*

De Sabata Victor (Trieste 1892 - Santa Margherita Ligure, Gênes, 1967) chef d'orchestre et compositeur italien. Jusqu'en 1929, il fut à l'Opéra de Monte-Carlo où il dirigea, entre autres, la première mondiale de *l'Enfant et les sortilèges* de M. Ravel, puis il passa à la Scala de Milan. C'est là qu'il obtint en 1930 un mémorable succès dans *Tristan et Isolde* (qu'il dirigea également au festival de Bayreuth en 1939), dont l'interprétation constitue peut-être le plus bel exemple de son art de diriger, tendant aux recherches de coloris et aux fortes tensions dynamiques. Il fut parmi les plus grands interprètes de Wagner, Verdi, Puccini et des impressionnistes. Il composa l'opéra *Il Macigno* («le Rocher», 1917) et 3 poèmes symphoniques, dont *Juventus* (1919).

De Santi Angelo (Trieste 1847 - Rome 1922) organisateur et critique musical italien. Il suivit ses études en Italie, en France et en Autriche et se fit jésuite en 1877. Appelé à Rome en 1887 par le pape Léon XIII pour collaborer à la réforme de la musique sacrée, il rencontra des oppositions dans les milieux les plus traditionalistes du Vatican à cause de sa vision innovatrice de l'enseignement et de la pratique musicale liturgique; son orientation trouva cependant une confirmation dans le *motu proprio* de Pie X (1903) sur la restauration du chant grégorien et la réforme de la musique sacrée. Il fonda, en 1910, la *Scuola superiore di musica sacra* (devenue, en 1931, *Pontificio istituto di musica sacra*) et, avec O. Respighi, en 1902, la *Rassegna Gregoriana.* De 1909 à 1922, il fut président de la *Società italiana di Santa Cecilia.*

Dérivis Prosper (Paris 1808-1880) basse française. Il fut considéré, avec N. Levasseur, comme la meilleure basse française de sa génération, et il connut à l'Opéra de Paris ses plus grands succès dans *Moïse* de Rossini, *Ali Baba* de Cherubini, *Polyeucte* de Donizetti, *la Juive* de Halévy, *Benvenuto Cellini* de Berlioz. En Italie, il participa notamment aux premières de *Nabucco* et des *Lombardi* de Verdi.

Dermota Anton (Kropa, Slovénie, 1910 - Vienne 1989) ténor autrichien. Il débuta à la Staatsoper de Vienne en 1937 dans *la Traviata* et y resta jusqu'en 1970, se produisant souvent au festival de Salzbourg. En raison de la souplesse de sa voix, de la netteté de son style et de son élégance sur scène, il est considéré comme le meilleur ténor mozartien des quarante dernières années. Il faut également signaler son activité dans le domaine des lieder. Il a écrit une autobiographie *Tausend und ein Abend. Mein Sängerleben* (1978).

Descartes René (La Haye, Touraine, 1596 - Stockholm 1650) philosophe, mathématicien et physicien français. Il écrivit en 1618 un *Compendium musicae* qui fut publié, après sa mort, à Utrecht en 1650, traduit en anglais en 1653, puis en français en 1668. Dans cette œuvre, il fut l'un des premiers à soulever le problème d'une esthétique musicale qui tiendrait compte de l'acoustique et de la psychologie.

Desderi Ettore (Asti 1892 - Florence 1974) compositeur italien. Elève de Alfano et Pizzetti, il enseigna aux Conservatoires de Bolzano et Milan et, de 1951 à 1963, il dirigea le Conservatoire de Bologne. Il publia des essais, réunis en partie dans le volume *la Musica contemporanea* («la Musique contemporaine», 1930). Il se consacra à la composition de musiques symphoniques et chorales sacrées (la cantate *Job,* 1927; la *Sinfonia davidica,* 1929), mais également chorales profanes et de chambre; il écrivit aussi un opéra, un ballet et plusieurs mélodies. Il fut un compositeur austère et fidèle à la tradition.

Desenclos Alfred (Le Portel 1912 - Paris 1971) compositeur français. 1^er Grand Prix de Rome (1942). Son œuvre, qui exprime une grande sensibilité, aborde des genres divers, avec *Offrande lyrique,* pour chant et orchestre (1951), *Symphonie* (1956), *Messe de Requiem* (1962), et *Fantaisie* pour harpe (1964). □

Desmarest Henri, ou H. Desmarais (Paris 1661 - Lunéville 1741) compositeur français. Maître de chapelle des jésuites de Paris; il fut condamné à mort, en 1700, à la suite d'une accusation de séduction et de rapt, et réapparut en Espagne où il devint directeur de la musique de chambre à la cour de Philippe V. En 1707, il passa au service du duc Léopold de Lorraine; gracié en 1722, il put retourner en France. Considéré

comme l'un des disciples les plus proches de Lully, il composa environ 15 représentations scéniques (également en collaboration avec d'autres compositeurs), de la musique sacrée, des trios et des sonates pour flûte.

Désormière Roger (Vichy 1898 - Paris 1963) chef d'orchestre français. Il se consacra surtout à la divulgation de la musique contemporaine : il dirigea à Paris les orchestres des Ballets suédois (1924-1925), des Ballets russes de Diaghilev (1925-1929), de l'Opéra-Comique (1936-1944) et de l'Opéra (1944-1946). Il composa des musiques de scène, une opérette et plusieurs bandes originales de films.

Desportes Yvonne (Berthe Melitta) (Cobourg 1907) femme compositeur française. 1er Grand Prix de Rome (1932), elle a été professeur au Conservatoire de Paris. Son œuvre couvre aussi bien la musique instrumentale (sonate, quatuor, quintette, symphonie, concerto, etc.) que la musique vocale (*les Amis de toujours,* pour chœur mixte [1972]) ou la musique de théâtre (*Chanson de Mimi Pinson,* opéra [1952]; *Symphonie-Ballet mécanique,* ballet [1961]). □

Dessane Antoine (Forcalquier 1826 - Québec 1873) pianiste, organiste et compositeur canadien d'origine française. Après ses études au Conservatoire de Paris, il obtint divers postes d'organiste à Québec et New York. Hormis sa *Messe solennelle,* il a composé des chants patriotiques et une suite sur des airs canadiens. Il a aussi laissé une *Théorie d'orchestration.* □

Dessau Paul (Hambourg 1894 - Berlin-Est 1979) compositeur allemand. Il étudia à Berlin et, à partir de 1912, exerça une activité de chef d'orchestre auprès de plusieurs théâtres allemands. En 1933, à l'arrivée d'Hitler, il s'installa à Paris, passant ensuite à New York (1939), puis à Hollywood, où il rencontra Bertolt Brecht (1942). A partir de 1948, il vécut à Berlin-Est, où il fut considéré comme le principal compositeur de la République démocratique allemande. Collaborateur musical de plusieurs auteurs dramatiques dont Brecht (musiques de scène pour *Mutter Courage und ihre Kinder* [« Mère Courage et ses enfants »], 1946; *Der gute Mensch von Sezuan* [« la Bonne Ame de Setchuan »], 1948, etc.), il a révélé une invention mordante et un talent désacralisant qui tendent à rechercher, au-delà du développement de la puissance émotionnelle du texte, un rapport dialectique avec lui, de façon qu'à travers le contraste et la provocation, le spectateur soit conduit à remarquer le contenu idéologique. Un tel rapport entre musique et texte est également à la base de ses opéras : *Die Verurteilung des Lukullus* (« la Condamnation de Lucullus », 1951), *Puntila* (1966), *Lanzelot* (1969) et *Einstein* (1974). D. composa aussi des chœurs, des mélodies, le *Requiem für Lumumba* pour soli, chœur et orchestre, les *Orchestermusik nº 1,* (1955), *nº 2,* (1967), *nº 3,* (1970), les *Bach Variationen* (1963), de la musique de chambre (4 quatuors), des pièces pour piano, etc.

P. Dessau et G. Strehler.

Destinn Emmy (Prague 1878 - České Budějovice 1930) soprano tchèque. Elle débuta à Dresde, en 1898, dans *Cavalleria rusticana* et, l'année suivante, elle chanta à Berlin, où elle resta jusqu'en 1908. Elle se produisit ensuite à Londres et aux Etats-Unis de 1908 à 1916, participant, entre autres, à la première de la *Fanciulla del West* (1910). Elle se distingua particulièrement dans le répertoire vériste.

Destouches André Cardinal (Paris 1672 - 1749) compositeur français. En 1697, il obtint, avec la pastorale héroïque *Issé*, un grand succès qui lui ouvrit les portes d'une carrière brillante à la cour de Louis XIV et à l'Opéra. Il a composé de nombreuses œuvres, parmi lesquelles *Omphale* (1701) et *Callirhoé* (1712), et des ballets, dans un style plus proche de celui de Lully, mais qui déjà laisse entrevoir, par la richesse mélodique des récitatifs et l'audace harmonique, le théâtre de Rameau et de Gluck. Il a écrit aussi de nombreuses cantates et de la musique sacrée (*Te Deum, De profundis*).

Deutekom Cristina (Amsterdam 1934) soprano hollandaise. Elle s'est distinguée dans le répertoire classique, spécialement dans les opéras de Mozart.

deuterus → modalité.

Deutsch Max (Vienne 1892 - Paris 1982) compositeur français d'origine autrichienne. Il a été élève de Schoenberg et a vécu à Paris à partir 1924. Après la Seconde Guerre mondiale il a exercé une appréciable activité de professeur à l'Ecole normale de musique et eut parmi ses élèves S. Bussotti. En 1960, il a fondé les Grands Concerts de la Sorbonne. Il a composé de la musique pour des films de Pabst, l'opéra *Apothéose* (1972), une symphonie. Il a également exercé une activité de chef d'orchestre.

Deutsch Otto Erich (Vienne 1883-1967) musicologue autrichien. Il cultiva un type d'historiographie musicale basée sur une recherche très vaste et très méticuleuse des sources. Il dédia à Schubert, dont il devint le plus grand spécialiste, une biographie fondamentale (*Fr. Schubert : die Dokumente seines Lebens und Schaffens* [« F. Schubert : documents sur la vie et sur l'œuvre »], 3 vol., à partir de 1913), des volumes de documents et un catalogue thématique de ses œuvres (1951, avec mises à jour successives). Il s'intéressa aussi à Haendel (*Händel, A Documentary Biography*, 1955), et à Mozart avec deux volumes de documents bibliographiques et iconographiques (1960-1961) et l'édition complète de sa correspondance (4 vol. avec W. A. Bauer, 1962-1963).

deutscher Tanz danse populaire allemande, de mouvement rapide, et de rythme ternaire. Elle remonte au XVIIIe et a pris aussi parfois le nom d'allemande (à ne pas confondre avec l'ancienne danse homonyme de rythme binaire). Beethoven et Schubert en ont composé.

développement dans certaines formes musicales, terme synonyme de développement, désignant la

section qui suit l'→ exposition, dont elle reprend de nombreux éléments, en les réélaborant et en les opposant selon différents procédés structurels. Le d. est suivi par la → réexposition. Le d. a une importance particulière dans la forme sonate, dont il constitue l'un des passages les plus caractéristiques.

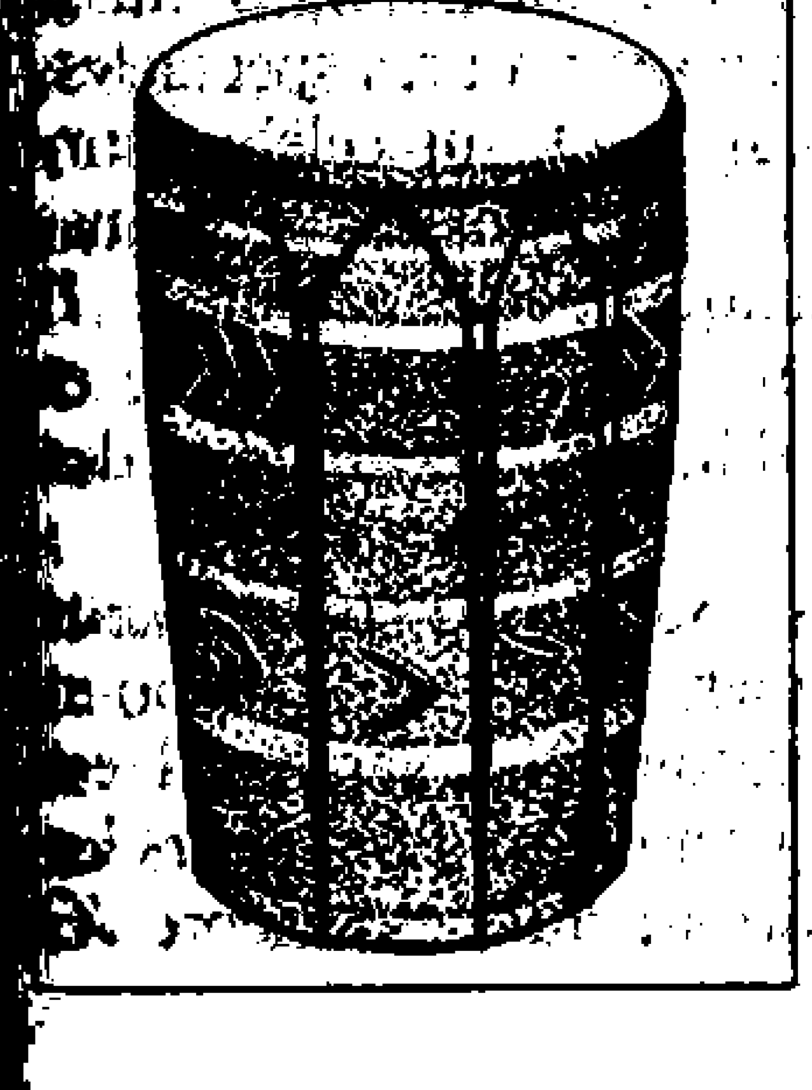
Devienne François (Joinville 1759 - Charenton, Paris, 1803) compositeur français. Flûtiste et bassoniste de talent, il se distingua pendant la Révolution avec des compositions de caractère patriotique (symphonie *la Bataille de Jemappes*, 1792) et anticlérical (l'opéra-comique *les Visitandines*, 1792); de 1795 à 1802, il enseigna au Conservatoire de Paris. Il a laissé une grande quantité de quatuors, de trios, de duos et des sonates pour ensemble d'instruments variés (comprenant pour la plupart la flûte et le basson), 8 symphonies concertantes, des concertos pour flûte, pour cor et pour basson et d'autres compositions symphoniques et vocales. Il a composé, en outre, 12 opéras-comiques, dans lesquels apparaissent des réminiscences mozartiennes. Sa *Méthode de flûte théorique et pratique* (1795) a encore aujourd'hui une importance didactique.

devise phrase énigmatique qui accompagne la mélodie dans un → canon énigmatique et dont la solution révèle la manière dont celui-ci doit être réalisé. Par exemple la d. «Nigra sum sed formosa» indique que la voix imitative (le *conséquent*) doit exécuter les notes noires comme si elles étaient des blanches. Le canon énigmatique est un genre particulièrement en vogue dans l'école flamande des XV^e et XVI^e siècles.

Devo groupe vocal et instrumental de rock américain. Constitué dans l'Ohio, en 1975, par Mark Mothersbaugh (guitare, synthétiseurs), Bob Casake (guitare) et Alan Myers (batterie), il a utilisé des modes punks. Il a réalisé avec Brian Eno son premier album intitulé *Q. : Are We Not Men? A. : We Are Devo!* («Q. : Ne sommes-nous pas des hommes? R. : Nous sommes Devo!», 1978).

Devrient Eduard (Berlin 1801 - Karlsruhe 1877) chanteur et librettiste allemand. Après une grande carrière de baryton, il devint directeur du théâtre de Karlsruhe (1852-1870). Parallèlement, il écrivit beaucoup, tant pour le théâtre, avec plusieurs livrets comme *Hans Heiling* (1827) ou *Der Zigeuner* (1832), que pour l'histoire du théâtre, avec deux ouvrages fondamentaux : *Das Nationaltheater des neuen Deutschlands : eine Reformschrift* (1849) et *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (1848-74). □

dholak tambour sur baril à deux peaux, utilisé dans la musique populaire indienne, surtout par les musiciens ambulants. Il est composé d'un tronc de bois creusé sur l'ouverture duquel sont tendues deux membranes de diamètres différents fixées par des tendeurs de cordes.



Dholak, tambour à fût et à deux peaux utilisé dans la musique populaire indienne.

Diabelli Anton (Mattsee, Salzbourg, 1781 - Vienne 1858) pianiste, compositeur et éditeur autrichien. A Vienne, en 1824, il redressa la maison d'édition musicale Cappi, en lui donnant son nom. Il fut le principal éditeur de Schubert et il fournit à Beethoven le thème des célèbres *33 Variations sur une valse de Diabelli* op. 120, qu'il publia lui-même dans une anthologie. Un grand nombre de ses études, sonates et sonatines pour piano sont encore en usage de nos jours.

diabolus in musica → triton.

Diaghilev Serge (Novgorod 1872 - Venise 1929) impresario et directeur artistique russe. Il organisa d'abord des spectacles d'opéra russe et des expositions d'art à Saint-Pétersbourg et à Paris, puis il fonda la compagnie des Ballets russes (1909), qui constitua l'événement théâtral le plus important du premier quart du siècle. D. demanda leur collaboration à des danseurs, des chorégraphes, et des peintres contemporains, comme Bakst, A. Benois, Derain, Picasso, De Chirico, etc., et des musiciens comme Stravinski (*Pétrouchka*, *le Sacre du printemps*, *Pulcinella*, *Renard*, *les Noces*, *Apollon musagète*), de Falla (*le Tricorne*), Debussy (*Jeux*), Poulenc (*les Biches*), Satie (*Parade*), R. Strauss (*la Légende de Joseph*), Respighi (*la Boutique fantasque*), Milhaud (*le Train bleu*), Prokofiev (*Pas d'acier*, *l'Enfant prodigue*), etc. Ses collaborateurs, dans le domaine des ballets, furent tour à tour : A. Pavlova, T. Karsavina, V. Nijinski, Fokine, E. Cecchetti, Massine, Dolin, Lifar, Balanchine, etc.

S. Diaghilev (à gauche) avec N. Goncharova et I. Stravinski : dessin de M. Larionov (1915).

dialogue composition vocale des XVI^e et XVII^e s. dont le texte implique le procédé de la demande et de la réponse ou la présence de dialogues. Le terme est souvent utilisé comme titre et fait référence à quelques-unes des premières formes de l'oratorio, de la cantate à deux voix (dialoguant entre elles) et à d'autres compositions sacrées et profanes comme la *frottola*, la *lauda* et le madrigal (appelé d'ailleurs *dialogico*) à condition qu'il soit fondé sur l'alternance des deux voix. La technique du dialogue a été appliquée aussi par quelques auteurs de chœurs (comme par ex. dans le grand chœur introductif de la *Passion selon saint Matthieu* de J.S. Bach).

Diamond David Lee (Rochester, New York, 1915) compositeur américain. Il a étudié avec B. Rogers, N. Boulanger et R. Sessions. Tout en respectant la tra-

dition tonale, il a particulièrement assimilé les styles de Stravinski et de Bartók. Il a composé des ballets, l'opéra *Mirandoline*, des musiques de scène, 8 symphonies et d'autres œuvres symphoniques, des mélodies et de la musique de chambre.

diapason son de hauteur fixe (égal au *la*$_3$ à 440 vibrations, ou hertz, à la seconde) utilisé pour donner l'intonation des autres notes et pour l'accord des instruments. Avant qu'il ne devienne stable dans l'actuelle mesure du congrès de Londres en 1939, la fréquence du diapason eut des variations importantes de pays à pays et aussi d'un genre de musique à un autre (musique d'église, de théâtre, symphonique). La fréquence du d. actuel a été reconnue ultérieurement sur le plan juridique en 1971 par une délégation nommée par le conseil de l'Europe, en tenant compte des recherches effectuées à l'échelle européenne, par des commissions spéciales de travail, formées par des musiciens, des physiciens, des musicologues, des facteurs d'instruments, représentants des catégories professionnelles intéressées. On appelle également d. l'instrument acoustique qui produit la fréquence correspondant à la note *la*, d'après laquelle les instruments de musique sont accordés. On en connaît des types variés. Le plus ancien et le plus connu, inventé en 1711, consiste en une fourche de métal qui, percutée, donne un son très pur, privé d'harmoniques; ce son peut être amplifié si la base de l'instrument vient se placer sur une surface faisant fonction de caisse de résonance. D'autres types plus récents de d. sont constitués, soit par une anche battante insérée dans un petit tuyau dans lequel on souffle, soit par la production électronique du *la*. Dans l'ancienne théorie grecque et médiévale, le d. était le nom de l'octave.

diapente terme utilisé dans le langage musical de la Grèce antique et du Moyen Age pour désigner l'intervalle de quinte.

diaphonie terme qui, dans la théorie de la Grèce antique, désignait la dissonance (tous les intervalles à part la quarte, la quinte et l'octave), en opposition à la *symphonia* (consonance). Au Moyen Age, il fut utilisé pour désigner → l'organum et, chez certains auteurs, également le → déchant. // En électroacoustique, on entend au contraire par d., la capacité que possède un système stéréophonique d'enregistrement et de reproduction du son pour séparer et tenir divisés les signaux du canal de droite et ceux du canal de gauche, pendant les phases de la transformation. Une bonne d. est une condition indispensable pour la reproduction stéréophonique du son; si, en fait, les canaux de droite et de gauche ne sont pas bien séparés, l'écoute devient plate et dépourvue du caractéristique «horizon» sonore, qui permet d'identifier les divers points de l'espace et les différents instruments qui composent l'orchestre. La d. est mesurée en dB.

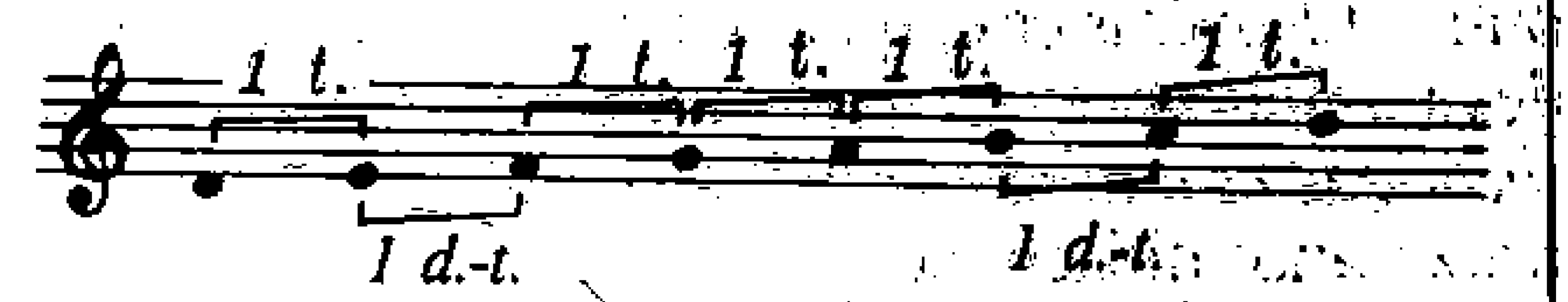
diatessaron terme utilisé dans le langage musical de la Grèce ancienne et du Moyen Age pour désigner l'intervalle de quarte.

diatonique l'un des trois genres, avec le chromatique et l'enharmonique, sur lequel reposait l'ancien système grec (IVe siècle avant J.-C).

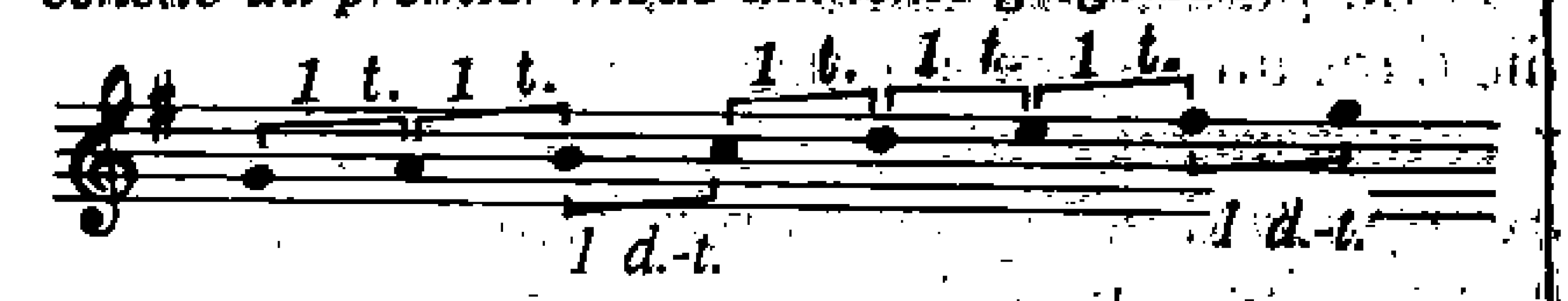
Celui-ci était fondé sur un tétracorde (succession descendante de 4 sons compris dans un intervalle de quarte) dans lequel les deux sons internes subdivisent l'ambitus de quarte en 2 tons et un demi-

tétracorde diatonique grec

ton disposés de quelque façon que ce soit. Dans la théorie et la pratique médiévale et ultérieure, le genre d. définissait la musique reposant sur une *échelle d.*, c'est-à-dire sur une échelle de 7 notes, comprise dans un ambitus d'octave et subdivisée en intervalles de 5 tons et 2 demi-tons disposés de telle façon qu'ils ne soient pas consécutifs. On appelle donc d. également les gammes tonales de mode majeur et mineur (exceptée la gamme mineure appelée *harmonique*). // L'intervalle d. est l'intervalle dont les sons sont compris dans une gamme d.



échelle du premier mode authente grégorien



échelle tonale de sol majeur

diatonisme caractère propre à une musique qui respecte l'échelle diatonique (→ échelle).

diastématique, notation → notation.

Diaz Alirio (Carora 1923) guitariste vénézuélien. Après avoir étudié aux Conservatoires de Caracas et de Madrid, il fut l'élève de Segovia à Sienne. Interprète à la brillante technique, il s'est consacré en particulier au répertoire classique et à la diffusion du patrimoine populaire sud-américain.

Dibdin Charles (Southampton 1745 - Londres 1814) compositeur, librettiste et chanteur anglais. Il commença sa carrière comme chanteur, mais ensuite, au cours, de sa vie intense et mouvementée (il subit, entre autres, une condamnation pour dettes, qui le poussa à se réfugier en France), fut claveciniste, organiste, enseignant, directeur de théâtre et enfin marchand d'articles musicaux. Auteur d'environ 150 œuvres théâtrales de caractère comique (opéras, farces, pantomimes, etc. en partie sur ses propres textes), il créa également un spectacle particulier, appelé *table-entertainment* (divertissement de table), dans lequel le chant, la récitation et l'accompagnement musical étaient interprétés par un seul acteur; il fut non seulement l'auteur, mais aussi l'interprète de quelques-uns de ses propres spectacles. Mais, parmi ses contemporains, D. fut célèbre surtout pour ses chansons (il en écrivit plus de 900), inspirées de thèmes humoristiques et d'actualité. Il composa également de la musique instrumentale et publia des livres de proses, d'histoire théâtrale et des mémoires.

Di Capua Eduardo (Naples 1869-1917) compositeur italien de chansons napolitaines. Diplômé de piano et de composition du Conservatoire de Naples. Il est considéré, dans son genre, comme l'un des auteurs les plus représentatifs, grâce surtout au très célèbre *'O*

sole mio (1898, poème de G. Capurro). Parmi ses autres chansons à succès : *Capille d'oro, 'E bersagliere, Carcioffolà, Carmela'e San Sivero, Maria Marì, 'A serenata d'e rose, Torna maggio, Canzone bella.* Il écrivit quelques chansons (comme *Serenatella nera* et *'E rragazze*) en collaboration avec S. Gambardella.

Di Chiara Vincenzo (Naples 1860 - 1937) compositeur italien de chansons napolitaines. Forgeron et quincaillier, il eut comme vendeur S. Gambardella, autre grand auteur de chansons napolitaines. Outre ses chansons, dont *'A vongola* (1892 : répandue surtout par les orgues de barbarie), *'E tre chiuove, Volete'a casa, volete'a lla* (1900), *Rosa Rusella, Popolo..po!, 'E ffeste'e Napule, Tùppete tùppete, 'A spagnola,* il composa la musique pour le spectacle *Ventimila leghe intorno al globo* («Vingt mille lieues autour de la terre», 1899).

Dickenson Victor, dit «Vic» D. (Xenia, Ohio, 1906 - New York 1984) trombone de jazz américain. Il s'imposa, avec son style surtout humoristique, dans le cadre du swing, avec les orchestres de Benny Moten (1932), Claude Hopkins (1936-1939), Count Basie (1941) et, par la suite, avec des groupes dixieland (Sidney Bechet, Louis Armstrong).

Dickerson Walter, dit «Walt» D. (Philadelphie, 1931) vibraphoniste de jazz américain. Au début des années 1960, il a fourni une transcription originale du *sound* de John Coltrane sur le vibraphone, avec une musique d'une grande spiritualité.

didactique musicale → pédagogie musicale.

Diddley Bo, pseud. de Ellas McDaniel (McComb, Mississippi, 1928) chanteur et guitariste de blues américain. Son inspiration au rythme très marqué en a fait l'un des modèles du rock'n roll.

Diderot Denis (Langres, 1713 - Paris, 1784) écrivain et philosophe français. Fondateur et directeur, avec d'Alembert, de l'*Encyclopédie*, il y écrivit les articles sur les instruments musicaux. Il fut particulièrement sensible aux problèmes de la théorie et de l'esthétique musicale. Dans les *Mémoires sur différents sujets de mathématique* (1748), les chapitres I et III parlent d'acoustique et le IV^e^, d'un projet de construction d'un orgue mécanique. Le livre *Leçon de clavecin et principes d'harmonie par M. Bemetzrieder* (1777), dans lequel D. rapportait, en forme de dialogue, les leçons que celui-ci avait donné à sa fille, eut une certaine notoriété. Selon le philosophe français, la musique est l'imitation de la nature, nature voulant désigner le monde intérieur de l'homme où vivent les passions et les instincts. A l'occasion de la Querelle des → Bouffons, il prit le parti de l'opéra italien.

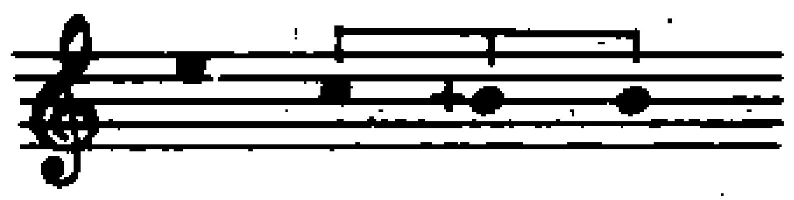
Didur Adam (Sanok 1873 - Katovice 1946) basse polonaise. Il fit ses études en Italie et fut à la Scala de Milan de 1895 à 1898. Il se produisit ensuite pendant de nombreuses années au Metropolitan de New York, dans un répertoire comprenant des opéras du XIX^e^ siècle et des opéras modernes. Il eut une voix sonore et étendue, et de remarquables capacités d'interprétation et de présence scéniques. Ses rôles les plus remarquables furent Leporello de *Don Giovanni*, Basile du *Barbier de Séville*, Méphistophélès de *Faust* et du *Mefistofele* de Boito, Boris Godounov.

Diémer Louis (Paris 1843-1919) pianiste et compositeur français. Il étudia avec A. F. Marmontel, F. Bazin et A. Thomas au Conservatoire de Paris où, à partir de 1888, il enseigna le piano, développant un enseignement qui eut une grande importance dans l'école française. Il s'efforça de promouvoir l'exécution des musiques des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, fondant même, dans ce but, une société pour les instruments anciens. Il composa quelques œuvres dont un concerto pour piano; il publia une méthode de piano et une anthologie des *Clavecinistes français.* Parmi ses élèves figurent E. Risler, Cortot, Casella et R. Casadesus.

Diepenbrock Alphons (Amsterdam 1862-1921) compositeur hollandais. Il passa la plus grande partie de sa vie à Amsterdam où il avait obtenu sa licence de philologie classique. Pour la musique, il se forma tout seul en étudiant les œuvres polyphoniques de la Renaissance flamande et italienne, s'ouvrant ensuite à l'influence de Wagner et Debussy. Il laissa une quantité d'œuvres sacrées pour chœur a cappella et avec orchestre (dont un *Te Deum* pour chœur, quatre solistes et orchestre), beaucoup de lieder pour chant et piano, des compositions pour voix et orchestre (comme *2 Hymnes à la nuit* et *la Nuit*), des musiques de chambre et de scène. Il est considéré comme le premier compositeur hollandais de niveau international depuis la fin du XVII^e^ siècle.

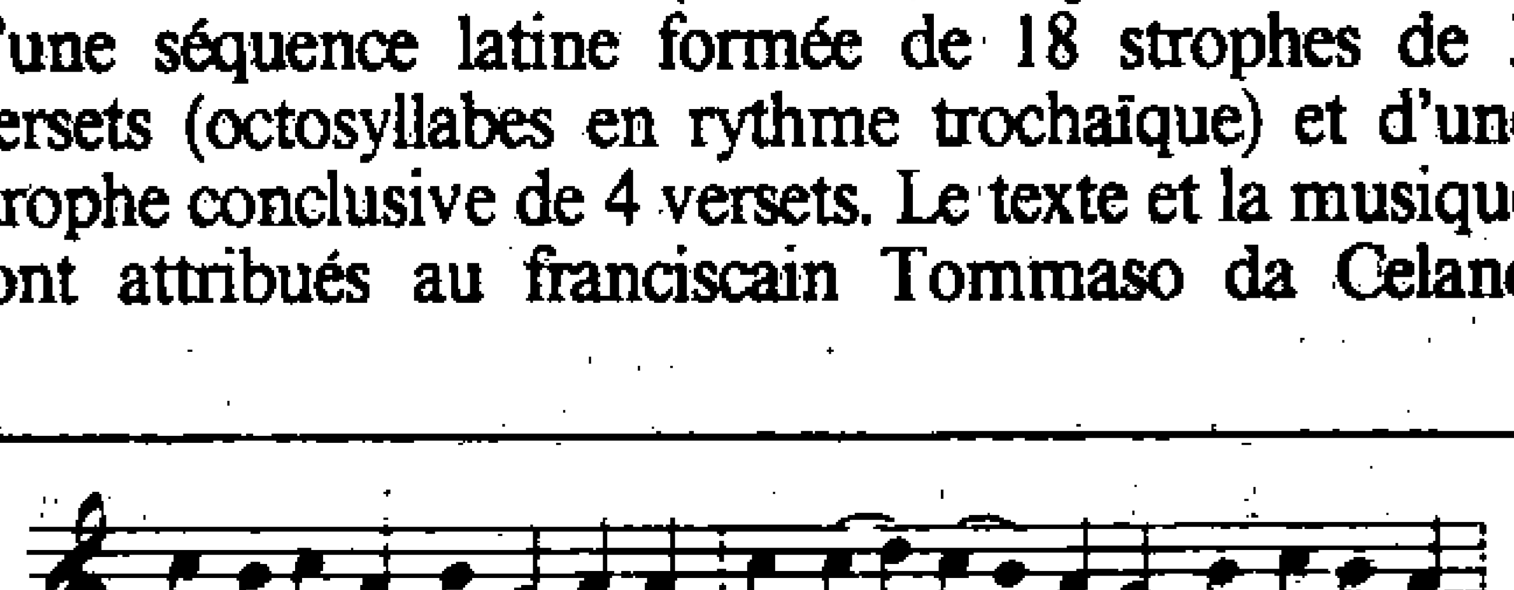
dièse accident musical (♯) qui, placé devant une note écrite, la hausse d'un demi-ton. Le double dièse (×) altère un son de deux demi-tons ascendants. Apparu au XIV^e^ s., comme variante du bécarre (♮) et avec des fonctions souvent équivalentes, le signe du d. en arriva par la suite, avec le bémol à faire partie de l'→ armature des clés, qui indique l'altération constante d'une ou plusieurs notes au cours d'un morceau entier. // Dans la théorie musicale grecque, le terme indique n'importe quel intervalle plus petit que le ton, compris dans le groupe de sons les plus proches d'un tétracorde chromatique et enharmonique.

dièse chromatique dans la théorie grecque (= demi-ton)



quart de ton dans la théorie grecque (le signe + désigne un intervalle inférieur au demi-ton, compris entre le do et le si)

Dies irae début et titre (en français «jour de colère») d'une séquence latine formée de 18 strophes de 3 versets (octosyllabes en rythme trochaïque) et d'une strophe conclusive de 4 versets. Le texte et la musique sont attribués au franciscain Tommaso da Celano



Première strophe du «Dies irae».

(vers 1190-1260), disciple et biographe de saint François d'Assise; Tommaso lui ajouta toutefois le répons pour les obsèques *Libera me, Domine* (remontant au IXe s.) et y incorpora des tropes (XIIe s.), auxquelles il ajouta uniquement la dernière strophe. La forme actuelle remonte au XIVe siècle. Dans le Missel de Pie V, qui est le document de la Réforme liturgique opérée par le concile de Trente, le D.i. se trouve après le *trait* de la messe funèbre; c'est une des 5 séquences encore en usage à l'heure actuelle dans le rite romain. La structure musicale, en mode dorien mixte, repose sur deux motifs principaux qui sont répétés plusieurs fois, et qui se trouvent dans le répertoire musical comme *teneur* des messes polyphoniques (XVe et XVIe s.), comme matière thématique aux pièces sacrées pour la voix ou pour instruments, ou comme suggestions mélodiques dans les œuvres symphoniques, du XVIIe aux auteurs plus récents.

Dietrich Albert (Forsthaus Golk, Meissen, 1829 - Berlin 1908) compositeur et chef d'orchestre allemand. Elève de Schumann à Düsseldorf (1851-1854), il exerça son activité à Bonn (1855), à la cour de Oldenbourg (1861) et à Berlin (1890). On le cite aujourd'hui surtout pour sa composition du premier mouvement d'une sonate pour violon et piano, à laquelle collaborèrent également Schumann et Brahms, en hommage à Joachim. En 1898, il publia un livre sur la vie de Brahms.

Dietrich Marlene, pseud. de Maria Magdalena von Losch (Berlin 1902) actrice de cinéma et chanteuse allemande. Elle commença sa carrière dans des revues musicales comme *Es liegt in der Luft* («C'est dans l'air», 1923) et *Broadway* (1925). Elle est souvent revenue à son activité de chanteuse, jusqu'au début des années 1970; mais ses interprétations les plus significatives restent celles de *Lola-Lola* et *Der blaue Engel*, chansons lancées par le film *l'Ange bleu*.

Dietrich Sixtus (Augsbourg v.1492/94 - Saint-Gall 1548) compositeur allemand. Après avoir fréquenté l'Université de Fribourg, il devint, en 1517, *pro informatore choralium* de la cathédrale de Constance. Ensuite, il enseigna dans plusieurs universités, parmi lesquelles celle de Wittenberg; il participa activement au mouvement de la Réforme. Membre parmi les plus représentatifs de l'école germano-flamande, il publia des magnificat, antiennes, hymnes, chansons spirituelles et profanes de 3 à 6 voix et autres pièces parues dans des anthologies.

Dietsch Pierre Louis (Dijon 1808 - Paris 1865) chef d'orchestre et compositeur français. Successivement maître de chapelle de diverses églises parisiennes, chef d'orchestre à l'Opéra, et professeur à l'école Niedermeyer, il a surtout composé de la musique religieuse et un opéra, *le Vaisseau fantôme ou le Maudit des mers* (représenté en 1842). Il a aussi laissé un *Manuel du maître de chapelle* (1864). □

diferencia composition espagnole du XVIe s., généralement pour orgue, luth ou vihuela, en forme de variation sur un thème grégorien ou sur une mélodie populaire.

digeridu instrument à vent des aborigènes australiens, fonctionnant en partie comme une trompette et en partie comme un mégaphone, consiste en une branche d'eucalyptus longue d'environ 1,50 m et de 5 à 10 cm de diamètre, évidée par des insectes; parfois la branche est creusée au fer rouge. Une embouchure rudimentaire consiste en un anneau de cire fixé à l'extrémité du tube. La vibration des lèvres génère, comme pour la trompette, le son fondamental auquel se superpose l'émission de vocalises dans le tube; en modifiant la conformation de la cavité buccale, l'instrumentiste sélectionne les partiels supérieurs des sons produits par la bouche, provoquant ainsi une variation simultanée dans la hauteur et dans le timbre des sons obtenus.

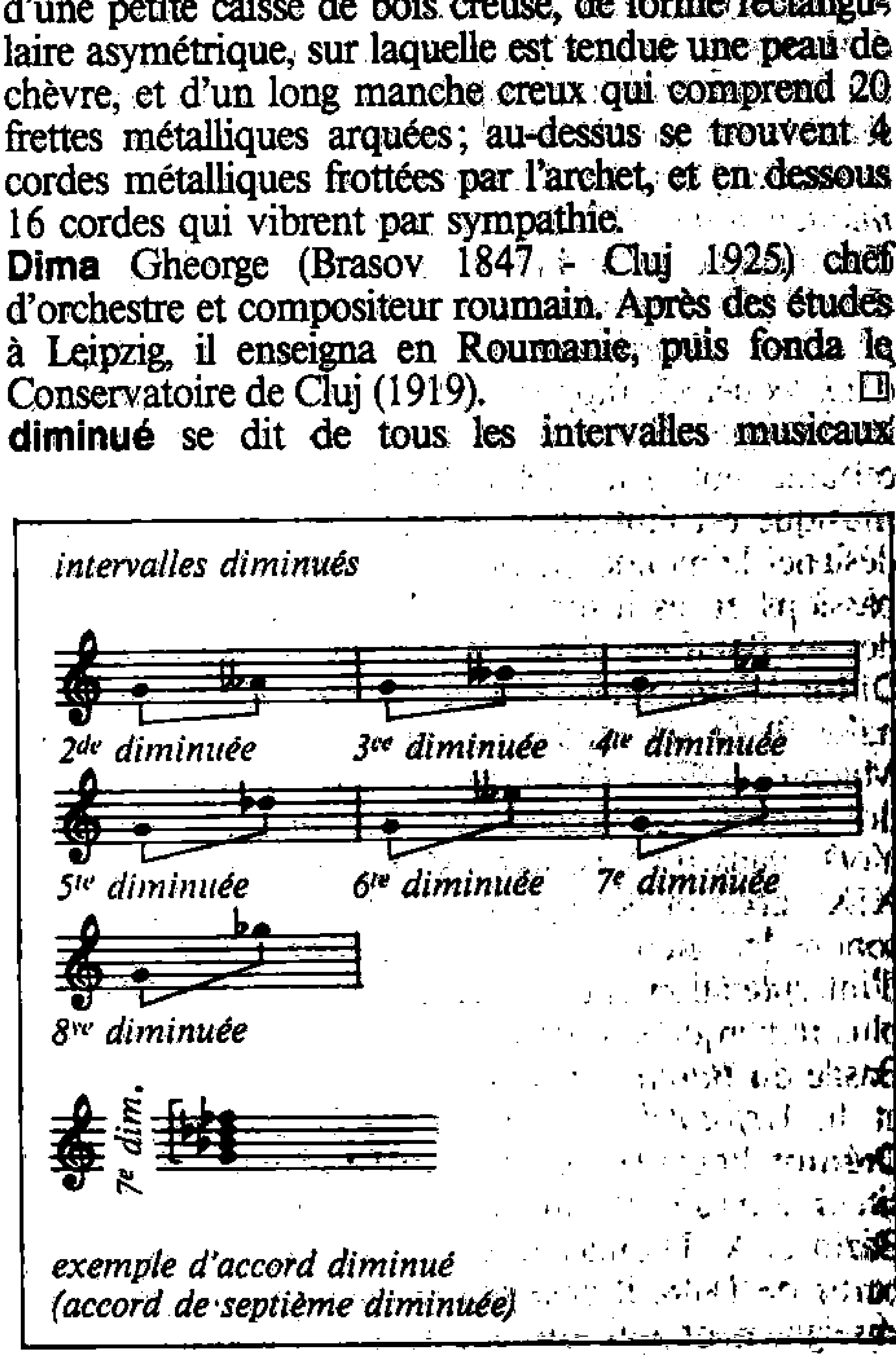
Di Giacomo Salvatore (Naples 1860 -1934) poète et écrivain italien. Il fournit quelques-uns des textes les plus célèbres de la chanson napolitaine de la fin du siècle dernier (*A Marechiare, 'E spingole frangese, Carmela, Era di maggio, Palummella*, etc.). Il écrivit des livrets d'opéra pour D'Arienzo, Giordano (*Mese mariano* : *le mois de Marie*) et quelques autres; il publia d'intéressantes études historiques sur le milieu musical napolitain : *Catalogo della musica antica e sconosciuta dell'Archivio dei Filippini in Napoli* («Catalogue de musique ancienne et inconnue des Archives des Filippini à Naples», 1919), *Maestri di cappella, musici e istrumenti al tesoro di S. Gennaro* («Maîtres de chapelle, musiciens et instruments au Trésor de Saint-Janvier», 1920), *I Quattro Antichi conservatori di musica a Napoli* («les Quatre Anciens Conservatoires de musique à Naples», 2 vol. 1923-1924).

Dille Denijs (Aarschot 1904) musicologue belge. D'abord enseignant à l'Ecole normale d'Anvers, il s'est ensuite installé en Hongrie et s'est intéressé à Bartók sur lequel il a publié plusieurs études. Fondateur des Archives Bartók, il en a été le directeur de 1961 à 1971. □

dilruba instrument à cordes et à archet utilisé dans l'Inde septentrionale, soit pour la musique classique, soit pour la musique populaire urbaine. Il se compose d'une petite caisse de bois creuse, de forme rectangulaire asymétrique, sur laquelle est tendue une peau de chèvre, et d'un long manche creux qui comprend 20 frettes métalliques arquées; au-dessus se trouvent 4 cordes métalliques frottées par l'archet, et en dessous 16 cordes qui vibrent par sympathie.

Dima Gheorge (Brasov 1847 - Cluj 1925) chef d'orchestre et compositeur roumain. Après des études à Leipzig, il enseigna en Roumanie, puis fonda le Conservatoire de Cluj (1919). □

diminué se dit de tous les intervalles musicaux



pouvant être ramenés à la seconde, tierce, sixte et septième, ainsi qu'à la quarte, la quinte et l'octave, quand ils sont réduits d'un demi-ton par rapport à la seconde, tierce, sixte et septième mineures, ainsi qu'à la quarte, quinte et octave justes. Se dit aussi de n'importe quel accord dans lequel la note la plus grave et la plus aiguë constituent un intervalle d.

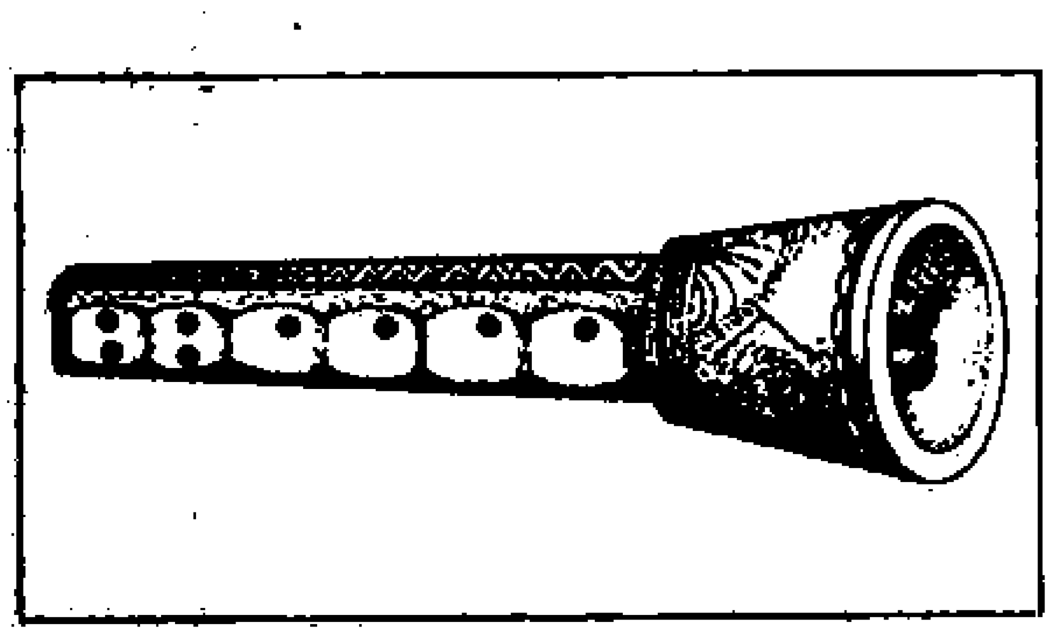
diminuendo indication de dynamique (représentée aussi avec l'abréviation *dim.* ou avec le signe), qui prescrit une diminution graduelle de l'intensité sonore. C'est le contraire du crescendo et il est d'usage courant seulement à partir du XVIII^e s.

diminution procédé contrapuntique consistant à représenter, au cours d'un morceau, un thème ou un motif avec les valeurs de chaque note diminuées respectivement par rapport à leurs durées initiales. // Au XVII^e et XVIII^e s., on appelle d. une façon de jouer, pratiquée par les instrumentistes et les chanteurs, consistant dans l'interprétation d'une mélodie en suivant le déroulement de sa ligne, mais en remplaçant la durée des notes, surtout les plus longues par des ornements de notes plus rapides. La d. n'était pas écrite, mais improvisée, souvent selon des formules stéréotypées (→ coloratura).

D'India Sigismondo (Palerme v. 1580 - Modène 1629) compositeur italien. De famille probablement noble, il séjourna dans plusieurs villes de la péninsule : à Mantoue (où il connut Monteverdi), à Florence, Rome, Piacenza et, à partir de 1611, à Turin comme musicien de chambre de Charles-Emmanuel de Savoie. En 1623, il se rendit à Modène, puis à Rome au service du cardinal Maurice de Savoie; en 1626, il retourna à Modène. Il se consacra à la musique polyphonique et monodique et excella surtout dans cette dernière, passant du style récitatif à un style plus fleuri orné de riches mélismes. Il publia 8 livres de madrigaux, 2 de villanelles, *le Musiche da cantar solo*, 5 livres intitulés *le Musiche*, à une et plusieurs voix, 3 livres de compositions sacrées.

diple instrument à vent et à anche utilisé en Croatie et en Bosnie, formé de deux tubes cylindriques parallèles creusés dans un seul bloc de bois, dans lequel est creusée également une embouchure évasée où sont insérées les anches simples. Les trous des deux tubes peuvent être disposés selon des combinaisons très différentes par le nombre et la fonction : il peut s'agir d'un seul trou percé avec une fonction de semi-bourdon jusqu'à de nombreux trous parallèles avec des fonctions mélodiques. L'instrumentiste peut souffler directement dans le d., en appuyant ses lèvres contre l'embouchure. Le son peut être aussi obtenu au travers d'une outre en peau d'animal, transformant le d. en → cornemuse. Il prend dans ce cas le nom de *d. sa mijehom* (d. avec peau de chevreau).

Diple, instrument aérophone, à anche (Yougoslavie).



direction activité de celui qui dirige un chœur, un ensemble d'exécutants, un orchestre; également, et plus précisément, ensemble des signes gestuels fortement stylisés et répondant à des conventions précises sémantiques (ouvertes cependant à une marge d'interprétations individuelles), au travers desquelles un musicien coordonne l'exécution d'une pièce musicale, fournissant au fur et à mesure des indications d'interprétation en se référant à l'agogique, la dynamique, l'articulation et le phrasé. Le rôle du chef, dans sa spécificité, consiste à rendre, à travers l'éclairage exact de la dimension technique d'une composition, le caractère organique de son projet formel, ainsi que sa situation correcte dans une tradition stylistique et historique donnée. Cette phase, qui constitue la partie interprétative du travail de chef d'orchestre, peut être abstraitement distincte de la phase d'une certaine façon plus didactique de la → répétition, pendant laquelle sont mis au point, notamment par pupitres, les aspects plus spécifiquement techniques de l'exécution.
Dans un passé relativement récent, ces deux tâches étaient attribuées respectivement à un *maestro concertatore* et à un chef proprement dit; une telle séparation des rôles ne se justifie plus dans la pratique musicale actuelle, sinon dans des circonstances exceptionnelles (quand, par exemple, une composition d'une difficulté technique particulière exige une répétition de l'orchestre préliminaire à l'intervention du chef d'orchestre).
La notion de chef d'orchestre au sens moderne est née au début du XIX^e siècle. Jusqu'alors, la d. n'était pas conçue comme une activité autonome; au XVIII^e s., les fonctions de guide, consistant dans la scansion du tempo et dans l'indication des attaques, étaient confiées au premier violon et au claveciniste. L'affirmation du rôle autonome du chef n'est pas simplement due à la complexité croissante de l'écriture orchestrale, mais aussi à l'élargissement du répertoire et aux problèmes pratiques rencontrés lors de l'exécution. L'usage de la baguette se généralisa seulement vers le milieu du XIX^e s.; précédemment (à partir du XVII^e s.), le tempo était scandé avec un bâton sur la scène, ou avec le battement du pied; pendant un certain temps, on utilisa comme baguette l'archet du violon. Parmi les compositeurs du XIX^e s. qui eurent une activité de direction en plus de leur activité créatrice, on peut distinguer, entre autres, Spontini, Weber, Spohr, Mendelssohn, Berlioz et Wagner. Ces deux derniers consacrèrent à l'art de la d. d'importants traités.

directionnalité aptitude d'un → microphone à capter correctement les vibrations acoustiques.

dirge terme anglais désignant une composition vocale ou instrumentale qui est exécutée en commémoration des défunts (un exemple célèbre : le *In memoriam Dylan Thomas* pour ténor, quatuor à cordes et quatre trombones de Stravinski).

Diruta Girolamo (Deruta, Perugia, v. 1550 - ?) compositeur et théoricien italien. Frère au couvent des Minorites, après avoir étudié à Venise avec G. Zarlino, A. Gabrieli et C. Merulo, il fut organiste à la cathédrale Chioggia (1597) et à celle de Gubbio (1609-1612). Il est connu surtout pour *Il Transilvano* (1593-1610), intitulé ainsi en hommage au prince de Transylvanie, Sigismond Bathory : c'est un précieux traité de technique organistique contenant des exemples musicaux des meilleurs compositeurs de

l'époque (C. Merulo, A. et G. Gabrieli, L. Luzzaschi, A. Banchieri, etc.) et de D. lui-même. Il a publié aussi un recueil de motets.

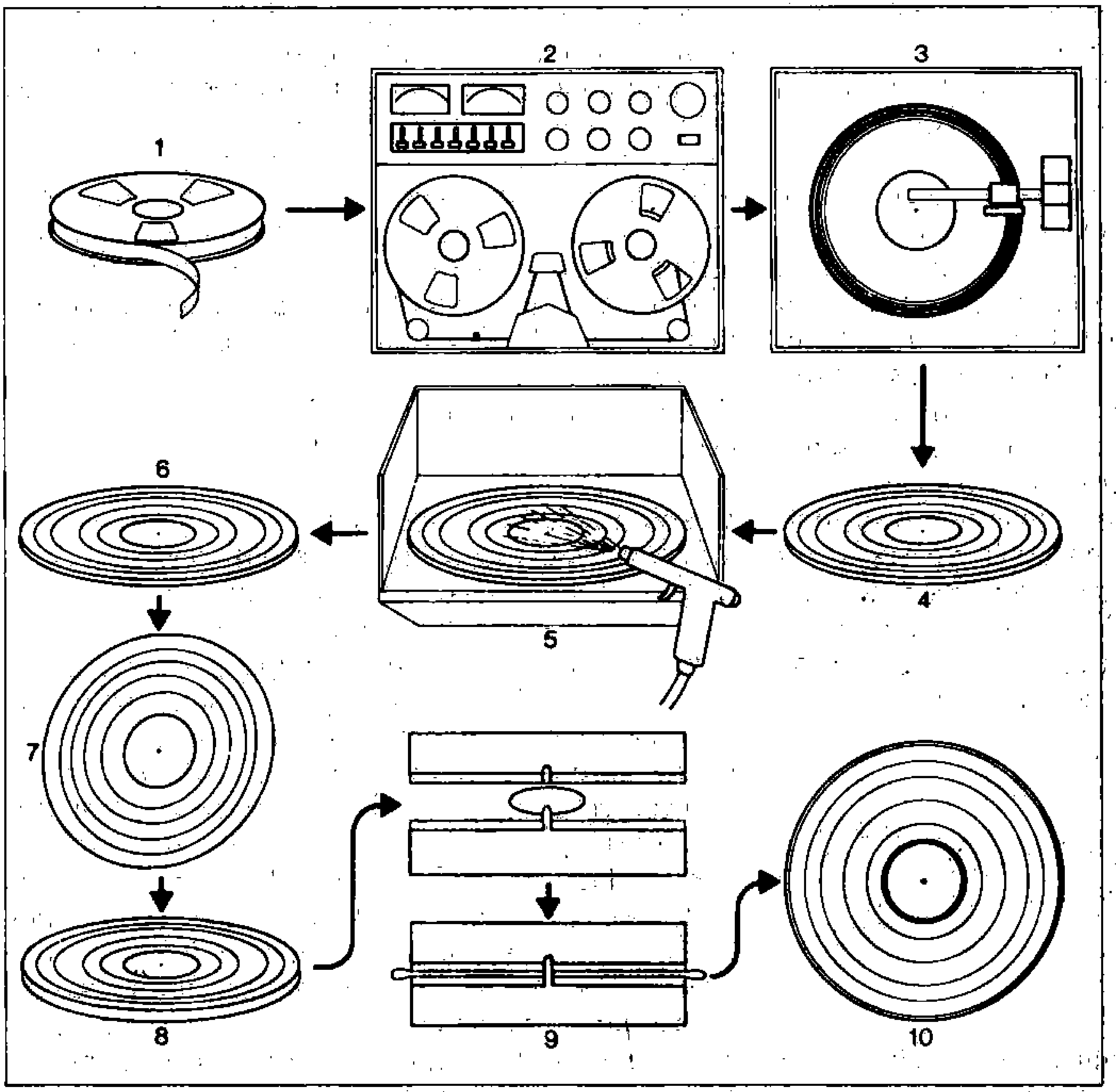
discantus → déchant.

disc-jockey celui qui choisit et présente des disques de musique légère à la radio, à la télévision et dans les discothèques. Le personnage du d.-j. est né aux Etats-Unis à la fin des années 50; il s'est répandu en France au début des années 70. A la fonction du d.-j. de satisfaire le goût et la demande du public est attachée aussi la possibilité de l'influencer; c'est pourquoi le d.-j. a joué un rôle important dans la promotion des disques.

disco la musique d. est un genre de musique pop né au cours de la seconde moitié des années 70 aux Etats-Unis sur des thèmes simplifiés de *soul music* qui s'est répandu dans le monde entier. Très écoutée dans les discothèques, elle a été conçue avec un matériel sonore sophistiqué et a trouvé en Europe, particulièrement à Munich, des prolongements originaux. Elle est caractérisée par une certaine monotonie rythmique et sonore, mais elle s'enrichit d'effets visuels dans les exécutions en concert..

disque plaque circulaire de matière synthétique, au moyen de laquelle il est possible de reproduire des sons enregistrés. Le disque a pour premier ancêtre le cylindre sur lequel la pointe du phonographe inventé par Edison en 1877 grave un sillon modulé verticalement, qui est l'image solidifiée de la «forme du son». Les ondes sonores sont la somme des signaux acoustiques présents simultanément en un point de l'espace et leur forme varie selon la variation des signaux eux-mêmes. Si un système mécanique de sensibilité suffisante est actionné par des vibrations acoustiques suivant la variation de leur forme dans le temps, et si par ce moyen on en grave l'allure sur un support solide qui se déplace à vitesse uniforme, la trace obtenue est l'enregistrement fidèle de l'événement sonore. Tel est le principe scientifique du phonographe (et de ses descendants) qui restitue le son quand on inverse le processus utilisé pour l'enregistrement, c'est-à-dire en faisant glisser la pointe dans le sillon déjà gravé. Auparavant, en 1857, E. L. Scott avait réalisé le *phonautographe*, constitué par un gros entonnoir muni d'une membrane tendue qui vibrait sous l'action du son et qui tenait solidement une pointe, laquelle traçait sur un rouleau de papier noirci l'image graphique des vibrations acoustiques. Avec un support de ce type, il n'était cependant pas possible de reproduire le son. Le brevet d'Edison (1878) fut acheté par la Columbia Phonograph Company qui se créait à Washington et dès lors commença la longue route de l'enregistrement mécanique du son. Au début, l'utilité du système fut essentiellement considérée comme un ersatz de la sténographie, avec peu de succès d'abord étant donné le côté peu pratique du procédé : d'une manière inattendue, l'intérêt du public s'éveilla et l'on passa rapidement de la reproduction de la voix humaine à l'enregistrement de saynètes comiques et de chansons qui étaient écoutées avec grand plaisir et contre paiement de menue monnaie. L'histoire du disque devint, à partir de ce moment, un ensemble d'événements scientifiques, industriels et romanesques, où d'importants intérêts artistiques et économiques évoluaient rapidement sous les enseignes de la compagnie détentrice des brevets.

Le système de l'enregistrement sur cylindre s'avéra rapidement inadapté : chaque exemplaire devait être gravé séparément, si bien que la lenteur du pro-



Disque. Schéma du cycle de production d'un disque microsillon :
1 *bande master,*
2 *lecteur de bandes,*
3 *tourne-disque pour l'enregistrement,*
4 *vernissage,*
5 *argenture,*
6 *master,*
7 *mère,*
8 *moule,*
9 *impression,*
10 *disque fini.*

cédé, devint incompatible avec l'augmentation de la demande et avec le développement économique. Une première amélioration fut réalisée en 1887 par l'Allemand Emil Berliner qui résidait aux Etats-Unis depuis quelques années : il remplaça le cylindre par un disque de verre peint sur lequel le stylet du graveur traçait un sillon en forme de spirale modulé verticalement. 1891 marque une autre grande nouveauté, que l'on doit toujours à Berliner : l'enregistrement sur un disque d'aluminium avec un sillon modulé latéralement et non plus verticalement. Le nouveau système, qui dès le début prit le nom de *gramophone*, remplaça peu à peu le phonographe à cylindre tandis que l'on déterminait les conditions d'un futur progrès très important : en 1901, la compagnie qui possédait le brevet de l'enregistrement sur cire s'associa avec les compagnies propriétaires d'autres brevets, rendant enfin possible la reproduction de nombreux exemplaires à partir d'une matrice unique. Les premiers d. étaient enregistrés sur une seule face et la durée de la reproduction sonore allait de 90 à 120 secondes. Quand l'amélioration du mécanisme d'horlogerie dont dépendait la régularité de la rotation du d. rendit possible l'emploi de d. d'un plus grand diamètre, la durée atteignit 4 minutes, guère plus; c'est cette durée que nous retrouvons sur les d. 78 tours encore en usage il n'y a pas si longtemps. En même temps, on fit d'importants progrès dans les dispositifs de prise de son, d'enregistrement et de reproduction du son jusqu'au moment où, à partir de 1920, grâce à la valve thermoïonique de Flemming, déjà expérimentée depuis vingt ans, le procédé électrique remplaça le vieux système mécanique dans toutes les phases de la production du d. (du microphone au haut-parleur). Entre-temps, les personnalités les plus célèbres de l'art de la musique, chefs d'orchestre, chanteurs, concertistes (tous fort bien rémunérés) enregistrèrent des d. dont l'étiquette portait leur nom. Enrico Caruso, qui demanda cent livres sterling pour chanter dix airs d'opéras en 1897, en gagna plus d'un million les années suivantes.

Les progrès techniques ultérieurs dans l'enregistrement du d. vont de pair avec ceux de la radiophonie en ce qui concerne la prise de son et sa reproduction au moyen d'appareils électroacoustiques de plus en plus perfectionnés. Les procédés d'enregistrement et d'impression des d. ont évolué en même temps. On arrive ainsi, après la Seconde Guerre mondiale, à une innovation technique révolutionnaire, le d. microsillon qui, avec sa vitesse réduite à 33,1/3 tours par minute et la miniaturisation du sillon, a élevé la durée de chaque face à 25 minutes environ d'une excellente reproduction sonore dont la qualité doit également beaucoup à l'amélioration du support. Actuellement, la production de d. est consacrée au microsillon stéréophonique qui se différencie du microsillon monophonique par le fait qu'il réalise sur un unique sillon l'enregistrement des deux traces stéréo, l'une sur le côté gauche du sillon, gravée par un stylet incliné de 45° vers la gauche, et l'autre sur le côté droit, gravée par un autre stylet incliné de 45° vers la droite. Ce système d'enregistrement, dit 45/45, creuse un sillon en V. dont les côtés forment entre eux un angle de 90° : le côté gauche du sillon correspond au canal A et le côté droit au canal B. La reproduction est effectuée à l'aide d'une seule pointe qui lit les deux traces en se déplaçant dans les deux sens. Un système électromagnétique complexe, constitué par un double *pick-up* (tête de lecture), révèle la double information en dirigeant chaque constituant vers la section respective du double système d'amplification et d'écoute. Les immenses progrès accomplis par l'électronique au cours de ces dernières années ont fait que le d. est devenu le point faible d'une chaîne hi-fi et ont rendu nécessaire d'imaginer de nouveaux systèmes pour garantir aux enregistrements une fidélité et une dynamique de plus en plus performante. On assista ainsi à la naissance des d. à enregistrement direct, pour lesquels la matrice d'impression est gravée directement au cours de la phase d'enregistrement et non à partir d'un master enregistré sur bande magnétique, ainsi qu'à celle des d. tirés de masters numériques, enregistrés sur le vif grâce à des techniques numériques appropriées.

La véritable clef de voûte pour résoudre définitivement le problème des supports discographiques est cependant représentée par l'avènement de la haute-fidélité numérique et des supports à lecture optique (Compact Disc). Il s'agit de petits disques aux reflets métalliques (12 cm. de diamètre) qui contiennent le message sonore dans une myriade de petits trous disposés sur eux en forme hélocoïdale. Pour les lire, on utilise des tourne-disques particuliers où la technique traditionnelle est remplacée par un rayon laser qui sonde avec précision les petits trous. Parmi les innombrables avantages de ce système, il faut signaler l'élimination complète du bruit de fond et de l'usure du disque, puisqu'il n'y a plus aucun contact physique entre la tête de lecture et le support musical. (Voir, en appendice, Précis d'acoustique, Enregistrement et Reproduction du son.)

dissonance → consonance-dissonance.

dissonance émission de sons simples ou musicalement articulés, augmentés ou diminués, ou bien d'une fréquence légèrement plus basse ou légèrement plus haute que celle des sons considérés comme justes.

Di Stefano Giuseppe (Motta Sant'Anastasia, Catane, 1921) ténor italien. Sa voix claire à l'éclat magnifique, ainsi qu'un phrasé passionné, lui assurèrent une carrière rapide et une popularité internationale. Ténor lyrique léger et de faible personnalité à ses débuts, il affronta ensuite les rôles lyriques dramatiques. Il faut mentionner ses interprétations dans *Manon* de Massenet, *l'Elixir d'amour, Werther, les Pêcheurs de perles, la Bohème, Faust* et *Carmen.*

Distler Hugo (Nuremberg 1908 - Berlin 1942) organiste et compositeur allemand. Il fut successivement organiste à Lübeck (1931-1937), professeur d'orgue et de composition à Stuttgart (1937-1940), puis chef de chœur à la Musikhochschule de Berlin. La plupart de ses œuvres chorales et instrumentales sont destinées au culte luthérien. □

distorsion déformation que subit le son pendant l'enregistrement et la reproduction, à cause des altérations produites par les circuits électroniques d'amplification, des haut-parleurs et aussi du lieu d'écoute. L'amplificateur introduit deux sortes de d. : harmoniques et d'intermodulation. La première, appelée THD (*total harmonic distorsion*), se mesure en pourcentage et est due à la présence d'harmoniques parasites d'une onde fondamentale générée par des circuits, et qui ne fait pas partie du signe original. La d.

d'intermodulation, qui se mesure aussi en pourcentage, concerne au contraire, soit les systèmes d'amplification, soit les haut-parleurs. Elle est causée par l'interaction de deux différentes fréquences, présentes dans le signal d'origine, qui génère des fréquences parasites différentes des deux fréquences qui les ont produites et inexistantes au départ. L'élimination de la d. est l'objectif à atteindre dans la haute-fidélité et même si une distorsion de 0,5 % est difficilement perceptible pour l'oreille humaine la plus raffinée, aujourd'hui le matériel hi-fi capable d'avoir une distorsion (THD) inférieure à 0,005 % est courant.

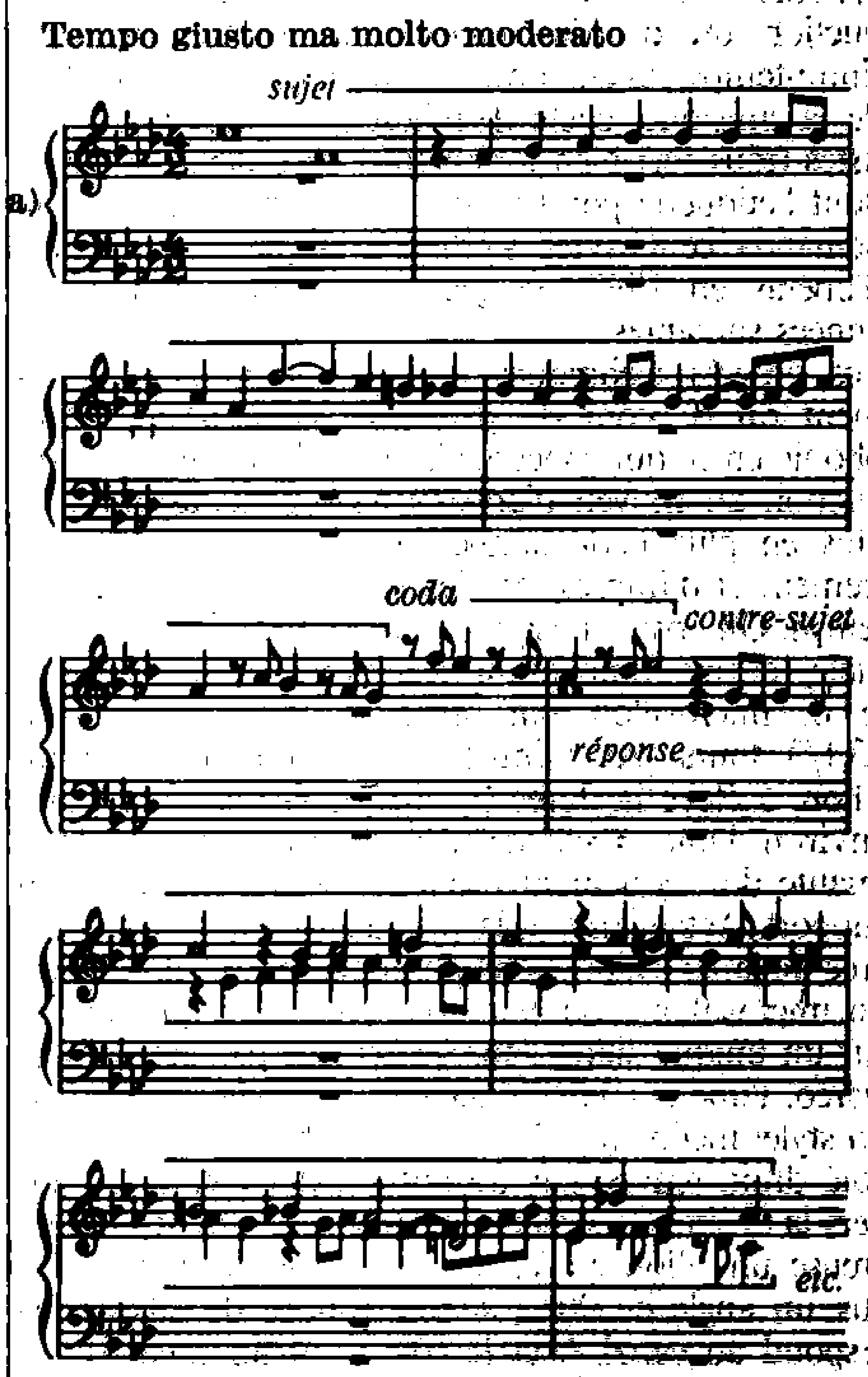
dithyrambe forme de la poésie lyrique grecque, liée initialement au culte du dieu Dionysos. Son origine religieuse est incontestable. Il était entonné par un chœur, accompagné par l'aulos durant les processions dionysiaques : le caractère orgiaque était souligné par des danses et des mimes, souvent indécentes. Le contenu de ces chants archaïques était constitué par des louanges et des invocations à Dionysos, nommé avec ses nombreuses épithètes ; les mètres étaient en priorité le dactyle, l'épitrite, le crétique et le *bacchius*. Le premier à donner une dignité littéraire au d. (déjà connu par Archiloque au VII[e] s. avant J.-C.) fut, selon Hérodote, le poète Arion (VI[e] s. avant J.-C.) qui introduisit, entre autres, l'usage (repris par les dithyrambographes postérieurs) de donner un titre à l'œuvre. Le dithyrambe eut également une structure dramatique dans laquelle s'établissait un dialogue entre le dirigeant et les composants du chœur : selon une célèbre affirmation d'Aristote, cette forme serait à l'origine de la tragédie.

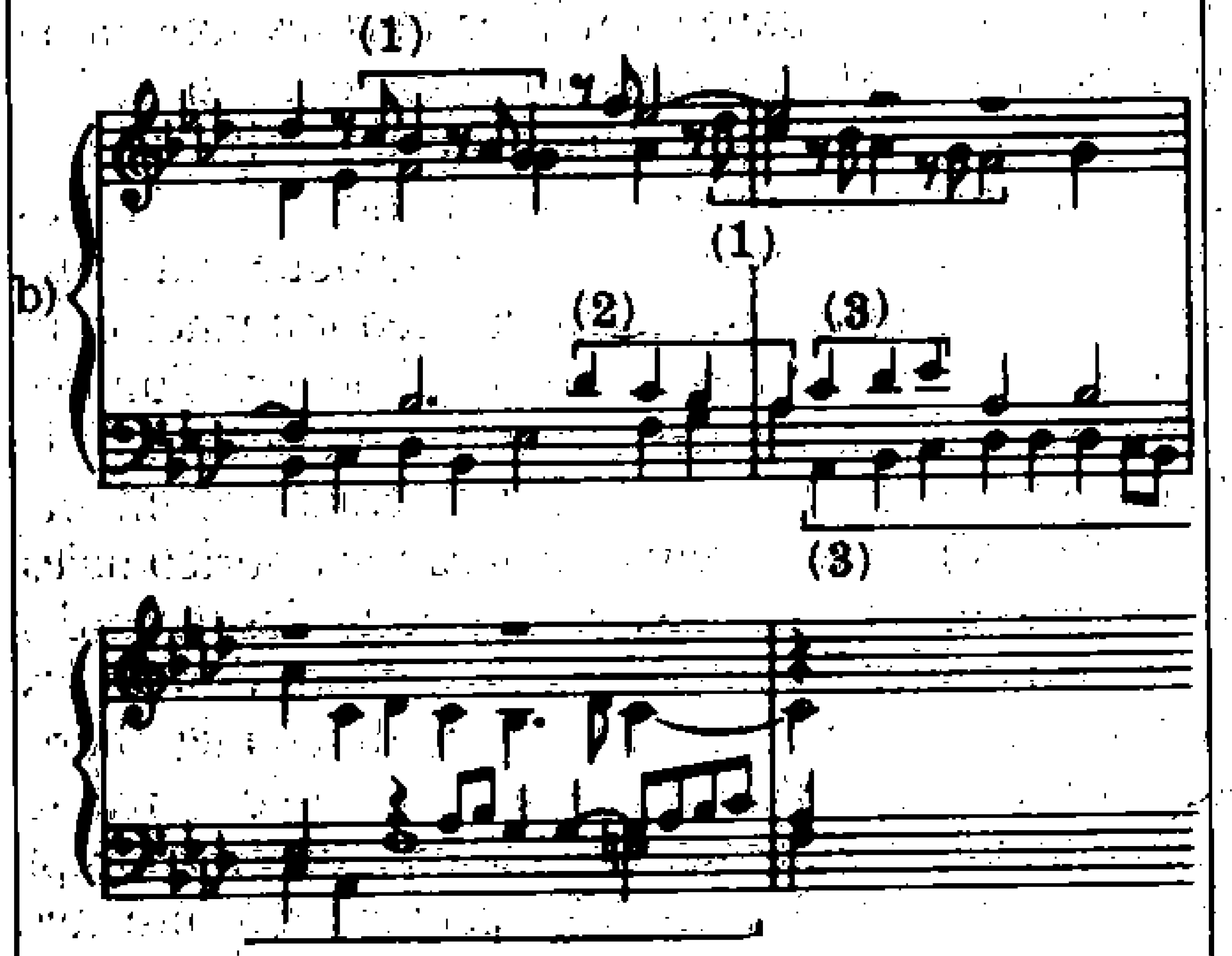
Dittersdorf Carl Ditters von (Vienne 1739 - Neuhof, Bohême, 1799) compositeur autrichien. En 1763, il accomplit un voyage en Italie avec Gluck, se faisant applaudir comme violoniste ; à partir de 1765, il fut maître de chapelle de l'évêque de Grosswardein (Nagy-Varad) en Hongrie (aujourd'hui Oradea, Roumanie). En 1770, il passa au service du prince évêque de Breslau. Il ira plusieurs fois à Vienne, où il jouera en quatuor avec Mozart, Haydn et J.-B. Vanhal. Compositeur apprécié de musique de théâtre et d'oratorios dans le style viennois de l'époque, avant tout pour le *Doktor und Apotheker* (1786), inspiré par les modèles de l'opéra bouffe italien dont il retient l'aria et le grand final, il est considéré comme un des plus grands représentants du singspiel. Le reste de sa production est intéressant par les concertos, qui emploient peu le développement thématique mais sont pleins de finesses instrumentales (environ 100 symphonies, concertos pour différents instruments solistes, quatuors et trios, sonates pour clavecin ou piano forte), alors que sa production très importante d'œuvres de caractère sacré est d'une valeur moindre. Il laissa une intéressante autobiographie, publiée après sa mort (1801).

Dittrich Paul-Heinz (Gornsdorf 1930) compositeur allemand. Il étudia d'abord à Leipzig, puis à l'Akademie der Künste de Berlin-Est avec R. Wagner-Régeny (1958-1960). Il commença à se faire connaître dans les années 1970. Parmi ses œuvres, caractérisées par un goût éclectique et une attention particulière portée aux problèmes de sonorité, il faut remarquer *Schlagzeilen* pour 2 pianos, 2 percussions et bande magnétique (1971), *Vokalblätter* pour soprano, 12 voix, 2 instruments et bande magnétique (1972-1973) et *Kammermusik II* pour 3 instruments et bande magnétique (1975).

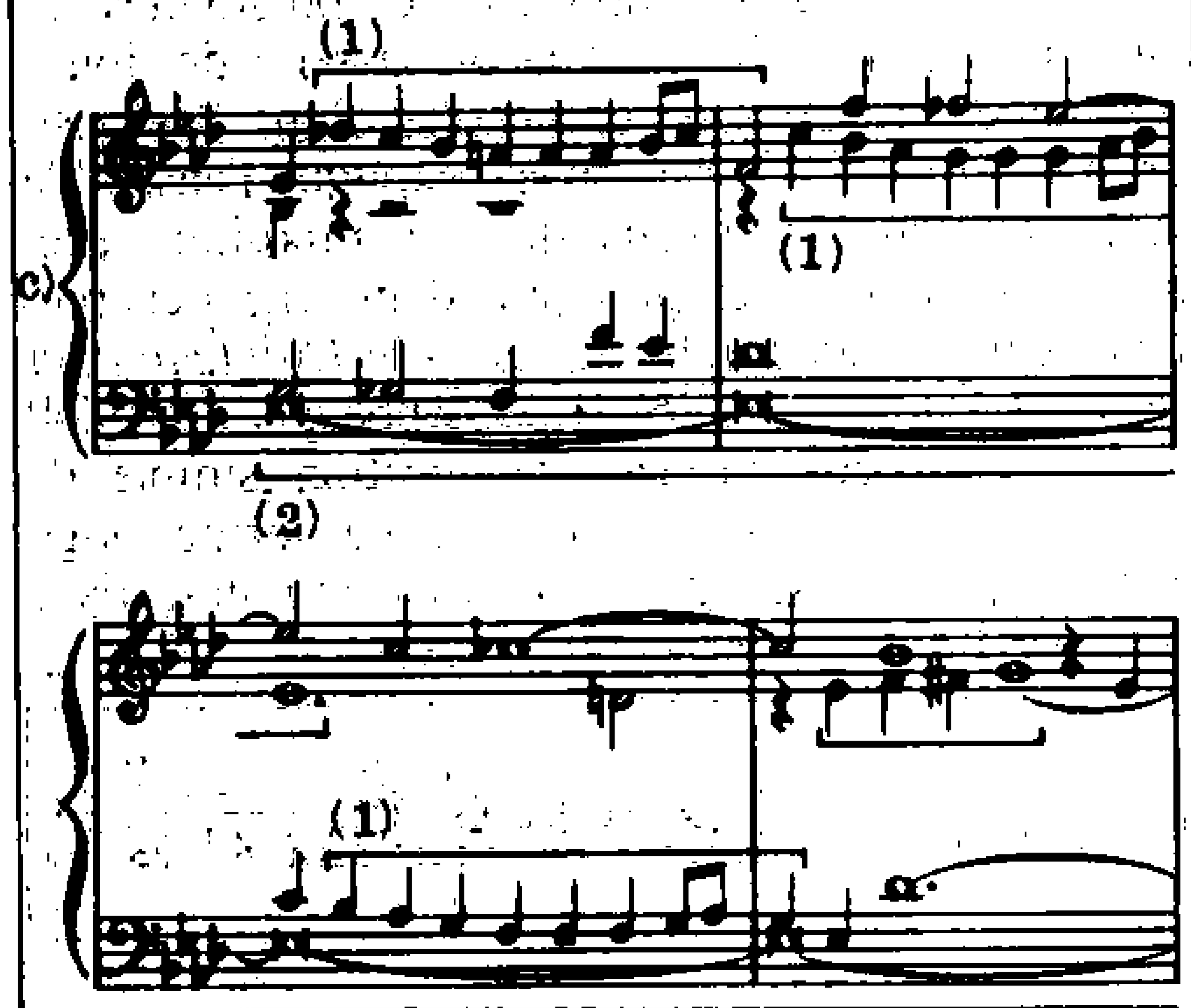
divertissement terme introduit dans la seconde moitié du XVII[e] s. pour indiquer une composition vocale ou instrumentale profane, de caractère léger et récréatif, dépourvue de forme propre. Au siècle suivant, le d. désigna avant tout une composition instrumentale ayant le caractère de la suite, c'est-à-dire contenant un nombre très variable (jusqu'à 10 et même plus) de morceaux de formes variées (menuet et autres danses, ouvertures, rondos, variations, etc.). Formellement peu différent donc de la sérénade et de la cassation, le d. avait en plus un caractère de musique de chambre et de distraction, et était souvent destiné à être exécuté à l'occasion de fêtes, banquets, ou circonstances joyeuses. Au XIX[e] s., par d., on entend souvent un pot-pourri et des variations sur des motifs célèbres. Le terme a été repris dans sa signification originelle par les auteurs modernes pour indiquer les compositions instrumentales dans lesquelles prédominent d'une manière générale l'esprit du jeu. // Dans la fugue, on appelle d. un épisode intermédiaire entre deux énoncés du sujet. // En France, par d., on désignait jusqu'au XVII[e] s. une danse ou une chanson qui, insérée dans une œuvre musicale scénique, en suspendait temporairement l'action. // On appela également d. une courte œuvre de circonstance avec ballet et même la comédie-ballet.

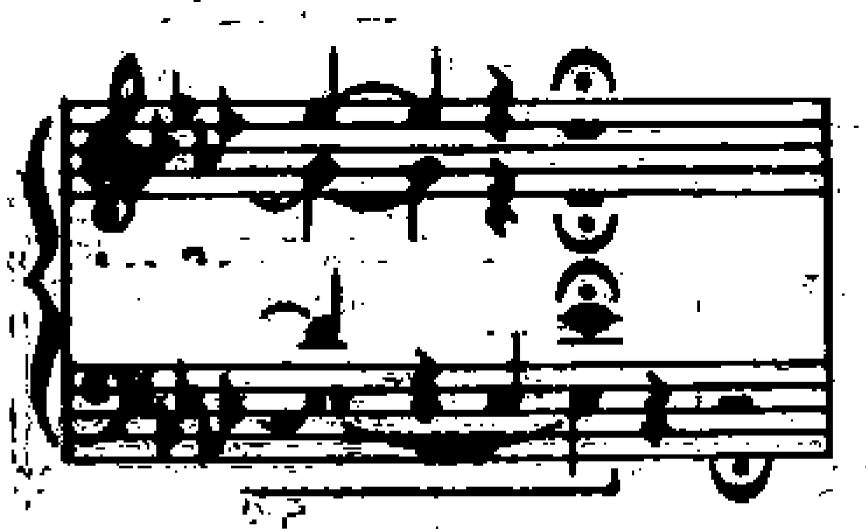
Exemples de divertissement dans une fugue :





1) motif de la coda
2) fragment du sujet par mouvement contraire
3) fragment du sujet

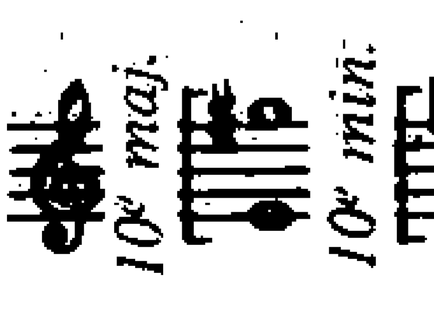




1) fragment du sujet par mouvement contraire
2) pédale de dominante précédant la strette

Sujet et réponse d'une fugue à quatre voix (a) et deux divertissements de cette fugue (b) et (c). Th. Dubois : «Traité de contrepoint et fugue».

dixieland terme qui, dans le langage populaire, indiquait le sud des Etats-Unis et qui, par la suite, a été employé pour désigner le premier jazz blanc qui est né justement dans le Sud. Il fut pratiqué, à l'imitation du jazz noir et parfois même dans un but parodique, surtout par les couches sociales les plus pauvres et particulièrement par les immigrés (dont un grand nombre d'italiens). Parmi les orchestres de d. les plus importants, il faut citer le Reliance Braas Band (l'un des tout premiers), l'Original Dixieland Jazz Band (qui enregistra le premier disque de jazz) et les New Orleans Rhythm Kings. Peu avant la dernière guerre mondiale, le d. a connu une nouvelle vogue qui a conduit à redécouvrir de vieilles gloires de La Nouvelle-Orléans.



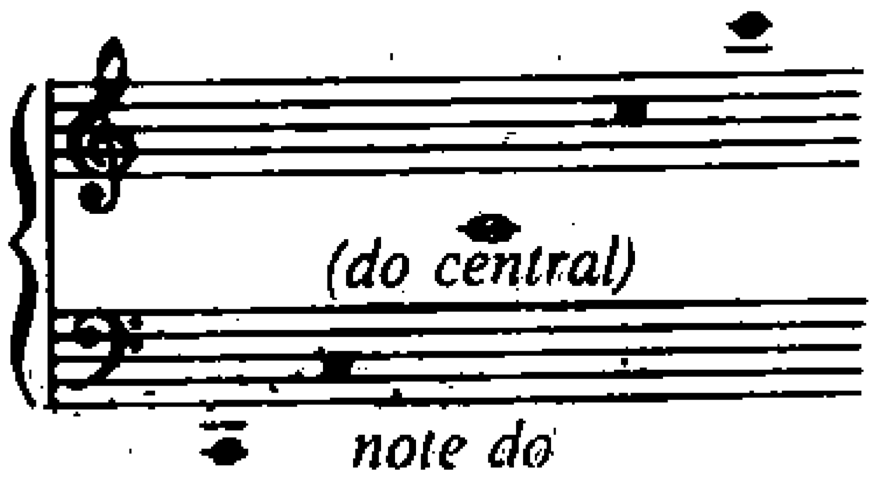
Intervalle de dixième majeure et mineure.

dixième dans le système tonal et tempéré, intervalle compris entre deux notes, donné par la somme d'un intervalle d'octave et d'un intervalle de tierce (par ex., entre un *do* et un *mi* à l'octave supérieure).

Dixon Charles Dean (New York 1915-Oberägeri, Suisse, 1976) chef d'orchestre noir américain. Après avoir achevé ses études musicales à la Juilliard School et ses études littéraires à la Columbia University, il fonda une école de musique et divers orchestres symphoniques et de chambre, dont un orchestre international de jeunes à Paris. Il dirigea l'orchestre de la NBC, le Philarmonic Symphony Orchestra de New York, l'Orchestre philarmonique d'Israël et, en tournées, plusieurs orchestres européens, interprétant avec succès des œuvres classiques et contemporaines.

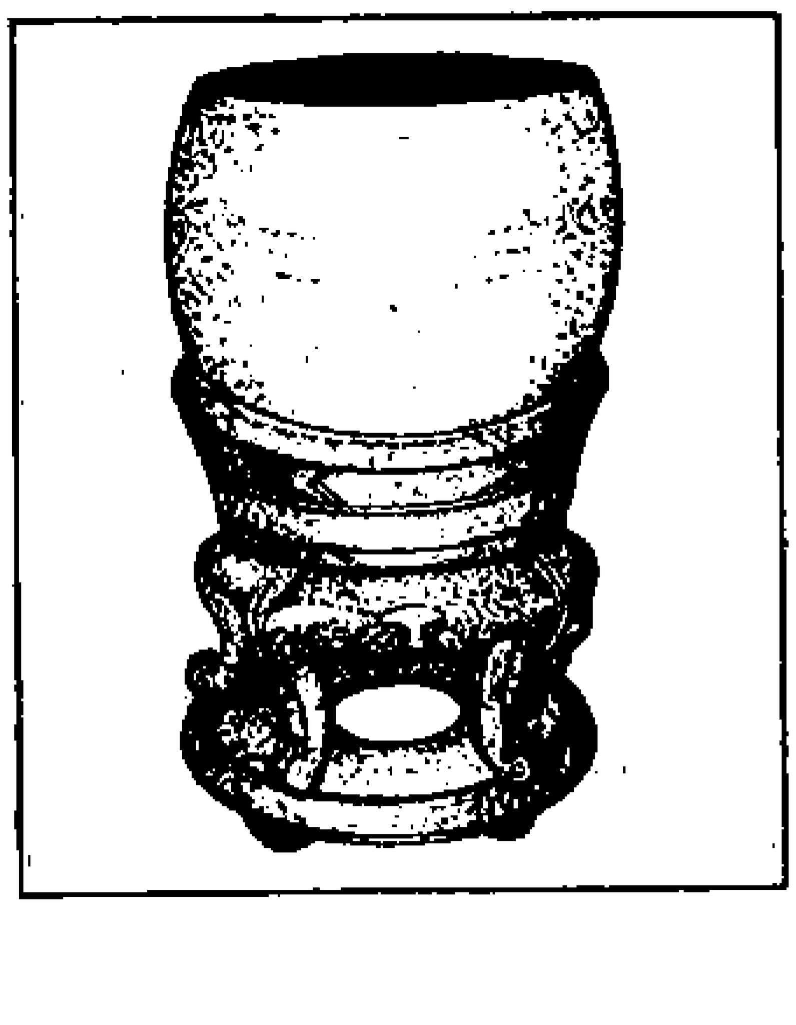
Dixon William Robert, dit «Bill» D. (Nantucket, Massachusetts, 1925) trompettiste, pianiste et compositeur de jazz américain. Il a collaboré dans les années du free jazz avec Cecil Taylor et Archie Shepp, se consacrant ensuite à l'enseignement et à la composition.

do (ut) nom désignant, dans les pays latins, la première note de l'unique échelle majeure privée de dièse et de bémol (correspondant aux touches blanches du piano). Au nom d'origine *ut* (introduit par Gui d'Arezzo, encore en usage en France), on substitua le nouveau terme de *do* à partir du XVII^e s. Dans les pays germaniques, anglo-saxons et slaves, la note est indiquée par la lettre C. La clé d'*ut* quelle que soit sa place sur la portée, indique le do_3 c'est-à-dire le *do* central.



La note do sur différentes octaves et le do central.

dô-batsi instrument à percussion japonais, consistant en un grand gong en forme de baril hémisphérique de métal, posé sur un coussin de paille ; il est percuté par une mailloche de bois recouvert de peaux.



Dô-batsi, instrument à percussion (Japon).

Dobiáš Václav (Radčice 1909 - Prague 1978) compositeur tchèque. Elève de V. Novak et A. Hába, après avoir expérimenté des techniques nouvelles comme celles des quarts de ton et des sixièmes de ton (*Concertino* pour violon, 1941), il a ensuite complètement abandonné ses recherches expérimentales en écrivant des symphonies, des cantates, des chœurs, des marches et des mélodies.

Doblinger Ludwig (1816-1876) éditeur autrichien. En 1857, il reprit la maison de Friedrich Mainzer, fondée en 1817 et fonctionnant comme bibliothèque musicale de prêt. Après avoir étendu son activité avec succès à la vente et à l'édition musicale, il revendit le magasin à Bernhard Herzmansky en 1876. □

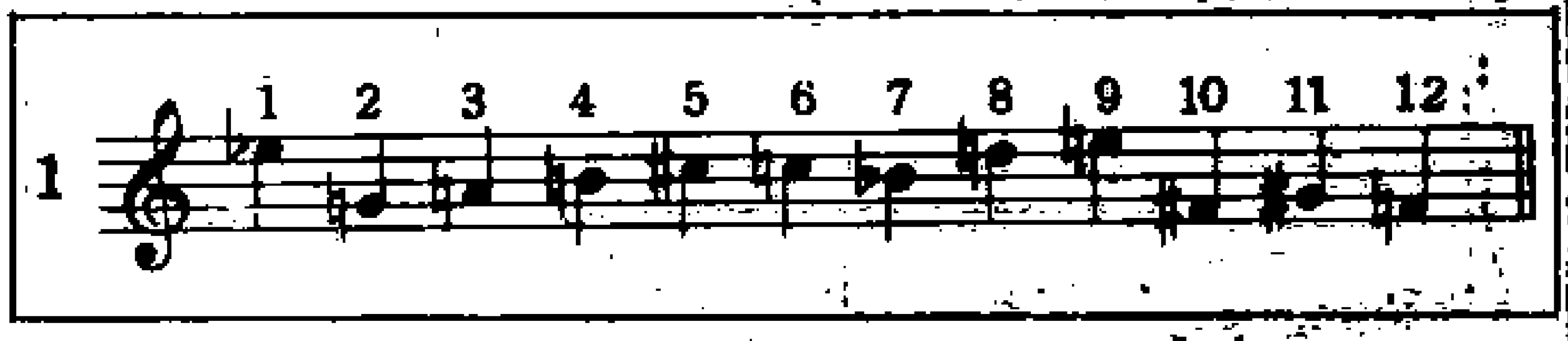
Dobronic Antun (Jelsa Hvar 1878 - Zagreb 1955) compositeur croate. Professeur au Conservatoire de Zagreb, il fut le musicien le plus représentatif du style croate du début du siècle. Son œuvre aborde tous les genres musicaux, du quatuor à cordes à l'opéra. □

Dodds Johnny (La Nouvelle-Orléans 1892 - Chicago 1940) clarinettiste de jazz américain. Sa sonorité teintée de blues le distingue de la tradition de la clarinette créole, en le rapprochant de la plus authentique source populaire noire. Il est considéré comme le clarinettiste le plus significatif du jazz tardif de La Nouvelle-Orléans. Parmi ses meilleurs disques il faut mentionner ceux qu'il enregistra avec le Creole Jazz Band de King Oliver en 1923-1924, avec les Hot Five et Hot Seven de Louis Armstrong, en 1925-1927, et ceux qu'il enregistra sous son propre nom.

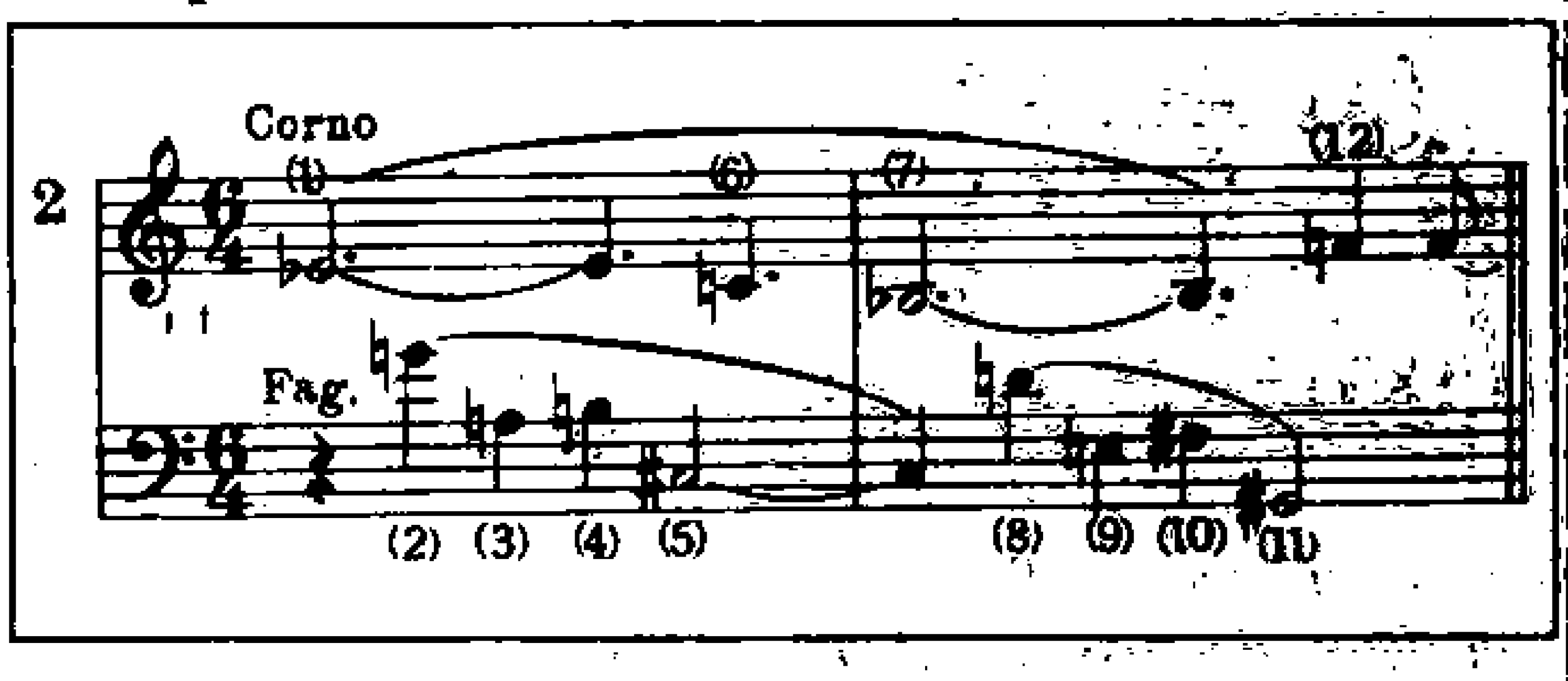
Dodds Warren, dit «Baby» W. (La Nouvelle-Orléans 1898 - Chicago 1959) batteur de jazz américain, l'un des plus grands de la période New Orleans tardive. Avec son frère Johnny, clarinettiste, il a joué et enregistré avec King Oliver et Louis Armstrong.

dodécaphonisme «méthode de composition avec douze sons non apparentés entre eux» : telle est la définition que donna du d. son créateur Arnold Schoenberg. La méthode dodécaphonique se sert de façon conséquente de toutes les ressources de la gamme chromatique tempérée, définie comme *total chromatique*. Le total chromatique avait pénétré de plus en plus les structures de la musique tonale au point qu'on en était arrivé (après Wagner et surtout au début du XX^e^ siècle) à concevoir une musique dont l'organisation dépendait moins des fonctions tonales et du diatonisme que de l'application plus ou moins complète et conséquente de l'ensemble des ressources de la gamme chromatique. Des agrégations harmoniques de plus en plus complexes et des modulations de plus en plus fréquentes caractérisent l'évolution musicale du XIX^e^ s. et du début du XX^e^ siècle. Cette évolution conduisit Schoenberg à suspendre (vers 1908) les fonctions tonales, c'est-à-dire à composer une musique émancipée aussi bien du concept de la dissonance que de celui d'un centre tonal auxquels revenaient jusqu'alors le rôle de principe unificateur d'un organisme musical. C'est la période dite *atonale* pendant laquelle la musique se libère de tous les principes d'organisation connus jusqu'alors, sans pour cela faire intervenir un principe nouveau.

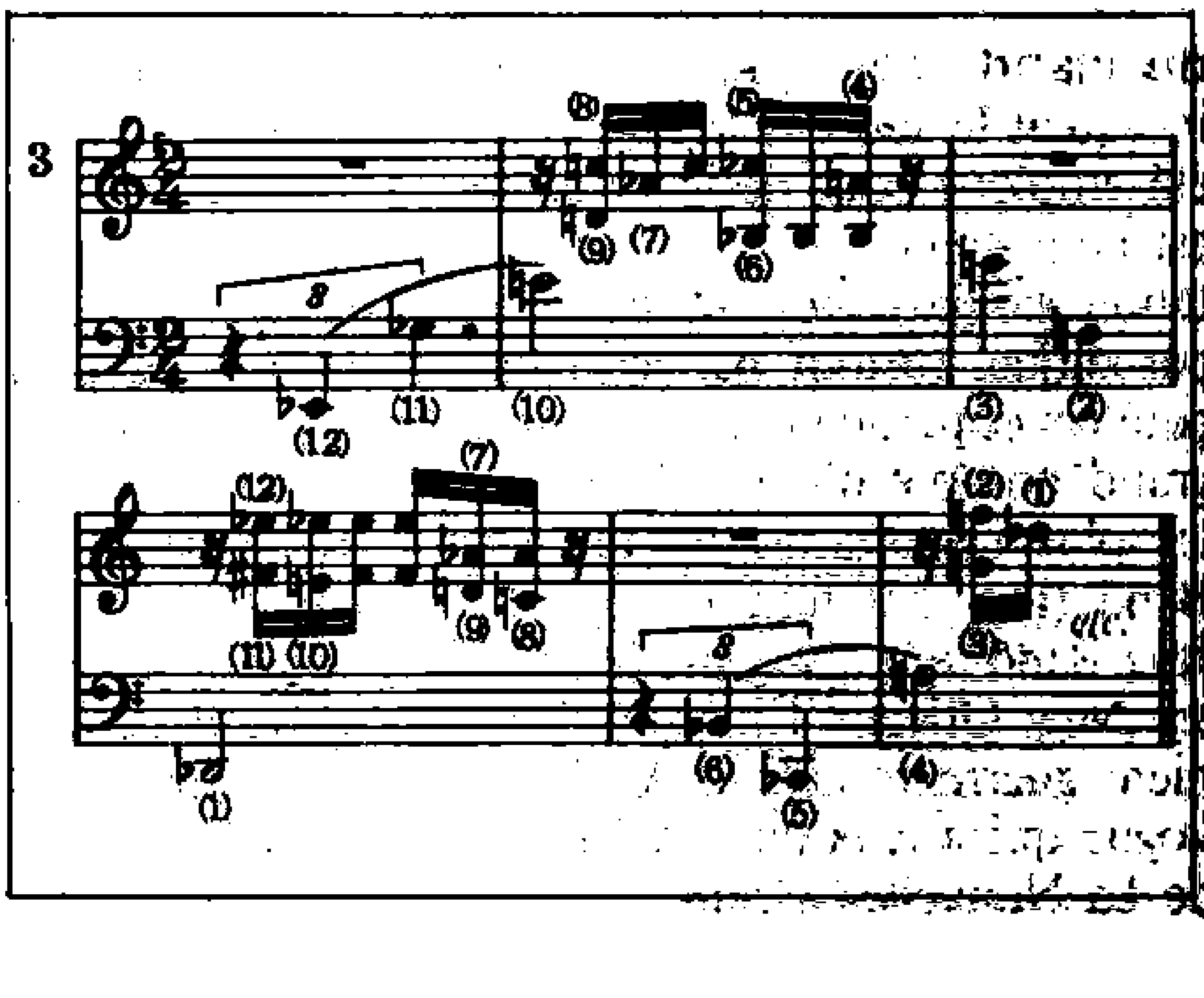
En essayant de comprendre quelques-uns des principes structuraux qu'il avait utilisés instinctivement et en suivant son intuition, Schoenberg s'aperçut de l'existence et de la constance de quelques procédés. Deux d'entre eux méritent particulièrement d'être signalés : 1) la tendance à utiliser tous les sons de la gamme chromatique dans un espace aussi réduit que possible ; 2) l'équivalence fonctionnelle de certaines figures mélodiques et harmoniques. En d'autres termes : 1) le fait que le total chromatique soit traité de façon si conséquente exclut la prédominance d'un son sur un autre, et c'est ce total qui devient l'un des principes unificateurs des structures musicales ; 2) le fait qu'il existe un rapport immédiat (et même une identité) entre certaines agrégations horizontales (mélodies) et certaines agrégations verticales (accords) permet d'unifier les matériaux de composition en les considérant comme des projections différentes (horizontales ou verticales) d'une seule et unique réalité fondamentale. Ce dernier axiome conduit au concept de série où tous les intervalles peuvent être projetés en quelque dimension que ce soit, tout en restant tributaires d'un seul phénomène de base. Le premier axiome transfère le concept général de série à celui de *série de douze sons*, puisque seule une série de ce type est capable d'intégrer l'ensemble des possibilités du total chromatique. De cette façon la série de douze sons devient le principe unificateur d'une composition dodécaphonique, puisqu'elle explique l'ensemble des phénomènes musicaux de la composition elle-même. Quelques exemples pris dans une des premières œuvres dodécaphoniques — le *Quintette pour instruments à vent*, op. 26, de Schoenberg (1923-1924) — illustrent deux modes d'application simple de l'écriture sérielle dodécaphonique. La forme originelle de la série (Grundgestalt) est reproduite dans l'exemple 1 :



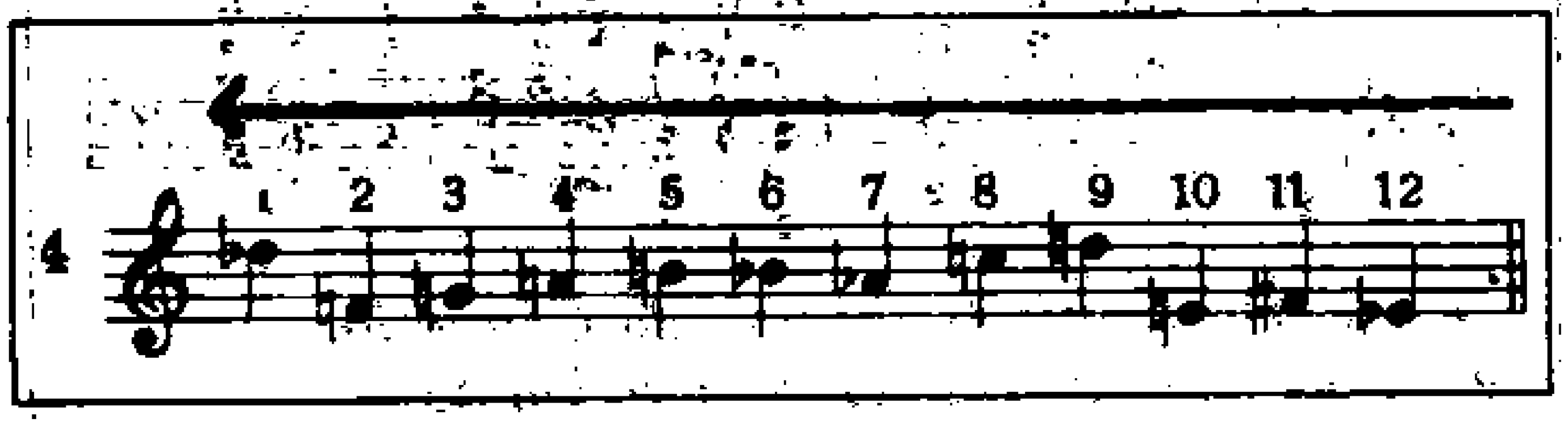
l'exemple 2



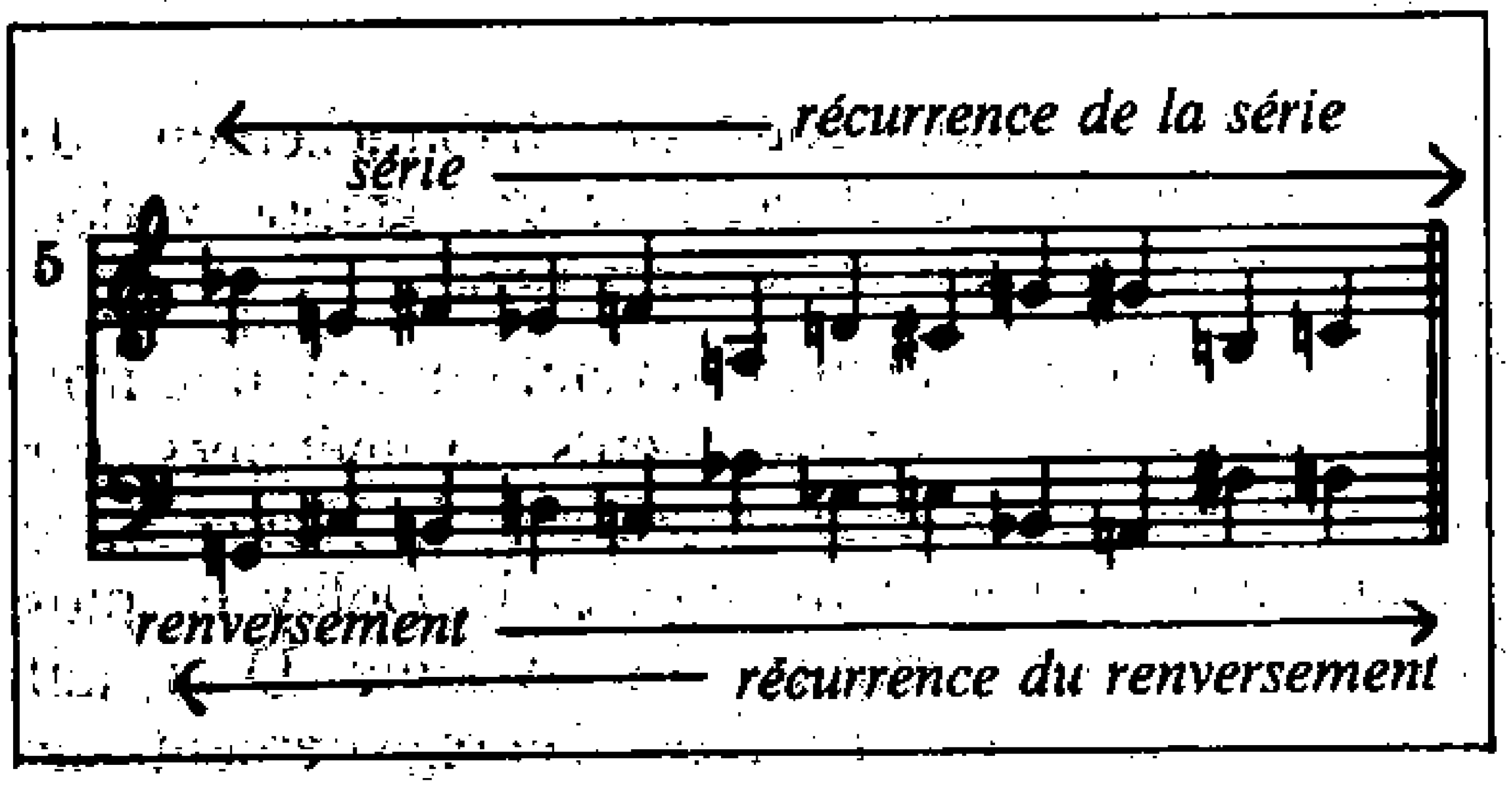
reproduit un passage où la série se trouve partagée entre deux instruments. L'exemple 3



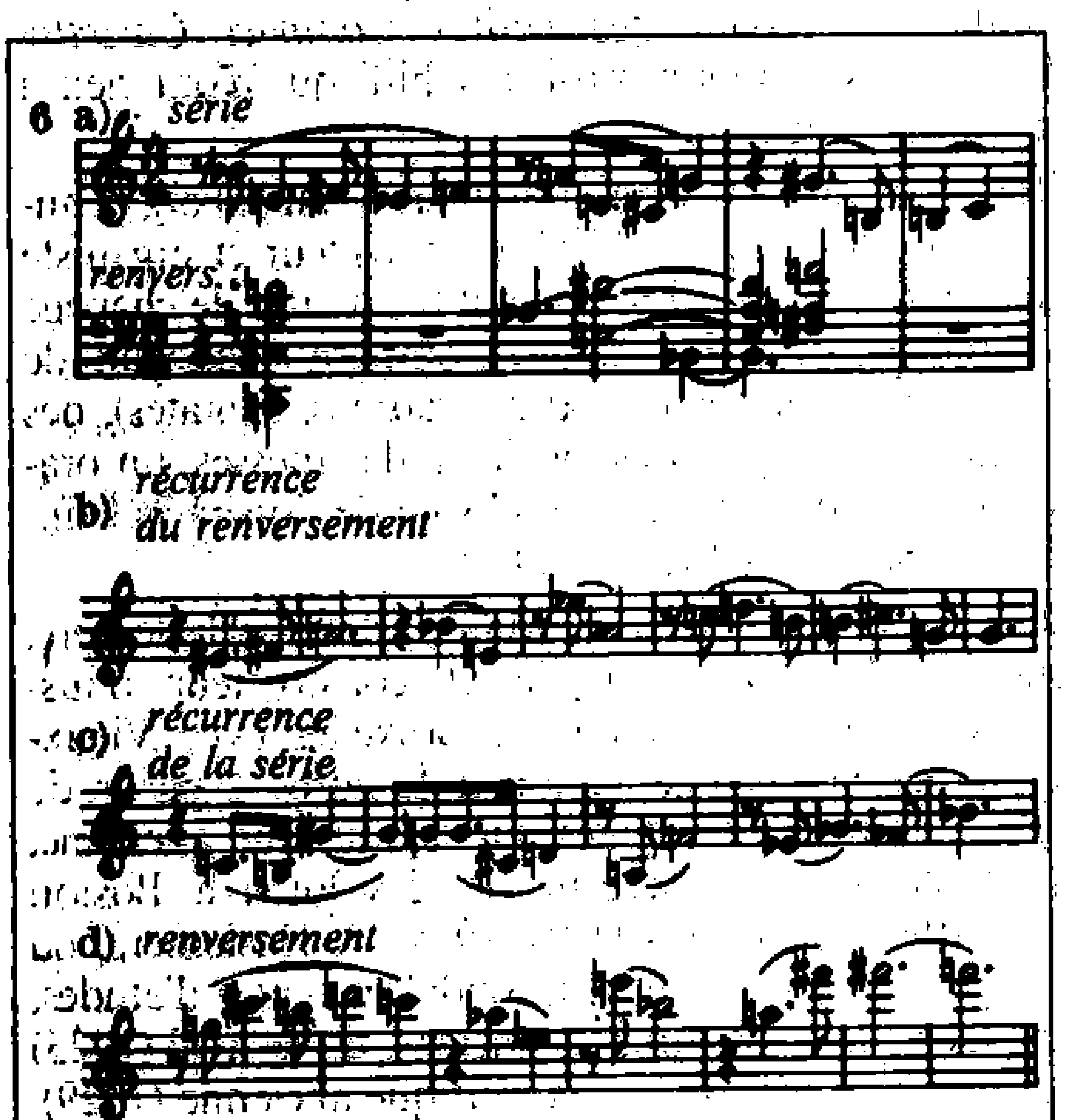
reproduit un autre passage fondé sur une transposition de la série, un ton en dessous (exemple 4),



traité en *mouvement récurrent*. En plus des principes de transposition et de mouvement récurrent, la série autorise deux autres variantes : le *renversement* (tous les intervalles imités par *mouvement contraire* : un intervalle ascendant devient descendant et vice versa) et la *récurrence du renversement*.
Les exemples suivants, tirés des *Variations pour orchestre* op. 31 de Schoenberg (1926-1928), montrent une application complexe de toutes les variantes sérielles. L'exemple 5



reproduit la série originelle, et un renversement de la série transposée à la tierce mineure inférieure. Ensemble, ces deux formes constituent un ensemble sériel qui est appliqué au cours de toutes les variations du thème (exemple 6).



La première section du thème (*a*) utilise la forme originelle de la série pour la mélodie, tandis que l'harmonie se sert du renversement. Les trois autres sections (dont nous reproduisons ici seulement la mélodie) développent les trois autres formes, aussi bien dans la mélodie que dans l'harmonie, chacune d'elle étant composante complémentaire (c'est-à-dire l'inverse) de l'autre : section II (*b*), récurrence du renversement dans la mélodie et récurrence dans l'harmonie ; section III (*c*), récurrence de la série originelle dans la mélodie et récurrence du renversement dans l'harmonie ; section IV (*d*), renversement dans la mélodie et série originelle dans l'harmonie. La méthode de composition dodécaphonique fut d'abord adoptée par les deux principaux disciples de Schoenberg, Alban Berg et Anton Webern, puis par un petit nombre d'autres compositeurs. Mais, vers 1950, elle se répandit très rapidement dans le monde entier et provoqua toutes sortes de développements, avec de multiples divergences. En fait, dès cette époque (1950), le concept de d. a été englobé dans celui de musique → sérielle qui s'efforce de réaliser une organisation globale de tous les paramètres musicaux.

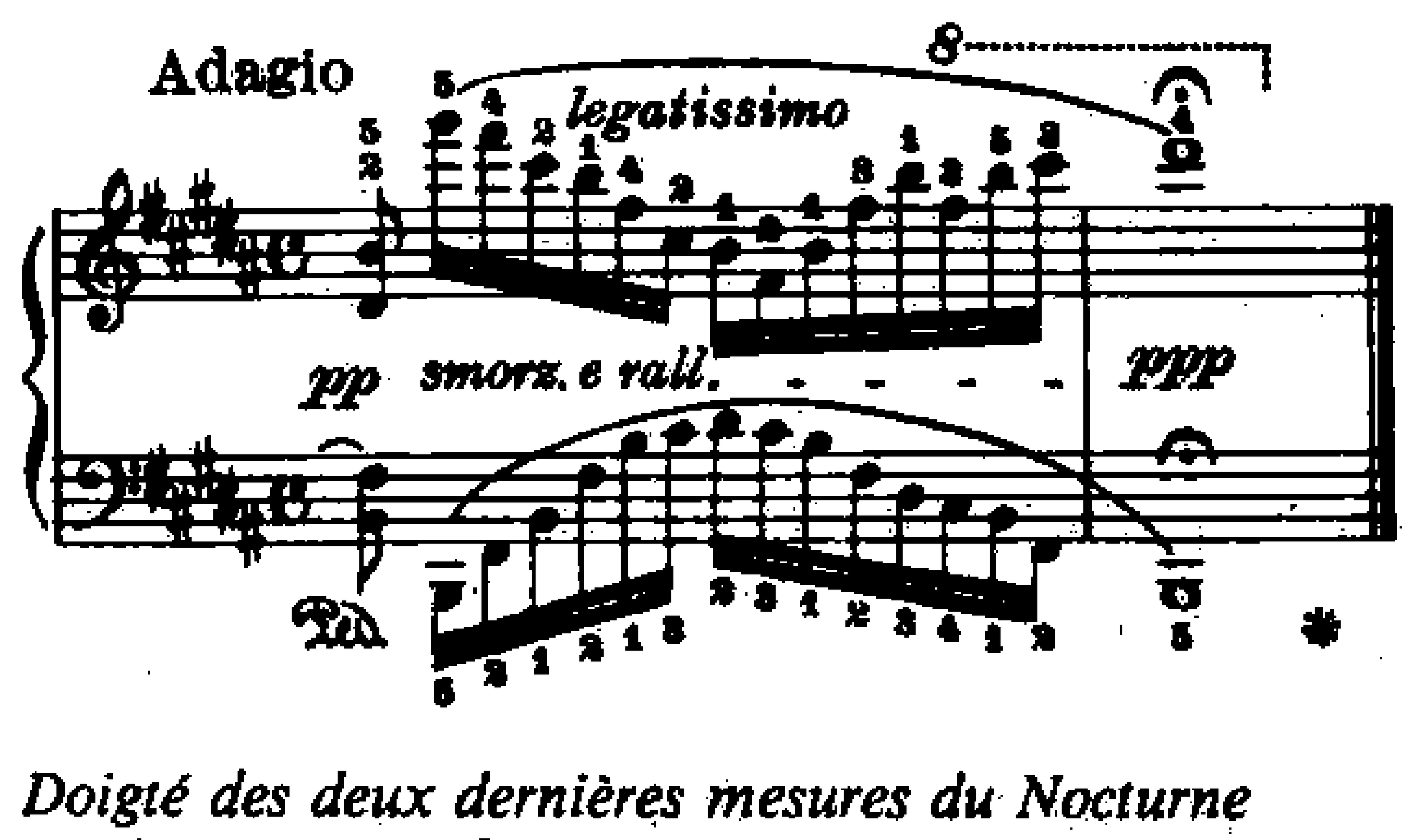
Döhler Theodor von (Naples 1814 - Florence 1856) pianiste et compositeur autrichien. Il vécut en Italie et ne s'en éloigna que pour des tournées très applaudies en Europe centrale et en Angleterre. Il composa l'opéra *Tancreda*, représenté après sa mort (1880), et de nombreuses pièces brillantes pour piano (études de concert, variations, nocturnes et tarentelles).

Dohnányi Christoph von (Berlin 1929) chef d'orchestre allemand, petit-fils de Ernö D. Après s'être perfectionné aux Etats-Unis avec son grand-père et avec L. Bernstein, il a été nommé successivement directeur de l'Opéra de Lübeck (1957-1963), du Staatstheater de Kassel (1963-1966), de l'orchestre symphonique de la Radio de Cologne (1964-1969), de l'Opéra de Francfort (1968-1977), de l'Opéra de Hambourg (1977-1984), dirigeant en même temps les plus grands orchestres d'Europe et d'Amérique, et se signalant comme un interprète vigoureux et précis du répertoire classique et moderne, au concert aussi bien qu'au théâtre.

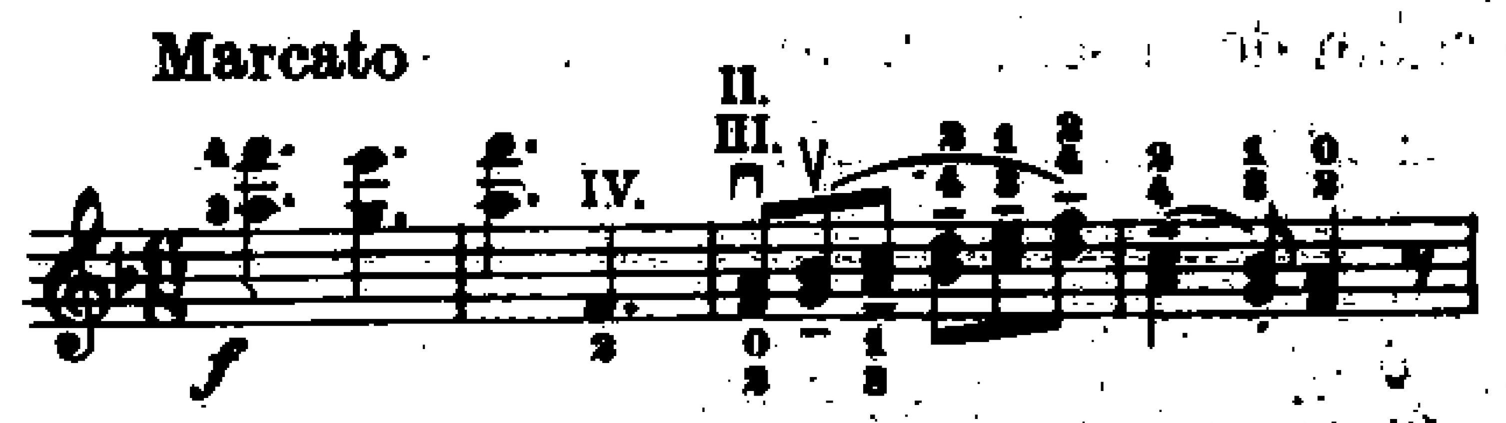
Dohnányi Ernö (Bratislava 1877 - New York 1960) pianiste et compositeur hongrois. Il était encore élève de l'Académie de musique de Budapest lorsqu'il composa le *Quintette avec piano* op. 1, suscitant l'enthousiasme de Brahms. En 1897, après s'être perfectionné avec E. d'Albert, il débuta comme pianiste à Berlin : ce fut le début d'une brillante carrière de concertiste dans le monde entier. En 1908, il fut nommé professeur de piano à la Hochschule für Musik de Berlin ; lorsque la guerre éclata, il rentra en Hongrie, prenant la direction du Conservatoire de Budapest. De 1925 à 1927, il exerça son activité aux Etats-Unis puis retourna dans son pays où il occupa d'importantes fonctions jusqu'en 1944. Après la Seconde Guerre mondiale, il quitta la Hongrie pour vivre d'abord en Autriche et en Argentine, puis (à partir de 1949) aux Etats-Unis, comme professeur au Florida State College, à Tallahassee
Très marqué par l'art de Brahms, D. appartint toute sa vie au mouvement post-romantique. Il cultiva presque tous les genres musicaux, mais s'exprima avec une particulière efficacité dans la musique de chambre et celle pour piano. On doit mentionner : *Serenata* pour violon, alto et violoncelle, op. 10 ; 7 quatuors à cordes, dont les op. 7, 15 et 33 ; 1 quatuor avec piano ; 1 quintette et 2 sextuors pour cordes ; 4 quintettes avec piano, dont les op. 1 et 26 ; 1 sextuor pour piano, violon, alto, violoncelle, clarinette et cor, op. 37 ; 1 sonate pour violon et piano et 3

pour violoncelle et piano. Pour le piano, on retiendra les 2 sonates, des variations, des suites et une *Passacaglia* op. 6. Dans plusieurs pages on trouve l'inspiration de la musique populaire hongroise, comme dans *Ruralia Hungarica* (1926), suite pour violon et piano, transcrite ensuite pour piano solo et pour orchestre. D. est en outre l'auteur de 3 symphonies, de 3 concertos pour piano, des *Variations sur une chanson enfantine* pour piano et orchestre (son œuvre la plus célèbre) et de 2 concertos pour violon. Dans le domaine théâtral, il écrivit la pantomime *le Voile de Pierrette* (1910), 5 opéras (dont *la Tour du duc*, 1922) et 2 ballets (dont *la Torche sacrée*, 1934, qui reprend en partie la musique de *Ruralia Hungarica*).

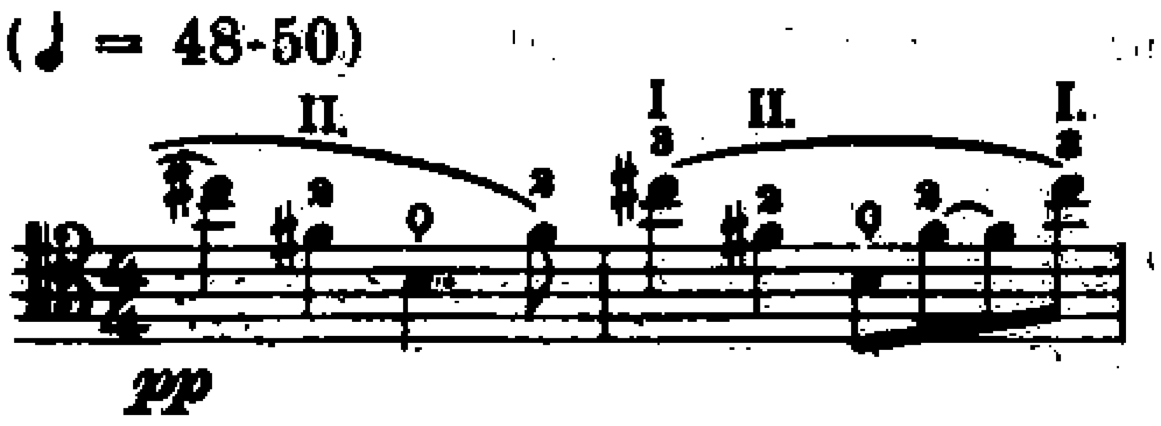
doigté façon d'ordonner l'application et l'articulation des doigts sur le clavier, cordes, clés, trous ou pistons des instruments afin d'obtenir le meilleur résultat musical avec le maximum de logique et de cohérence physiologique. Les pratiques et les systèmes de d. varient selon les modifications et le perfectionnement des instruments et des techniques d'exécution, selon la mutation des goûts et des conceptions esthétiques, et la capacité personnelle des exécutants. Aujourd'hui, dans les instruments à clavier, on utilise les dix doigts que l'on indique par les numéros 1, 2, 3, 4, et 5 correspondant au pouce, à l'index, au médium, à l'annulaire et à l'auriculaire. Le même critère est adopté pour la harpe, où, pourtant, l'utilisation de l'auriculaire est très rare. En ce qui concerne l'alto, le violon, la mandoline et les instruments similaires, on utilise les 4 doigts de la main gauche, de l'index à l'auriculaire, numérotés de 1 à 4 ; la corde vide, c'est-à-dire la corde jouée sans l'application des doigts, est indiquée par le 0, alors que la corde sur laquelle le doigt doit être appliqué est indiquée, quand c'est nécessaire, par avec un numéro d'ordre correspondant (I, II, etc. en partant de la corde la plus aiguë vers la plus grave). L'utilisation du pouce de la main gauche, en plus des autres doigts, est possible parfois sur les cordes de la guitare. Elle est habituelle au violoncelle et à la contrebasse : pour ces instruments, le doigt placé de travers fixe la position, c'est-à-dire les limites du mouvement de la main sur les cordes, exerçant la fonction de *capotasto* : il est indiqué par le signe pour le violoncelle et + pour la contrebasse. Pour les instruments à vent, les signes et les indications de doigtés ne font pas référence aux doigts, mais plutôt aux trous, aux clés, aux pistons sur lesquels ils doivent agir.



Doigté des deux dernières mesures du Nocturne en si majeur op. 9 n° 3 pour piano de F. Chopin, révisé par R. Pugno



Doigté des premières mesures du Capriccio en fa majeur op. 1 n° 22 pour violon de N. Paganini, révisé par E. Polo.



Doigté de G. Cassadò de la « Giaccona, intermezzo et adagio » pour violoncelle seul de L. Dallapiccola.

doïne ancien chant roumain, habituellement de caractère nostalgique. Il présente une grande variété rythmique et des ornements très riches.

Dolby circuit électronique (breveté) qui réduit le frottement dans les enregistrements magnétiques sur bande. Il en existe deux modèles : le Dolby B, le premier apparu sur le marché, et le Dolby C, plus moderne et plus efficace. Le système D. a fait « décoller » de façon définitive l'enregistrement sur bandes en cassettes qui, avant son apparition, ne garantissait pas de prestations hi-fi, surtout du fait de la présence d'une souffle ou d'un frottement persistant qui abaissait considérablement le rapport signal/bruit. Dans sa dernière version le D a atteint un niveau de qualité vraiment inespéré par rapport au souffle, en faisant des petites *Compact Cassettes* d'excellents supports musicaux hi-fi qui n'ont rien à envier aux disques.

Doles Johann Friedrich (Steinbach-Hallenberg, Thuringe, 1715 - Leipzig, 1797) compositeur et organiste allemand. Elève de J.S. Bach, il fut maître de chapelle à Freiberg et à Leipzig. Il composa beaucoup de musique vocale (lieder, odes, psaumes, cantates), des chorals pour orgue, des passions, des messes, un oratorio, influencés par le mélodisme de l'opéra italien.

Dollar Brand → Brand Dollar.

Dolmetsch Arnold (Le Mans 1858 - Haslemere, Surrey, 1940) musicologue et constructeur d'instruments anglais. Il étudia à Bruxelles avec Vieuxtemps et enseigna le violon à Londres à partir de 1885. Pionnier des études sur la musique ancienne, il construisit des clavecins et des luths à Boston (1902-1909) et à Paris (1910-1914). A Haslemere, où il s'était installé en 1914, il fonda un centre d'études, une fabrique d'instruments anciens, un festival (1925) et une revue consacrée à la musique ancienne (1929). Auteur de quelques compositions de musique de chambre et réviseur d'auteurs baroques, il écrivit un livre sur *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* (1915) qui reste aujourd'hui un ouvrage fondamental.

Dolphy Eric (Los Angeles 1928 - Berlin-Ouest 1964) saxophoniste et musicien de jazz américain sur divers instruments. En 1949, encore sous l'influence de

Domback à une peau, en forme de calice (musique classique persane).

Charlie Parker, il joua dans l'orchestre de Roy Porter, puis avec Chico Hamilton; par la suite, il joua également avec Charles Mingus et John Coltrane. A côté du saxophone contralto et de la flûte (cette dernière étant utilisée le plus souvent d'une façon lyrique), il révéla les possibilités de la clarinette basse comme instrument solo. Le langage de D., désarticulé et expressionniste, représenta un moment de transition original entre le bop et le free : il anticipa même la pratique du solo non accompagné de ce dernier.

domback tambour à une peau en forme de calice de la musique classique persane (appelé aussi vulgairement le *zarb*). Il est composé d'un fût de bois en forme de cylindre qui est posé sur un pied élancé, creux à l'intérieur et ouvert à l'extrémité. Le d. est frappé avec les doigts des deux mains. Avec une bonne technique, on est en mesure d'obtenir des variations de hauteur dans les sons produits à raison d'une octave, et une gamme très vaste d'effets de timbres, joués sur deux sons fondamentaux (d'où son nom) : le son grave est produit au centre de la peau, le son sec et aigu est obtenu en percutant la peau près du bord.

dominante terme indiquant la cinquième note (degré) d'une gamme majeure ou mineure dans le système tonal. L'accord construit sur la d. est indispensable pour la détermination de n'importe quelle tonalité, précédant et confirmant la tonique, ou la note fondamentale, à la fin d'un morceau. // Dans le système modal grégorien, le terme est souvent utilisé comme synonyme de → repercussio.

Domingo Plácido (Madrid 1941) ténor espagnol. Après avoir étudié le piano et la composition, il débuta comme second rôle à Mexico en 1961. En 1968, il eut à New York un succès triomphal qui marqua le début d'une extraordinaire carrière internationale. Il joue dans les plus grands théâtres du monde, tout particulièrement dans les grands rôles de ténor des opéras de Verdi, Puccini et (depuis 1984) Wagner. Il a débuté comme chef d'orchestre à New York en 1973. Il joue également dans des films musicaux. Il a publié des mémoires : *My First Fourty Years* (1983).

Dominguez Oralia (San Luis Potosí 1928) mezzo-soprano mexicaine. Elle se distingue non seulement dans le répertoire traditionnel d'opéra, mais aussi dans la musique de chambre.

Domino Antoine, dit «Fats» D. (La Nouvelle-Orléans 1928) chanteur américain de rhythm and blues. Au début des années 1950, il obtint un succès international, à l'époque du rock'n roll (*I'm walkin'*).

domra instrument russe de la famille des luths, très en vogue aux XVI^{e} et XVII^{e} s. Il était doté d'un long manche avec trois cordes métalliques; la balalaïka dérive de cet instrument.

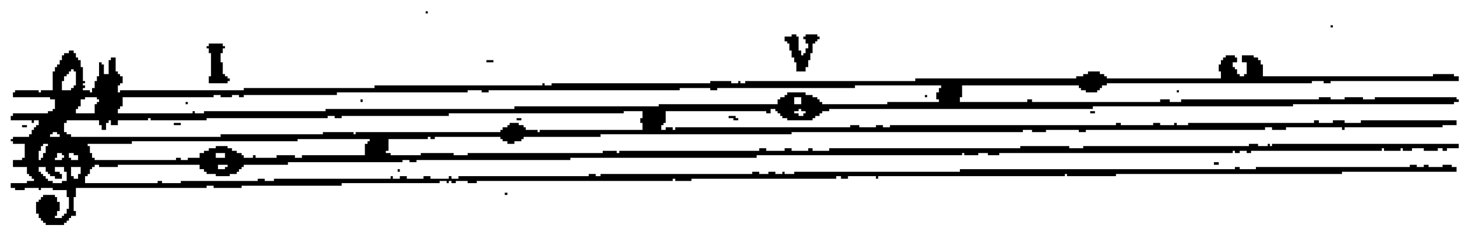
Donaldson Walter (Brooklyn 1893 - Santa Monica 1947) compositeur américain de musique légère. Ses chansons ont subi l'influence du swing et sont souvent prises comme base d'inspiration du jazz. Parmi ses succès : *My blue heaven, Did I remember, You're driving me crazy, Love me or leave me.*

Donati Ignazio (Casalmaggiore, Crémone, v.1570 - Milan 1638) compositeur italien. Il fut organiste et maître de chapelle dans plusieurs villes de l'Italie du Nord (au Dôme de Milan de 1631 à 1638); il a publié des livres de motets, des messes, des *Concerti ecclesiastici*, des *Salmi boscarecci*, contenant des préfaces intéressantes sur l'emploi des indications d'expression.

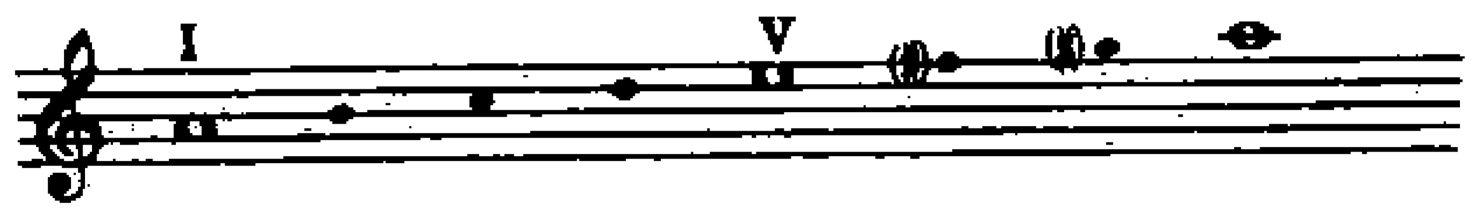
Donati Pino (Vérone 1907 - Rome 1975) compositeur italien, auteur d'opéras, de musique de scène et d'œuvres orchestrales. Il fit surtout une carrière de directeur artistique.

Donato Baldassare (? v. 1530 - Venise 1603) compositeur et organiste italien. Il fut chanteur et maître de chapelle à St-Marc de Venise. Il a publié un livre de motets, 2 livres de madrigaux, des *Canzoni villanesche alla napolitane* (1550), parmi lesquelles la *Canzon della gallina* qui connut une grande diffusion,

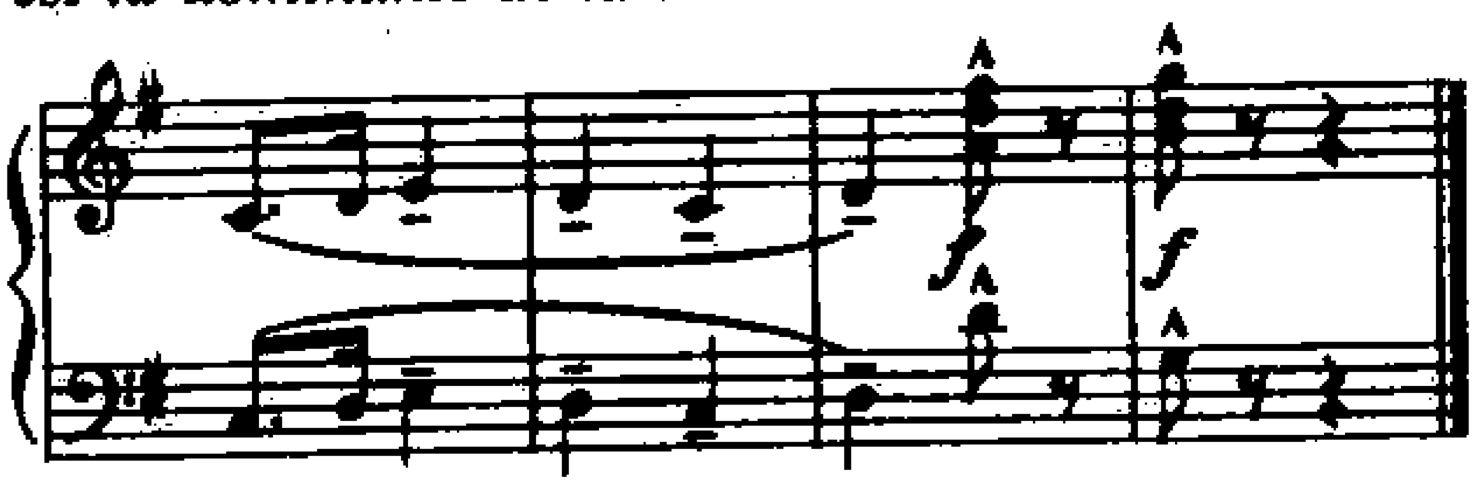
Exemple d'une gamme majeure et d'une gamme mineure avec la dominante relative :



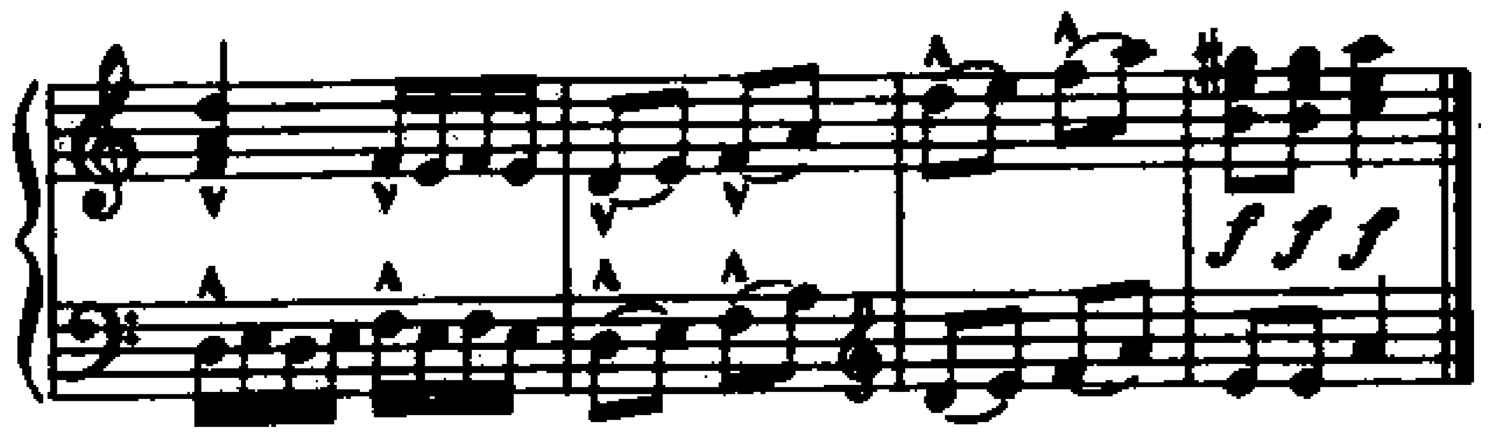
ré, cinquième degré de la gamme de sol majeur est la dominante de la tonalité de sol majeur,



mi, cinquième degré de la gamme de la mineur est la dominante de la tonalité de la mineur.



Les 4 dernières mesures de la Marche militaire en sol majeur de «l'Album pour la jeunesse» op. 68 pour piano de R. Schumann, avec les accords finaux de dominante et de tonique.



Les 4 dernières mesures du Knecht Ruprecht en la mineur de l'«Album pour la jeunesse» op. 68 pour piano de R. Schumann avec les accords finaux de dominante et de tonique.

précédant la célèbre pièce de Rameau pour clavecin et des pièces analogues d'autres auteurs.

Donato da Cascia ou Donatus de Florentia (Cascia, Florence, XIVe s.) compositeur italien, moine bénédictin; il est considéré comme l'un des plus anciens représentants de l'ars nova florentine. On connaît de lui une *caccia* à 3 voix, une ballade à 2 voix et 14 madrigaux à deux voix, parmi lesquels le célèbre *Un bel girifalco.*

Donatoni Franco (Vérone 1927) compositeur italien. Elève de E. Desderi, L. Liviabella et I. Pizzetti, il connut Maderna en 1953 et suivit quelques-uns des cours d'été de Darmstadt. Il a obtenu de nombreux prix internationaux. Il a enseigné à Turin, Milan, Bologne et, actuellement, au Conservatoire Santa Cecilia à Rome. Parti des positions de Bartók, il se rapprocha des techniques sérielles post-weberniennes et du structuralisme. Parmi les œuvres les plus significatives de cette période, il faut mentionner *For Grilly* pour 7 instruments (1960) et *Puppenspiel I* pour orchestre (1961). Ensuite, une réflexion centrale sur la création artistique apparut chez D., réflexion qui le conduisit à opérer un bouleversement du rapport traditionnel créateur-œuvre et à démythifier l'acte de la composition : d'abord par les pratiques de l'indétermination (qui ouvraient ses compositions à des effets aléatoires, par exemple dans les deux versions de *Per Orchestra*, 1962, l'une des meilleures réussites de cette période), puis «intériorisant» ces pratiques, c'est-à-dire en réduisant l'activité de la composition à des techniques automatiques d'élaboration et de transformation du matériau. Parmi les fruits de ces pratiques austères et rigoureuses, il faut remarquer *Souvenir* (1967), *Puppenspiel II* (1966), *Etwas ruhiger im Ausdruck* («Quelque chose de plus calme dans l'expression», 1967), *Double II* (1970), *Voci* (1972-1973). Par la suite, la réflexion de D. eut pour objet une sorte de recomposition formelle. Parmi l'intense production des dernières années, il faut citer *Duo pour Bruno* (1974-1975), *Spiri* pour 10 instruments (1977), *Arie* pour voix et orchestre (la première œuvre vocale de D., 1978), *The Heart's Eye* pour quatuor (1979-1980), *le Ruisseau sur l'escalier*, pièces pour instrument solo (harpe, alto, guitare, violon, piccolo, 1980), *In cauda* pour chœur et orchestre (1982). Il a publié de nombreux essais et les ouvrages *Questo* (1970) et *Antecedente X* (1980).

Doni Anton Francesco (Florence 1513 - Monselice 1574) homme de lettres et musicographe italien. D'origine modeste, il fut d'abord au service des Guicciardini, puis il voyagea d'une ville à l'autre (Gênes, Milan, Parme, Florence) à la recherche de protecteurs et de mécènes. Il écrivit sur des sujets très variés. Son chef-d'œuvre est l'ouvrage *I Marmi* (1552), dialogues florentins sur les marches (*marmi*) de Sta Maria del Fiore. Dans *Libraria prima* (1550) et *Libraria seconda* (1551), il fit l'un des premiers essais de bibliographie musicale. Le *Dialogo della musica* (Venise, 1544) contenant ses propres compositions et celles d'autres auteurs, constitue un intéressant document sur la vie musicale de l'époque.

Doni Giovanni Battista (Florence 1594-1647) érudit et théoricien de la musique italien. Ayant reçu une éducation dans les disciplines les plus variées (littérature classique et orientale, mathématiques, philosophie et droit), il fut à partir de 1623 au service du cardinal Francesco Barberini à Rome et, après son retour à Florence (1640), professeur d'éloquence à l'université locale. Dans ses principaux traités à caractère musical (*Compendio del trattato de' generi e de'modi*, 1635; *De praestantia musicae veteris*, 1647), il propose une continuation de l'expérience de la *Camerata* florentine, voulant ressusciter le théâtre et la musique des Grecs anciens : dans ce but, il projeta de faire construire des instruments (tels la lyre qu'il appela *barberina*, des violes, un violon, un théorbe, une cithare) pour pouvoir retrouver les intonations propres aux instruments antiques. C'est à lui que l'on doit probablement la substitution, dans la gamme, de la dénomination *ut* avec *do*, première syllabe de son nom.

Donington Robert (Leeds 1907) musicologue anglais. Elève de A. Dolmetsch, il a partagé son activité entre la musicologie et l'exécution de musique ancienne (pour laquelle il a fondé le Donington Consort, 1956-1961). Co-fondateur de la Société Galpin, il s'est intéressé particulièrement aux instruments anciens et aux pratiques d'exécution musicale de la Renaissance et du baroque. Parmi ses publications, *The Instruments of Music* (1949; 2/1972), *The Interpretation of Early Music* (1963; 2/1974) et le compendium *A Performer's Guide to Baroque Music* (1973) sont des ouvrages de base. Il a également publié une interprétation du symbolisme wagnérien inspirée par les idées de Jung (*Wagner's «Ring» and its Symbols*, 1963, 3/1974).

Donizetti Gaetano (Bergame, 1797-1848) compositeur italien. Issu d'une famille modeste, il fut admis en 1806 aux *Lezioni caritatevoli di musica* dirigée par S. Mayr. Celui-ci s'occupa personnellement de ses études de clavecin et de composition jusqu'en 1815, l'envoyant ensuite au lycée musical de Bologne pour se perfectionner en contrepoint avec le grand professeur qu'était le Père S. Mattei. D. eut donc une formation bien conduite, mais aussi d'un très haut niveau, imprégnée, à travers Mayr, du modèle des classiques viennois. La présence, auprès des premiers essais théâtraux, de symphonies, de quatuors et de quintettes bien construits, à la manière de Haydn et de Mozart, est significative; les structures mélodiques de ses premières expériences (airs, récitatifs, ariosos et concertos) trouvent leur origine non pas dans le théâtre courant ou chez Rossini, mais chez Mozart et Gluck (*Il Pigmalione, Olimpiade, l'Ira d'Achille*, 1816-1817). Un rapprochement avec le style de Rossini est cependant évident dans l'opéra semiseria *la Zingara* et dans la farce *la Lettera anonima* présentée à Naples en 1822 : les formules dépassées de l'opéra bouffe napolitain y apparaissent renouvelées grâce à l'influence de la comédie rossinienne. Cette évolution se situe historiquement au moment où la société de l'Italie du Nord, plus cultivée et politiquement aguerrie, supplanta et nivela dans un nouveau style national les vieilles écoles d'opéra du XVIIIe s.; ce n'est pas un hasard si les faveurs des villes de Naples, Rome et Palerme allèrent au Lombard D., plutôt qu'au Sicilien Bellini.

Après un début modeste à la Scala avec l'opéra semiseria *Chiara e Serafina* (1822), des dons plus personnels commencèrent à transparaître dans les opéras composés pour Naples, parmi lesquels *Emilia di Liverpool* (1824), *Gabriella di Vergy* (1826), drame

d'amour et de mort, *l'Esule di Roma* (1828). Dans le registre sombre d'*Anna Bolena*, tragédie passionnelle sur un livret de F. Romani (Milan,1830), l'instinct vocal donizettien arrive à dépasser les schémas lyriques désuets grâce au rythme du roman-feuilleton. La collaboration avec Romani donna trois résultats intéressants avec *Fausta* (Naples, 1832), *Parisina* (Florence, 1833) *Lucrezia Borgia* (Milan, 1833) et surtout *l'Elisir d'amore* (Milan, 1832), où se trouve la meilleure veine joyeuse de D., faite d'une fraîche invention et d'emprunts à la musique populaire, teintés d'un lyrisme mélancolique. Pendant les années suivantes, avec *Marie Stuart* (1834), *Marin Faliero* (1835) et surtout *Lucia di Lammermoor*, sur un livret de S. Cammarano (Naples, 1835) s'imposent une superposition riche et raffinée des voix et des timbres instrumentaux et l'affirmation d'un style personnel où le chant, très simple, se fragmente en airs, récitatifs et épisodes mélodiques improvisés. En 1836, c'est la farce *Il Campanello* et l'opéra joyeux *Betly*, pleins d'une fraîche vivacité. Bellini mort, Verdi non encore reconnu, D. put jouir pendant une décennie d'une gloire incontestée. Cammarano le fournissait en livrets passionnels : *Belisario* (1836), *l'Assedio di Calais* (1836), *Pia de' Tolemei* (1837), *Roberto Devereux*, *Maria di Rudenz* (1838), *Poliuto* (1838), dans lesquels l'amour est traité sous la forme typiquement romantique de l'amour malheureux (amour et mort, vertu bafouée, etc.). En 1838, grâce à la bienveillance de Rossini, les portes de Paris s'ouvrent à lui. Il y commença la composition du *Duca d'Alba* (sur un livret de Scribe) qu'il laissera inachevé, et il fit représenter l'opéra-comique *la Figlia del reggimento*, *les Martyrs*, version française de Scribe du précédent *Poliuto*, et *la Favorita*, tous en 1840. En 1841, il écrivit l'opéra-comique en un acte *Rita*; en 1842, il présenta à Vienne le drame mélancolique *Linda di Chamounix*, qui lui valut de grands honneurs, et, en 1843, *Maria di Rohan*, toujours sur un livret de Cammarano. La même année, on représentait à Paris son joyeux chef-d'œuvre *Don Pasquale*, et le grand-opéra *Dom Sebastien*, sur un livret de Scribe. En 1845, à Paris, D. fut frappé de paralysie cérébrale. Après une période d'internement dans une maison de santé d'Ivry, il fut transporté à Bergame, où il mourut.

On compte plus de soixante-dix œuvres théâtrales de D.; en plus des œuvres déjà citées, méritent d'être signalées : *l'Ajo nell'imbarazzo* (1824), *le Convenienze e inconvenienze teatrali* (1827), *Gianni di Calais* (1828), *Il Giovedì grasso* (1827), *Ugo, conte di Parigi* (1832), *Il Furioso all'isola di San Domingo* (1833), *Torquato Tasso* (1833), *Gianni di Parigi* (1839). Sa production comprend, en outre, 28 cantates avec accompagnement d'orchestre ou de piano, beaucoup de musique vocale religieuse (dont une *Messe de Requiem en ré mineur*, écrite en 1835 à la mémoire de Bellini), des pièces symphoniques, des compositions instrumentales de chambre (parmi lesquelles 19 quatuors à cordes) et de nombreuses œuvres lyriques. La vaste production de D. s'explique aussi par sa rapidité au travail, rendue possible grâce à un solide métier, peut-être aussi à une certaine inclination pour la forme dramatique codifiée. Dans la conscience de D., le rythme frénétique de travail, avec une incessante course pour satisfaire les commandes, se transforma en une véritable «poétique de la hâte», comme si sa fantaisie ne s'enflammait que dans l'urgence. D. fut toujours soutenu par un instinct sûr du timbre instrumental hérité de Mayr, qui le distingua de Bellini et lui permit d'affronter avec sécurité l'exigence du public français; quant à sa mélodie, elle ne tomba jamais dans le sensualisme vocal, mais conserva toujours quelque chose de chaste et de retenu.

Donovan pseud. de Philip Leitch (Glasgow 1946) chanteur, auteur et guitariste anglais. Ayant débuté, en 1965, sur le modèle du folk et de la première manière de Bob Dylan, il a atteint ensuite un lyrisme personnel plus original. Parmi ses succès, il faut relever : *Universal soldier*, *Catch the wind*, *Mellow yellow*, *Lalena*.

Dont Jacob (Vienne 1815-1888) violoniste et compositeur autrichien. Après avoir joué dans l'orchestre de la cour de Vienne, il enseigna à partir de 1873 au Conservatoire où il eut comme élève L. Auer. Il composa des études et des exercices pour violon, dont un *Gradus ad Parnassum* encore en usage aujourd'hui.

Donzelli Domenico (Bergame 1790 - Bologne 1873) ténor italien. Il débuta à Bergame en 1808 comme second ténor. Il chanta au San Carlo de Naples, au Théâtre-Italien de Paris, à la Scala de Milan, à Vienne et à Londres, finissant sa carrière en 1845. Doté d'une voix très puissante, et d'un phrasé ample et vigoureux, il fut le dernier grand ténor de caractère (en fait baryton au timbre de fausset dans l'aigu) dans le domaine du bel canto et du néoclassique. Il excella dans l'*Otello* de Rossini et dans le répertoire de Pacini, Mercadante et Donizetti. Il fut le premier Pollione dans la *Norma* de Bellini.

Doppler Adalbert Franz (Lemberg/Lvov 1821 - Baden, près de Vienne 1883) compositeur et flûtiste autrichien. Il commença sa carrière comme concertiste, se produisant dans divers pays européens en compagnie de son frère Karl D. (1825-1900), lui aussi flûtiste et compositeur ainsi que chef d'orchestre. Collaborateur de l'Opéra allemand de Budapest de 1838 à 1845, il s'installa en 1858 à Vienne où il fut premier flûtiste et directeur des ballets de l'Opéra de cour. Il écrivit 7 opéras, des musiques symphoniques, de chambre et chorales; mais il est surtout célèbre pour ses ballets (il en composa 17), dans lesquels il introduisit souvent des éléments exotiques et populaires, particulièrement hongrois. Il fut l'ami de Liszt dont il orchestra six de ses célèbres *Rhapsodies*.

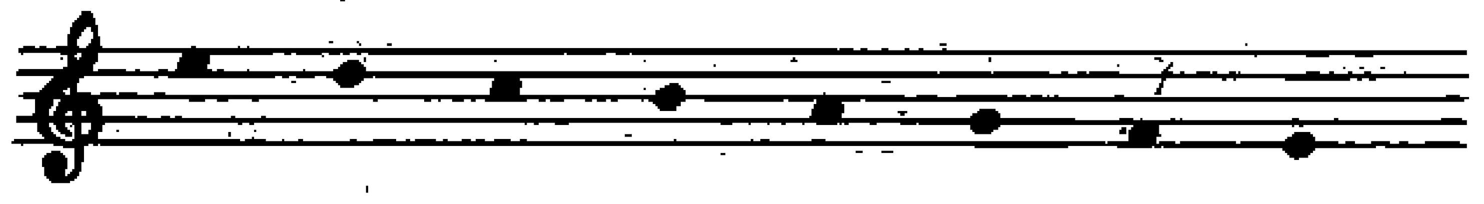
Doppler, effet consiste en la modification de la fréquence d'un phénomène ondulatoire (son, lumière, radiations électromagnétiques), due au mouvement relatif de la source par rapport à l'observateur; on l'appelle ainsi du nom du physicien autrichien qui le découvrit, Christian Doppler (1803-1853). En acoustique, le phénomène est courant : une source sonore (par ex. l'avertisseur d'une automobile) qui s'approche d'un observateur, puis s'en éloigne, envoie un son qui apparaît plus aigu, puis plus grave par rapport au son effectivement émis, avec une brusque diminution de hauteur au moment du passage de la source devant l'observateur. En effet, lorsqu'une source sonore est en mouvement, ou lorsque l'auditeur est en mouvement, ou encore lorsqu'ils le sont tous les deux, à la vitesse naturelle du son s'ajoute (s'ils se rapprochent) ou se soustrait (s'ils s'éloignent)

la vitesse due à la relativité du mouvement lui-même par rapport au point d'écoute; en conséquence la quantité des impulsions vibratoires reçues dans l'unité de temps varie en proportion.

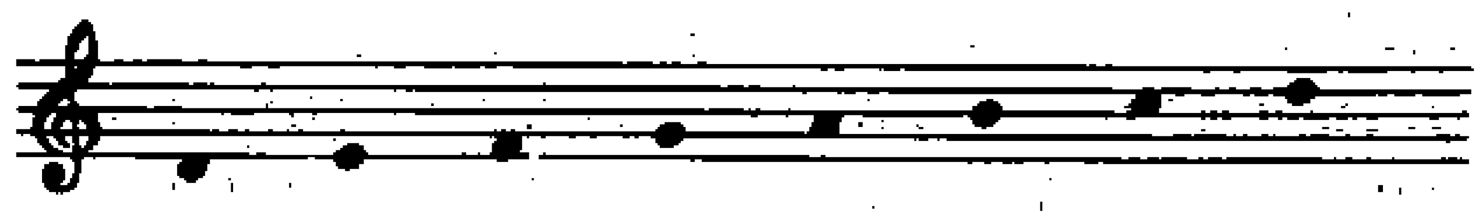
Dorati Antal (Budapest 1906 - Gerzensee, près de Berne, 1988) chef d'orchestre et compositeur hongrois naturalisé américain. Elève de Bartók et Kodály, il s'établit en 1938 aux Etats-Unis où il a dirigé les orchestres de Dallas et Minneapolis. Il dirigea ensuite successivement à Londres, à Stockholm, à Washington, de nouveau à Londres, puis à Detroit. Il a composé de la musique symphonique, vocale et de chambre. Il s'est distingué par ses interprétations de la musique du XX[e] siècle, en particulier de Mahler et de Bartók. Il a publié ses mémoires : *Notes of Seven Decades* (1979).

Doret Gustave (Aigle, Vaud, 1866 - Lausanne 1943) compositeur, chef d'orchestre et critique musical suisse. Il fut l'élève de J. Joachim à Berlin et de Th. Dubois, J. Massenet et C. Saint-Saëns à Paris; il exerça son activité de chef d'orchestre en Suisse et en France; à Paris, il dirigea la première du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy en 1894; il fut critique musical pour plusieurs revues françaises et suisses et il publia des ouvrages sur la tradition musicale suisse, savante et populaire, s'efforçant de la répandre. Pour le théâtre, il composa aussi bien des opéras (*les Armaillis*, 1906) que de grandes fresques populaires (*la Fête des vignerons*, 1905 et 1927); il écrivit également de la musique sacrée, pour orchestre, pour piano, pour chœur, et de la musique de chambre vocale et instrumentale. Plusieurs de ses mélodies, simples et directes, sont devenues des chansons populaires.

dorien mode ou échelle de l'ancien système grec (IV[e] s. avant J.-C.) que l'on peut représenter schématiquement à l'aide d'une gamme moderne dans le sens descendant, constituée des notes *mi-ré-do-si-la-sol-fa-mi.* // Un des huit modes du système médiéval (VIII[e]-X[e] s.) défini par une échelle ascendante correspondant à une gamme moderne constituée des notes *ré-mi-fa-sol-la-si-do-ré.* Il était appelé également premier mode ou mode authente.



Echelle dorienne grecque.



Echelle dorienne médiévale.

Dorn Heinrich (Königsberg 1804 - Berlin 1892) chef d'orchestre et compositeur allemand. Il exerça son activité de chef à Königsberg, puis à Leipzig, Hambourg, Riga (où, en 1832, il prit, à la tête de l'Opéra, la succession de Wagner dont il fut un adversaire acharné), Cologne et enfin Berlin. Il se consacra aussi à l'enseignement (à Leipzig il eut pour élève R. Schumann) et à la critique musicale. Il a composé 10 opéras (dont *les Nibelungen*, 1854), 1 ballet, de la musique sacrée, symphonique et de chambre, des lieder (dont certains furent célèbres); il publia également une autobiographie et une monographie sur Spontini.

Dornel Antoine (? v. 1690 - Paris v. 1756) organiste et compositeur français. Organiste de l'abbaye Sainte-Geneviève et maître de musique de l'Académie française, son œuvre comprend, entre autres, des *Sonates en trio* (1713), des *Pièces de clavecin* (1731) et une méthode : *le Tour du clavier sur tous les tons...* (1745). □

Dorsey James, dit «Jimmy» D. (Shenandoah, Pennsylvanie, 1904 - New York 1957) clarinettiste, saxophoniste alto et chef d'orchestre américain. Il a joué et enregistré, dès sa jeunesse, avec les meilleurs musiciens et ensembles blancs de la période de Chicago. Avec son frère Tommy D., il fonda d'abord les California Ramblers, puis le Dorsey Brothers Orchestra, qu'il dirigea seul à partir de 1935, s'affirmant comme l'un des meilleurs interprètes et l'un des plus populaires de la musique swing blanche.

Dorsey Thomas, dit «Tommy» D. (Shenandoah, Pennsylvanie, 1905 - Greenwich, New York, 1956) trombone et chef d'orchestre américain. Avec son frère Jimmy D., il a été l'un des plus importants interprètes de jazz blanc de la période de Chicago. En 1935, s'étant séparé de son frère, il créa son propre orchestre qui devint l'un des meilleurs du swing blanc, en grande partie grâce aux arrangements de Sy Oliver qui venait de l'orchestre de Jimmie Lunceford. Parmi ses succès il faut mentionner *Boogie woogie* et, en tant que trombone solo, *I'm getting sentimental over you.*

Dorus-Gras nom d'artiste de Julie Aimée Josèphe van Steenkiste (Valenciennes 1805 - Paris 1896) soprano française. Elle chanta à l'Opéra de Paris de 1830 à 1845. Elle devint célèbre lors de la première représentation de *Robert le Diable* de Meyerbeer en interprétant les deux rôles d'Alice et Isabelle. Une autre de ses interprétations célèbres fut celle d'Elvire dans *la Muette de Portici* d'Auber. Son répertoire comprenait des opéras de Mozart, Rossini, Halévy, Donizetti et Berlioz.

Dostal Nico (Korneuburg, Basse-Autriche, 1895 - Salzbourg 1981) compositeur autrichien. Fils de Hermann D. (1874-1930) compositeur et chef de fanfares militaires, il fréquenta l'Akademie für Kirchenmusik de Klosterneuburg, avant de diriger des orchestres dans divers théâtres d'Innsbruck, Salzbourg et Berlin, de composer des musiques de films et enfin de composer des opérettes dont la première, *Clivia* (1933), fut son plus grand succès; puis vinrent, parmi d'autres, *Die Vielgeliebte* («la Bien-Aimée», 1934), *Extrablätter* («Suppléments», 1937), *Monika* (1937), *Die Ungarische Hochzeit* («la Noce hongroise», 1939), *Manina* (1942), *Die grosse Tänzerin* («la Grande Danseuse», 1942), *Zirkusblut* («Sang de cirque», 1951), *Rhapsodie der Liebe* («Rhapsodie amoureuse», 1963). Ses souvenirs posthumes (*Ans Ende deiner Traüme kommst du nie*) parurent en 1982. Sa production théâtrale (il composa également quelques pièces symphoniques, des messes, des lieder), caractérisée par une certaine recherche harmonique, reste dans la ligne de la tradition des opérettes viennoises.

double terme se référant à un signe musical pour indiquer que l'effet de celui-ci doit être redoublé (par ex. *d. bémol*). // *D. concerto* concerto pour deux ins-

truments solistes et orchestre. // *D. chœur*, ensemble choral constitué de deux groupes distincts qui chantent simultanément. // *Corde d.*, pour les instruments à cordes, et à plectre, exécution simultanée sur deux cordes. // *Cor d.*, cor muni d'une valve supplémentaire grâce à laquelle l'instrument peut obtenir deux tonalités de base. // *D. fugue*, fugue à deux sujets. // Répétition variée d'une danse dans la suite instrumentale des XVIIe et XVIIIe s. Les exemples les plus célèbres se trouvent dans les *Suites anglaises* pour clavecin, et dans les *Sonates* et *Partitas* pour violon seul de J. S. Bach.

doublé ornement musical correspondant au → gruppetto, typique des clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe s.

double croche nom d'une figure de note

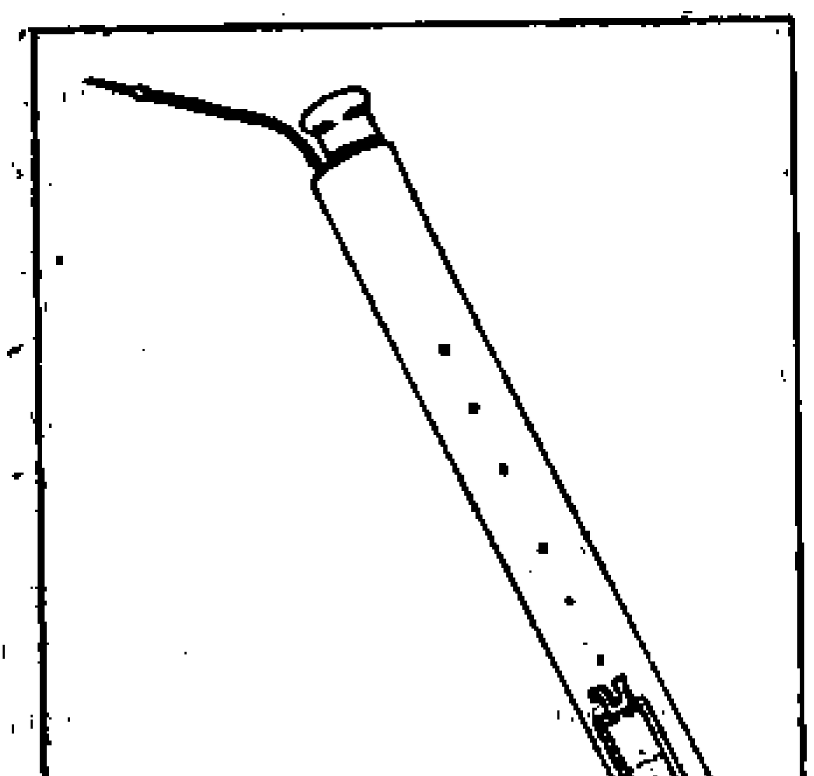
(♬ ou ♬),

utilisée dans la notation, du XVIIe s. à nos jours. Elle indique une valeur relative de durée équivalente à 1/16 de la ronde. Elle vient de l'ancienne *semifusa*.

doublure → redoublement.

douçaine instrument aérophone à anche double en usage dans la musique de la Renaissance. Il peut être considéré comme le prototype du basson : il était, en fait, caractérisé par un tube au profil conique replié en U, incorporé dans une masse de bois de section ovale, légèrement fuselé dans la partie basse. Il avait 8 trous, dont le dernier en partant du bas était muni d'une clé. La d. qui était en mesure de sonner une octave au-dessus du son fondamental, était construite par familles, mais plus souvent on l'utilisait dans le registre de basse pour accompagner les autres instruments. Elle était aussi souvent employée dans le groupe des instruments à vent qui jouaient en plein air avec les bombardes, les trombones et les cornets. // En ce qui concerne l'orgue, la d. est un registre utilisé par les instruments anglais et espagnols du XVIIIe s., et qui donne un son mœlleux et agréable.

Dowland John (Dalkey, Dublin, 1562 - Londres 1626) compositeur anglais. Avant sa vingtième année, il entra au service de l'ambassadeur d'Angleterre à Paris, et eut l'occasion de connaître l'air de cour français, qui influença de façon décisive ses premiers airs et premières chansons. Plus tard, il obtint le grade de « Bachelor of music » des Universités d'Oxford et de Cambridge, et voyagea en Allemagne et en Italie (il alla à Venise où il connut G. Croce, à Florence et à Bologne) jusqu'à ce qu'il eut un engagement (1598) en qualité de luthiste à la cour de Christian IV de Danemark. Il retourna dans son pays (1606) où, à partir de 1612, il occupa la même charge à la cour de Londres. Sa réputation de compositeur repose principalement sur quelques recueils de *songs*; beaucoup d'entre eux sont d'essence populaire, alors que les autres, de structure plus complexe et raffinée, révèlent l'influence des grands madrigalistes européens, en particulier de L. Marenzio. Un recueil de pavanes pour viole et luth intitulé *Lachrymae* (1604), dans lequel dominent les thèmes mélancoliques, est aussi très célèbre. D. composa également des psaumes et des pièces instrumentales pour plusieurs voix et pour luth.



Douçaine, instrument à vent en usage dans la musique de la Renaissance.

Dowland Robert (? 1591 - Londres 1641) luthiste anglais, il succéda à son père comme luthiste à la cour d'Angleterre et garda cette charge jusqu'à sa mort. En 1610, il publia deux intéressantes anthologies : *Varietie of Lut-Lessons*, contenant deux de ses propres œuvres, des pièces d'autres auteurs, des remarques sur l'instrument, et *A Musical Banquet*, comprenant des chants anglais, italiens, français et espagnols.

doxologie nom désignant — dans le rituel chrétien — l'ensemble des prières de glorification adressées à Dieu. Dans la liturgie catholique, on distingue la *d. majeure* (le *Gloria* de la messe) quand le chœur intervient sur les mots *et in terra*, laissant au célébrant le soin d'entonner la première phrase (Mozart et Beethoven n'ont pas respecté cette tradition), de la *d. mineure* (le *Gloria Patri*) qui conclue les psaumes et les introïts.

Doyen Albert (Vendresse 1882 - Paris 1935) compositeur français. En 1918, dans le but de diffuser la musique auprès du peuple, il créa les Fêtes du peuple, chorale et orchestre d'ouvriers. Ses compositions ont un net caractère social, comme le *Chant triomphal* (1918) ou *les Voix du vieux monde* (1924). □

Draeseke Felix August Bernhard (Cobourg 1835 - Dresde 1913) compositeur allemand. Après ses études au Conservatoire de Leipzig, il enseigna d'abord le piano à Berlin, Dresde, Lausanne et Genève, puis la composition au Conservatoire de Dresde (1884). Tout en s'inspirant particulièrement de Liszt et Wagner dont il fut l'ami, il eut une écriture de style classique, étrangère aux développements du romantisme tardif, et fut un adversaire acharné de R. Strauss, contre lequel il écrivit le pamphlet *Die Konfusion in der Musik* (1906). Il composa 7 opéras (dont *König Sigurd, Gudrun, Herrat, Merlin*), le mystère *Christus*, tétralogie constituée d'un prologue et de 3 oratorios (1895-1899), 4 symphonies, 5 ouvertures, 3 poèmes symphoniques, 1 concerto pour violon, 1 concerto pour piano, de la musique sacrée et profane avec orchestre et chœur, de la musique instrumentale de chambre et des lieder. Il publia plusieurs ouvrages de théorie musicale et ses souvenirs (*Lebenserinnerungen*, 1906-1911).

Draghi Antonio (Rimini 1635 - Vienne 1700) compositeur et librettiste italien. En 1658, il se rendit à Vienne où il passa le reste de sa vie, tout d'abord au service d'Eleonore de Gonzague, femme de l'empereur Ferdinand III, puis (à partir de 1673) comme intendant des musiques théâtrales de l'empereur; il en fournit lui-même une production abondante. De 1663 à 1699, il écrivit et fit représenter plus de 200 compositions théâtrales parmi lesquelles des opéras et des œuvres scéniques mineures (en grande partie sur ses propres livrets et ceux de N. Minato), environ 40 oratorios, des cantates et des messes. Typiquement baroque dans l'élaboration des livrets, dans lesquels il

inséra des scènes bouffes et des tableaux populaires, il imita — dans l'expression musicale — le style de A. Cesti, qui l'avait précédé dans la même charge à Vienne.

Dragonetti Domenico (Venise, 1763 - Londres 1846) contrebassiste et compositeur italien. Il commença à jouer de la contrebasse dans les théâtres vénitiens : c'est ainsi que, ayant acquis une célébrité internationale en peu d'années, il s'établit à Londres (1794) d'où il ne s'éloigna plus que pour faire des tournées de concerts. Connu et apprécié des plus grandes personnalités musicales de son temps (Haydn, Beethoven, etc.), il écrivit des compositions originales pour contrebasse (concertos, quintettes, quatuors, solos) et des transcriptions de morceaux connus, avec lesquelles naît la technique moderne d'exécution de l'instrument.

Dragoni Giovanni Andrea ou G. A. Draconi (Mendola v. 1540-Rome 1598) compositeur italien. Elève de Palestrina, il fut, à partir de 1576, maître de chapelle à St-Jean-de-Latran. Sa production comprend essentiellement des madrigaux (6 livres) et des motets, qui suivent de près les modèles palestriniens.

drame liturgique action dramatique dialoguée représentée durant le Moyen Age dans un but édifiant, pendant des fêtes particulières de la liturgie romaine; en général il était chanté ou psalmodié. L'un des germes de cette forme est le trope de l'introït de Pâques *Quem quaeritis* : le dialogue entre l'ange et les saintes femmes fut au début confié à deux «interprètes», puis à ceux-ci s'ajoutèrent d'autres personnages et, enfin, on réunit au dialogue l'action mimée de la visite au Sépulcre (fin du X^{e} s.). D'après ce modèle, de nombreux autres drames furent composés sur les thèmes du cycle pascal et de la nativité, de la vie des saints ou sur des thèmes bibliques. La musique, souvent de forme strophique et de structure mélodique très simple, dérive du grégorien mais présente une affinité avec les mélodies des trouvères; on suppose que des instruments furent utilisés pour doubler les voix ou pour exécuter de simples préludes et interludes. A partir du XII^{e} s., à côté du d. l. en latin, commença à apparaître un type de drame en langue vulgaire, généralement sur des arguments bibliques ou du cycle pascal, qui fut représenté de préférence hors de l'église. A travers cette séparation de la fonction religieuse commence la transformation du d. l. en *sacra rappresentazione*, forme qui connaîtra un très grand développement au XV^{e} siècle.

Drdla František (Žďár, Moravie, 1868 - Bad Gastein, Salzbourg, 1944) violoniste et compositeur tchèque. Il étudia aux Conservatoires de Prague et de Vienne, où il finit par s'installer définitivement, exception faite d'un bref séjour aux Etats-Unis (1923-1925). Il composa 2 opérettes, 1 concerto pour violon et orchestre, des chœurs, des mélodies et surtout de la musique de chambre comprenant environ 250 pièces pour violon et piano d'un genre léger et divertissant, parmi lesquelles *Vision, Souvenir* et *Sérénade en la* eurent jusqu'à nos jours un grand succès.

Dresden Sem (Amsterdam 1881 - La Haye 1957) compositeur hollandais. Elève de H. Pfitzner à Berlin, il enseigna au Conservatoire d'Amsterdam en 1919 et en devint le directeur en 1924, puis il dirigea le Conservatoire de La Haye à partir de 1937. Il composa 1 opéra, 1 opérette, 1 oratorio, de la musique symphonique, chorale, de chambre, sacrée et des mélodies. Il publia des ouvrages de théorie et de critique musicale. Son style, où l'impressionnisme et le romantisme décadent se mêlent à des éléments populaires nationaux, exerça une grande influence sur les compositeurs hollandais des générations suivantes.

Dreves Guido Maria (Hambourg 1854 - Mitwitz 1909) hymnologue et poète allemand. Outre ses nombreux écrits comme *Angelus Silesius* (1886), *Das Dies irae* (1892) ou *Psalteria rhythmica* (1901), il a laissé inachevée une très importante histoire de l'hymnologie latine : *Analecta hymnica medii aevi*, commencée en 1886. □

Dreyschock Alexander (Zak 1818 - Venise 1869) pianiste et compositeur tchèque. En 1862, il fut nommé professeur au Conservatoire de St-Pétersbourg, puis pianiste de la Cour. Ses œuvres, essentiellement destinées au piano, sont d'une grande virtuosité. □

Driessler Johannes (Friedrichsthal 1921) compositeur allemand. Professeur à la Nordwestdeutsche Musik-Akademie de Detmold depuis 1946. La plupart de ses œuvres sont destinées à l'église, comme son oratorio *Dein Reich komme* (1948-49). □

Drigo Riccardo (Padoue 1846-1930) chef d'orchestre et compositeur italien. Après ses études à Venise, il vécut à Saint-Pétersbourg (1879-1920) où il œuvra pour la diffusion de l'opéra italien et collabora, au théâtre Mariinski, avec les plus grands danseurs et chorégraphes (M. Petipa, L. I. Ivanov, M. Fokine, etc.). Il composa les ballets *Il Talismano* («le Talisman», 1889), *Il Flauto magico* («la Flûte enchantée», 1893) et *I Milioni di Arlecchino* («les Millions d'Arlequin», 1900) dont la *Sérénade* est restée célèbre.

droit d'auteur ensemble de règles visant à garantir la reconnaissance de l'appartenance d'une création à son auteur, en empêchant plagiats et autres abus, et en assurant à l'auteur l'exploitation économique correspondante. Le reconnaissance du d. d'a., au sens moral et matériel, est relativement récente. Elle est liée à l'évolution de la position sociale de l'artiste, qui s'émancipa du service d'un prince mécène et tira ses moyens de subsistance de son propre travail. Depuis l'invention de l'imprimerie, on avait sans cesse posé le problème de préserver non seulement les auteurs, mais aussi les éditeurs, du plagiat de leurs concurrents. C'est pourquoi les églises conservaient souvent jalousement dans leurs archives les œuvres de leurs maîtres de chapelle et en interdisaient la publication. Les éditeurs avaient beau demander et obtenir des privilèges et des exclusivités pour la publication d'œuvres déterminées, les autorités ne réussissaient pas toujours à les préserver de la piraterie d'édition, particulièrement répandue au XVIII^{e} siècle. Après les lois promulguées en Angleterre par la reine Anne en 1709, on eut la première législation complète en la matière avec la Révolution française (loi de 1791 sur les œuvres dramatiques et celle de 1793 sur la propriété littéraire et artistique). La reconnaissance du d. d'a. s'affirme à nouveau et se perfectionne au XIX^{e} siècle, jusqu'au moment où, en 1886, se constitue, à Berne, l'Union pour la protection artistique et littéraire, qui rassemble surtout des pays européens. En 1910, on établit la Convention panaméricaine à Buenos Aires et, en 1952, la Convention univer-

selle de Genève. En France, la plus ancienne société d'auteurs (qui est également la plus ancienne au monde) est la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) fondée d'abord sous forme de syndicat en 1777, sur l'initiative de Beaumarchais, puis transformée en sa forme actuelle de société civile en 1837 par E. Scribe. La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM) — actuellement la plus importante des sociétés d'auteurs — fut fondée en 1851.

Druckman Jacob (Philadelphie 1928) compositeur américain. Il fit ses études à la Juilliard School, puis avec A. Copland et enfin à Paris. Il dirige le studio de musique électroacoustique du Brooklyn College de New York. Il a composé plusieurs morceaux pour bande magnétique et instruments, de la musique vocale et de chambre. Parmi ses œuvres pour orchestre, citons *Windows* (1972) et *Clair-Obscur* (1975-1976).

Dryden John (Aldwinkle, Northamptonshire, 1631 - Londres 1700) poète et dramaturge anglais. L'un des plus grands représentants littéraires de la période de la Restauration. Il fut l'auteur de textes mis en musique par Purcell, de l'ode *Alexander feast* (1697), mise en musique par Haendel en 1736 et du livret d'opéra *Albion and Albianus* (1685) pour le compositeur français L. Grabut.

dualisme conception harmonique reposant sur deux principes opposés et symétriques : la série ascendante des sons harmoniques et la série descendante des sons harmoniques inférieurs, inverse de la précédente. Ainsi, l'accord parfait majeur résultant de la série ascendante est-il ascendant, alors que l'accord parfait mineur résultant de la série descendante est considéré comme descendant, chacun de ces accords étant le reflet l'un de l'autre et provenant de deux origines opposées (rapports de fréquences et de longueurs d'ondes symétriques et inversements proportionnels). De même, les fonctions tonales sont-elles symétriques : à une gamme majeure correspond une gamme mineure inverse. □

Dubois Pierre Max (Graulhet 1930) compositeur français, 1er Grand Prix de Rome (1955) et Grand Prix musical de la Ville de Paris (1964). Il affiche clairement sa volonté de rester dans la tradition de la mélodie et de la tonalité, à travers son œuvre très divers : *Fantaisie rustique*, pour orchestre (1956), *Trio d'anches* (1958), *Concerto italien*, pour deux pianos et orchestre (1962), *le Concert des éléments*, pour orchestre (1964), *les Trois Mousquetaires*, pour instruments à vent (1966), *le Grand Jeu*, pour percussions (1969), ou *les Suisses*, opéra (1972). □

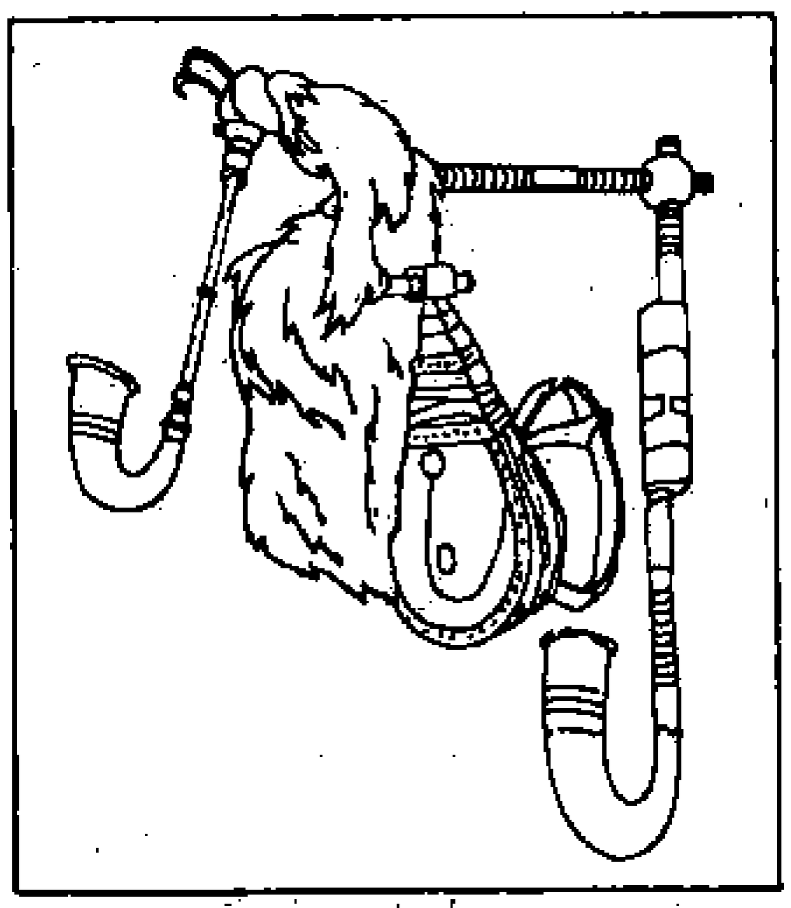
Dubois Théodore (Rosnay, Marne, 1837 - Paris 1924) organiste et compositeur français. Il suivit les cours de A. F. Marmontel (piano), F. Bazin (harmonie) et A. Thomas (composition) au Conservatoire de Paris, où il devint plus tard professeur d'harmonie (1871-1896) et directeur (1896-1905), après avoir été organiste dans plusieurs églises parisiennes. Il est nommé membre de l'Académie des beaux-arts en 1894. Il est considéré comme l'un des meilleurs organistes du XIXe siècle. En tant que compositeur, il a écrit 7 opéras, le ballet *la Farandole*, des scènes lyriques et des cantates, de la musique symphonique, de chambre et sacrée, ainsi que de nombreuses pièces pour piano et pour orgue. Il a écrit un célèbre *Traité d'harmonie* (1921) qui fait toujours autorité.

Du Caurroy Eustache (Gerberoy, Beauvais, 1549 - Paris 1609) compositeur français. A partir de 1595, il fut compositeur de la Chambre du roi. Ses œuvres religieuses et instrumentales, qui jouirent d'une très grande considération auprès de ses contemporains, comprennent deux livres de *Preces ecclesiasticae* (3 *Te Deum*, 14 psaumes, 44 motets à plusieurs voix), et également 10 psaumes, 36 chansons, 15 noëls, 42 fantaisies instrumentales et une messe funèbre.

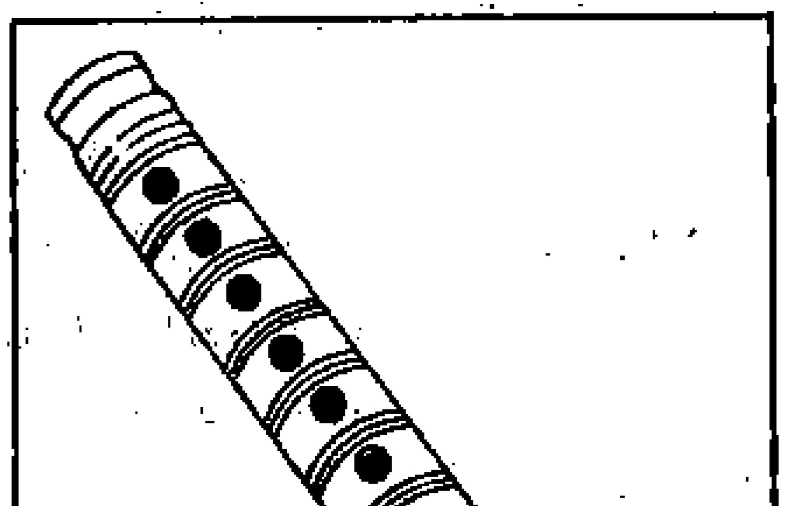
Du Chemin Nicolas (Sens v. 1520 - Paris 1576) éditeur français. Tout d'abord libraire, il se mit à l'édition musicale (110 livres parus de 1549 à 1576). Cl. Goudimel travailla pour lui de 1551 à 1555. Il publia les œuvres de nombreux musiciens, comme P. Cadéac et Cl. Janequin, et des traités théoriques. □

duda nom qui désigne la cornemuse en Hongrie, Pologne, Ukraine, Biélorussie, et au pluriel (*dudy*) en Tchécoslovaquie. Il est probablement dérivé du mot turc → düdük (qui signifie «canne»). Les instruments qui portent ce nom, aussi divers soient-ils, sont tous munis d'une anche simple et de tuyaux cylindriques.

Type de duda, cornemuse de Bohême, munie d'un soufflet.



düdük nom général turc pour désigner un instrument à vent : il en est venu à désigner une flûte à bec d'usage populaire en Serbie, Croatie et Géorgie. Le d. serbo-croate est en bois, avec 7 trous sur le devant et un à l'arrière, et il est caractérisé par une large embouchure en forme de disque, au centre duquel s'ouvre le conduit d'insufflation.



Düdück serbo-croate, flûte à bec d'utilisation populaire.

duetto → duo.

Dufaut (XVIIe s.) luthiste et compositeur français. On ne sait presque rien de sa vie; il vécut quelques temps en Angleterre autour de 1670. En 1631, il publia à Paris un livre de tablatures pour luth; parmi ses compositions manuscrites se trouvent des exemples intéressants de préludes non mesurés.

Dufay Guillaume (? v. 1400 - Cambrai 1474) compositeur franco-flamand. Il est pratiquement certain qu'il reçut une éducation comme jeune chanteur à la cathédrale de Cambrai. Entre 1420 et 1426, il fut au service de la famille Malatesta à Pesaro et à Rimini, où il composa le motet *Vasilissa ergo gaude*, la chanson *Resveillies vous* et le motet *Apostolo glorioso*, pour la consécration de St-André à Patrasso, dont Pandolfo Malatesta était l'archevêque. Entre 1426 et 1428, pendant qu'il concentrait son activité de nouveau à Cambrai, et peut-être à Paris, il composa la *Missa Sancti Jacobi*, et à partir de 1428, il fit certainement partie de la chapelle pontificale en qualité de chanteur. Pendant les cinq années de son séjour à Rome, il a composé de nombreux fragments de messes, magnificats, hymnes pour les fonctions de la chapelle (comme le motet *Ecclesiae militantis* pour l'élection de Eugenio IV en 1431) ainsi que plusieurs chansons françaises et italiennes. De 1433 à 1435, il vécut à Turin, à la cour de Louis de Savoie; de 1435 à 1437, il fut de nouveau au service du pape, à Florence et Bologne. En 1436, il écrivit le motet *Nuper rosarum flores*, pour l'inauguration de la coupole de Santa Maria del Fiore; toujours à Florence, il dédia les motets profanes *Salve flos Tuscae* et *Mirandes parit* à toutes les femmes de cette ville. A la même période, il fut nommé chanoine à la cathédrale de Cambrai. Personne ne sait grand chose des années 1437-1450, pendant lesquelles D. a dû beaucoup voyager. Des documents attestent sa présence irrégulière à la cour de Savoie (Pinerolo et Turin, où il reçut le baccalauréat en droit), à Berne, Bruxelles, Mons, Dijon. A partir de 1450, il vécut à Cambrai, qu'il semble ne plus avoir quitté jusqu'à la fin de sa vie.

Homme de grande culture, D. s'imprégna de toutes les expériences musicales contemporaines, représentant avec Dunstable — mais avec une plus grande capacité de synthèse personnelle — la recherche stylistique qui conclue le Moyen Age et ouvre l'ère de la Renaissance. Les chansons, influencées par G. de Machaut et F. Landino (on en connait 87), qu'il faut situer dans la période de sa jeunesse, font apparaître une clarté et une harmonie dans une structure typiquement renaissante, comme on le voit surtout dans son œuvre surprenante *Vergine bella* (sur la première stance de la chanson XLIX de Pétrarque). Le domaine qui montre le plus la maîtrise de D. est sans conteste le motet (il en reste 32, dont 8 profanes) et dans les diverses compositions liturgiques (50, en excluant les messes). Il traite le motet sur le principe de l'isorythmie, c'est-à-dire en limitant ses parties à une formule rythmique constante, mais aussi de façon libre, sur un schéma formel ou la voix supérieure déroule sa mélodie pendant que les parties inférieures assument la fonction d'accompagnement contrapuntique : le premier est encore lié au passé, le second adhère au nouveau style renaissant. Mais chez D., tous deux sont empreints d'un grand lyrisme. De façon analogue, parmi les messes (9, dont une double) on peut distinguer celles dans lesquelles le style libre de la cantilène est adopté, et celles qui reposent pour chaque partie sur une mélodie préexistante (dite *cantus firmus* et attribuée à la voix appelée teneur), de façon à présenter une forte unité thématique (ce genre est appelé *messe cyclique*). Les messes *Sine Nomine*, *Sancti Jacobi* et *Sancti Antonii Viennensis* sont libres. Les messes *Caput*, *la Mort de saint Gothard* (double), *Se la face ay pale*, *l'Homme armé*, *Ecce ancilla Domini*, *Ave Regina coelorum*, sont sur teneur; elles prennent le titre du chant original, sacré ou profane, dont dérive la mélodie de base et qui fournit le support à chaque partie de la composition. Dans les messes de D. apparaît le nouvel idéal sonore de la Renaissance, qu'il exprime dans une architecture musicale harmonieuse, avec un savoir-faire étonnant.

Dufourcq Norbert (Saint-Jean-de-Braye, Loiret, 1904 - Paris 1990) musicologue et organiste français. Il a enseigné l'histoire de la musique dans différents établissements parisiens, à l'Université Laval de Québec (Canada) et au Conservatoire de Paris (1941-1975). Il a présidé la Société française de musicologie de 1957 à 1959. Auteur de livres et d'essais sur l'histoire de l'orgue et de la littérature de l'orgue, sur la musique française du XVII^e^ au XIX^e^ siècle et sur J. S. Bach, il fut le principal représentant en France du mouvement pour la renaissance de la musique d'orgue et la sauvegarde des orgues historiques. Il a dirigé des revues spécialisées, la publication annuelle *Recherches sur la musique classique française* (depuis 1960) et il a publié une histoire monumentale intitulée *le Livre de l'Orgue français (1589-1789)* en 6 volumes (1969-1982). Il a écrit de nombreux ouvrages, en particulier sur l'orgue et sur J. S. Bach.

Dufourt Hugues (Lyon 1943) compositeur français. Parmi ses compositions, de forme néo-structuraliste, on doit mentionner *Erewhon*, symphonie pour instruments à percussion (1972-1976), *la Tempête d'après Giorgione* (1977), *Antiphysis* pour flûte et orchestre (1978).

Dugazon Louise Rosalie (Berlin 1755 - Paris 1821) mezzo-soprano française. Femme de l'acteur H. B. Dugazon, elle fut tout d'abord danseuse à la Comédie-Italienne de Paris. En 1769, A. M. Grétry, attiré plus par son tempérament vif que par sa voix (qui était peu puissante), la fit débuter comme chanteuse. A l'Opéra-Comique, elle remporta un grand succès, aussi bien dans le répertoire brillant, que dans le répertoire «larmoyant», se distinguant en particulier dans la *Nina* de N. Dalayrac. De nombreux compositeurs, comme A. M. Grétry, N. Piccinni et A. Sacchini écrivirent pour elle.

Dukas Paul (Paris 1865-1935) compositeur français. Il étudia au Conservatoire de Paris (1881-1889) où il eut pour professeurs Th. Dubois (harmonie) et E. Guiraud (composition). Son nom devint célèbre en 1892, lorsque, aux Concerts Lamoureux, on présenta son *Ouverture pour Polyeucte* (1891), inspirée de Wagner et de Franck. Il eut du succès, en 1897, avec sa *Symphonie en ut* et surtout avec son scherzo symphonique *l'Apprenti sorcier* inspiré par la célèbre ballade de Goethe, œuvre qui, grâce à son rythme au dynamisme irrésistible et à l'éclatante couleur de son timbre, devait devenir populaire dans le monde entier. Lent à composer, freiné par un manque de confiance en soi qui le poussait à polir sans cesse ses œuvres, D. produisit toutefois, entre 1899 et 1907, un groupe important de compositions. C'est pendant cette période qu'il composa deux importantes pièces pour piano, la *Sonate* (1901) et les *Variations, interlude et final sur un thème de Rameau* (1903) tandis qu'il achevait *Ariane et Barbe-Bleue*, opéra inspiré par

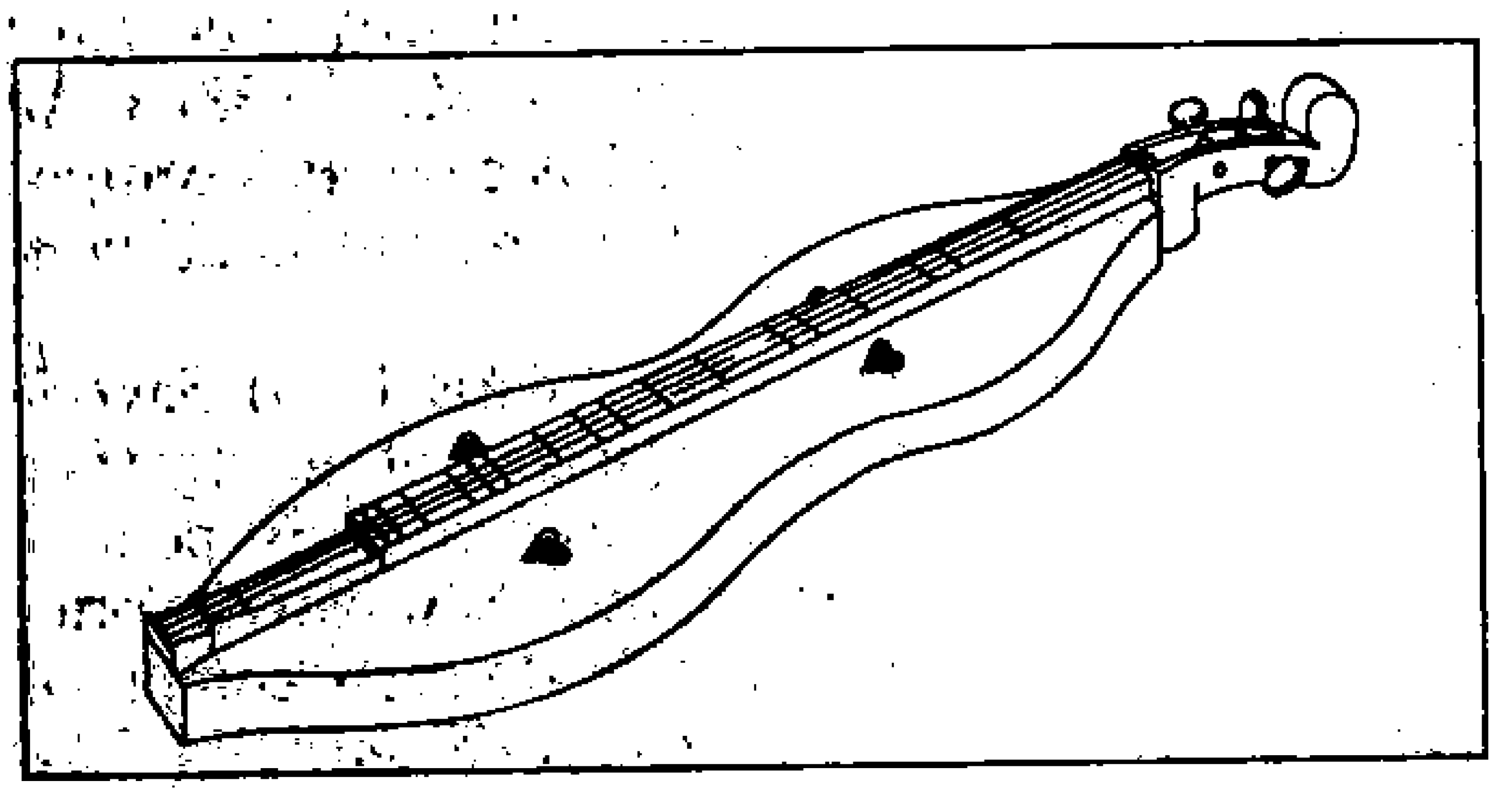
le drame de Maeterlinck auquel il travailla pendant plus de sept ans et qui fut enfin présenté sur la scène de l'Opéra-Comique en 1907. Les influences évidentes de Wagner et de Debussy y sont mêlées dans une écriture symphonique et vocale personnelle, où l'élément mystérieux et extatique, reflété dans la fixité de l'action et de la déclamation, est traduit par des harmonies raffinées et une orchestration somptueuse. D. enseigna la composition au Conservatoire de Paris (1928-1935), formant de nombreux élèves, dont Messiaen, J. Alain, Duruflé et T. Aubin. En 1912, il composa le poème dansé *la Péri*, à l'orchestration rutilante. Outre les œuvres citées, sa production, qui n'est pas très abondante, comprend les ouvertures symphoniques *le Roi Lear* (1883) et *Goetz von Berlichingen* (1884), les pièces pour piano *Prélude élégiaque sur le nom de Haydn* (1909) et *la Plainte, au loin, du faune* (1929), *Villanelle* pour choeur et piano, *Alla gitana* et *Sonnet de Ronsard* pour chant et piano. D. fut un critique remarquable dont les nombreux articles ont été réunis sous le titre *Ecrits sur la musique de Paul Dukas* (1948).

Duke Vernon, pseudonyme de Vladimir Dukelsky (Parfianovska, Pskow, 1903 - Santa Monica, Californie, 1969) compositeur russe naturalisé américain. Il étudia avec R. M. Glière au Conservatoire de Kiev; en exil à partir de 1920, il vécut à Paris et à Londres entre 1924 et 1929, puis il s'installa aux Etats-Unis. Il composa 5 ballets (dont *Zéphir et Flore*, à la demande de Diaghilev, 1925) et de la musique symphonique, chorale et de chambre; mais il fut surtout célèbre comme auteur de chansons et comédies musicales pour lesquelles il suivit le modèle de Gershwin dont il fut l'ami.

Duke Ellington → Ellington, Edward Kennedy.

Dukelsky Vladimir → Duke Vernon.

dulcimer dans les pays anglo-saxons, nom générique donné à quelques cithares que l'on joue avec des battes tenues par l'instrumentiste; aux Etats-Unis, le terme en vint à désigner par la suite une forme particulière de cithare à bourdon, jouée avec un plectre, qui fut importée par des émigrants européens installés surtout dans le Tennessee et le Kentucky. Cet instrument, surnommé «appalachian d.» a été adopté plus tard par le *folk revival* américain et sous l'influence de ce dernier mouvement, repris en Europe et en Italie, où ce nom désigne désormais la cithare à cordes pincées.



Dulcimer ("appalachian dulcimer").

dulcimer → Hackbrett.

Dulichius Philippus (Chemnitz 1562-Stettin 1631) compositeur allemand. Elève peut-être de A. Gabrieli à Venise, il dirigea en 1587 la chapelle de la Marienkirche de Stettin. Dans ses polyphonies sacrées, il sut fondre le coloris vénitien avec la sévérité contrapuntique de R. de Lassus. Il publia 11 volumes de chants sacrés de cinq à huit voix.

Dumesnil René (Rouen 1879 - Paris 1967) critique musical et homme de lettres français. Il écrivit dans «le Monde» et dans le «Mercure de France». Il publia *le Rythme musical* (1921), *la Musique contemporaine en France* (2 vol., 1930), *la Musique romantique en France* (1945), des essais sur Mozart et sur Wagner, sur l'opéra en général et sur l'opéra-comique. Il collabora à l'*Histoire de la musique* de J. Combarieu et écrivit des sujets pour des ballets.

dumi chanson populaire de caractère narratif diffusée en Ukraine; elle peut avoir comme sujet soit des thèmes domestiques, soit des thèmes épico-légendaires.

Dumitrescu Gheorghe (Otesani, Arges, 1914) compositeur roumain, frère de Ion D. Il a étudié au Conservatoire de Bucarest, où il enseigne l'harmonie depuis 1951. Prix Enesco en 1942, 1943, 1946 et 1961, il est l'auteur d'une vaste production où le folklore national et les événements historiques de son pays tiennent une grande place. Cette production comprend 7 opéras, dont *Ion Voda le Terrible* (1956), *Decebal* (1957), *la Révolte* (1959), *la Jeune Fille aux œillets* (1961) et *Génie solitaire* (1973), des oratorios, de la musique symphonique et chorale, de la musique de chambre.

Du Mont Henry, ou H. Du Mont de Thier (Villers-l'Evêque, près de Liège, 1610 - Paris 1684) compositeur belge. Il étudia à Maastricht et à Liège. Il fut organiste de la cathédrale de Maastricht de 1630 à 1632, puis de l'église Saint-Paul à Paris de 1643 à sa mort; entre 1665 et 1683, il occupa aussi l'une des charges de maître de la Chapelle royale. Il est surtout connu comme compositeur de musique sacrée vocale. En France, D. M. introduisit la monodie accompagnée dans le motet et fut l'un des premiers à employer la basse continue dans les œuvres polyphoniques. Il a composé trois livres de *Cantica sacra...*, des *Litanies de la Vierge*, des préludes instrumentaux, trois livres de motets, un livre d'airs (sur la paraphrase des *Psaumes* de A. Godeau), cinq *Messes* en plain-chant, un oratorio et des pièces pour clavecin. En France, quelques-unes des messes de D. M. (la *Messe royale*) sont encore inscrites au répertoire religieux.

dump ancienne forme musicale anglaise et irlandaise de caractère mélancolique et de structure indéfinie. On la trouve dans des anthologies de musique instrumentale des XVII^e et XVIII^e s.

Duncan Isadora (San Francisco 1878 - Nice 1927) danseuse américaine. Elle fut l'une des pionnières de la danse moderne. Elle obtint ses premiers succès à Paris et en Europe, où elle fonda plusieurs écoles. Puisant son inspiration dans l'art grec ancien, elle essaya toujours d'exprimer l'émotion que lui inspirait la musique des grands compositeurs de Gluck à Scriabine. □

Dunhill Thomas Frederick (Hampstead, Londres, 1877 - Scunthorpe, Lincolnshire, 1946) compositeur anglais. Elève de Ch. Stanford au Royal College of Music, il y enseigna la théorie à partir de 1905. Il fonda et dirigea les Concerts de musique de chambre britannique à partir de 1907, faisant connaître la

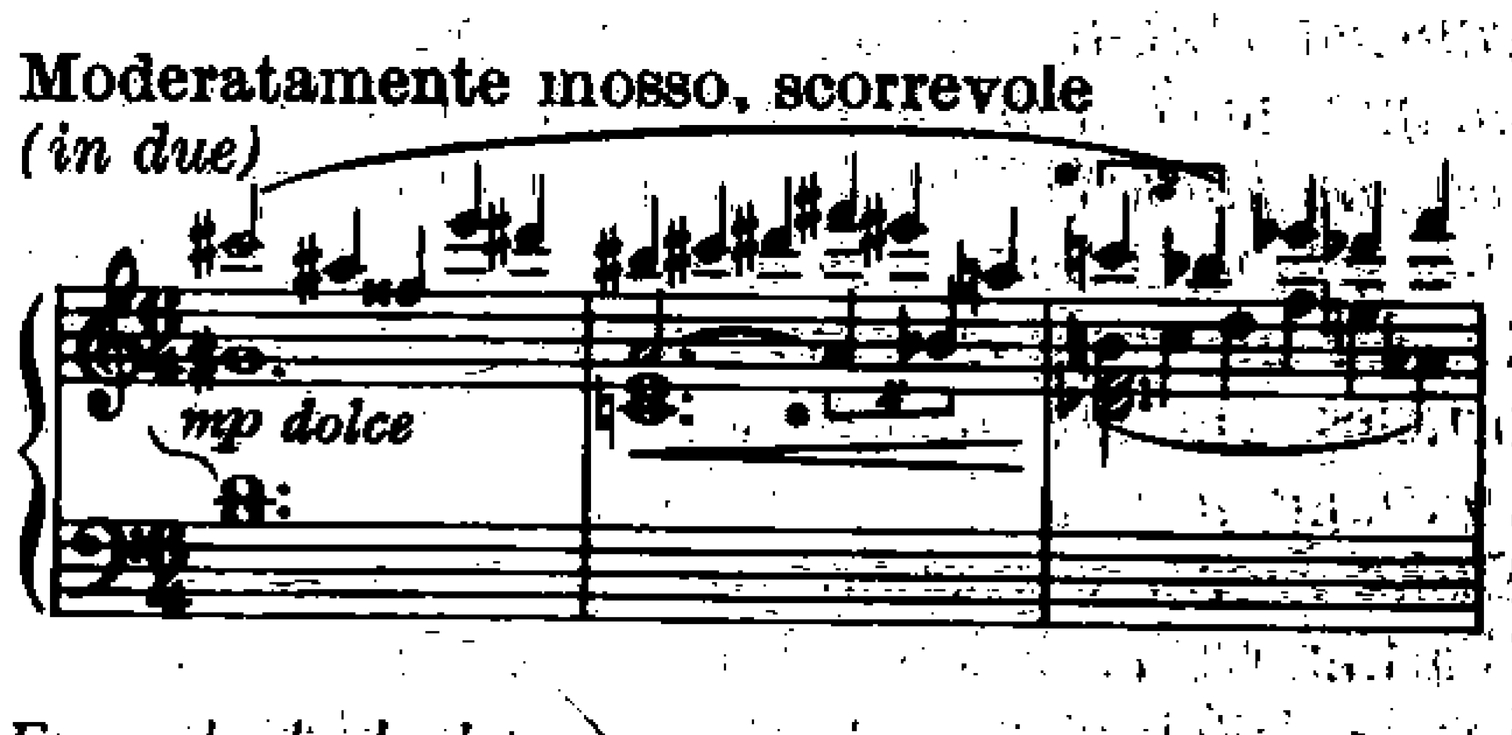
musique moderne anglaise. Il se signala par sa production de musique de chambre.

Duni Egidio Romualdo (Matera 1709 - Paris 1775) compositeur italien. Fils d'un maître de chapelle de Matera, il étudia à Naples avec F. Durante. En 1735, il commença sa carrière à Rome avec *Néron*, qui fut suivi de *Adriano in Siria*; il séjourna ensuite à Milan, Londres, Leyde, Florence et Bari, où il fut de 1743 à 1746 maître de chapelle à St-Nicolas. En 1749, il décida de passer au service de la cour de l'infant Philippe de Bourbon (gendre de Louis XV) à Parme; là, il fit mettre en musique deux textes de Ch. Favart (*la Chercheuse d'esprit*, traduite en italien par «la Semplice curiosa» et *Ninette à la cour*). En 1756, il vint à Paris où il débuta l'année suivante avec *le Peintre amoureux de son modèle*, obtenant un grand succès. Directeur de la musique à la Comédie-Italienne à partir de 1761, il continua à écrire des opéras-comiques jusqu'en 1770, encouragé aussi par les Encyclopédistes (surtout par Diderot qui réfuta avec lui la thèse de Rousseau sur la non-musicalité de la langue française). Sa production théâtrale comprend environ 40 œuvres; mais son nom reste en particulier lié au genre de l'opéra-comique (en plus de ceux déjà cités, on peut retenir *la Fille mal gardée, l'Isle des fous, le Milicien, les Deux Chasseurs et la laitière, la Clochette*) qu'il enrichit en outre de l'élément sentimental développé ensuite par Monsigny et Grétry.

Dunstable John (? v. 1380 - Londres 1453) compositeur anglais. Sa vie est peu connue. On sait qu'il pratiqua l'astronomie et les mathématiques, et qu'il fut au service du frère d'Henri V, Jean, duc de Bedford. Comme celui-ci était régent en France, D. dut le suivre dans ses voyages en Europe; on peut ainsi expliquer la grande renommée du compositeur sur le continent, ses rapports avec l'art français et italien, et le fait que la quasi-totalité de ses œuvres ne soit pas conservée dans des bibliothèques anglaises. A part trois chansons, dont la plus célèbre, *O rosa bella*, est d'attribution incertaine, toute la production de D. parvenue jusqu'à nous consiste en de la musique liturgique sur texte latin : 31 motets, diverses parties isolées de messes et une messe complète dans laquelle (cas le plus ancien) les cinq parties de l'ordinaire (Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus Dei) se trouvent reliées par un thème unique. En réaction contre le formalisme du style gothique tardif, D. fit fusionner dans un nouveau langage le contrepoint complexe vocal et rythmique de l'ars nova française avec le goût de la consonance harmonique propre à la polyphonie anglaise. Il est pour cela considéré comme un des maîtres les plus représentatifs de la Renaissance musicale.

duo terme utilisé à partir du XVI^{e} s. pour désigner n'importe quelle composition pour deux voix ou deux instruments, concertant librement entre eux et d'égal niveau. Les deux exécutants peuvent s'unir également à d'autres instruments ou à un orchestre ayant des fonctions d'accompagnateur ou d'interlocuteur, mais doivent toujours détenir un rôle de solistes dominants. On trouve une telle pratique en général dans les d. vocaux de chambre, appelés d'ailleurs d. de chambre, généralement accompagnés par le clavecin ou le piano. Le d. instrumental s'articule souvent selon le schéma de la sonate, et parfois propose un but didactique, avec la fonction d'exercice à deux (généralement élève et maître). Dans le mélodrame et dans les compositions pour voix solistes et orchestre, on appelle d. n'importe quelle partie ou épisode dans laquelle on trouve uniquement deux chanteurs, indépendamment du contexte symphonique. // Ensemble non occasionnel formé de deux solistes de niveau égal qui poursuivent ensemble une activité de concertiste.

duolet figure rythmique de deux valeurs en subdivision binaire apparaissant dans un contexte musical à subdivision ternaire, en maintenant égale l'unité de division. Il est indiqué avec le chiffre 2 situé au-dessus ou au-dessous du groupe de notes en question.



Exemple de duolet
(G. Petrassi : «Invenzione» pour piano, nº 4).

Duparc Henri (Paris 1848 - Mont-de-Marsan 1933) compositeur français. Elève de C. Franck, il fut l'un des fondateurs de la Société nationale de musique et le promoteur des Concerts de musique moderne, jouant un rôle important dans la culture musicale française de la fin du XIX^{e} siècle. Il laissa des compositions pour piano (*Feuilles volantes*), des pages symphoniques (dont *Lénore*, poème symphonique, 1875) et surtout quelques mélodies pour chant et piano qui font sa gloire (*Sérénade florentine, l'Invitation au Voyage, Chanson triste, Soupir, Elégie, Extase, le Manoir de Rosemonde, Lamento, la Vie antérieure*), chefs-d'œuvre de lyrisme, d'élégante harmonie et d'intense expression, qui eurent une grande influence sur la production de Fauré et de Debussy et lui valent essentiellement sa renommée.

Dupérier Jean (Genève 1886) critique musical et compositeur suisse. Installé à Paris, après avoir enseigné au Conservatoire de Genève jusqu'en 1929, il a publié plusieurs ouvrages comme *Lettres à un sourd sur la musique et les musiciens* ou *Mémoires d'une flûte*. Hormis ses deux opéras, *Zadig* (1938) et *le Malade imaginaire* (1943), il a laissé diverses compositions pour l'orchestre, comme *Trois Jours de printemps* (1953). □

Duphly Jacques (Rouen 1715 - Paris 1789) claveciniste français. Elève de F. Dagincour, il fut organiste (Evreux, Rouen), avant de venir à Paris pour y enseigner le clavecin et composer. Son œuvre, fortement marquée par l'influence de Rameau, comprend quatre importants livres de *Pièces de clavecin* (1744, 1748, 1758, 1768). □

duplex longa dans la technique musicale (XIII^{e} s.) → maxima (XIV^{e} s.)

duplum dans les compositions de l'école de Notre-Dame (Léonin et Pérotin), nom donné à la seconde voix qui accompagnait la voix principale (*vox principalis*) entonnant une mélodie du répertoire grégorien

(comme dans l'organum duplum *Judea et Jherusalem* de Léonin). Elle peut aussi indiquer une composition à deux parties.

Dupont Gabriel (Caen 1878 - Le Vésinet 1914) compositeur français. 2e Grand Prix de Rome (1901). Il a laissé quelques recueils pour le piano, dont *les Heures dolentes* (1905), et quatre compositions pour le théâtre : *la Cabréra* (1904), *la Glu* (1905-08), *la Farce du cuvier* (1912) et *Antar* (1912-13). □

Duport Jean-Louis, dit «le Cadet» (Paris 1749-1819) violoncelliste et compositeur français. Frère de Jean-Pierre D., il fit carrière à Paris, Londres, Berlin, en Espagne, à Marseille; il s'établit en 1812 à Paris, fut membre de la chapelle de la cour, et enseigna au Conservatoire. Il a publié 7 concertos pour violoncelle, 3 duos et 8 airs variés pour deux violoncelles, 24 sonates pour violoncelle et basse, 9 nocturnes pour harpe et violoncelle. Il a écrit un *Essai sur les doigtés du violoncelle et sur la conduite de l'archet* (1806), fondamental pour le développement de la technique moderne de l'instrument.

Duport Jean-Pierre, dit «l'Aîné» (Paris 1741 - Berlin 1818) violoncelliste et compositeur français. Après avoir connu une brillante activité à Paris, en Angleterre, en Espagne et en Italie, en 1773, il devint premier violoncelle de l'orchestre de Fréderic le Grand; à Berlin, il dirigea les concerts de la cour et fut maître de musique du futur Frédéric-Guillaume II; avec Beethoven, dont il fut l'ami, il exécuta devant le roi les deux sonates pour violoncelle et piano que Frédéric-Guillaume avait commandées au grand compositeur allemand. Mozart composa des variations pour piano sur le thème d'un de ses menuets. D. publia 18 sonates pour violoncelle et piano; il en composa plus de 13 et un *Double Concerto* pour violon, violoncelle et orchestre.

Dupré Marcel (Rouen 1886 - Meudon, près de Paris, 1971) organiste et compositeur français. A l'âge de huit ans, il donna son premier concert d'orgue. A partir de 1897, il fut l'élève de F. Guilmant, L. Diémer, L. Vierne et Ch. Widor au Conservatoire de Paris. Il obtint le 1er Grand Prix de Rome avec sa cantate *Psyché* en 1914. Concertiste de renommée mondiale et remarquable improvisateur, il exécuta notamment, de mémoire, l'intégralité de l'œuvre pour orgue de J. S. Bach à partir de 1920. En 1926, il devint professeur d'orgue (1926-1954), puis directeur du Conservatoire de Paris de 1954 à 1956. Il fut nommé membre de l'Institut en 1954. Il composa beaucoup de musique pour orgue solo, avec orchestre et chœur et de la musique symphonique et de chambre. Il publia des ouvrages d'enseignement, dont un *Traité d'improvisation à l'orgue* (1924), un *Cours de contrepoint* et un *Cours de fugue* (1938). Il dirigea, en outre, la révision de l'œuvre intégrale pour orgue de J. S. Bach.

Dupree William Thomas, dit «Champion Jack» D. (La Nouvelle-Orléans 1910 - Hanovre 1992) chanteur et pianiste de blues et boogie-woogie américain. Au cours des années 70, il s'est installé en Europe où il a collaboré avec les musiciens anglais de pop-blues.

Duprez Gilbert (Paris 1806 - Passy 1896) ténor français. Il débuta à l'Odéon de Paris, en 1825, dans *le Barbier de Séville* de Rossini. En 1829, il entreprit une carrière italienne, se transformant peu à peu de ténor léger en ténor héroïque. En 1831, à l'occasion de la première représentation en Italie du *Guillaume Tell* de Rossini, il expérimenta le *contre-ut* à pleine voix (*do di petto*) et commença à introduire un style basé non seulement sur les aigus extrêmes lancés à pleine gorge, mais sur une accentuation et un phrasé vigoureux et vibrants, qui obtinrent un énorme succès et devinrent ensuite la caractéristique de nombreux ténors romantiques. Il continua sa carrière en Italie jusqu'en 1837, dominant dans le répertoire de Donizetti qui écrivit pour lui le rôle d'Edgard dans *Lucie de Lammermoor*. Passé ensuite à l'Opéra de Paris, il y resta jusqu'en 1849, et fut très applaudi dans *les Huguenots* de Meyerbeer, *Guillaume Tell* de Rossini, *la Muette de Portici* de Auber et dans d'autres rôles que Donizetti composa pour lui : Fernando de *la Favorita*, Polyeucte des *Martyrs*, le héros de *Don Sebastiano*. Il composa six opéras et trois opérettes et publia une méthode de chant et des écrits autobiographiques.

Dupuis Albert (Verviers 1877 - Bruxelles 1967) compositeur belge. Il fit ses études au Conservatoire de Verviers et à la Schola cantorum de Paris avec V. d'Indy et A. Guilmant. Il fut directeur du Conservatoire de Verviers de 1907 à 1947. Sa production, où l'on note l'influence de Massenet et de Franck, comprend 13 opéras et diverses musiques orchestrales et de chambre.

Dupuy Edouard (Corcelles, Neuchâtel, 1770 - Stockholm 1822) compositeur suédois d'origine suisse. Une fois ses études accomplies à Paris, il entra au service de différentes cours européennes (Prusse, Stockholm, Copenhague), comme compositeur, chanteur, chef d'orchestre. Expulsé en 1809 du Danemark à cause d'un scandale amoureux, il s'établit à Paris, et enfin à Stockholm (1811) où il fut nommé chef d'orchestre du théâtre de la cour et contribua à la diffusion des œuvres de Mozart et du théâtre français. Il a composé des ballets, de la musique de scène et quelques œuvres théâtrales dans le style de Méhul et de Boieldieu, et, en outre, un concerto pour flûte, chanteurs et chœurs.

Durand maison d'édition musicale française fondée en 1870, à Paris, par Auguste D. (Paris 1830-1909), grâce à l'acquisition, en association avec Schönewerk, du fonds musical de l'éditeur Flaxland. Une fois que D. en fut devenu le seul propriétaire, en 1891, elle prit la dénomination de «A. D. & fils», devenant ensuite «D. & Cie». Elle imprima d'abord les classiques et les romantiques allemands, puis, vers la fin du siècle, se consacra à la publication de la plupart des compositeurs français contemporains : Saint-Saëns, Massenet, Fauré, Lalo, Widor, Dukas, d'Indy, puis Debussy, Ravel, Roussel, Milhaud, Poulenc, Ibert, Messiaen.

Durante Francesco (Frattamagiore, Naples 1684 - Naples 1755) compositeur italien. Il a étudié au conservatoire S. Onofrio de Naples avec son oncle Angelo. Il eut, à Naples, une activité importante d'enseignant aux conservatoires de Poveri di Gesu Christo, de S. Maria di Loreto et de S. Onofrio. Il est singulier que D., vivant dans un milieu éminent d'auteurs d'opéras, n'ait écrit aucune œuvre pour le théâtre (à l'exception de chœurs pour une tragédie, *Flavio Valente*). Pourtant c'est à sa propre école que s'est formée la génération d'or du mélodrame napolitain avec T. Traetta, A. Sacchini, N. Piccinni, E. R. Duni, G. Paisiello, P.A. Guglielmi, G. B. Pergolese, F. Logroscino, V. L. Ciampi, N. Jommelli. Sa

production comprend 3 oratorios, 11 messes (parmi lesquelles deux *Requiem*), de la musique sacrée diverse avec accompagnement d'instruments ou non (psaumes, motets, etc.), 11 *Solfèges* à deux voix et basse continue et autre musique vocale, 8 quatuors concertants pour cordes, des sonates, des toccatas et un concerto (avec cordes) pour clavecin. D. cultiva un style contrapuntique mélodiquement limpide et enclin à l'abandon sentimental, exerçant une grande influence sur les musiciens de son école. Son œuvre représente un moment intermédiaire entre le style baroque, dont il conserve l'attitude savante mais repousse l'austère grandiloquence, et le style galant dont on reconnaît l'expressivité aimable sans trouver encore la simplification du langage.

Durazzo Giacomo (Gênes 1717 - Venise 1794) homme de théâtre italien. Descendant d'une des plus importantes familles gênoises, il se rendit à Vienne comme ambassadeur; il obtint la charge de directeur des théâtres impériaux, favorisa la réforme mélodramatique du XVIIIe s. en important de Paris le genre de l'opéra-comique et celui du ballet dramatique, appelant notamment, à Vienne, T. Traetta, mais surtout en collaborant avec Gluck (qu'il appela à la cour en 1754) et Calzabigi pour la création en 1662 d'*Orpheo ed Euridice*. Deux années plus tard, D. abandonna la cour de Vienne et alla à Venise où il continua à cultiver en privé ses propres intérêts musicaux.

Durey Louis (Paris 1888 - Saint Tropez 1979) compositeur français. Il fit partie du groupe des → Six. Il donna le meilleur de lui-même dans la musique de chambre (vocale et instrumentale) où l'on ressent l'influence de Satie et de Stravinski. Il composa en outre des œuvres théâtrales, symphoniques et chorales parfois inspirées par des thèmes socialistes.

Durkó Zsolt (Szeged 1934) compositeur hongrois. Elève de Farkas à Budapest et de Petrassi à Rome, il a composé, entre autres, 2 quatuors à cordes (1966, 1969), *Colloides* pour groupe instrumental et 5 contraltos (1969), l'opéra *Moses* (1977), prenant, dans le panorama de la nouvelle musique hongroise, une position modérée et ouverte à diverses influences.

Durón Sebastián (Brihuega, Nouvelle-Castille, 1660 - Cambó, Pyrénées, 1716) compositeur espagnol. Il fut maître de chapelle à la cour de Madrid de 1691 à 1702; au terme de la guerre de Succession d'Espagne, il choisit l'exil en France (1706) à cause de son hostilité envers les Bourbons. Il compte parmi les premiers auteurs connus de zarzuelas; on en connaît 6 de lui (à partir de *Venir el amor al mundo*, 1680) et un opéra (*la Guerra de los gigantes*). Il composa également des musiques sacrées parmi lesquels un *Requiem* à 8 voix.

Dürr Alfred (Berlin, 1918) musicologue allemand. Directeur du *Bach-Jahrbuch* («les Annales de Bach») depuis 1953 (avec W. Neumann) et de l'Institut J. S. Bach de Göttingen (depuis 1962), il est l'un des plus grands spécialistes de Bach et l'un des plus actifs collaborateurs de la Neue Bach-Ausgabe dont il a dirigé la publication de plusieurs ouvrages (*Matthäus-Passion* [«la Passion selon saint Matthieu»] et de nombreuses cantates). On lui doit également une nouvelle organisation critique et chronologique des cantates de Bach (*Die Kantaten von J. S. Bach*, 1971, 5/1985).

Duruflé Maurice (Louviers 1902 - Paris 1986) organiste et compositeur français. Il étudia à Paris avec Ch. Tournemire, L. Vierne, E. Gigout et P. Dukas. Organiste de Saint-Etienne-du-Mont (1930) et professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris (1944-1969), il s'est également beaucoup consacré à une activité de concertiste. Il a surtout composé de la musique chorale sacrée et pour orgue dont un *Requiem* (1947) qui jouit d'une grande notoriété.

Dušek František Xaver (Chotebořky 1731 - Prague 1799) compositeur tchèque. Elève à Prague de F. V. Habermann, à Vienne de G. Ch. Wagenseil, il ouvrit en 1770 une école privée à Prague d'où sortirent entre autres V. Mašek et G. A. Vitašek. Pendant la composition de *Don Giovanni*, il accueillit Mozart, son ami, dans sa maison de campagne Bertramka. Claveciniste et pianiste virtuose, il fut influencé — en tant que compositeur — par le style viennois de Wagenseil et par celui de Mozart et utilisa souvent des éléments populaires de Bohême. Il a composé des symphonies, des concertos pour un et deux clavecins ou pianos, des sérénades, de la musique de chambre pour cordes, vent et piano, parmi lesquels 42 partitas pour instruments à vent. Sa femme JOSEPHA (Prague 1754-1824), cantatrice, interpréta des œuvres de Mozart et de Beethoven.

Dussek Jan Ladislav (Čáslav 1760 - Saint-Germain-en-Laye 1812) compositeur tchèque. Il appartient à une famille de musiciens : son père, JAN JOSEPH (Milázovice 1738 - Čáslav 1818) et son frère FRANTIŠEK JOSEF (Čáslav 1765 - Zatičin 1817) furent compositeurs et organistes; sa sœur VERONIKA ANNA (Čáslav 1769 - Londres 1833) fut pianiste et compositeur. Il se produisit pendant longtemps comme concertiste de piano et d'harmonica de verre dans différentes cités européennes parmi lesquelles Hambourg, où il connut Ph. E. Bach et Londres où il séjourna de 1790 à 1800. Il fut ensuite au service des princes de Magdebourg (1802), de Isenbourg (1806) et de Talleyrand à Paris où il mourut. La partie la plus intéressante de sa production est représentée par ses compositions pour piano (15 concertos publiés, parmi lesquels un pour deux pianos, environ 50 sonates, variations, fantaisies, préludes) par lesquelles il contribua — tout comme son contemporain M. Clementi — à élargir les possibilités de cet instrument; il faut observer que, même dans le domaine des structures formelles classiques, l'écriture plastique et monumentale de D. servit de modèle non seulement à Beethoven, mais aussi aux compositeurs romantiques Schumann et Liszt. Il a composé également de la musique instrumentale de chambre (15 trios, un quintette et deux quatuors avec piano; d'autres trios pour formations diverses, sonates pour violon, flûte et piano; 6 sonatines pour harpe), une œuvre vocale de chambre, l'opéra *The Captive of Spilberg* (1798), une messe, une cantate sacrée et quelques morceaux pour orchestre. En 1796, il publia également une méthode de piano.

Du Tertre Etienne (XVIe s.) compositeur français. Il aurait été organiste à Paris. Contemporain de P. Sandrin, son nom reste attaché à une soixantaine de chansons à 4 voix, publiées entre 1543 et 1567 par Du Chemin et Attaingnant, et un ensemble de pavanes, gaillardes, suites de branles et branles gais instrumentaux, intégrés au *VIIe Livre de danceries* (1557) édité par la veuve Attaingnant. □

Dutilleux Henri (Angers 1916) compositeur français. Elève d'abord au Conservatoire de Douai, puis à celui de Paris (1932-1938) où il étudie avec J. et N. Gallon, Ph. Gaubert, H. Busser et M. Emmanuel. Il obtient le 1er Grand Prix de Rome en 1938. Il assure diverses fonctions à l'ORTF de 1943 à 1963 et, à partir de 1961, il enseigne la composition à l'Ecole normale de musique. Depuis 1965, il se consacre exclusivement à la composition. En 1967, il reçoit le Grand Prix national de la musique.
Très exigeant avec lui-même, D. a une production relativement restreinte mais de très haute qualité, ce qui lui valut rapidement une réputation internationale. Citons, parmi ses œuvres les plus marquantes : la *Sonate* pour piano (1947), la *1re Symphonie* (1951) et la *2e Symphonie* dite *le Double* (1959), le ballet *le Loup* (1953), les *Métaboles* pour orchestre (1964), *Tout un monde lointain...* pour violoncelle et orchestre (1970), *Timbres, espaces, mouvements* pour orchestre (1980), le *Concerto pour violon* (1985). L'art de D., subtil et d'une grande élégance, recueillant l'héritage aussi bien des impressionnistes français que des atonalistes viennois, se veut libre de tout dogmatisme et au service de l'expression.

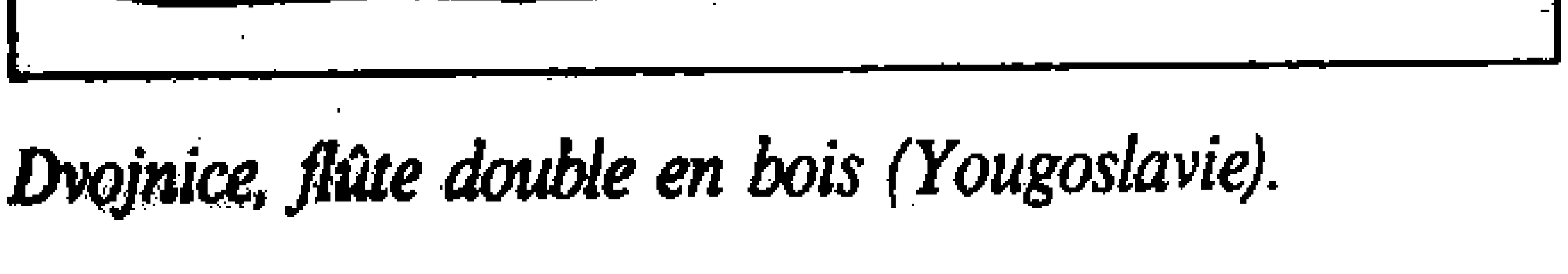
Dutrey Honoré, ou H. Dutray (La Nouvelle-Orléans 1894-1935) trombone de jazz américain. En 1923, il enregistra avec le Creole Jazz Band de King Oliver dont il faisait partie depuis 1919.

Duvernoy Frédéric Nicolas (Montbéliard 1765 - Paris 1838) corniste français. Musicien d'orchestre, il fut ensuite professeur au Conservatoire de Paris (1797-1815). Il a publié de nombreuses pièces et une *Méthode pour le cor* (1802). □

Duvernoy Victor Alphonse (Paris 1842-1907) pianiste et compositeur français. Elève de A. F. Marmontel pour le piano et de F. Bazin pour la composition au Conservatoire de Paris, il fut concertiste, professeur et critique; il participa à la fondation d'une société pour la musique de chambre (1869). Il composa 2 opéras, 1 ballet, de la musique symphonique et chorale (dont des concertos pour piano), de la musique de chambre et des pièces pour piano (dont les *Bagatelles* qui connurent un grand succès).

Dux Claire (Witkowicz, Prusse, 1885 - Chicago 1967) cantatrice américaine d'origine allemande. Après un début de carrière comme soprano à l'Opéra de Berlin (1911-1918), elle quitta l'Allemagne pour les Etats-Unis (1921), où elle apparut souvent sur la scène du Chicago Civic Opera. La pureté de sa voix lui assura un succès immense dans les rôles de Pamina de la *Zauberflöte* et de Sophie du *Rosenkavalier*. □

dvojnice nom serbo-croate (qui signifie double) attribué à une flûte double en bois utilisée par les Slaves méridionaux. Longue de 25 à 50 centimètres, elle présente 2 tuyaux accolés, tirés d'un même morceau de bois, chacun avec un bec et des trous pour les doigts (de 0-8 à 3-4). Les possibilités musicales du d. vont des intervalles chromatiques les plus archaïques aux échelles diatoniques les plus récentes; l'exécution est toujours polyphonique.



Dvojnice, flûte double en bois (Yougoslavie).

Dvořák Antonín (Nelahozeves, Bohême, 1841 - Prague 1904) compositeur tchèque. Il fut dirigé vers les études musicales par son père, hôtelier amateur de musique qui lui fit apprendre d'abord le violon, puis le piano et l'orgue. En 1857, grâce à l'aide financière d'un oncle, il put être envoyé à Prague où il suivit les cours réguliers de l'école d'orgue. En 1873, après avoir été pendant une dizaine d'années violoniste à l'orchestre du Théâtre national, il fut nommé organiste à l'église de Saint-Adalbert; à partir de 1874, grâce aux interventions de Hanslick et de Brahms, il bénéficia d'une bourse d'études du gouvernement autrichien et put ainsi se consacrer plus largement à la composition, obtenant bien vite une notoriété européenne, tout d'abord avec les *Danses slaves* (1878), puis avec le *Stabat Mater* qui, exécuté à Londres en 1883, est à l'origine de l'extraordinaire popularité de D. en Angleterre. Dès lors, le compositeur fut reconnu et honoré dans toute l'Europe : les Universités de Prague et Cambridge le nommèrent docteur honoris causa, la London Philarmonic Society l'inscrivit parmi ses membres; il fut invité en Allemagne, en Hongrie, en Russie et en Autriche. En 1892, il partit pour les Etats-Unis où il dirigea pendant trois ans le Conservatoire de New York. Une série de voyages lui donna l'occasion de connaître la musique des Noirs et des Indiens. Ceci influença la production de cette période, comme en témoigne la très célèbre *Symphonie du Nouveau Monde*, exécutée avec un très grand succès au Carnegie Hall de New York en 1893. Rentré dans son pays (1895), D. prit la direction du Conservatoire de Prague en 1901; la même année, on représenta, au Théâtre national, le plus réussi de ses opéras, *Rusalka*.
Même si sa renommée reste liée surtout aux symphonies et à un groupe de compositions de musique de chambre, D. fut un artiste fécond et heureux dans tous les domaines. Dans ses opéras, il s'inspira, à la suite de Smetana, de thèmes patriotiques, de mélodies et de rythmes populaires; mais cela ne l'empêcha point de subir tantôt l'influence de Wagner, surtout dans sa production de jeunesse : *Alfred, Král a uhlíř* («le Roi et le charbonnier»), *Tyrdé palice* («Têtes dures»), *Vanda, Selma sedlák* («le Paysan rusé»), tantôt celle du grand opéra, dans les opéras de la maturité : *Dimitri* (1881-1882), *Jakobin* (1887-1888), *Cert a Káča* («le Diable et Catherine», 1898-1899), *Rusalka* déjà mentionné (1900), *Armida* (1902-1903). Ses contemporains apprécièrent énormément ses compositions religieuses. L'inspiration mélodique en est parfois teintée de réminiscences de Haendel, réactualisées par l'esprit romantique : il faut citer le *Stabat Mater* op. 58 (1876-1877), l'oratorio *Svata Ludmilla* op. 71 (1885-1886), la *Messe en ré majeur* op. 86, le *Requiem* op. 89 (1890), le *Te Deum* op. 103 (1892), ainsi que le *Psaume 149* pour chœur et orchestre et d'autres morceaux pour voix solo et pour orgue. Il fit également de nombreuses compositions profanes pour chœur, soit avec orchestre et voix solistes comme la cantate *Svatebni košile* («la Femme du spectre», 1884) et la cantate *The American Flag* («le Drapeau américain»), écrite pendant le séjour aux Etats-Unis, soit a cappella ou avec piano, le plus souvent sur des poésies tchèques,

slovaques, lituaniennes, moraves. De même il adopta souvent des textes populaires dans son abondante production pour chant et piano, qui comprend plusieurs recueils de lieder, comme *Cypřiše* («les Cyprès», œuvre de jeunesse, 1865), *Cigánské melodie* («Mélodies tziganes») qui inspirèrent à leur tour Brahms, les *Biblické písně* («Chants bibliques»), œuvre de la maturité et 4 séries de duos sur des poésies moraves.

La production la plus exécutée et la plus connue de D. est constituée par la musique instrumentale. La musique symphonique comprend : 9 symphonies, dont seulement les 5 dernières (op. 60, 70, 76, 88 et 95) furent numérotées, tandis que les 4 premières furent publiées à titre posthume (dont *la Symphonie du Nouveau Monde*, déjà citée, qui est connue aujourd'hui comme étant la cinquième); 5 poèmes symphoniques, de l'op. 107 à l'op. 111, écrits entre 1896 et 1897; diverses compositions pour orchestre, dont le *Nocturne en si majeur* et la *Sérénade* pour instruments à vent op. 44 (1878), les *3 Rhapsodies slaves* op. 45, les *Danses slaves* op. 46 (première série, 1878), originellement pour piano à quatre mains comme les *10 Légendes* op. 59 et les *Danses slaves* op. 72 (deuxième série, 1886), le *Scherzo capriccioso* op. 66 (1883), 5 ouvertures (dont *Husitská* op. 67, *V přírodě* [«Dans la nature»] op. 91, *Carnaval,* op. 92 et *Othello* op. 93); les œuvres pour instruments solo et orchestre, parmi lesquelles il faut relever le *Concerto pour piano* op. 33 (1876), le *Concerto pour violon* op. 53 (1879-1882) et le très célèbre *Concerto pour violoncelle* op. 104 (1894-1895). Quant à la production de musique de chambre, elle comprend : un *Terzetto* pour deux violons et alto op. 74 et 4 trios pour cordes et piano (le célèbre op. 90, dit *Dumky* parce qu'inspiré, comme tant d'autres compositions de D., par le chant populaire slave du même nom); 1 quatuor pour cordes et piano (op. 23, 1875) et 15 quatuors à cordes (dont l'op. 96, dit *l'Américain*, le plus connu, écrit en 1893, et les op. 105 et 106); 2 quintettes pour cordes et piano (dont l'op. 81, de 1888) et 3 quintettes à cordes (dont l'op. 97, de 1893); un *Sextuor* à cordes op. 48 (1878). Il faut enfin rappeler les compositions pour violon et piano (une *Sonate* op. 57, une *Sonatina* op. 100 et d'autres morceaux) et pour violoncelle et piano, sans oublier celles pour piano seul : *2 Furianty* op. 42, *8 Valses* op. 54, *6 Mazurkas* op. 56, *Tableaux poétiques* op. 85, *Humoresques* op. 101, *Danses slaves*, déjà citées, ainsi que *10 Légendes* à quatre mains, transcrites ensuite pour orchestre.

Sensible et attentif aux influences de la tradition locale populaire, D. prit cependant pour modèles les maîtres de la tradition savante allemande, en tout premier lieu Brahms avec lequel il s'était lié d'une profonde amitié. C'est spécialement dans les compositions instrumentales, symphoniques et de musique de chambre, qu'apparaît avec évidence le rôle joué par D. dans le cadre des écoles nationales d'Europe orientale : il engloba l'élément populaire — considéré également sous ses aspects brillants les plus extérieurs — dans un processus de pensée qui prend son origine et se développe à partir du grand modèle occidental de la forme musicale. Cependant, dans ses compositions, la technique de développement n'est jamais portée à un point tel qu'elle compromette l'intégrité poétique de l'imagination populaire, si bien que cette dernière, à l'intérieur de la construction savante, acquiert un charme nostalgique, émergeant comme le rappel d'un monde originel et pur.

Dyck Ernest van (Anvers 1861 - Berlaer-lez-Lierre 1923) ténor belge. Son premier rôle important fut celui de Parsifal à Bayreuth (1888). Engagé à l'Opéra de Vienne, où il créa *Werther* de J. Massenet (1892), il apparut aussi au Covent Garden de Londres, à l'Opéra de Paris, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, à Chicago et au Metropolitan Opera de New York. En 1914, il termina sa carrière avec Parsifal, après avoir joué Lohengrin, Siegmund, Tristan et Tannhäuser. Il avait obtenu ses plus grands succès dans le répertoire lyrique français, notamment dans le rôle de Des Grieux de *Manon*. □

Dylan Bob pseud. de Bob Zimmermann (Duluth, Minnesota, 1941) chanteur-compositeur américain. Héritier, dans la recherche folk, de W. Guthrie et P. Seeger, il a été l'idole des jeunes, aux États-Unis et en Europe, pendant les années 60, par ses chansons contre la guerre et les violences morales de la société américaine, par son style original, où se mêlent les rythmes folk et les tendances du nouveau rock, grâce aussi à son incomparable voix nasale et légèrement voilée. Parmi ses succès : *Blowin'in the wind, Masters of war, Like a rolling stone, Just like a woman, All along the watchtower* (toutes composées entre 1962 et 1966). En 1973, sortit la bande originale du film *Pat Garrett and Billy the Kid* de S. Peckinpah. Ses dernières chansons sont inspirées par des thèmes religieux.

dynamique aspect du discours musical concernant l'intensité du son, indépendamment de l'accentuation rythmique. Les signes dynamiques sont ceux qui règlent toutes les graduations d'intensité — du pianissimo, signalé par deux ***p*** (***pp***), au piano (***p***), mezzopiano (***mp***), mezzoforte (***mf***) forte (***f***), fortissimo, indiqué par deux ***f*** (***ff***), ou plus —, leurs transformations, comme le crescendo et le diminuendo (indiqués respectivement par *cresc.* et *dim.*). La valeur d'un tel signe est relative au contexte musical dans lequel on se trouve, et elle n'est jamais déterminable avec une précision absolue. On ne trouve pas de telles indications avant le début du XVII^e^ s. (la *Sonata pian e forte* de G. Gabrieli en est un des premiers exemples); elles sont donc rares jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e^ s.; puis elles deviennent de plus en plus nombreuses et minutieuses (comme le signe ***ppppp***, qui indique un pianissimo extrême, et les indications telles que *molto dim., poco cresc., più f* et autres). // En électroacoustique, on indique avec le terme d. l'intervalle entre les niveaux extrêmes d'intensité d'un signal acoustique; au plus faible bruit perçu par l'oreille humaine, on attribue 1 dB et au plus fort 130 dB, au-dessus desquels se trouve le seuil de douleur. Une chaîne hi-fi traditionnelle peut garantir une d. de reproduction aux environs de 65 dB., qui peut aller jusqu'à 90 dB grâce à un nouveau système d'enregistrement et de reproduction digitale du son → PCM.

E

E lettre désignant, dans la notation alphabétique médiévale, d'abord la note *sol* (système de Notker Balbulus), puis la note *mi* (système de Odon de Cluny). Elle désigne encore aujourd'hui la note *mi* dans les pays de langue allemande et anglaise, où l'on n'a pas adopté les syllabes de → Gui d'Arezzo. En outre, dans ces pays, le E majuscule peut également désigner la tonalité de *mi* majeur, et le e minuscule, celle de *mi* mineur. Pour les Allemands, elle peut également s'unir à des suffixes pour indiquer les notes et la tonalité de *mi* bémol (*Es*), *mi* double bémol (*Eses*), *mi* dièse (*Eis*) et *mi* double dièse (*Eisis*).

Eames Emma (Shanghai 1865 - New York 1952) soprano américaine. Elle fit ses débuts à Paris en 1889 et chanta surtout au Covent Garden de Londres et au Metropolitan de New York, se faisant remarquer dans les rôles de soprano lyrique. Elle a été particulièrement appréciée pour ses interprétations de Charlotte de *Werther* (J. Massenet), Desdémone d'*Otello* (G. Verdi) et Tosca (Puccini). Outre ses remarquables qualités vocales, elle brillait par son extraordinaire présence sur la scène.

Ebble de Ventadour, Eble II de Ventadorn, Seigneur de Ventadour, dit «le Chanteur» (v. 1090-1149). Vassal du plus ancien troubadour connu, Guillaume de Poitiers. Son château fut un foyer de création artistique dès le début du XII[e] s. *(Escola N'eblo)*. C'est là que se développa le génie de → Bernard de Ventadour, qui ne lui est pas apparenté, mais qui serait le fils du boulanger du château. □

Eberl Anton Franz Josef (Vienne 1765-1807) compositeur autrichien. Considéré comme l'un des pianistes virtuoses les plus célèbres de son époque, il effectua de nombreuses tournées en Allemagne et en Tchécoslovaquie; de 1796 à 1799, et de 1801 à 1802, il résida à St-Pétersbourg, avant de s'établir définitivement à Vienne. Il se lia d'amitié avec W.A. Mozart, qui lui enseigna la composition. Artiste typique de transition entre le classicisme et le romantisme, E. a été influencé, à ses débuts, par Mozart et dans ses œuvres de la maturité, par Beethoven. Sa production la plus importante est instrumentale et surtout pianistique. Il a composé 5 symphonies, des sextuors, des quintettes, des quatuors et des trios pour différentes formations instrumentales; 7 sonates pour piano et violon, une sonate pour flûte, une pour violoncelle; 5 concertos pour piano, 6 sonates pour piano, des *Variations* pour piano d'après le thème d'un duo de *la Flûte enchantée* de Mozart, 1 concerto pour deux pianos et orchestre; en outre, il a écrit 7 œuvres théâtrales, parmi lesquelles le singspiel *Die Marchande de mode* (1787), qui connut un certain succès.

Eberlin Johann Ernst (Jettingen, Augsbourg 1702-Salzbourg 1762) compositeur allemand. Organiste à la cour de Salzbourg à partir de 1726, il y fut nommé maître de chapelle en 1749. Il eut parmi ses élèves Leopold Mozart, et exerça une grande influence sur la vie musicale de Salzbourg. Il a composé de nombreuses œuvres sacrées (106 messes, 18 Requiem, 3 Te Deum, 304 motets, etc.) dans un style polyphonique baroque tardif; ses quelques œuvres instrumentales, ses 15 oratorios et sa production lyrique (6 opéras, des intermezzi, des actions scéniques et une soixantaine de drames scolaires, destinés à l'université de Salzbourg, sur des textes latins et allemands, ainsi qu'en dialecte), sont, au contraire, d'un style galant proche des modèles de l'école napolitaine.

Ebers John (Londres v. 1785-1830) imprésario anglais. Après quelques revers de fortune, il fut choisi pour diriger, de 1821 à 1827, la saison d'opéra italien au King's Theatre de Londres (où il fit représenter pour la première fois des œuvres de Rossini, Mercadante, Spontini et Meyerbeer), contribuant de façon significative — au prix même de sacrifices financiers — à la vie musicale de son pays, à une époque marquée par de graves incertitudes économiques.

Eberwein Carl (Weimar 1786-1868) compositeur allemand. En 1803, il entra comme violoniste dans l'orchestre du duc de Weimar et entretint des rapports d'amitié avec Goethe. Après s'être perfectionné auprès de K. F. Zelter à Berlin (1808-1810), il retourna à Weimar, où il devint directeur de la chapelle de la cathédrale, de la musique de la cour et de l'Opéra. Personnalité de grand renom dans la vie musicale de Weimar, E. favorisa, grâce à sa propre production théâtrale, le développement du singspiel (particulièrement dans la forme du liederspiel) et de l'opéra romantique. Il a composé 6 œuvres théâtrales, la musique de scène (entre autres, pour *Proserpina* et *Faust I* et *II* de Goethe), de nombreux lieder, 1 oratorio, 3 cantates, d'autres compositions vocales et de la musique instrumentale.

Eberwein Traugott Maximilian (Weimar 1775-Rudolstadt 1831) compositeur allemand, frère de Carl E. De 1797 à 1810, il fut au service de la cour de Rudolstadt. Entre 1803 et 1804, il voyagea en Allemagne et en Italie; à Naples, il étudia pendant une courte période avec F. Fenaroli. L'influence de l'école napolitaine et celle de l'école berlinoise du lied apparaissent clairement dans ses singspiele, qui connurent une certaine popularité en Allemagne centrale, surtout ceux sur des textes de Goethe : *Claudine von Villa Bella* (1815) et *Die Fischerin* (1826). Il composa

aussi des lieder, de la musique instrumentale et vocale, 3 symphonies, d'autres œuvres symphoniques et 1 oratorio.

Eccard Johannes (Mühlhausen 1553-Berlin 1611) compositeur allemand. Elève, entre autres, de Roland de Lassus, il fut chanteur à Weimar, Munich, Augsbourg et Königsberg ; dans cette dernière ville, il fut également maître de chapelle au service de Georges-Frédéric de Prusse-Ansbach. A partir de 1608, il remplit les mêmes fonctions à la cour de Berlin. Il a composé des chorals luthériens conjugant la sévérité contrapuntique du motet avec la polyphonie moins élaborée du choral. Il a publié : *20 Neue christliche Gesänge* (1574), *Neue deutsche Lieder* (1578), *20 Odae sacrae* (1596), divers recueils de *Geistliche Lieder* et de *Deutsche christliche Liedlein* (1597-99) ; ses *Preussische Festlieder* (2 vol., 1642-44) parurent à titre posthume.

Eccles John (Londres 1668-Kingston-on-Thames 1735) compositeur anglais. Il naquit dans une famille de musiciens et étudia avec son père SOLOMON (?1618-Londres 1683), virginaliste et compositeur. A partir de 1694, il fut membre de la Chapelle royale et, en 1700, il devint directeur de la «King's Music». Il a composé un grand nombre d'œuvres théâtrales (parmi lesquelles *The Rape of Europa*, *Don Quixote*, *Acis and Galatea*), qui devinrent célèbres grâce à la fraîcheur limpide des mélodies, souvent inspirées par le chant populaire anglais. Il a publié *Theatre Music* en trois volumes (1698-1700), deux anthologies d'airs (*A Collection of Songs*, 1704 et *Collected Songs*, 1710), ainsi que d'autres œuvres mineures.

échelle succession, selon la hauteur, d'un nombre donné de sons divisant en autant de parties l'intervalle d'*octave*. Chaque système musical possède son é., dont les graduations varient, dans un cas comme dans l'autre, soit par le nombre d'intervalles, soit par les étendues des intervalles eux-mêmes. On compte 3 procédés principaux pour diviser l'octave en un nombre donné de parties : le plus ancien d'entre eux, remontant aux premiers temps de la civilisation chinoise antique, fut ensuite utilisé par les théoriciens japonais, puis, avec une organisation propre, par les pythagoriciens grecs. Il consiste en une progression ascendante d'intervalles de *quinte*, avec abaissement d'une ou plusieurs octaves des sons qui, dépassant l'ambitus de l'octave, doivent l'être pour s'aligner selon l'ordre continu de l'é. Le second procédé, conçu par Archytas de Tarente, et appartenant à l'école grecque (430-348 av. J.-C.), fut repris par Didyme (1er s. av. J.-C.) et par Ptolémée (83-161 ap. J.-C.), mais ne trouva son application pratique qu'avec l'avènement de la *musique tonale* et, enfin, avec la théorisation formulée par Gioseffo Zarlino, en 1558. Celle-ci consiste à stabiliser les rapports de hauteur en prenant les mesures des *rapports simples*, 2/1, 3/2, 4/3, 5/4, 6/5, qui, appliqués à la longueur d'une corde (l'instrument utilisé pour ces expérimentations était le monocorde) correspondaient aux intervalles appelés *consonance parfaite* d'*octave*, de *quinte*, *quarte*, *tierce majeure* et *tierce mineure*. De l'ensemble de ces proportions, on déduit par simples interpolations ou analogies, les intervalles restants. Ce système, connu également comme le système *zarlinien* consiste à diviser l'octave en douze parties égales selon la formule $\sqrt[12]{2} = 1{,}05946$. Notre é. musicale tempérée a été calculée avec ce procédé à la fin du XVIIe s.

Dès son origine, cette échelle prit le nom de *tempérée*, du verbe «tempérer» (réduire un excès). L'évolution de la musique occidentale est liée à l'échelle pythagoricienne, à l'é. zarlienne et à l'é. tempérée. La forme fondamentale de ces é. est *diatonique-heptatonique* (même si, dans le système tempéré, elle s'est stabilisée à 12 demi-tons). La différence entre les trois modèles réside dans l'inégalité des intervalles. Comparons maintenant les trois modèles, en exprimant leurs valeurs en cents et en signalant aussi les écarts entre chaque note. Dans le tableau ci-dessous, T. = é. tempérée, P. = é. gréco-pythagoricienne, Z = é. zarlinienne.

Les altérations, dièses et bémols adoptés de nos jours par la musique savante occidentale dans le système tempéré, sont appelées *chromatiques* et correspondent à un intervalle toujours constant de 100 cents tandis que les é. pythagoricienne et zarlinienne possèdent des intervalles différents, lesquels introduisent des nuances de hauteur. Dans le système grec, ces différences permettent une certaine variété mélodique et modale, et dans le système zarlinien, une recherche mélodique et harmonique. Cela entraîne toutefois des complications non négligeables d'exécution, lesquelles, en ce qui concerne le système zarlinien, affectent également l'harmonie et les accords. Pour pallier ces difficultés, qui entravaient le développement de la musique tonale, on adopta le système tempéré, dont l'é. aux 12 demi-tons égaux éliminait tout inconvénient, au prix d'une entorse raisonnable à la justesse des consonances, désormais admise par la sensibilité musicale occidentale, en Europe comme sur d'autres continents. Les principales é. arabes et les authentiques é. pentatoniques chinoises, indochinoises, thaïlandaises, de Mongolie, japonaise et de l'Asie insulaire dérivent de l'ancienne progression des quintes. En Malaisie, et dans l'archipel homonyme, on trouve, sous le nom de *slendro*, une forme pentatonique égalisée, répandue aussi dans l'île de Java, dont les intervalles sont tous de 240 cents, valeur correspondant aux six quintes de notre système tempéré. Cette é. est d'un grand intérêt pour son indépendance absolue à l'égard de toute réminiscence consonantique tonale.

Avec l'avènement du → système tempéré égal, chaque é., soit diatonique, soit chromatique, est transposable sur chacun des 12 demi-tons divisant l'octave (en conservant naturellement, à travers l'usage des

	DO		RE		MI		FA		SOL		LA		SI		DO
T	0	200	200	200	400	100	500	200	700	200	900	200	1100	100	1200
P	0	204	204	204	408	90	498	204	702	204	906	204	1110	90	1200
Z	0	204	204	182	386	112	498	204	702	182	884	204	1088	112	1200

altérations, la structure des intervalles spécifiques). Il existe de nombreuses autres variétés d'é., en plus des é. déjà mentionnées ; F. Busoni a démontré l'existence de 113 variétés d'é. diatonique, obtenues en alternant les sons de façon opportune. Les é. diatonique, pentatonique, et hexatonique (par tons entiers), ainsi que celles reposant sur des intervalles micro-tonaux (tiers, quart et sixième de ton) sont particulièrement intéressantes, en outre, pour les applications qu'elles trouvèrent dans la musique de Debussy et d'autres compositeurs du XX^{e} s.

écho effet acoustique produit par une onde sonore qui, repassant par le point d'émission après avoir été réfléchie par un obstacle (par ex. un mur ou un rocher), provoque, après un certain retard, la répétition du son d'origine. // Par analogie, on appelle é. la répétition immédiate, mais d'intensité plus faible, d'un motif ou d'une phrase musicale. L'é., déjà utilisé chez Josquin des Prés, fut couramment employé par les polyphonistes à partir de la fin du XVI^{e} s., et pratiqué également par la suite dans la musique instrumentale. // Clavier d'orgue doté de registres assourdis qui servent d'é. à des registres reliés à d'autres claviers.

Eckard Johann Gottfried (Augsbourg 1735 - Paris 1809) compositeur et claveciniste allemand. Attiré à Paris en 1758 par le facteur d'instrument Stein, il s'y établit et acquit une grande popularité en tant que concertiste. Il fut le premier en France à publier des sonates pour clavecin ou piano sans accompagnement de violon. Ses œuvres exercèrent une influence sensible sur le jeune Mozart.

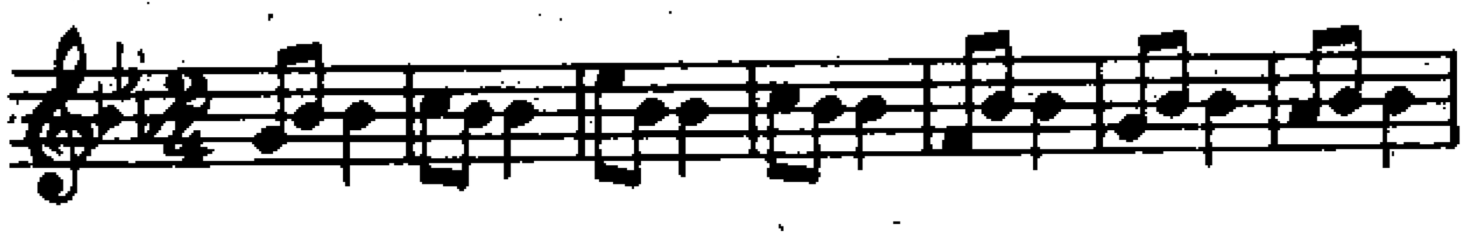
Eckert Karl Anton Florian (Potsdam 1820 - Berlin 1879) chef d'orchestre et compositeur allemand. Il exerca une activité de chef d'orchestre à Paris, Vienne, Stuttgart, Berlin et contribua à la diffusion des opéras de Wagner, dont il était l'ami et qu'il admirait profondément, en dirigeant la première viennoise de *Lohengrin* (1858) et la première berlinoise des *Maîtres chanteurs* (1870) et de *Tristan* (1876). Il a surtout composé des œuvres pour le théâtre qui sont aujourd'hui tombées dans l'oubli.

Eckstine William Clarence, dit «Billy» E. (Pittsburgh, Pennsylvanie, 1914) chanteur, compositeur et chef d'orchestre de jazz et de musique légère américain. Après avoir chanté dans l'orchestre d'Earl Hines (de 1939 à 1943), il s'est intéressé aux sonorités du bop. Entre 1944 et 1946, il a accueilli dans son orchestre des solistes tels que Fats Navarro, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Charlie Parker et Dexter Gordon. Il s'est ensuite tourné vers le répertoire des chansons à la mode. Parmi ses compositions, signalons *I want to talk about you.*

éclisses partie latérale des instruments à cordes ayant une caisse de résonance en forme de boîte (p. ex. violon, guitare) ; elles sont constituées de lames de bois dur, généralement de même type que celui utilisé pour le fond, pliées et formées à chaud, et ensuite collées, par l'intermédiaire de chevilles appropriées, au fond lui-même et à la table d'harmonie. Les e. sont souvent renforcées le long du périmètre interne de l'instrument par une armature de bois massif appelée «contre-éclisse».

Ecorcheville Jules (Paris 1872 - Perthes-lès-Hurlus, Marne, 1915) musicologue français. Elève de C. Franck à Paris et de H. Riemann à Leipzig, il soutint deux thèses de doctorat en musicologie en Sorbonne. Il a publié une édition de Suites françaises du XVII^{e} s., des essais sur le XVII^{e} s. en France et le *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque nationale de Paris,* en 8 volumes (1910-1914).

écossaise danse vive de rythme binaire (généralement à 2/4), d'origine incertaine, qui s'affirma en France vers la fin du XVIII^{e} s. puis, par la suite, dans l'Europe entière.



Ecossaise pour piano de L. von Beethoven.

Edelmann Johann Friedrich (Strasbourg 1749 - Paris 1794) compositeur et pianiste allemand. En 1775, il s'établit à Paris. Il prit part à la Révolution en se rangeant du côté des Jacobins, et mourut guillotiné. Il composa quelques œuvres lyriques dans lesquelles on sent l'influence de Gluck; ses compositions pour piano (seul ou accompagné par d'autres instruments), contribuèrent efficacement à une plus large exploitation des possibilités expressives de cet instrument.

édition critique édition de musique du passé fondée sur une appréciation critique et philologique des premières sources d'un texte, en vue de fournir la version la plus authentique et la plus digne de foi, avec des interventions complémentaires clairement distinctes de la version originale. Elle diffère de l'édition «pratique», qui, en général, est une compilation de fonds secondaires incorporant au texte des adjonctions ou des modifications, de façon à faciliter l'exécution moderne. L'é. c. se présente en général sous la forme de grandes collections qui peuvent avoir un caractère d'anthologie, ou recueillir toutes les œuvres d'un compositeur (*opera omnia*). Elle peut également concerner un répertoire musical homogène, c'est-à-dire provenant d'un même fonds ou de plusieurs fonds ayant en commun une époque historique ou une même origine (*monuments musicaux*). Toutes les e. c. proprement dites peuvent être rapprochées des éditions en fac-similé, qui reproduisent un fonds ancien, avec ou sans commentaires. Les premiers exemples d'édition musicale du passé, philologiquement exacts, remontent à la deuxième moitié du XVIII^{e} s. avec les collections dirigées par Ch. Burney, par le Père Martini, par S. Arnold et par W. Boyce. Dès le début du XIX^{e} s., les éditions intégrales (*opera omnia*) d'un compositeur furent tentées, mais non achevées en ce qui concerne Mozart, Haydn, Clementi, Beethoven et Haendel. Les premiers *opera omnia* complets furent ceux de Bach (1851), suivis de ceux de Haendel (1858), Palestrina (1862), Beethoven (1862), Mendelssohn (1874), Mozart (1877), etc. Parmi les plus anciennes collections de monuments musicaux, il faut retenir les *Denkmäler der Tonkunst* (1869-71) et les *Denkmäler deutscher Tonkunst* (à partir de 1892) de F. Chrysander, les *Publikationen älterer praktischer u. theoretischer Musikwerke* (1873-1905) de R. Eitner, les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (à partir de 1894) de G. Adler, la série en fac-similé *Paléo-*

graphie musicale (à partir de 1889) de A. Mocquereau, les anthologies *Musica divina* (1853-69) de C. Proske et *Trésor musical* (1865-93) du Belge R. J. van Maldeghem. En Italie, les premières initiatives du genre remontent au début du XX^{e} s. avec *l'Arte musicale in Italia* (1897-1903) de L. Torchi, *I Classici della musica italiana* (1919-21) de G. D'Annunzio et G. F. Malipiero entre autres, les *Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana* (à partir de 1931) édités par Ricordi, *I Classici musicali italiani* (1941-56) de G. Benvenuti, les *Capolavori polifonici del secolo XVI* (à partir de 1939) de B. Somma.

Parmi les collections les plus récentes, outre les nombreuses éditions (ou nouvelles éditions) des *opera omnia* des auteurs du passé (mais aussi du passé récent, pour Schoenberg, Hindemith, Eisler, Chostakovitch), les séries faites par l'Institut américain de musicologie, comme le *Corpus mensurabilis musicae* (à partir de 1947, œuvres des XIV^{e}-XVI^{e} s.) et le *Corpus scriptorum de musica* (à partir de 1950) sont remarquables par leur ampleur. Parmi les monuments musicaux nationaux, on peut retenir, outre ceux déjà cités, les *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (à partir de 1900, nouvelle série de 1967) et *Das Erbe deutscher Musik* (de 1935), la *Musica antiqua bohemia* (de 1967), le *Corpus des luthistes français* (de 1961) par J. Jacquot, la série *Musica britannica* (de 1951), les *Monumentos de la música española* (de 1941), sous la direction de H. Anglès. D'autres collections, comme les *Diletto musicale* (de 1959, œuvres des périodes classiques et préclassiques) et *le Pupitre* (de 1967, par F. Lesure), donnent à l'édition critique sa finalité pratique. En ce qui concerne l'Italie, parmi les éditions d'œuvres complètes, outre celles de Monteverdi (1926-42) par G. F. Malipiero, de Palestrina (1939-66, R. Casimiri), de Carissimi (1951, L. Bianchi) et de la musique instrumentale de Vivaldi (1947, A. Fanna), on peut retenir celles, plus récentes, de Frescobaldi (dans le cadre des *Monumenti musicali italiani* publiés par la Société italienne de musicologie, à partir de 1975), des sonates de D. Scarlatti (1978, E. Fadini), de Rossini (1969, A. Zedda et B. Cagli) et de Verdi.

édition et imprimerie musicales les premiers exemples de notation musicale imprimée apparurent en même temps en Allemagne et en Italie vers 1475, avec un retard de plusieurs années par rapport à l'édition de textes littéraires; ce retard, dû en particulier à des raisons techniques, s'explique aussi par la plus grande diversité des caractères musicaux par rapport aux caractères alphabétiques, et surtout par le fait que la notation mesurée était encore en pleine phase évolutive et non encore uniformisée dans tous les pays. Les premières tentatives d'édition musicale furent insérées dans des livres liturgiques et dans des traités. Au cours du dernier quart du XV^{e} s., 270 titres environ furent imprimés, pour la majeure partie en *double impression* (méthode consistant à imprimer successivement, en deux temps, les portées, puis les notes — dans tous les cas cependant transcrites par un copiste) et les autres par la *méthode à caractères mobiles* (chaque note était imprimée avec un fragment de portée : mais la méthode présentait de grandes difficultés, car il était délicat de faire coïncider parfaitement les différents fragments).

Après cette première phase plus ou moins expérimentale, les éditeurs répartis dans toute l'Europe cherchèrent à perfectionner les différentes techniques, pour rendre l'impression toujours plus précise. On attribue à Ottaviano Petrucci de Fossombrone le mérite d'avoir inventé l'édition musicale, même si, en réalité, les *caractères mobiles* qu'il adopta avaient déjà été utilisés avant lui par d'autres éditeurs. Petrucci édita la première œuvre entièrement musicale, *Harmonice Musices Odhecaton* (Venise, 1501) et, en outre, inventa un système complet pour la notation mesurée. Utilisant des caractères mobiles et la *triple impression*, (on imprimait d'abord la portée, puis les notes, enfin le texte), il publia (à Venise jusqu'en 1509, à Fossombrone de 1511 à 1520) plus de 50 volumes (pour la plupart des recueils de chansons, des motets, des messes, des *frottole* ou des tablatures de luth), qui, par leur clarté, leur précision, leur beauté, restent des modèles inégalés. Seul son concurrent Andrea Antico réussit, à Rome (et à partir de 1520 à Venise), à obtenir des résultats aussi remarquables, en perfectionnant la méthode artisanale de la *xylographie* (gravure d'une page musicale entière sur une table de bois ou de métal), déjà utilisée à Bologne par Nicola Burzio vers la fin du XV^{e} s. A la même époque, les éditeurs français, après des modifications et des simplifications du système typographique de Petrucci, réduisirent les trois impressions en une seule, simultanée, méthode appliquée pour la première fois par Pierre Haultin à Paris vers 1525, et ensuite adoptée par Pierre Attaingnant sur une plus vaste échelle, en 1528. Apparue au début comme une opération mercantile, l'édition musicale eut des répercussions très grandes sur la culture musicale. Le vieux manuscrit, qui resta malgré tout en usage, fut réservé à des secteurs spéciaux, par exemple la musique ecclésiastique ou les collections précieuses. En revanche, l'édition musicale trouva surtout un terrain propice avec les formes musicales ayant conquis un marché d'amateurs — grande bourgeoisie et aristocratie urbaine — qui se développa au cours du XVI^{e} s. Les genres — comme le madrigal, la *frottola*, la chanson polyphonique française et les tablatures pour luth — proliférèrent au cours de ce même siècle, en étroite connexion avec les entreprises éditoriales qui en cultivèrent la potentialité commerciale et en étendirent l'usage d'une façon jusqu'alors imprévisible. Mais la diffusion et la circulation de la musique imprimée ne représentèrent qu'un des multiples effets de l'édition musicale, qui exerça par ailleurs une action de réglementation et de normes sur la littérature musicale, sanctionnant les styles, les modèles et les conventions, ratifiant les œuvres et les auteurs, instituant un répertoire et une tradition. Au début, quand les premiers artisans cherchèrent à transférer dans les caractères imprimés la préciosité du manuscrit, de tels effets restèrent modestes; ils commencèrent à se manifester de façon plus nette, lorsque les ateliers artisanaux se transformèrent en véritables maisons d'édition, grâce à des innovations techniques destinées à favoriser une production de type industriel à bas prix (même si on y perdait parfois l'élégance et la précision). Parmi les progrès techniques réalisés au XVI^{e} s., il faut noter l'invention de la *chalcographie* (page musicale entière gravée sur une plaque de cuivre) due à Simone Verovio, vers 1575, à Rome.

Le nouveau système, qui permettait une meilleure impression, plus soignée et plus précise, et qui concernait surtout les tablatures et les partitions de valeur, se répandit rapidement dans toute l'Europe, sans supplanter pour autant la méthode typographique, plus grossière, mais plus économique, avec laquelle elle allait cohabiter pendant un siècle. Ce n'est qu'à la fin du XVII^{e} et au début du XVIII^{e} s., avec le développement de la musique instrumentale et de la notation en partition, que la chalcographie s'imposa pratiquement partout, même pour des productions à grande échelle. Les avantages du procédé de la gravure (devenu notamment plus rapide et plus économique au début du XVIII^{e} s., grâce au remplacement du cuivre par un métal plus tendre comme l'étain), consistait dans la possibilité de reproduire de façon imprimée les caractéristiques de la notation manuelle (parmi celles-ci : des notes rondes blanches au lieu des losanges des caractères mobiles, des mises en colonne plus précises, des barres de mesure et tous les avantages de l'écriture graphique), et, surtout, la possibilité d'obtenir, à partir des matrices, un nombre illimité de copies sans frais supplémentaires. Le système était d'autant plus avantageux que le réseau commercial de la maison d'édition était étendu. C'est pourquoi l'édition, à partir de ce système, exerça une concurrence qui ruina des imprimeurs commercialement et techniquement dépassés, favorisant l'apparition de véritables monopoles.

Au XVIII^{e} s., un profond bouleversement survint dans le panorama de l'édition musicale en Europe : d'une part, on assista à la disparition presque totale de l'édition italienne, dont les ultimes survivants en étaient restés aux caractères d'Attaingnant, avec une vente très réduite et des prix rarement supérieurs à ceux demandés par un simple copiste; d'autre part, de grandes maisons d'édition hollandaises et anglaises apparurent (Estienne Roger et Le Cène à Amsterdam, à partir de 1697; John Walsh à Londres, 1695-1760; puis, également, Le Clerc à Paris, etc.) et implantèrent un réseau fixe d'agents dans les principaux centres européens. Elles surent utiliser les moyens modernes de publicité commerciale, allant des insertions dans les journaux aux diffusions de catalogues (qui donnaient aux clients la possibilité d'effectuer des commandes par la poste), des systèmes de réservation par souscriptions, aux collaborations avec d'autres éditeurs, jusqu'à dominer tout le marché européen. L'origine de telles fortunes était souvent due à une forme de «piraterie» éditoriale, que l'absence de → droits d'auteurs facilitait, permettant à un éditeur de publier sans autorisation et de diffuser sous son nom des œuvres déjà éditées par d'autres; pour se prémunir contre les risques d'éditions «pirates», plus que pour la réduction du coût et les avantages de la diffusion, tous les plus grands compositeurs italiens de musique instrumentale du XVIII^{e} s., à partir de Vivaldi, publièrent leurs œuvres à l'étranger, principalement à Amsterdam, Londres ou Paris. Tartini, Albinoni, Dall'Abaco, Sammartini firent de même. Cela ne fut pas sans effet sur la circulation européenne des formes italiennes (en particulier, le concerto et la sonate pour violon), sur l'intégration d'éléments étrangers dans le style italien et plus généralement sur la mode du syncrétisme stylistique, et des *goûts réunis* (avant tout italien et français, qui caractérisèrent l'ultime phase de l'ère baroque). Pendant tout le XVII^{e} et le XVIII^{e} s., l'é. m. concerna presque uniquement le domaine instrumental, en particulier les genres qui avaient acquis une plus grande standardisation, en matière de pratique et d'interprétation (ce qui explique justement la plus grande circulation des sonates et des concertos). Les cas d'édition d'œuvres théâtrales furent au contraire rarissimes, car l'originalité de celles-ci ne résidait pas dans la page écrite ouverte à toutes sortes de remaniements, mais plutôt dans la mise en scène qui changeait selon les différents théâtres (en général, seul, le livret était imprimé à chaque nouvelle mise en scène). Au XVIII^{e} s. également, des formes de collaborations internationales, à travers les échanges et les dépôts d'œuvres à éditer, commencèrent à s'instituer entre les divers éditeurs, avec l'extension du commerce des livres. Au XIX^{e} s., l'édition musicale reposa sur la *lithographie*, méthode inventée par A. Senefelder en 1796 (les signes musicaux étaient gravés avec des crayons spéciaux sur des pierres calcaires préparées chimiquement). D'autres méthodes ne manquèrent cependant pas : parmi celles-ci, en 1790, la *stéréotypie* (technique typographique consistant à reproduire sur une plaque métallique une page entière composée auparavant en caractères mobiles) fut conçue par F. Richard. Au XIX^{e} s., l'édition musicale en Europe, grâce à l'exceptionnelle floraison de la musique viennoise et allemande, fut dominée — sur le plan technique et commercial — au début par l'Allemagne et ensuite par l'Autriche avec les maisons Breitkopf & Härtel, Simrock, Schott, André, Artaria, auxquels s'ajoutèrent successivement Peters et Litolff. La pratique en amateur, de plus en plus courante au sein de la bourgeoisie, poussa entre autres ces éditeurs à la publication d'éditions économiques — souvent en collections — concernant non seulement les compositions originales (partitions et parties séparées destinées à un seul exécutant), mais aussi leurs transcriptions pour toutes sortes d'instruments et d'effectifs instrumentaux : principalement pour piano à 2 et 4 mains, mais également pour d'autres instruments solistes avec acccompagnement de piano et pour des groupes de formation variée, du trio au petit orchestre. Les partitions pour chant et piano, ou pour piano seul, les pots-pourris, les arrangements (par exemple, pour des harmonies, ou pour petit orchestre de café-concert), furent couramment édités. Les œuvres théâtrales trouvèrent une plus grande diffusion éditoriale à travers ces formes qu'à travers l'édition de la partition originale. Celle-ci n'était souvent même pas mise en vente, mais réservée à l'utilisation strictement professionnelle et distribuée seulement sous forme de → location. La location du → matériel (c'est-à-dire l'ensemble plus ou moins volumineux — exclus de la vente — des parties nécessaires à l'exécution d'une œuvre symphonique, lyrique ou théâtrale) devint, en fait, l'une des sources les plus lucratives de l'é. m., surtout lorsque, vers la moitié du siècle, s'affirma légalement le → droit d'auteur dans le domaine musical. Il garantissait à l'éditeur l'exclusivité du matériel des œuvres qu'il avait éditées et qui n'étaient pas encore du domaine public. L'existence des droits d'auteur entraîna une mutation substantielle dans les rapports entre l'éditeur et le compositeur, qui, désormais, reçut un pourcen-

tage sur les bénéfices de la location du matériel de son œuvre. L'enchevêtrement des intérêts qui allaient à l'éditeur musical, des droits d'auteur à la location du matériel, explique pourquoi celui-ci se transforma plus d'une fois au XIXe s. et dans la première moitié du XXe s., en imprésario et en promoteur direct de l'exécution de l'œuvre qui était sa propriété (il suffit de penser aux entreprises rivales Ricordi et Sonzogno). Plus tard, le système fut perfectionné par l'apparition de représentants respectifs des maisons des différents pays qui avaient adhéré à une convention sur les droits d'auteur et qui devaient assurer son application dans le domaine international. Le secteur de l'édition concernant la musique de variétés ne pratique presque plus la location, mais édite en général des réductions pour les amateurs (pour chant et piano, pour guitare, pour accordéon) et prête le matériel pour les exécutions publiques en prélevant uniquement des droits d'auteur. De nos jours, l'édition musicale exploite les multiples possibilités offertes par la photogravure (technique par laquelle il est possible de reproduire sur la plaque du châssis-presse la photographie de la plaque ou du manuscrit original).

● *Centres d'imprimerie et éditeurs musicaux.* A titre indicatif, voici la liste des principaux centres d'édition et des plus importants imprimeurs et éditeurs de musique.

XVIe-XVIIe s. *Italie* : O. Petrucci, Scotto, Gardano, F. Marcolini, Vincenti, Amadino, Giunta, Sessa, Rampazzetto, C. Merulo, Bortoli, G. Sala (Venise); Peri, Monti, G. Rossi, Benacci (Bologne); A. Antico, J. Giunta, Dorico, F. Coattino, A. Barré, A. Blado, G. Mazzocchi, S. Verovio, Soldi, Fei, Caifabri, Borboni, Grignani Mascardi, Poggioli, Komarek (Rome); G. F. Besozzi, Ponzio, G. A. Castiglione, C. Pozzo, A. delli Antoni, Tini, F. Lomazzo, G. Bordone, Colonna, Rolla, Camagno, A. Ramellati, F. Vigone, Tradate (Milan); Ch. Canobi, Soliani (Modène); Giunta, Marescotti (Florence); Viotto (Parme); G. A. Caneto, Cancer, G. Cocchio, Riccio, Gargano et Nucci, G. B. Sottile (Naples); G. Pavoni (Gênes). *Allemagne* : E. Öglin, S. Grimm (Augsbourg); P. Schöffer (Mayence); Berwald (Leipzig); H. Off (Nuremberg); Egenolff (Francfort-sur-le-Main); Rhaw (Wittenberg). *France* : P. Attaingnant, A. Le Roy et R. Ballard, N. Du Chemin (Paris); J. Moderne (Lyon). *Pays-Bas* : T. Susato, J. Bellère (Anvers); Ch. Plantin, J. Seversz, L. Elzevier (Leyde); P. Phalèse (Louvain). *Angleterre* : W. Byrd et T. Tallis, J. Playford (Londres).

XVIIIe s. *Italie* : Silvani, Della Volpe (Bologne); Alessandri et Scattaglia, A. Zatta (Venise); Pace, Marescalchi et Canobbio (Naples). *France* : L. Hue, J. M. Leclair, J. Le Clerc, Boivin, Foucault, Mlle Vendôme, M. Corette, N. B. Duchesne, Le Duc (Paris). *Angleterre* : Walsh, devenu ensuite Randall, puis Wright, Wilkinson, et enfin Preston (Londres). *Allemagne* : Breitkopf, et à partir de 1795 Breitkopf & Härtel (Leipzig); André (Offenbach); Schott (Mayence). *Autriche* : Artaria (Vienne). *Pays-Bas* : Roger et Le Cène, P. Mortier (Amsterdam).

XIXe-XXe s. *Italie* : Ricordi (Milan), qui absorba les éditeurs suivants : le réseau milanais d'Artaria, F. Lucca de Milan, Longo de Naples, Escudier de Paris, Breyer de Buenos Aires et autres; Sonzogno, Carisch, Suvini Zerboni, Musica Sacra (Milan); Carrara (Bergame); Curci (Naples, puis Milan); G. Zanibon (Padoue); De Santis (Rome). *Allemagne* : Schlesinger (Berlin), H. Litolff (Brunswick, puis Francfort-sur-le-Main, ensuite absorbé par Peters), Peters (Leipzig, puis Francfort-sur-le-Main), Simrock (Berlin, puis Hambourg), Hofmeister (Leipzig, puis Francfort-sur-le-Main), Sikorski (Berlin puis Hambourg), Breitkopf & Härtel (Leipzig, puis aussi Wiesbaden), Schott (Mayence), Bärenreiter (Kassel), Henle (Munich et Duisbourg), Merseburger (Leipzig, puis Berlin) Gerig (Cologne), Eulenburg (Leipzig, puis Londres), Deutsche Verlag für Musik (Leipzig). *France* : Leduc, Durand, Meisonnier, le Magasin de musique, Senart, Heugel, Salabert, M. Eschig, Edition Russe de Musique (Paris). *Principauté de Monaco* : L'Oiseau-Lyre. *Belgique* : Lemoine (Bruxelles). *Autriche* : Doblinger, Universal (Vienne). *Angleterre* : M. Clementi, W. Clowers and Sons, Chester, Novello, Boosey & Hawkes, Peters (Londres). *Espagne* : Union Musical Española (Madrid). *Danemark* : W. Hansen (Copenhague). *Etats-Unis* : Schirmer, Peters, Broude Brothers, Associated Music Publishers (New-York).

éducation musicale → pédagogie musicale.

Effrem Muzio (Bari v. 1555-Naples après 1626) compositeur italien. De 1593 à 1615, il fut au service de Gesualdo de Venosa, et de 1616 à 1619 attaché à la cour des Gonzague à Mantoue; il collabora, entre autres, avec Monteverdi à la musique de *la Maddalena* de G. B. Andreini. A Florence, alors qu'il était au service du Grand-Duc, il publia un pamphlet contre Marco da Gagliano, l'accusant d'erreurs dans son *Sesto Libro di madrigali.* A partir de 1623, il vécut à Naples, où il s'occupa de l'édition posthume d'un livre de madrigaux de Gesualdo. De sa production musicale nous restent 3 madrigaux et 1 villanelle, contenus dans une anthologie de l'époque.

égale composition pour un ensemble de voix égales (soit féminines, soit masculines) ou d'instruments de même sorte (par ex. les 3 *Equale* pour 4 trombones de Beethoven).

égale, voix → chœur.

égaliseur utilisé pour la correction tonale d'un message sonore. Il s'emploie soit dans un enregistrement, soit dans une reproduction, pour pourvoir à une diminution d'intensité — en des points particuliers du spectre sonore audible — causée par les déficiences techniques de l'installation d'enregistrement, de la reproduction ou due à des lacunes acoustiques particulières du local d'écoute. A cette fin, on utilise des circuits électroniques spéciaux qui ne sont autres que des systèmes sophistiqués du contrôle de la tonalité, appelés justement *equalizers* ou é.

Egedacher Christoph (Straubing, Bavière ?-Salzbourg 1747) organiste allemand. Chef de file d'une illustre famille de facteurs d'orgue, il exerça surtout en Autriche, et notamment à Salzbourg. Ses fils JOHANN CHRISTOPH (Munich 1664-1747) et JOHANN IGNAZ (1675-1744) et ses neveux JOHANN ROCHUS (1714-1785) et JOHANN JOSEPH (?-1787) continuèrent son activité.

église, d' (*da chiesa*) locution utilisée aux XVIIe et XVIIIe s. pour désigner un genre vocal et instrumental destiné à être exécuté à l'église, afin de le différencier d'un genre profane de chambre appelé *da camera.* Dans les premières sonates en forme de suite,

on oppose de cette manière une sonate d'église (*sonata da chiesa*) à une sonate de chambre (*sonata da camera*); celle-ci tend à inclure, l'autre à exclure, les mouvements de danse bien qu'en substance elles soient structurellement identiques; de la même façon, on oppose une cantate d'église (*cantata da chiesa*) à une cantate de chambre (*cantata da camera*) sur texte profane.

Egge Klaus (Gransherad, Telemark, 1906 - Oslo 1979) compositeur et critique musical norvégien. Il a étudié au Conservatoire d'Oslo et à la Hochschule für Musik de Berlin; il a été président de la Société des compositeurs norvégiens (1945-1948) et critique musical du «Arbeiderbladet» d'Oslo à partir de 1945. Ses compositions, qui s'inspirent de la musique populaire norvégienne, comprennent 5 symphonies, des concertos et des pièces de musique de chambre.

Eggebrecht Hans Heinrich (Dresde 1919) musicologue allemand. Elève de H. J. Moser et de M. Schneider, il a enseigné à l'Université de Fribourg-en-Brisgau (à partir de 1961) et il dirige depuis 1964 la revue «Archiv für Musikwissenschaft». Il a écrit la monographie *Heinrich Schütz : Musicus poeticus* (1950) et des études sur l'école de Mannheim et sur le classicisme viennois. Il s'intéresse plus particulièrement aux aspects théoriques de la musique et aux problèmes liés à la terminologie musicale : il a publié le volume consacré aux questions techniques du nouveau *Riemann-Lexikon* (vol. III, *Sachteil*, 1967) et il dirige la publication du *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* («Manuel de la terminologie musicale») depuis 1971.

Eggerth Martha (Budapest 1912) soprano et actrice de cinéma hongroise naturalisée américaine. Elle a interprété des films musicaux et des opérettes, souvent en compagnie de son mari, le ténor → J. Kiepura. Il faut signaler sa participation au film sur Schubert *Des anges sans paradis* (1933), qui connut un succès extraordinaire.

Egk Werner (Auchsesheim, près d'Augsbourg, 1901 - Inning am Ammersee 1983) compositeur allemand. Il a été élève de C. Orff à Munich. Chef d'orchestre à l'Opéra de Berlin (1941-1945) puis directeur de la Musikhochschule de Berlin (1950-1953). Ses compositions appartiennent surtout au domaine du théâtre, où il a remporté de grands succès (7 opéras, dont *Peer Gynt*, 1938, et *Der Revisor*, 1957; et 5 ballets, dont *Abraxas*, 1948, qui fit sensation). Il a utilisé un langage très direct et très expressif, influencé par R. Strauss, Stravinski et le néoclassicisme.

églogue composition d'inspiration pastorale ou idyllique. Aux XV[e] et XVI[e] s., elle était polyphonique et vocale, proche de la *frottola* et du *villancico* et était utilisée surtout en Italie et en Espagne (Juan del Encina en fut un des principaux auteurs); à l'époque moderne, elle est généralement instrumentale et de forme libre.

Ehmann Wilhelm (Freistatt 1904 - Fribourg-en-Brisgau 1989) chef de chœur et musicologue allemand. Professeur à l'Université d'Innsbruck (1940-1945) et à celle de Münster (1949-1954), il fut aussi rédacteur en chef de la revue «Deutsche Musikkultur» (1939-1943). Parmi ses divers écrits, on trouve *Die Chorführung* (1949). □

Eimert Herbert (Bad Kreuznach, près de Coblence, 1897 - Düsseldorf 1972) compositeur et critique allemand. Il a fondé un laboratoire de musique électronique à la Radio de Cologne en 1951. Fondateur et directeur de la revue «Die Reihe» (1955-1962), il a composé des pièces de musique de chambre, des chœurs, un *Requiem* pour récitant, harmonica et bande magnétique (1957) et des pièces de musique électronique. Parmi ses écrits, signalons *Atonale Musiklehre* (1924) et *Lehrbuch der Zwölftontechnik* (1950).

Einem Gottfried von (Berne 1918) compositeur autrichien. Il a étudié avec B. Blacher à Berlin. En 1965, il a été nommé professeur de composition à la Hochschule für Musik de Vienne. Il a composé plusieurs opéras, parmi lesquels *Dantons Tod* (1947), *Der Prozess* (1953) et *Der Besuch der alten Dame* (1971) furent particulièrement remarqués, des œuvres symphoniques et chorales (*Hymnus*, 1951), ainsi que des morceaux de piano et des lieder, en demeurant fortement lié à un style postromantique et éclectique.

Einstein Alfred (Munich 1880 - El Cerrito, Californie, 1952) musicologue allemand naturalisé américain, cousin du physicien Albert E. Critique musical au «Berliner Tageblatt» (1927-1933), il quitta l'Allemagne à cause des persécutions raciales, séjournant d'abord en Italie (de 1934 à 1939), avant de s'établir aux Etats-Unis, où il enseigna jusqu'en 1950 dans différentes universités. Chercheur très érudit et aux multiples intérêts, il a dirigé de 1910 à 1929 la nouvelle édition du *Musik-Lexikon* de Riemann; en 1949, il a publié son ouvrage le plus important, *The Italian Madrigal*, en 3 vol., première étude vraiment exhaustive sur le sujet. Il s'est longuement intéressé à Mozart : il a revu le catalogue Köchel (1937) et publié la monographie *Mozart : his Character, his Work* (1945). Parmi ses autres écrits, citons : *Gluck* (1936), *Music in the Romantic Era* (1947) et *Schubert* (1950).

Eisler Hanns (Leipzig 1898 - Berlin-Est 1962) compositeur allemand. De 1919 à 1923, il fréquenta, à la Musikakademie de Vienne, les cours de composition de Schoenberg qui le considérait comme l'un de ses élèves les plus chers et allait influencer ses premières œuvres. Par la suite, après s'être fixé à Berlin (en 1924) et avoir adhéré au parti communiste, il prit une position hostile, sinon à l'égard de Schoenberg lui-même, du moins à l'égard du dodécaphonisme et de la musique moderne en général, qu'il jugeait comme la manifestation extrême de la déchéance idéologique du capitalisme. En 1933, il fut obligé de quitter l'Allemagne et s'établit d'abord à New York, puis à Hollywood. A partir de 1948, il vécut en République démocratique allemande, où il ne cessa de défendre une conception sociale de la musique, tout en prônant, parallèlement au progrès des matériaux musicaux et des procédés de perception artistique, une certaine autonomie par rapport au développement idéologique et politique. Etroit collaborateur de Bertolt Brecht, pour lequel il composa de nombreuses musiques de scène, dont *Die Mutter*, *Furcht und Elend des dritten Reiches*, *Galileo Galilei* et *Schweyk im zweiten Weltkrieg*; il composa en outre l'opéra *Johannes Faustus*, des chansons politiques, des lieder (souvent sur des textes de Brecht), des œuvres symphonico-chorales (dont la monumentale *Deutsche Symphonie*, 1935-1937) et plusieurs pièces de musique de chambre. Il est l'auteur de l'hymne de la République démocratique allemande

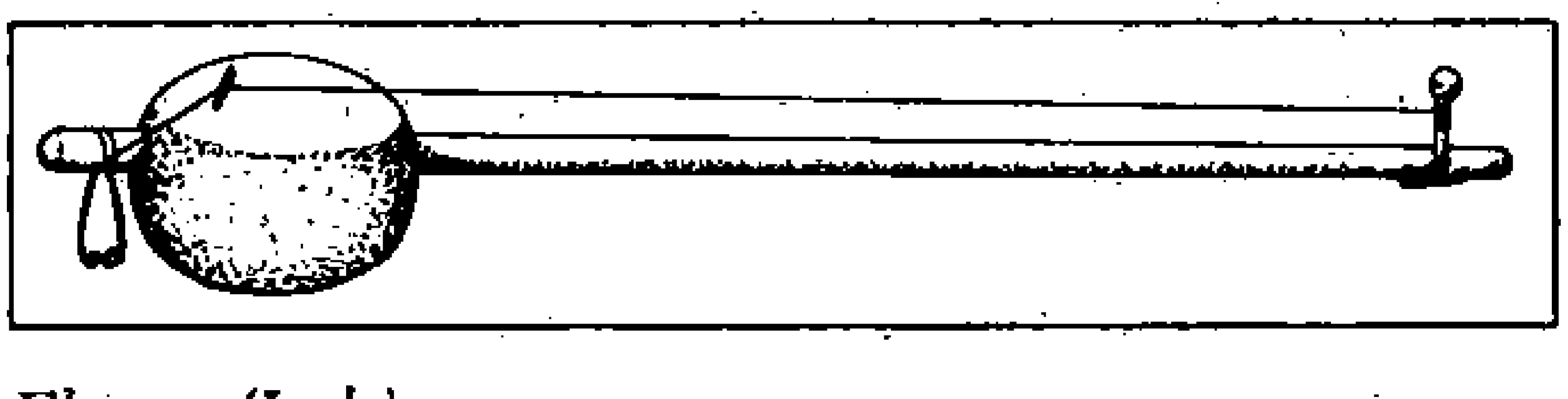
Auferstanden aus Ruinen (1949). Il écrivit plusieurs ouvrages, dont *Composing for the Films* (1947), où il fait part de sa grande expérience en ce domaine grâce à sa collaboration avec Hollywood (1942-1948).

Eitner Robert (Breslau 1832 - Templin, près de Mecklembourg, 1905) musicologue et compositeur allemand. En 1868, il a fondé à Berlin la Gesellschaft für Musikforschung et a édité les *Monatshefte für Musikgeschichte* (1869-1904). Il a été l'un des pionniers de la bibliographie musicale : son ouvrage le plus connu est le *Quellen-Lexikon* («Lexique des sources», 10 vol., 1900-1904), très utile encore aujourd'hui ; il a publié de nombreuses études (dont le catalogue des œuvres imprimées de Hassler et Lassus) et édité les 29 volumes des *Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung*, qui recueillent des pièces inédites ou rares. Il a composé 1 opéra, 1 ouverture, 2 quatuors, des pièces pour piano, des chœurs et des œuvres vocales.

Eitz Carl Andreas (Wehrstedt 1848 - Eisleben 1924) pédagogue et acousticien allemand. Ses travaux portèrent principalement sur le tempérament (*Das mathematisch-reine Tonsystem*, 1891) et la mise au point d'un nouveau système de solmisation (*Der Gesangsunterricht als Grundlage der musikalischen Bildung*, 1914). □

ekphonétique, notation → notation.

ektara instrument cordophone, à cordes pincées, de la musique populaire indienne, composé d'une courge (ou d'un corps elliptique en terre cuite) recouverte d'un côté par une peau qui sert de table d'harmonie, et d'un étroit manche cylindrique (pas plus grand qu'un bâton) qui traverse la caisse de résonance de part en part. Elle peut avoir 1 ou 2 cordes métalliques, généralement utilisées comme bourdon, ou pour faire entendre une simple phrase mélodique répétée en ostinato. Elle accompagne le chant religieux et épique des chanteurs ambulants, ou les mélopées funèbres et mystiques des dévots hindous.



Ektara (Inde).

Elcaset sorte de ruban magnétique, lancé au milieu des années 70 et aujourd'hui complètement tombé en désuétude ; dans ce ruban, le support magnétique était de largeur supérieure (6,3 mm) à celui normalement utilisé dans la minicassette (3,8 mm).

Eldridge David Roy, dit «Little Jazz» E. (Pittsburgh, Pennsylvanie, 1911 - New York 1989) trompettiste de jazz américain. Il est considéré comme la personnalité la plus marquante du swing : son style illustre la transition entre Louis Armstrong et Dizzy Gillespie. Il a enregistré des disques avec Fletcher Henderson, Artie Shaw, Benny Goodman et Coleman Hawkins.

électroacoustique partie de la physique ayant pour objet d'étude les méthodes et les instruments électriques pour la production, l'analyse et l'évaluation des vibrations sonores. L'é. s'occupe, entre autres, de → microphones, de → haut-parleurs, de → magnétophones et d'instruments de musique électriques.

électroacoustique, instrument instrument de musique dont le son est produit et élaboré au moyen de dispositifs électriques. Parmi les i. é., on distingue les instruments *électromécaniques*, dont les vibrations sont d'origine mécanique et ensuite transformées en vibrations électromagnétiques, et les instruments *électroniques*, dont les sons sont générés à partir d'oscillateurs.

électronique, musique musique produite uniquement par des appareils électroacoustiques ou à partir de sources sonores de nature différente (des sons instrumentaux, des voix, des bruits, etc.) mais élaborées électroacoustiquement. Dans ce dernier cas, la musique é. présente des caractères communs avec la musique → concrète, qui n'est pas produite à partir de sons électroacoustiques, mais avec les sons et les bruits les plus variés, enregistrés et élaborés selon la technique du montage sur bande magnétique. Les appareils destinés à l'élaboration de la musique électronique peuvent se répartir en quatre groupes : 1) pour la production des sons et des bruits ; 2) pour leurs modifications ; 3) pour leurs mélanges et combinaisons ; 4) pour leur enregistrement sur bande magnétique. Parmi les appareils *générateurs*, il faut distinguer ceux qui produisent des sons simples, ayant une fréquence pure, dépourvue de tout harmonique (sous forme d'onde sinusoïdale), de ceux qui produisent ce qu'on appelle le *son blanc*, c.-à-d. le son qui contient de manière statistiquement uniforme toutes les fréquences de la gamme perceptible, de 20 à 20 000 Hz. Parmi les nombreux appareils *modificateurs*, il faut surtout signaler les *filtres* (que l'on utilise pour élaborer toutes sortes de sons, en particulier le son blanc, dont on filtre les diverses composantes au choix) et les différents genres de *modulateurs* (d'amplitude, de fréquence, de dynamique). Le principal appareil *mélangeur* est représenté par la table de mélange et de dosage des sons (*table de mixage*), qui reçoit les différents sons sur des *canaux* séparés. Enfin, les appareils d'*enregistrement* sont représentés par les *magnétophones*, qui permettent d'effectuer facilement toutes les opération de mixage, d'insertion, de montage, de superposition et les transformations analogues. Récemment, parmi les appareils pour la production de m. é., on a introduit également l'ordinateur é. (→ informatique, musique), grâce auquel on peut programmer soit des pièces de musique traditionnelle (dûment transcrites sous une forme codée), soit des morceaux construits à partir de règles logico-mathématiques.

élégie terme indiquant, de façon générale, une composition d'inspiration lyrique et douloureuse. On en trouve des exemples dans la musique polyphonique du XVI^{e} s., dans la musique monodique vocale du XVII^{e} s. et dans la musique instrumentale du XVIII^{e} au XIX^{e} s.

Elgar sir Edward (Broadheath, près de Worcester, 1857 - Worcester 1934) compositeur anglais. Il étudia d'abord avec son père, organiste et marchand de musique, et se perfectionna ensuite en autodidacte. Après avoir travaillé dans des orchestres comme instrumentiste et comme chef, il succéda à son père en 1885 à l'orgue de l'église Saint-Georges de Worcester. A partir de 1889, il se consacra entièrement à la composition. Il s'affirma avec l'oratorio *Lux Christi* (1896), mais devint surtout très connu après l'exé-

cution au Festival de Birmingham des *Enigma Variations* pour orchestre op. 36 (1899) et de l'oratorio *The Dream of Gerontius* (1900). Son abondante production comprend : 2 autres oratorios, *The Apostles* (1903) et *The Kingdom* (1906); 6 cantates, une quarantaine de chœurs profanes a cappella, 4 antiennes, 4 litanies et d'autres pièces de musique sacrée; l'ouverture pour orchestre *Froissart* op. 19 (1890), la *Sérénade* pour cordes op. 20 (1892), *Sérénade lyrique* (1899), *Chanson du matin* et *Chanson du soir* pour petit orchestre op. 15 (1901), les ouvertures symphoniques *Cockaigne* op. 40 (1901) et *In the South* op. 50 (1903), *Introduction and Allegro* pour cordes avec quatuor soliste op. 47 (1907), 2 suites pour orchestre (op. 1a et op. 1b, 1907 et 1908), 2 symphonies (op. 55, 1908, et op. 63, 1910), *Elegy* pour cordes (1909), les pièces symphoniques *Falstaff* op. 68 (1913) et *Polonia* op. 76 (1915); *Severn Suite* op. 87 (1930) et des marches pour cuivres; la *Romance* pour basson op. 62 (1910); les concertos pour violon et orchestre op. 61 (1910) et pour violoncelle et orchestre op. 85 (1919); des pièces pour récitant et orchestre; 2 quatuors, 1 quintette à cordes avec piano et 1 quintette pour instruments à vent, des sonates et différentes pièces pour violon et piano, des mélodies, des musiques de scène et un ballet. Compositeur au style éclectique, influencé surtout par le postromantisme allemand, E. présente toutefois des caractères nationaux très marqués qui ont été très appréciés dans son pays; en revanche, ses œuvres ont eu moins de succès à l'étranger, où l'on connaît seulement ses oratorios et ses œuvres symphoniques.

Elizalde Federico (Manille 1907-1979) chef d'orchestre et compositeur philippin. Parallèlement à sa carrière de chef, il mena une intense activité de compositeur, laissant, entre autres, diverses pièces pour orchestre et un opéra, *Paul Gauguin* (1943). Il dirigea aussi la Radio philippine à Manille (1948-79). □

Elling Catharinus (Oslo 1858-1942) compositeur et folkloriste norvégien. Après avoir terminé ses études à Leipzig et à Berlin, il a enseigné, à partir de 1896, au Conservatoire d'Oslo. Sur commande de son gouvernement, il a réuni environ 1400 chansons folkloriques norvégiennes. Il a composé 1 opéra, 1 oratorio, des œuvres symphoniques et concertantes, des pièces de musique chorale et de chambre, ainsi que des mélodies.

Ellington Edward Kennedy, dit «Duke» E. (Washington 1899-New York 1974) pianiste, compositeur, chef d'orchestre et arrangeur de jazz américain. En 1923, il a fondé l'ensemble des Washingtonians, très influencé par le ragtime et par le style Nouvelle-Orléans. En 1926, il a renouvelé et amplifié son orchestre; avec des compositions originales, il a donné naissance à un nouveau type de langage, fondé sur un parfait équilibre structurel entre les interventions de l'orchestre et les improvisations du soliste. Dès ses premières œuvres, caractérisées par les timbres chaleureux et agressifs du style jungle (où dominent la trompette et le trombone avec sourdine de Bubber Miley et Jo Tricky Sam Nanton), on remarque un goût très net pour la culture noire américaine, qui demeure aussi dans les compositions influencées par la musique savante occidentale, surtout impressionniste, des années 30. Pendant la période suivante (à laquelle appartient l'une des

«Duke» Ellington avec le saxophoniste Johnny Hodges.

œuvres les plus réussies, la *Black, brown and beige suite,* 1943), la musique d'E. acquiert une nouvelle force rythmique qui la rapproche du bop. Parmi ses solistes (dont plusieurs furent d'ailleurs membres de son orchestre presque sans interruption) signalons : Cootie Williams, Rex Stewart, Johnny Hodges, Harry Carney, Russel Procope, Lawrence Brown, Juan Tizol, Jimmy Blanton, Ben Webster, Paul Gonsalves, Ray Nance et Cat Anderson. Parmi ses compositions : *Solitude, Sophisticated Lady, Mood Indigo,* et *Creole Love Call.*

Ellis Alexander John (Hoxton, Londres, 1814-Kensington, près de Londres, 1890) mathématicien et physicien anglais, spécialiste d'acoustique. Il a mis au point un système d'orthographe, appelé *phonotypie,* qu'il a appliqué d'abord à la langue anglaise, puis à d'autres langues européennes; il a ensuite relié l'intérêt pour la linguistique à celui pour l'acoustique en adoptant en 1886 comme unité de mesure le *cent,* que l'on obtient en divisant le demi-ton du système tempéré en cent parties égales, de manière à pouvoir représenter avec des nombres entiers même les plus petits intervalles étudiés par l'acoustique, ce qui permet d'élaborer une phonétique aussi bien du langage parlé que de la musique.

Elman Mischa (Talnoie, près de Kiev, 1891-New York 1967) violoniste russe. Elève de L. Auer, il a fait ses débuts à Berlin à l'âge de 14 ans et a rencontré de très grands succès, surtout aux Etats-Unis où il a séjourné longtemps. Il a fondé en 1924 un quatuor considéré comme l'un des meilleurs de son époque et a écrit de nombreuses transcriptions pour violon et piano.

Elmendorff Karl (Düsseldorf 1891-Hofheim, près de Wiesbaden, 1962) chef d'orchestre allemand. Il s'est illustré surtout dans le répertoire wagnérien (de 1927 à 1942, il a été chef permanent à Bayreuth), mais il a été également l'un des artisans de la renaissance de Verdi en Allemagne, ainsi qu'un interprète averti du répertoire contemporain.

Elmo Cloe (Lecce 1910-Ankara 1962) mezzo-soprano italienne. Elle a fait ses débuts en 1935 à Cagliari et s'est illustrée jusqu'en 1950 dans le répertoire de Verdi et dans certains opéras modernes. Elle était douée d'une voix énergique, surtout dans le registre grave, et d'un tempérament affirmé.

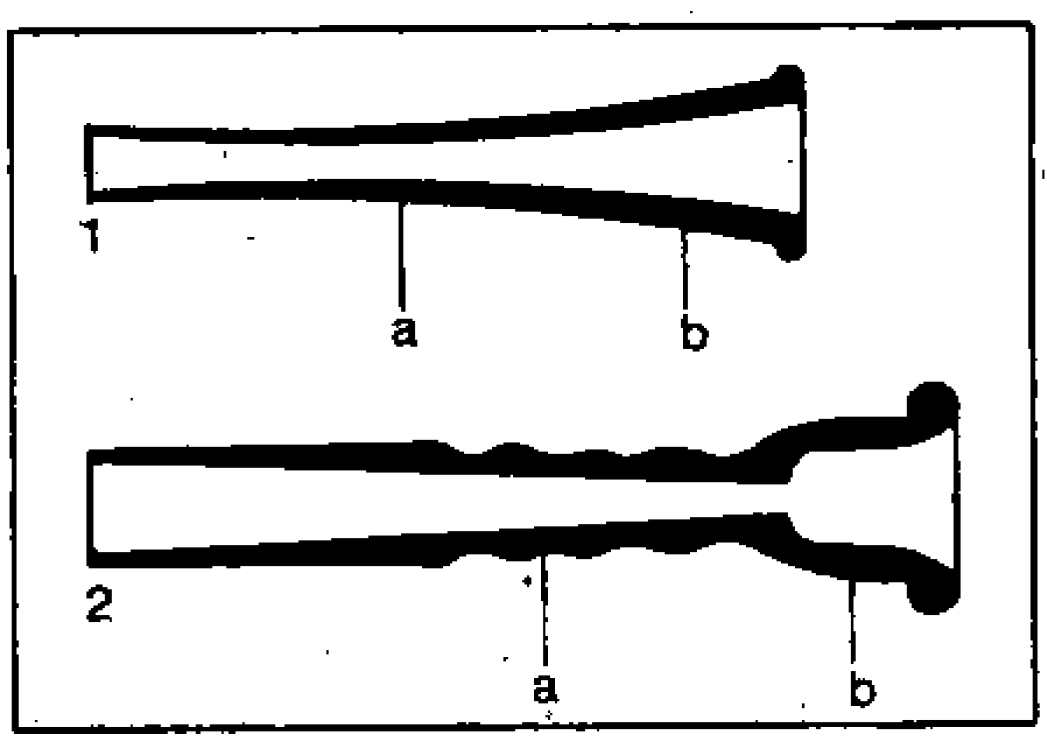
Eloy Jean-Claude (Mont-Saint-Aignan 1938) compositeur français. Disciple de Pierre Boulez, il est directeur de la musique au Festival d'automne de Paris (depuis 1975) et participe aux recherches sur la production musicale par ordinateur (depuis 1978). Appartenant à l'école sérielle post-webernienne, il a pris conscience de l'influence des musiques d'Asie et d'Orient. Son œuvre se partage entre l'orchestre et

l'électronique, ou la combinaison des deux : *Equivalences,* pour 12 instrumentistes et 6 percussions (1963); *Kâmakalâ,* pour chœur, 3 orchestres et unité électronique (1971); *Shanti,* pour synthétiseurs (1974); *Gaku-no-michi,* pour bande magnétique (1977) ou *Etude IV : points, lignes, paysages,* pour bande magnétique (1983). □

Elsner Józef Ksawery (Grotków/Grottkau, Silésie, 1769-Elsnerowo, près de Varsovie, 1854) compositeur et chef d'orchestre polonais d'origine allemande. Il a exercé ses activités surtout à Varsovie, où il est resté de 1799 jusqu'à sa mort, et où il a acquis un très grand prestige comme compositeur, chef d'orchestre et professeur (puis directeur) au Conservatoire qu'il avait lui-même fondé; il eut Chopin parmi ses élèves. Il a largement encouragé la vie musicale polonaise du début du XIX^{e} s. et, comme compositeur, il a suivi très attentivement les mouvements politiques et culturels de son époque; il a contribué à la création de l'opéra national polonais, avec de nombreuses compositions pour le théâtre (32 opéras) et des mélodies stylistiquement très proches des modèles de F. Paer et de S. Mayr, inspirées parfois de faits liés à la vie et à l'histoire polonaise. Il a écrit aussi 8 symphonies, de la musique de chambre, des pièces de musique sacrée et le traité *Rozprawa o metrycznosci i rytmicznosci jezyka polskiego* [«Rythme et prosodie de la langue polonaise»] (1818).

Elssler Franziska dite «Fanny» (Vienne 1810-1884) danseuse autrichienne. Fille de Johann Elssler, copiste et fidèle serviteur de J. Haydn, elle fut, en son temps, l'une des danseuses les plus célèbres d'Europe et d'Amérique. □

embouchure partie de quelques instruments à vent. Pour les clarinettes et les saxophones, elle sert simplement de support à l'anche battante; elle a la forme d'un bassinet que l'instrumentiste porte à la bouche. En ce qui concerne les cuivres, elle est située à l'extrémité supérieure du tube. Séparable du corps de l'instrument, l'e. forme un petit entonnoir; les lèvres de l'instrumentiste s'appuient sur celui-ci et vibrent au passage de l'air, faisant office d'anche double. Elle comprend une partie plus large, appelée *bassin* et une partie plus étroite, appelée *grain,* qui s'ouvre au centre et à l'extrémité du bassinet.



Embouchure de cor (1) *et de trompette* (2) : a) *grain,* b) *bassin.*

émission mode de production du son. Le terme est surtout utilisé en rapport avec la technique vocale (→ chant; voir aussi Précis d'acoustique, la Voix.).

Emmanuel Maurice (Bar-sur-Aube 1862-Paris 1938) musicologue et compositeur français. Il a étudié avec Th. Dubois et L. Delibes au Conservatoire de Paris et avec F.-A. Gevaert à Bruxelles. De 1909 à 1936, il a enseigné l'histoire de la musique au Conservatoire de Paris. Il a écrit une *Histoire de la langue musicale* en 2 vol. (1911) et une série d'études sur la musique grecque antique et les modes anciens. Il en a tiré certains principes sur lesquels il a fondé ses propres compositions : 3 œuvres pour le théâtre (dont *Salamine,* 1929), 1 pantomime, des pièces de musique pour la scène, 2 symphonies et la *Suite française* pour orchestre, des pièces de musique de chambre et des mélodies pour piano et chant. Il a écrit en outre des monographies sur *César Franck* (1930) et *Anton Reicha* (1936), ainsi qu'une très pénétrante étude sur *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy* (1926; 2/1950).

Emmett Daniel Decatur, dit «Dan» E. (Mount Vernon, Ohio, 1815-1904) chanteur populaire américain. Il a été l'un des fondateurs du genre du → minstrels show. Il a créé l'ensemble des Virginia Minstrels dont les représentations ont servi de modèle à des *shows* semblables, auxquels il a d'ailleurs fourni une grande partie du répertoire musical de base, en écrivant des chansons telles que *Old Dan Tucker* (1843), *My old aunt Sally* (1843), *The blue tail fly* (1846) et *Dixie* (1859).

enceinte acoustique ou baffle, matériel électroacoustique formé d'une caisse acoustique, généralement construite en bois, d'une série de haut-parleurs et d'un filtre séparateur (*crossover*) qui parvient à répartir le spectre audible entier à travers les différents haut-parleurs (*woofer, midrange* et *tweeter*) destinés respectivement à la diffusion des basses, des sons moyens et des sons aigus. Il existe différents types d'e. a., qui appartiennent cependant toutes à deux familles : celle des *bass-reflex* dans laquelle est exploitée également l'onde postérieure produite par la membrane des haut-parleurs grâce à un conducteur qui met en communication la partie interne de la caisse avec l'extérieur; et celle de la caisse à suspension pneumatique, de loin la plus commune, dans laquelle le meuble est scellé hermétiquement et ne peut laisser passer aucune onde sonore de l'extérieur vers l'intérieur. Les caractéristiques fondamentales d'une bonne e. sont sa capacité de restituer à l'écoute des sons limpides et sans distorsion, et son efficacité, qui se mesure en dB; cette dernière valeur indique la capacité du système à transformer la puissance (watt), qui lui est fournie par l'amplificateur, en pression sonore dans un espace donné. De façon plus simple, l'e. a. la plus efficace — à puissance appliquée équivalente — est celle qui produit le volume sonore le plus élevé.

Encina Juan de, pseud. de J. de Fermoselle (Encina, Salamanque, 1468-León 1529) poète, dramaturge et compositeur espagnol. Il étudia la musique et le droit à Salamanque; en 1492, il entra au service du duc d'Albe et, pour les fêtes de la cour, écrivit des œuvres théâtrales sacrées et profanes, accompagnées de chant et de musique. Grâce au pape Alexandre VI, il fut nommé maître de chapelle à Salamanque; au cours des dernières années de sa vie, il entra dans les ordres. De sa production, il reste une soixantaine de chants de cour profanes, en particulier des *villancicos,* dans un style polyphonique simple, mais pleins de brio et proches du chant populaire castillan.

enclume instrument idiophone à percussion consistant en une véritable e. de forgeron ou en barres de fer que l'on frappe avec un marteau ou d'une autre manière. Les exemples les plus connus d'utilisation de l'e. sont, chez Wagner, *l'Or du Rhin* et *Siegfried,* chez

Verdi, *le Trouvère* et chez Mahler, la *Sixième Symphonie.*

Endrigo Sergio (Pola, Croatie, 1933) chanteur-compositeur italien. Il a fait partie du groupe de cantautori qui, au début des années 60, ont donné un nouvel essor à la musique légère italienne. E. se distingue plus particulièrement — dans la musique comme dans les textes — par une veine agréablement romantique. Parmi ses succès, signalons *Io che amo solo te, Viva Maddalena, Teresa* et *Lontano dagli occhi.*

Enesco Georges (Liveni-Vîrnav, Moldavie, 1881-Paris 1955) violoniste et compositeur roumain. A l'âge de huit ans, il a exécuté la partie de second violon dans la *Première Symphonie* de Brahms sous la direction de l'auteur. Après avoir terminé ses études à Paris, il a commencé une brillante carrière de soliste; en 1902, il a formé un trio avec A. Casella et L. Fournier, et en 1904 un quatuor avec H. Casadesus, L. Fournier et F. Schneider; il a joué avec d'autres grands concertistes, tels que A. Cortot, P. Casals, J. Thibaud, F. Kreisler et E. Ysaye. Il a également eu une activité de pédagogue et compte Y. Menuhin parmi ses élèves. Comme compositeur, bien qu'élève de Massenet et de Fauré, il a surtout suivi l'exemple de Wagner et de Brahms, et s'est ensuite tourné vers la chanson populaire de son pays; ce dernier est toujours resté la source principale de son inspiration, si bien qu'E. est considéré comme le fondateur de l'école nationale roumaine. Parmi ses œuvres, rappelons les 2 *Rhapsodies roumaines* (1901-1902), le *Concerto pour violon* (1921) et l'opéra *Œdipe* (1936).

Engel Carl (Paris 1883-New York 1944) musicologue allemand d'origine française. Après avoir étudié aux Universités de Strasbourg et de Munich, il s'est établi en 1905 aux Etats-Unis, où il a exercé une intense activité s'étendant au domaine des bibliothèques et des maisons d'édition. Il a dirigé la section musicale de la Library of Congress de Washington jusqu'en 1934 et, à partir de 1929, il a été directeur de la revue «Musical Quarterly». Il a publié le recueil d'essais *Alla breve, de Bach à Debussy* (1921).

Engel Hans (Le Caire 1894-Marbourg 1970) musicologue allemand. Il a enseigné aux Universités de Greifswald, Königsberg et Marbourg. Il a écrit des essais sur la musique concertante, des biographies sur Liszt, J.-S. Bach et L. Marenzio, de nombreux essais sur Mozart, ainsi qu'un livre de sociologie de la musique (*Musik und Gesellschaft : Bausteine zu einer Musiksoziologie,* 1960); il a publié des éditions de Marenzio, Telemann, Torelli et Schütz.

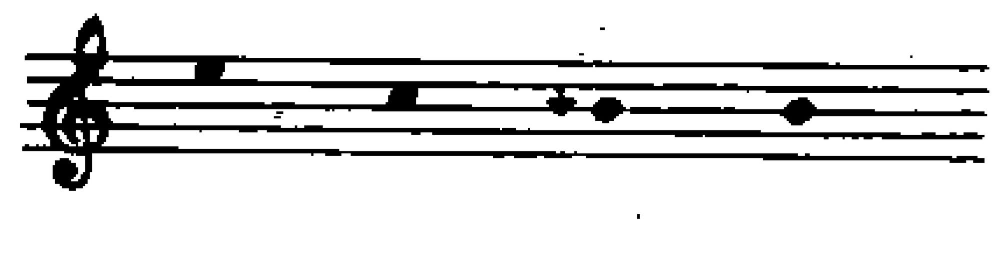
Engelmann Hans Ulrich (Darmstadt 1921) compositeur allemand. Il a étudié avec W. Fortner, R. Leibowitz, E. Krenek et Th. W. Adorno. Sa production musicale — dans laquelle il a adopté, entre autres, la technique sérielle, puis la technique aléatoire — comprend des opéras, des ballets, des cantates, des œuvres pour orchestre et des pièces de musique de chambre.

Engländer Ludwig (Vienne 1859-Far Rockaway, près de New York, 1914) compositeur autrichien. Il a été élève d'Offenbach à Vienne et il a écrit 35 opérettes dans un style typiquement viennois; mais il a connu son plus grand succès à New York, en 1894, avec *The Passing Show;* dans la même ville, il a écrit aussi *la Jeune Fille du Casino, Belle de Bohême, The Strollers* et *le Riche Monsieur Hoggenheimer.*

Engramelle Joseph (Nédonchel 1727-Paris 1805) Augustin du faubourg Saint-Germain. Il est l'auteur de la *Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres... dans les instruments de concerts mécaniques* (1775) et d'un chapitre sur la notation musicale dans *l'Art du facteur d'orgues* de Dom François Bédos de Celles (1778). □

enharmonie terme indiquant — dans la musique grecque de l'Antiquité et pour quelques théoriciens médiévaux — l'emploi d'intervalles inférieurs au demi-ton. // Dans la théorie harmonique tonale, l'e. indique le rapport de deux notes portant des noms différents mais de hauteur identique grâce au → tempérament égal en usage dans la musique tonale : par ex. *do* dièse = *ré* bémol, *la* bémol = *sol* dièse, *si* dièse = *do*, etc. Grâce à cette double identité, l'e. constitue un des moyens les plus efficaces de *modulation* (passage d'une tonalité à une autre).

enharmonique concerne l'un des trois genres, avec le *chromatique* et le *diatonique* fondés sur l'ancien système musical grec. Celui-ci était caractérisé par la présence du → tétracorde e., dans lequel les deux sons du milieu constituaient un demi-ton supérieur à la note plus grave, donnant naissance à un quart de ton. Aux siècles suivants, genre e. signifia → enharmonie.



Tétracorde enharmonique grec (la note avec le signe + constitue avec la note suivante, un intervalle plus petit qu'un demi-ton).

énigme → devise et → canon (canon énigmatique).

Enna August (Nakskov 1859-Copenhague 1939) compositeur danois. Après avoir joué dans l'orchestre de Björnborg, en Finlande, il revint au Danemark, en 1883, pour assurer la direction musicale de la Société théâtrale Werner. Après plusieurs succès dans le genre de l'opéra, il obtint divers titres honorifiques à la fin de sa vie. Son œuvre est presque essentiellement consacrée à l'opéra, avec *Agleia* (1884), *Heksen* (1892), *Kleopatra* (1894), *Gloria Arséna* (1916) ou *Ghettoens dronning* (1932). □

ensalada composition presque toujours vocale, de caractère enjoué et en vogue en Espagne au XVI[e] s. Proche du *quodlibet*, elle était constituée de mélodies ou de fragments de mélodies populaires, sacrées ou profanes, le plus souvent arrangés en style polyphonique. Le procédé de l'e. fut appliqué également en Espagne à la musique d'orgue.

ensemble groupe d'instruments et/ou de voix, prescrit pour l'exécution d'une composition déterminée (chœur, orchestre, quatuor, quintette, etc.). // Le même nom sert aussi à désigner un groupe d'exécutants qui se réunit occasionnellement ou pour exercer ensemble une activité continue (e. permanents comme le quatuor Busch, l'orchestre et le chœur du Teatro alla Scala, etc.).

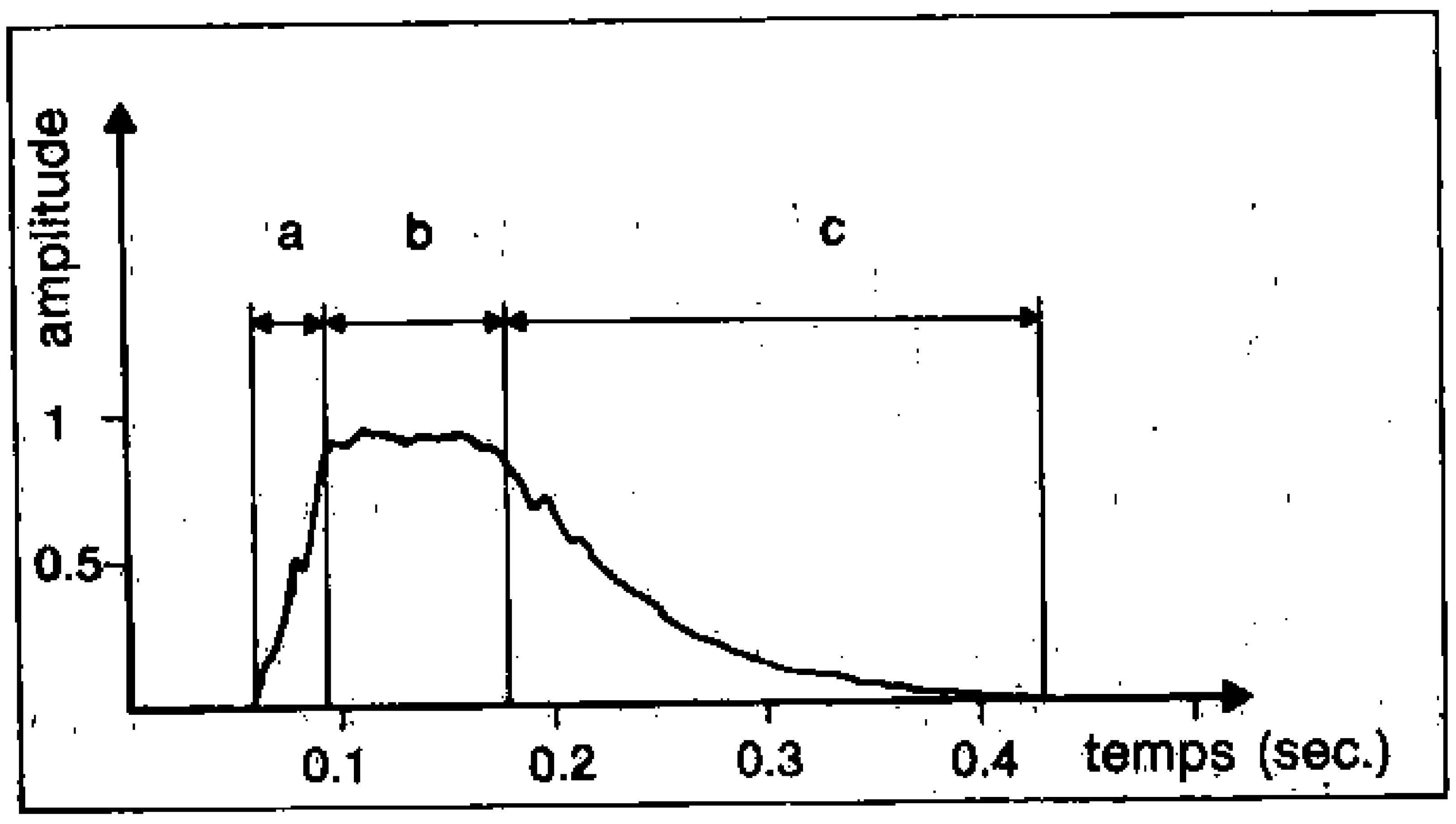
entrée concerne l'apparition d'un thème, du sujet d'une fugue, d'une imitation. // Moment où un ou plusieurs interprètes interviennent dans l'exécution

d'une œuvre. // Pièce instrumentale, le plus souvent sous la forme d'une marche, qui accompagne l'entrée des danseurs ou des personnages significatifs dans les opéras ou les ballets français du XVII^e s. (en particulier chez Lully). Par extension, le terme indique également une scène entière ou un acte de ballet ou d'opéra-ballet caractérisé par la présence d'une e. // Synonyme d'→ intrada. // Pièce pour orgue qui accompagne l'entrée du prêtre dans l'église.

entremets courte représentation dramatique de caractère gai et populaire, accompagnée de musique et de danse, suivie d'un acte ou d'une autre œuvre théâtrale de caractère sérieux; typique du théâtre espagnol, l'e. fut en vogue aux XVI^e et XVII^e s.

Entremont Philippe (Reims 1934) pianiste français. Elève de M. Long, il s'est affirmé très jeune en s'illustrant dans des concours internationaux. Concertiste très apprécié en Amérique, il s'est aussi consacré à la direction d'orchestre avec des formations de musique de chambre. Il est très connu pour ses interprétations de Ravel.

enveloppe contour ou profil des variations d'un paramètre donné. La courbe la plus commune d'e. concerne l'évolution dans le temps de l'amplitude d'un son. Dans une note, l'e. *d'amplitude* est conventionnellement divisée en trois parties de durées différentes : le *temps d'attaque*, où l'amplitude augmente jusqu'à atteindre la valeur d'un pic et c'est le → transitoire, le plus significatif pour l'identification du timbre par notre système de perception; une éventuelle *durée de tenue*, où l'amplitude reste en moyenne constante; un *temps d'extinction*, qui coïncide avec la phase d'atténuation du son. L'e. est souvent considérée comme l'aspect dynamique du son et peut se rapporter à d'autres paramètres comme, p. ex., la fréquence ou le → spectre.



Enveloppe d'amplitude d'une note de trompette (en abscisse le temps, en ordonnée l'amplitude) : a, *attaque*, b, *tenue*, c, *extinction*.

éolien, mode → modalité.

épaule (spalla) terme qui, ajouté au nom d'un instrument, en précisait la caractéristique et le mode d'emploi (viole d'épaule, à la différence de viole à bras, ou de viole de gambe). // Le terme italien s'appliquait surtout à la *viola da spalla*, semblable à la *viola pomposa* (→ viole). En italien, le terme *violino di spalla* désigne le premier violon qui, dans l'orchestre, est chargé d'exécuter les morceaux en soliste, de seconder le chef d'orchestre dans la direction et, en général, de représenter l'orchestre. A la fin d'une exécution, le chef d'orchestre serre la main du premier violon, ce qui symbolise ses remerciements à tout l'orchestre.

Ephrem (Nisibis, Syrie orientale, v. 306 - Edesse 373) évêque syriaque, saint et docteur de l'Eglise. Il est considéré comme l'initiateur de l'hymnodie chrétienne, que saint Hilaire de Poitiers et surtout saint Ambroise répandirent plus tard en Occident. Les hymnes de E. utilisaient des mélodies très populaires et comprenaient des strophes d'un nombre égal de vers, reliées par un refrain.

épinette instrument à cordes pincées et à clavier, proche du clavecin, pour son système de production du son, mais beaucoup plus petit. L'é. se présente sous différentes formes : triangulaire, pentagonale, rectangulaire; le plus souvent, elle n'a pas de pieds, c'est pourquoi, on en joue, en la posant sur un meuble. Elle fut très utilisée au XVII^e et XVIII^e s.

Epinette (Italie, 1600 environ). Londres, Victoria and Albert Museum.

épinette des Vosges petite cithare utilisée dans la musique populaire de la région dont elle porte le nom. Elle est constituée d'une caisse de bois en forme de trapèze étroit, sur laquelle se trouve un nombre variable de cordes métalliques; certaines sont tendues au dessus d'une touche à sillet, alors que d'autres résonnent librement, sans être pincées (cordes de bourdon). L'instrumentiste pose l'é. sur une table ou sur ses jambes, et pince les cordes à l'aide d'un plectre tenu par la main droite, pendant que la main gauche tape sur les cordes mélodiques avec un bâtonnet.

Epinette des Vosges (France).

épisode dans une composition, section de caractère unitaire, utilisant un thème propre ou des éléments fondamentaux du thème de la composition. Dans la fugue, l'é. est appelé aussi → divertissement et relie les différentes réexpositions du sujet et de la réponse.

Eppstein Hans (Mannheim 1911) musicologue suédois d'origine allemande. Il a étudié aux Universités de Heidelberg et de Fribourg; en 1937, il a émigré en Suède, où il enseigne à l'Université d'Upp

sala (depuis 1966) et dirige la collection *Monumenta Musicae Svecicae*. Il a écrit des essais sur *N. Gombert* (1935), *Brahms* (1948), *H. Schütz* (1972), ainsi que sur la musique de chambre de J.-S. Bach, dont il a publié des éditions critiques au sein de la *Neue Bach-Ausgabe*.

Erard Sébastien (Strasbourg 1752-La Muette, Passy, 1831) facteur d'instruments français. Inventeur d'instruments spéciaux, comme le clavecin mécanique et le pianoforte-orgue, il ouvrit, en 1777, la première fabrique de pianoforte français. En 1811, il conçut une harpe à pédales, au mécanisme à fourchettes («harpe E.», ancêtre de la harpe moderne) et, en 1823, il eut l'idée du mécanisme à double échappement pour le piano, qui constitua un progrès fondamental pour cet instrument.

Erb Karl (Ravensburg, Wurtemberg, 1877-1958) ténor allemand. Interprète de Mozart et de Wagner, il fut très apprécié par des chefs d'orchestre aussi remarquables que W. Furtwängler et B. Walter. Il interpréta aussi des lieder et des oratorios.

Erb Marie-Joseph (Strasbourg 1858-Andlau 1944) organiste et compositeur français. Après une carrière de concertiste, il rencontra Liszt et se perfectionna auprès de lui à Weimar (1884). Plus tard, il enseigna au Conservatoire de Strasbourg (1910-1937), après avoir tenu l'orgue de l'église St-Jean. Il a laissé de nombreuses pièces instrumentales (*Images et légendes d'Alsace*, pour le piano, 1884); divers quatuors, suites pour orchestre et symphonies; de la musique d'église (des messes, *Messe «Dona nobis pacem»* [1916] ou *Messe «In te Domine speravi»* [1937], cantates, motets et offertoires), et quelques œuvres pour le théâtre (*l'Homme de fer*, conte lyrique [1928]). □

Erbach Christian (Gau-Algesheim, Hesse-Rhénanie, v. 1579-Augsbourg 1635) compositeur et organiste allemand. Organiste dans plusieurs églises et à la cathédrale d'Augsbourg, dans sa production vocale et pour orgue, il s'inspira des couleurs vénitiennes de Gabrieli. Il exerça une influence sur la génération suivante de compositeurs allemands (parmi lesquels J.-J. Froberger et J.-K. Kerll). Il a composé quelques livres de chants sacrés à plusieurs voix, 1 livre de chansons spirituelles allemandes, des motets et des messes.

Erbse Heimo (Rudolstadt, Thuringe, 1924) compositeur allemand. Elève de B. Blacher, il a exercé aussi une activité de metteur en scène lyrique. Sa production, qui révèle l'influence de B. Blacher, comprend des musiques de scène et de film, des opéras, des œuvres symphoniques, de la musique de chambre, des morceaux pour piano et des lieder.

Erdmann Eduard (Tsezis, Lettonie, 1896-Hambourg 1958) pianiste et compositeur allemand. Il fit ses débuts comme concertiste en 1919, s'affirmant rapidement sur la scène internationale, notamment pour ses interprétations du répertoire contemporain. Il a joué en duo avec W. Gieseking. Il a composé des œuvres pour piano, 1 concerto pour piano, 4 symphonies et des lieder.

Erédia Pietro de, ou Pedro de Herédia (Verceil?-Rome 1648) compositeur et organiste italien, peut-être d'origine espagnole. Il fut maître de chapelle à Verceil, puis, de 1623 à 1629, organiste à St-Pierre de Rome, en même temps que Frescobaldi. Il est connu pour avoir composé le madrigal à 4 voix, *Passa la vita all'abbassar d'un ciglio* (sur des vers du pape Urbain VIII), que G. B. Doni publia en 1635, dans un de ses traités. Il a aussi laissé deux messes, deux motets et un *Libera me Domine*.

Erk Ludwig Christian (Wetzlar 1807-Berlin 1883) musicien allemand. Après avoir réuni un grand nombre de chants populaires allemands, il les publia dans un recueil devenu standard, intitulé *Deutscher Liederhort* (1856), revu et augmenté par Fr. M. Böhme (3 vol. 1893-94, 2/1925). □

Erkel Ferenc (Gyula, Békés, 1810-Budapest 1893) compositeur, chef d'orchestre et pianiste hongrois. Après avoir été au service de quelques familles nobles, il devint en 1838 directeur du Théâtre national de Pest. En 1853, il fonda la Société philharmonique de Budapest et, en 1875, il fut nommé directeur et professeur de piano à l'Académie nationale de musique, nouvellement instituée par Fr. Liszt. Dans ses opéras, sur des sujets historiques, *Bátori Mária* (1840), *Hunyadi László* (1844), *Bánk bán* (1861), *Dózsa György* (1867), *Brankovics György* (1874), *Névtelen hösök* («Des héros anonymes» 1880), et *István király* («le Roi Etienne», 1885), influencés du point de vue symphonique par la production wagnérienne, il a introduit des éléments appartenant au folklore local, atteignant un remarquable niveau de caractérisation dramatique et psychologique. Il a composé aussi une ouverture, des morceaux pour piano, des pièces de musique de chambre et pour chœur, ainsi que l'hymne national hongrois (1844). Il est considéré comme le fondateur d'une certaine tradition musicale hongroise, à laquelle appartiennent aussi Liszt et Bartók.

Erlanger Camille (Paris 1863-1919) compositeur français. Elève de L. Delibes au Conservatoire de Paris, il connut ses premiers succès avec la légende dramatique *Saint Julien l'hospitalier*, d'après le conte de Flaubert, et la cantate *Velléda*, avec laquelle il remporta en 1888 le Prix de Rome. Il a composé une dizaine d'opéras pour le théâtre (dont *le Juif polonais*, 1900, et surtout *Aphrodite*, 1906), où l'on reconnaît l'influence de Berlioz, Wagner, Massenet, ainsi que du vérisme italien. Il a également composé un *Requiem*, des poèmes symphoniques, des œuvres pour piano et environ 60 mélodies.

Erlebach Philipp Heinrich (Esens, Frise-Orientale, 1657-Rudolstadt 1714) compositeur allemand. On sait seulement qu'il vécut à Rudolstadt, où il fut maître de chapelle. La majorité de sa production (notamment des opéras et des oratorios) a été perdue. Le reste de ses œuvres éditées — (1 livre d'ouvertures instrumentales, 1 de sonates pour violon, viole de gambe et continuo, 2 recueils d'airs, 1 de chansons spirituelles; parmi les œuvres manuscrites : 2 motets, et environ 25 cantates) — montrent l'influence de Lully. Ses œuvres spirituelles à une voix et basse continue se rapprochent du style théâtral.

Ernessaks Gustav Gustavovitch (Perika 1908) compositeur soviétique estonien. Artiste de l'Union soviétique (1947), il a enseigné au Conservatoire de Tallin. Chef de chœur, il compte, parmi ses œuvres, l'hymne national estonien. □

Ernetti Pellegrino (Rome 1925) musicologue italien. Moine bénédictin, titulaire de la chaire de musique monodique au Conservatoire de Venise, spécialiste du grégorien, il a consacré plusieurs études à la tra-

dition du chant liturgique chrétien : *Trattato generale di canto gregoriano* (12 vol., 1960-64), *Trattato di prepolifonia* (10 vol., 1980).

Ernst Heinrich Wilhelm (Brno 1814-Nice 1865) violoniste et compositeur autrichien. Il débuta très tôt (1830) comme concertiste. De 1832 à 1838, il séjourna à Paris; en 1855, après avoir interrompu ses tournées de concert, il s'établit à Londres. Il a été considéré comme un rival de Paganini. Il a composé des œuvres pour violon (dont 1 *Concertino*, 1 *Concerto pathétique*, plusieurs fantaisies sur des mélodies d'opéra) et 2 quatuors à cordes.

Erpf Hermann (Pforzheim 1891-Stuttgart 1969) musicologue et compositeur allemand. Après avoir soutenu une thèse de doctorat, *Der Begriff der musikalischen Form* (1913), il étudia la composition, puis occupa diverses fonctions dans plusieurs universités, avant de diriger la Staatliche Hochschule für Musik de Stuttgart (1943-1956). Ses travaux, portant principalement sur la forme musicale, aboutirent à la publication de *Form und Struktur in der Musik* (1967). □

Eschenbach Christoph (Breslau 1940) pianiste et chef d'orchestre allemand. Après avoir remporté plusieurs concours internationaux, il s'est surtout affirmé comme interprète de Mozart et de Beethoven. Depuis 1973, il exerce également une activité de chef d'orchestre.

Escher Rudolph (Amsterdam 1912-De Koog, Texel, 1980) compositeur hollandais. Elève de W. Pijper à Rotterdam, il a enseigné à partir de 1964 à l'Université d'Utrecht. Son langage utilise souvent la tonalité élargie; parmi ses œuvres, signalons *Chants du désir* pour piano et chant (1951), *le Tombeau de Ravel* pour 6 instruments (1952), le *Quintette pour flûtes* (1967), l'*Univers de Rimbaud* pour ténor et orchestre (1970), et *Summer Rites at Noon* pour orchestre (1973).

Eschig Max (Troppau/Opava, Moravie, 1872-Paris 1927) éditeur de musique français d'origine tchèque. En 1907, il a fondé à Paris la maison d'édition E. & Cie, qui a publié de nombreuses œuvres de musiciens contemporains, surtout français.

Escobar Luis Antonio (Villapinzón, 1925) compositeur colombien. Il a d'abord étudié à Bogotá, puis avec N. Nabokov à Baltimore et avec B. Blacher à Berlin. Professeur au Conservatoire de Colombie jusqu'en 1962, il a ensuite exercé de multiples activités d'organisateur. Il a composé des pièces de musique symphonique, de chambre et chorale (souvent inspirée par des sujets nationaux), ainsi que des musiques de scène.

Escobedo Bartolomé (Zamora, Léon, v. 1500-Ségovie 1563) compositeur espagnol. Il fut chanteur de la cathédrale de Salamanque et de la chapelle Sixtine à Rome, où il séjourna environ dix ans, entretenant d'étroites relations avec les autres compositeurs espagnols présents dans la capitale italienne, parmi lesquels Cristóbal de Morales. De 1552 à sa mort, il fut chanoine à Salamanque. Les sources de l'époque témoignent de la célébrité dont il jouit auprès de ses contemporains, non seulement en tant que compositeur, mais également en tant qu'érudit; les éditions anciennes ne conservent cependant de lui qu'un motet et qu'un recueil de N. Gombert (1541); toutefois, il subsiste deux autres motets et deux messes à six voix, tous manuscrits.

Escudier Marie (Castelnaudary, Aude, 1809-Paris 1880) et Léon (Castelnaudary 1816-Paris 1881) musicographes et éditeurs français. En 1838, ils fondèrent à Paris le journal «la France musicale» et, par la suite, une maison d'édition qui publia de nombreux opéras de Verdi. Après la séparation des deux frères (1862), Léon poursuivit l'activité d'éditeur et fonda le journal «l'Art musical» (de 1876 à 1878, il dirigea en outre le Théâtre-Italien); Marie continua à publier «la France musicale» jusqu'en 1870. Ils ont écrit ensemble le *Dictionnaire de musique théorique et historique* (1854), les biographies de Rossini et de Paganini, des essais sur les opéras de Verdi, ainsi que plusieurs autres ouvrages.

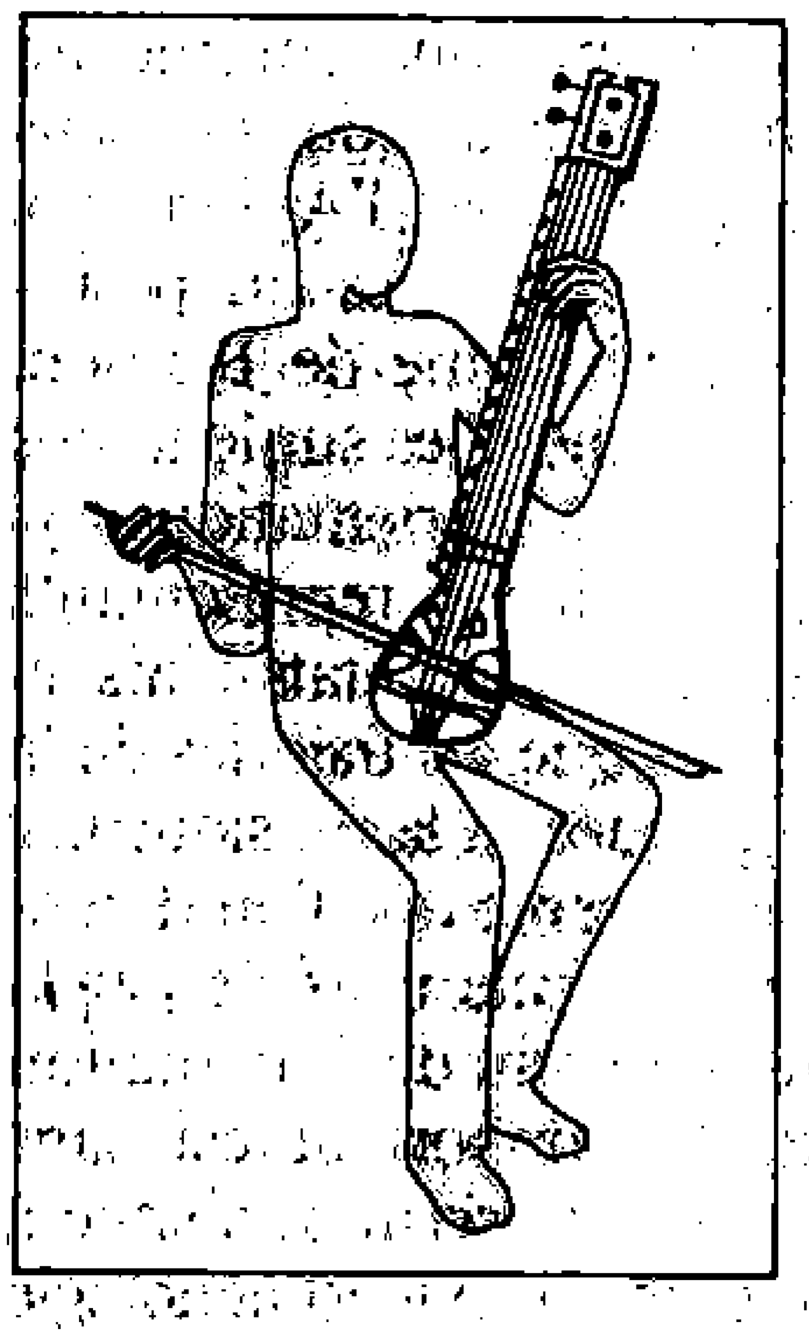
Eslava Elizando Miguel Hilarión (Burlada, Navarre, 1807-Madrid 1878) compositeur et musicologue espagnol. Pédagogue très renommé, à partir de 1854, il a été professeur de composition au Conservatoire de Madrid, dont il prit la direction en 1866). Il a écrit une méthode de solfège et une autre de composition, encore utilisées de nos jours dans certaines écoles. Dans les 7 volumes de la *Lira sacro-hispána* (1869), il a réuni des pièces de musique vocale espagnole depuis le XVI^{e} s. et, dans le *Museo orgánico español*, des œuvres pour orgue de la même époque. Il a écrit des pièces de musique sacrée (l'un de ses *Miserere* a été plusieurs fois représenté) et 3 opéras marqués par l'influence italienne.

Espín y Guillén Joaquín (Velilla 1812-Madrid 1882) musicien espagnol. Il a participé activement à la vie musicale de son pays comme concertiste (pianiste et chef de chœur), pédagogue (au Conservatoire de Madrid) et compositeur (œuvres pour le théâtre : *Padilla, Carlo Broschi, El Encogido y el estirado)*; mais il est surtout connu pour son action en faveur du renouveau de la musique espagnole, selon une optique nationaliste.

Esplá y Triay Oscar (Alicante 1886-Madrid 1976) compositeur espagnol. Ingénieur diplômé, titulaire d'un doctorat en philosophie, il a étudié la musique en France avec C. Saint-Saëns et en Allemagne avec M. Reger. Directeur du Conservatoire de Madrid de 1936 à 1939, il a vécu à Bruxelles de 1939 à 1951. Dans sa musique, on reconnaît certaines traces du folklore du Sud-Est espagnol. Il a composé 2 opéras, 2 ballets, 1 cantate pour la scène; 4 poèmes symphoniques et d'autres œuvres pour orchestre avec chœurs; des pièces de musique de chambre et de musique chorale, dont l'hymne de la République espagnole (1931).

esraj instrument à cordes et à archet de l'Inde du Nord, semblable au → dilruba. La caisse est creusée dans un bloc de bois massif, de profil symétrique, piriforme, avec deux profondes anses au-dessus du chevalet en os; la table d'harmonie est constituée d'une peau. Le long manche creux comporte 20 frettes métalliques, sur lesquelles sont tendues 4 cordes métalliques principales, frottées par l'archet, pendant qu'en dessous, 16 cordes, tendues par des chevilles greffées sur une étroite planchette parallèle au manche, vibrent par sympathie.

estampie, *estampida* ou *stantipes*, nom provençal donné à une composition instrumentale en vogue aux XIII^{e} et XIV^{e} s., probablement inspirée par des rythmes de danse. Elle est formée de plusieurs sections (de 4 à 7) appelées *puncta*, et répétées avec



Joueur d'esraj, instrument à cordes et à archet (Inde du Nord).

une conclusion différente la seconde fois. La musique qui accompagnait la poésie des troubadours, *Kalenda maya* de Raimbault de Vaqueiras constitue probablement un des premiers exemples d'e.

Esterházy Miklós, dit «le Magnifique» (Kismárton, Eisenstadt 1714-1790) mécène hongrois. Appartenant à une famille princière, il cultiva la musique et protégea plusieurs musiciens, et tout particulièrement Haydn qui fut à son service entre 1761 et 1790.

Estève Pierre (Montpellier début du XVIII[e] s.-Paris v. 1780) musicographe français. Membre de la Société royale des Sciences et des Arts de Montpellier, il s'installa à Paris en 1750. Il participa à la Querelle des Bouffons et publia des écrits contre J.-J. Rousseau qui était intervenu dans cette polémique (*Justification de la musique française*, 1754), et contre la théorie de Rameau (*Nouvelle Découverte du principe de l'harmonie*, 1752).

Esteve y Grimau Pablo (Catalogne?-Madrid 1794) compositeur espagnol. Il écrivit un grand nombre d'œuvres et d'adaptations d'opéras étrangers de goût espagnol (comme *la Buona Figliola* de Piccinni). Sa production compte environ 350 *tonadillas*, plusieurs *zarzuelas* (parmi lesquelles *los Jardineros de Aranjuez*, 1768) et la musique pour de nombreuses comédies, farces, *intermezzi*, dans lesquels il sut mêler les principales caractéristiques de la tradition populaire espagnole avec des éléments stylistiques de l'opéra bouffe napolitain.

esthétique et philosophie de la musique branche de la philosophie de l'art ayant pour objet d'étude les fondements du «beau» en musique. Dans cette acception, les origines de l'e. musicale remontent à la seconde moitié du XVIII[e] s. (c.-à-d. à l'époque où apparut la notion moderne d'esthétique, fondée sur l'identification du beau et de l'art) et, surtout, à l'époque romantique. Mais, dans une perspective plus large, l'e. musicale ne constitue qu'un développement plus récent d'une longue tradition de spéculations philosophiques sur la musique, qui remontent très loin dans le temps, axées non pas tellement sur l'idée du beau (que les anciens appliquaient de préférence à la nature), mais sur le rapport existant entre la musique et d'autres sphères du savoir humain : métaphysique, mathématiques, astronomie, éthique, théologie, etc.

L'idée communément admise par la pensée philosophique ancienne était d'établir une relation entre musique, nombre et cosmos, à partir d'une doctrine formulée in extenso par Pythagore au VI[e] s. av. J.-C., selon laquelle les phénomènes acoustiques et musicaux sont l'expression de certains rapports numériques à travers lesquels se manifeste l'harmonie de l'univers. Cette doctrine cosmo-métaphysique a donné naissance à des constantes au sein de la conception musicale du monde classique, destinées à demeurer longtemps dans la pensée occidentale : l'idée d'une musique comme science théorique (antérieure à la «technique» et à l'«art»), l'élaboration de théories musicales fondées sur des concepts numériques et mathématiques (la «quinte» de Pythagore, la «quarte» d'Aristoxène), ainsi que le principe d'une interaction entre musique et psyché, dont est issue la doctrine grecque de l'*ethos*, qui assimilait chaque «mode» musical à un état psychologique déterminé. En revanche, chez les philosophes anciens, l'idée d'une musique comme source de plaisir esthétique en soi était moins acceptée ; à ce propos, il faut signaler la position de Platon, qui attribuait à la musique une fonction pédagogique et condamnait sévèrement son utilisation aux seules fins du plaisir.

Plusieurs aspects de la conception musicale classique ont été légués au Moyen Age, quoique remodelés par la vision théologique chrétienne : en particulier, le concept d'harmonie des sphères (*harmonia mundi* ou *musica mundana*, comme l'écrit Boèce dans son *De institutione musicae*) et l'idée d'une musique comme discipline aux proportions numériques divines (*scientia bene modulandi*), élaborée par saint Augustin dans son *De musica* parallèlement à une version chrétienne du principe éthico-pédagogique platonicien, aboutissant à la distinction — essentielle au Moyen Age — entre une musique d'ascèse mystique et une autre musique, produit du désordre et instrument de perdition. De l'héritage ancien, le Moyen Age a gardé la dichotomie entre musique théorique et pratique, intégrant la première à l'ensemble des doctrines du *quadrivium* (avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie) ; mais, contrairement au rationalisme ancien, il ne considérait pas tant la musique comme une émanation directe et immuable de l'ordre cosmique que comme une représentation métaphorique de celui-ci. D'où une plus grande disponibilité de la part des théoriciens à accueillir, bien que très lentement, des dérogations et des enrichissements répandus par la pratique réelle de la musique, vocale ou instrumentale (*musica organica*). Dans ce sens, les théoriciens de l'ars nova (J. de Muris, Ph. de Vitry, J. de Grocheo) et du XV[e] s. (J. Tinctoris) ont largement contribué à affirmer la vision néo-aristotélicienne du «plaisir» comme fin en soi de la musique, tout en introduisant un critère de jugement totalement subjectif (l'«effet») dans les questions de dissonance et de consonance. C'est à eux que nous devons les premiers essais d'affranchissement de la doctrine musicale (à commencer par les questions de rythme) par rapport aux vieilles résistances d'ordre théologique (entre autres, l'idée de «perfection» traditionnellement associée au rythme ternaire en hommage à la trinité).

Poursuivant leurs recherches dans cette direction, les théoriciens du XVI[e] s. (Glarean, Zarlino) parvinrent à la formulation d'une théorie musicale rationaliste, fondée sur des lois naturelles. D'une représentation symbolique de l'ordre divin, la musique fut désormais

conçue comme imitation de la nature. Pour les humanistes italiens, cela signifiait surtout imitation et expression des sentiments humains; c'est pourquoi, ils trouvèrent leur terrain naturel dans les rapports entre musique et poésie, ce qui constitua l'un des problèmes esthétiques les plus importants de la Renaissance. Au tournant du siècle, la simplification de la polyphonie et les instances sémantiques et représentatives de la musique vocale permirent aux nouveaux idéaux de s'épanouir pleinement; par ailleurs, la *Camerata fiorentina* et la naissance du théâtre lyrique contribuèrent à la formulation d'une «théorie des passions» (Affektenlehre), qui sera au centre des préoccupations esthétiques musicales de l'époque baroque. Les traités musicaux du XVIIe s., à partir de Kircher et de Mersenne, s'intéressèrent surtout à l'étude comparée et à la classification des genres, des styles, des techniques et des pratiques; d'un autre côté, l'entrée de la musique dans le domaine de l'«émotion» et de l'«artifice» lui attira le discrédit des philosophes rationalistes de l'école cartésienne. Vers la fin du siècle, on assista à un retournement de situation, grâce aux travaux de Leibniz, qui essaya de ramener la sphère intuitive et sensible de la musique à des fondements scientifiques. Mais l'e. musicale allait évoluer différemment, privilégiant justement la dimension sentimentale, instinctive et fantastique, la moins réductible au domaine de la raison.

La nouvelle orientation devint très à la mode au début du XVIIIe s. grâce à des théoriciens et à des critiques musicaux tels que F. Raguenet, J. Mattheson, J. Heinichen et Ch. Avison, qui soutinrent la notion de «goût», par opposition à la vieille conception intellectualiste et dogmatique de l'art; par la suite, elle trouva de plus solides assises philosophiques avec les Encyclopédistes d'Alembert, Diderot et Rousseau, qui soutinrent l'expression naturelle du «style italien», en opposition au rationalisme de Rameau. Mais ce sera au romantisme allemand, avec Herder, Wackenroder, F. Schlegel, Schelling, Hegel, Schopenhauer, ainsi qu'avec E. Th. A. Hoffmann et Schumann, de pousser à l'extrême une esthétique irrationaliste où la musique occupera désormais une place privilégiée, comme dépositaire d'une vérité mystérieuse et sublime, inexprimable par les mots et inaccessible aux formes de la raison. En réaction à l'e. romantique, qui mettait au premier plan l'inspiration face à la matière au nom de l'unité de tous les arts, E. Hanslick, dans son traité *Vom musikalischen Schönen* («Du Beau en musique»), revendiqua l'autonomie esthétique de la musique, qu'il considérait comme un art «asémantique» pouvant exprimer uniquement sa «forme».

Pendant la seconde moitié du XIXe s., on assista à un autre type de réaction face au spiritualisme romantique avec la musicologie positiviste qui, laissant définitivement de côté toute question abstraite et idéaliste, s'intéressa à la musique à travers la réalité effective des phénomènes psychoacoustiques (H. Helmholtz) ou psychophysiologiques (C. Stumpf, E. Kurth), c.-à-d. par rapport à une ligné évolutive technico-formelle déterminée (H. Riemann). Au XXe s., la récupération expressionniste de l'esthétique romantique fut immédiatement suivie par la réaction formaliste néoclassique (Stravinski). Par ailleurs, plusieurs courants d'avant-garde répandirent une nouvelle tendance à considérer la musique comme un «langage». Une théorie esthétique allant dans ce sens a été proposée dans l'après-guerre par l'Américaine S. Langer, sur des positions très proches du positivisme logique. L'influence du vitalisme de Bergson, en revanche, apparaît dans les recherches sur le temps musical de G. Brelet. L'esthétique d'orientation psychologique a eu parmi ses principaux représentants dans les années 30, C. Seashore aux Etats-Unis et E. G. Wolff en Allemagne, alors que les théories de la *Gestaltpsychologie* étaient appliquées à la musique par L. Meyer. En Italie, c'est à A. Parente que l'on doit la tentative de formuler une e. musicale inspirée par la philosophie de B. Croce; mais au sein de l'orientation idéaliste, le personnage le plus important est sans doute M. Mila. L'esthétique d'E. Ansermet se situe à mi-chemin entre l'idéalisme et la phénoménologie d'E. Husserl. Il faut signaler aussi le rôle important joué par le développement d'une sociologie de la musique, en particulier en ce qui concerne la production et la consommation de musique dans la société des *mass media*. A ce propos, rappelons la sociologie philosophique de Th. W. Adorno, qui a influencé toutes les positions d'avant-garde de l'après-guerre. A une époque plus récente, l'e. musicale s'est nourrie de disciplines nouvellement constituées, comme les théorie de la perception, la théorie de l'information et la sémiologie musicale. (Pour compléter, voir aussi les articles : → musicologie, → psychologie, → sémiologie et → sociologie de la musique.)

estribillo ritournelle ou refrain de compositions espagnoles en forme de chanson, qui alternent avec la *copla* et les strophes. // Dernière partie des danses cubaines, appelée aussi *montuno*, dans laquelle le mouvement devient légèrement plus rapide et où les différents instruments, comme parfois les chanteurs, improvisent.

étendue distance comprise entre les sons, du plus grave au plus aigu, que peut émettre une voix ou un instrument.

éthiopien, chant chant liturgique de l'Eglise chrétienne éthiopienne. Il est caractérisé par l'utilisation du chant, des heures durant, en accompagnement de danses symboliques rythmées par le tambour et les battements de mains; l'influence d'un rituel païen qui maintient inchangé, même dans la nouvelle religion, le côté «magique», est évidente. Sur un plan plus général, le c. é., assez mélismatique, montre une analogie sensible avec le chant de l'Eglise copte, d'où dérive le christianisme éthiopien. La notation musicale apparaît dans des manuscrits, très tardivement, entre le XVe et le XVIe s.

ethnomusicologie dans son acception la plus large, l'e. étudie par des méthodes empruntées aux sciences sociales les traditions musicales transmises oralement (musique populaire ou folklorique, musique dite «primitive»), ainsi que la musique savante des grandes traditions non européennes; plus précisément, l'e. étudie toute musique en la mettant en rapport avec le contexte socioculturel qu'elle éclaire. Le besoin de recueillir des données ethnomusicologiques remonte à l'époque des grandes découvertes géographiques. Cependant, l'e. s'est érigée en discipline seulement à partir de 1886, en Allemagne, avec les travaux de C. Stumpf. C'est ainsi que

prit naissance une «musicologie comparée», comme on l'appelait à l'époque, expression restée en usage jusqu'à ce que le néologisme «ethnomusicologie», introduit en 1950 (probablement par J. Kunst), ne se soit généralisé. Cette nouvelle dénomination de la discipline, qui ne correspondait pas à une nouvelle formulation de ses objectifs, coïncidait toutefois avec l'avènement d'importantes transformations des méthodes utilisées et du rôle donné au chercheur. L'analyse de l'énorme quantité de documents réunis à partir des années 1930, grâce à l'invention de l'enregistrement phonographique, permit la mise en place de nouvelles perspectives d'étude. Jusqu'aux années 1940, on trouvait normal que les documents soient recueillis «sur le terrain» par une personne différente de celle qui, dans un deuxième temps, devait les analyser. L'importance grandissante donnée aux événements accompagnant l'élément purement musical, aboutit à une fusion progressive des deux rôles. L'ethnomusicologue, de nos jours, sent la nécessité de s'intégrer à la culture qu'il étudie; c'est ainsi que, par l'intériorisation du comportement musical d'une culture, il acquiert les catégories esthético-perceptives nécessaires à la compréhension de sa musique.

L'e. s'est d'abord développée en Allemagne, grâce, entre autres, à des chercheurs tels que C. Stumpf, E. M. von Hornbostel, O. Abrahams et G. Herzog, ayant presque tous une formation non musicale (droit, psychologie, linguistique, etc.). Ceux-ci constituèrent l'école allemande de musicologie comparée, qui s'intéressa principalement à des musiques non occidentales, ainsi qu'à leurs instruments et systèmes d'échelle, voire aux problèmes liés à leur collection et à leur transcription dans la notation savante européenne. Aux Etats-Unis, les premières études ethnomusicologiques systématiques furent effectuées au tout début du XX^e^ s., principalement autour des musiques amérindiennes; les pionniers furent W. Fewkes, B. I. Gilman et F. Densmore. En 1928, G. Herzog importa dans le nouveau continent les techniques élaborées par l'école allemande. C'est ainsi qu'est née l'école germano-américaine, à laquelle appartiennent, entre autres, B. Nettl, A. P. Merriam, R. Waterman et D. McAllister. Il est intéressant de souligner que de nombreux ethnomusicologues ont d'abord effectué des études anthropologiques; ce sont eux qui ont appliqué à l'e. les méthodes des sciences sociales qui la caractérisent de nos jours encore. L'école californienne est également importante aujourd'hui : en soulignant l'importance de l'«observation participante», elle met l'accent sur l'apprentissage des techniques d'exécution de la musique que l'on étudie, afin d'éviter les pièges des jugements de valeurs liés à une vision eurocentrique. Les écoles jusque-là citées ne résument qu'une partie limitée des recherches qui ont enrichi le domaine de connaissances de l'e. De nombreux autres savants, extérieurs à ces écoles et liés à d'autres courants de pensée, ont apporté à cette discipline des contributions essentielles : signalons, entre autres, C. Sachs, M. Schneider, W. Wiora, R. Lach, A. Schaeffner, C. Brăiloiu et A. Daniélou.

Au cours du siècle dernier, un vaste mouvement, en faveur des traditions musicales orales transmises au sein des cultures paysannes, se fit sentir un peu partout en Europe : les origines de ce nouvel intérêt sont à rechercher dans le courant romantique, qui encouragea le développement des études du folklore et qui, en rapport aussi avec les agitations idéologiques et politiques de l'époque, eut d'importantes répercussions dans le domaine de la culture musicale. Contrairement aux fondateurs éclectiques de la musicologie comparée, ce furent surtout des musiciens à part entière qui décidèrent de collecter et d'étudier la musique populaire. Celle-ci, qui est en grande partie vocale, existe également en dehors de l'Europe, partout où l'on rencontre une tradition culturelle avec laquelle on peut effectuer des échanges en permanence. Toutefois, la musique populaire que l'on connaît le mieux, jusqu'à présent, est précisément la musique européenne, pour de nombreuses raisons : entre autres, la difficulté d'effectuer des distinctions nettes entre des traditions savantes et d'autres qui le sont en partie seulement, comme il arrive dans certaines régions du Moyen-Orient et d'Asie, où elles occupent des positions intermédiaires, que l'on pourrait qualifier de semi-savantes. Les musiques de tradition orale n'ayant aucun contact avec les traditions savantes sont encore appelées «primitives». Parmi les chercheurs qui se sont intéressés à la musique populaire, signalons C. J. Sharp (1859-1924), à qui nous devons la découverte de la tradition britannique, réputée inexistante avant lui : après avoir constaté sa disparition potentielle, il en a retrouvé les traces en Amérique, grâce au phénomène dit de «survivance marginale» fréquent dans les pays d'émigration. Avec les travaux de M. Karpeles, C. Bronson, John et Alan Lomax et de nombreux autres chercheurs, le folklore musical anglo-américain est aujourd'hui l'un des mieux documentés au monde. En dehors du domaine anglo-saxon, l'œuvre de Béla Bartók (1881-1945) sur la musique hongroise, roumaine et turque est d'importance fondamentale, ainsi que celle de Zoltan Kodály (1882-1967) également sur la musique hongroise : c'est à eux que l'on doit la découverte de la chanson populaire magyare. Tout au long du XIX^e^ s., on avait pensé que la musique tzigane constituait la véritable tradition populaire hongroise : il s'agissait en réalité d'une équivoque, que l'œuvre de Liszt avait involontairement contribué à répandre. La musique populaire hongroise, d'origine asiatique comme la langue magyare (appartenant au groupe finno-ougrien), a très peu de traits communs avec le caractère international et la virtuosité instrumentale caractéristiques des Tziganes. En Italie, les recherches sur la musique populaire, malgré les travaux de certains précurseurs illustres mais isolés tels que C. Nigra, A. Favara et F. Balilla Pratella, ont commencé assez tard, en 1948, avec la fondation du Centre national d'études de la musique populaire. Parmi les chercheurs qui ont apporté d'importantes contributions à la connaissance de l'e., signalons, entre autres, G. Nataletti, D. Carpitella et R. Leydi.

L'étude de la musique populaire joue un rôle très important dans le contexte européen, car l'Occident, qui a développé une tradition musicale savante parmi les plus complexes, offre un excellent terrain d'études pour l'évaluation des processus d'interaction entre la tradition orale et la tradition savante. A travers l'étude des musiques non européennes (celles dites «primitives» et celles dites «savantes»), l'e. a résolu certains problèmes soulevés précédemment par la musicologie historique, et qui semblaient alors insolubles. En premier lieu, on peut dire qu'il existe

des «universaux» en musique, qu'on peut relever dans les manifestations de toute culture ou groupe ethnique. La perception des hauteurs du son en termes de couleurs et de mouvement dans l'espace (aigu = clair-haut; grave = sombre-bas) est universelle; il en va de même de certains rapports entre des ensembles de sons utilisés comme source génératrice d'événements mélodiques. L'échelle pentatonique sans demi-tons en constitue un exemple : en effet, elle apparaît aussi bien dans des cultures non européennes (savantes ou pas) qu'au sein de la musique populaire occidentale provenant de différentes régions; bien souvent, elle semble constituer une étape vers des échelles heptatoniques (à sept tons). Les musiques tribales, appelées improprement primitives, ont généralement une structure assez complexe et montrent, après un examen attentif, qu'elles ont su exploiter certaines composantes du discours musical (telles que le rythme ou le timbre) longtemps négligées par l'art européen (qui a privilégié la dimension «verticale» : polyphonie imitative et harmonie tonale). Ce n'est guère qu'en Europe que le fait musical a été conçu comme un phénomène ayant essentiellement une valeur esthétique. Dans plusieurs autres cultures, en effet, la musique intègre des facteurs que nous considérons comme lui étant totalement extérieurs (la danse, le culte, la magie, etc.) et constitue bien souvent une pratique fonctionnelle au sein de la vie sociale. Par conséquent, elle est plutôt jugée comme efficace ou inefficace, adaptée ou inadaptée, que comme bonne ou mauvaise. Elle est souvent un moyen d'expression pour la communauté, et très rarement seulement pour l'individu. L'e. a également apporté une intéressante contribution à la question des origines de la musique (longuement controversée, souvent dans des termes généraux et abstraits) : par exemple, elle a contesté l'antériorité historique du rythme sur la mélodie, ainsi que la théorie d'une genèse musicale qui serait à rechercher dans la sublimation de certaines pulsions motrices (thèse formulée in extenso par K. Bücher en 1896); seules des civilisations relativement évoluées utilisent la scansion rythmique pour favoriser le travail collectif.

ethos dans l'ancienne théorie grecque, concerne le caractère particulier détenu par chaque *harmonie* ou *mode*, avec des effets propres sur la volonté ou le psychisme humain (voir Précis d'histoire de la musique, la Musique grecque).

étouffoir petit bout de bois recouvert de feutre, placé sur chaque corde et qui a la tâche d'amortir les vibrations, lorsque la corde est pincée par le sautereau (→ clavecin) ou percutée par le marteau (dans le → piano).

Ettinger Max (Lemberg/Lvov 1874-Bâle 1951) compositeur allemand. Après avoir terminé ses études à Berlin et à Munich, il se lança dans la carrière de chef d'orchestre et de compositeur. En 1933, il se réfugia à Ascona, en Suisse, où il se consacra à l'étude de la musique juive ancienne, qui fut aussi une source d'inspiration pour plusieurs de ses compositions (6 œuvres pour le théâtre, 1 ballet, 1 pantomime, 5 pièces pour soli, chœur et orchestre, ainsi que des œuvres de musique symphonique, de chambre et chorale).

étude composition vocale ou instrumentale à caractère didactique, présentant des difficultés techniques spécifiques (gammes, arpèges, octaves, trille, staccato), mais dont la signification musicale dépasse la répétition mécanique de formules. Le terme d'*étude* commence à être utilisé surtout au début du XIX^e s.; on le trouve dans des recueils de piano d'A. Reicha (1801) et de J.-B. Cramer (1804). Après Reicha, Cramer, C. Czerny et F. Kalkbrenner, l'é. pianistique donne également lieu, à l'époque romantique, à l'expérimentation de nouvelles potentialités de la technique et du timbre; à cet égard, les chefs-d'œuvre musicaux de F. Chopin, de R. Schumann et de F. Liszt sont caractéristiques. Par la suite, dans la vaste production d'é. pour piano, on assiste à la coexistence de la ligne essentiellement didactique et de l'aspect expérimental et de recherche. Dans le cadre de ce dernier, il faut surtout rappeler les é. d'A. Scriabine, de B. Bartók, de S. Rachmaninov et d'O. Messiaen, tandis que les é. de C. Debussy assument une position particulière, presque de synthèse. Des morceaux didactiques ou à fond didactique, dont la conception est tout à fait semblable à celle des é., ont reçu, au cours des siècles, des titres variés tels que «sonates», «toccata» et «prélude» : ainsi les *Exercices pour clavecin* de D. Scarlatti, les *Caprices* pour violon de N. Paganini, le *Gradus ad Parnassum* pour piano de M. Clementi, etc.

Eulenburg maison d'édition musicale allemande, fondée à Leipzig en 1874 par Ernst E. (Berlin 1847-Leipzig 1926). C'est en 1892 que commença à paraître la collection bien connue de partitions de poche, inspirée par celle d'A. Payne. En 1939, le fils d'Ernst, Kurt E., établit le siège de la maison à Londres; après l'ouverture des sièges de Zurich (1940) et de Stuttgart (1950), le siège de Leipzig a été supprimé. De nos jours, la maison d'édition est sous le contrôle de la maison Schott.

Euler Leonhard (Bâle 1707-St-Pétersbourg 1783) mathématicien et physicien suisse. Après avoir été l'élève de E. Bernoulli, il enseigna à St-Pétersbourg et, à partir de 1741, à Berlin, pour retourner par la suite en Russie, en 1766. Il a écrit plusieurs traités et essais sur la musique et l'acoustique, en leur appliquant, pour la première fois, le calcul logarithmique.

euphonie résultat agréable produit par un ensemble ou une succession de sons. Le contraire est la cacophonie.

Europe James Reese, dit «Jim» R. (Mobile, Alabama, 1881-New York 1919) chef d'orchestre et compositeur américain. Important trait d'union entre le ragtime et le jazz, il a d'abord accompagné le couple de danseurs Irène et Vernon Castle, avec un petit ensemble qui comprenait deux violons, des mandolines, un piano et des vents, posant ainsi les bases du futur fox-trot. Il a enregistré des disques avec son Society Orchestra en 1913-1914 et, ensuite, avec le 369^e Infantry Hell Fighters Band, formé d'une cinquantaine d'instrumentistes, qui exécutaient une musique à l'unisson et fortement rythmique, avec de brèves interventions de solistes (*Memphis blues*, 1919).

Evangelisti Franco (Rome 1926-1980) compositeur italien. Il s'est perfectionné à Fribourg-en-Brisgau avec Genzmer et à Darmstadt avec Eimert et Stockhausen (de 1952 à 1961), travaillant ensuite dans les laboratoires électroniques de Cologne et de Varsovie. Il a composé une dizaine de pièces, parmi lesquelles l'action scénique *Die Schachtel* (1962), *Random or*

not Random pour orchestre (1962), *Ordini* pour 16 instruments (1955), *Proporzioni* pour flûte (1958), *Aleatorio* pour quatuor à cordes (1959) et la composition électronique *Incontri di fasce sonore* (1956-57). En 1962, son radicalisme expérimental l'a conduit à interrompre son activité de compositeur, au profit de nouvelles recherches et réflexions sur la musique électronique, sur la forme ouverte (il a fondé en 1964 le Gruppo d'Improvvisazione Nuova Consonanza), ainsi que sur d'autres problèmes théoriques (formulés dans l'ouvrage *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*). En 1979, il a terminé *Campi integrati nº 2*.

Evanghelatos Antiochos (Lixouri, Céphalonie, 1903) chef d'orchestre et compositeur grec. Après avoir terminé ses études au Conservatoire de Leipzig, il s'est perfectionné dans la direction d'orchestre à Bâle, en 1931, avec F. Weingartner. Il a dirigé l'orchestre du Théâtre de l'Opéra et de la Radio d'Athènes. Il a composé des pièces de musique symphonique et de chambre, ainsi que des pièces pour la scène, notamment pour des tragédies classiques (*les Perses* d'Eschyle, *Électre* de Sophocle, *Hécube* d'Euripide). Disciple de Kalomiris, il est caractérisé par un goût vaguement romantique et s'inspire souvent du folklore national.

Evans Geraint Llewellyn (Pontypridd, pays de Galles, 1922) baryton gallois. Il fit ses débuts en 1948 comme baryton brillant et comique. Après s'être spécialisé dans le répertoire de Mozart, il a chanté dans des opéras modernes, dont *Wozzeck* de Berg.

Evans Herschel (Denton, Texas, 1909-New York 1939) saxophoniste ténor de jazz américain. Elève de Coleman Hawkins, il a développé à partir de 1936 un style plus fougueux et plus rythmé dans l'orchestre de Count Basie.

Evans Ian Ernest Gilmore Green, dit «Gil» E. (Toronto, Canada, 1912-Mexico 1988) arrangeur et chef d'orchestre de jazz canadien. Entre 1941 et 1948, il a apporté une contribution essentielle et très originale à l'orchestre de Claude Thornill. Ses mélanges de timbres extrêmement raffinés et sa palette sonore suggestive atteignent leur pleine réalisation dans certains disques enregistrés avec le trompettiste Miles Davis (*Miles ahead, Sketches of Spain*).

Evans Stomp (Kansas City 1900-1930) saxophoniste alto de jazz américain. Il a été l'un des premiers à utiliser le saxophone alto dans la musique de jazz, en gardant bien souvent la technique du «staccato» dérivée de la trompette, mais avec une grande liberté rythmique. Il a joué avec King Oliver, Jelly Roll Morton et Carroll Dickerson.

Evans William, dit «Bill» E. (Plainfield, New Jersey, 1929-New York 1980) pianiste de jazz américain. Il s'est fait connaître par ses improvisations, lyriques mais rythmiquement dynamiques, dans l'ensemble de Miles Davis (1958), avant de créer lui-même des trios, dont le plus connu reste le premier, composé de Scott La Faro (contrebasse) et Paul Motian (batterie).

Exaudet André-Joseph (Rouen v. 1710-Paris 1762) violoniste et compositeur français. A partir de 1749, il s'installa à Paris. Instrumentiste et compositeur de sonates pour violon de style galant, il en publia trois recueils (op. 1, 2, 3) dont le second contient un menuet devenu célèbre.

exercice petite pièce musicale, instrumentale ou vocale, écrite dans une intention didactique.

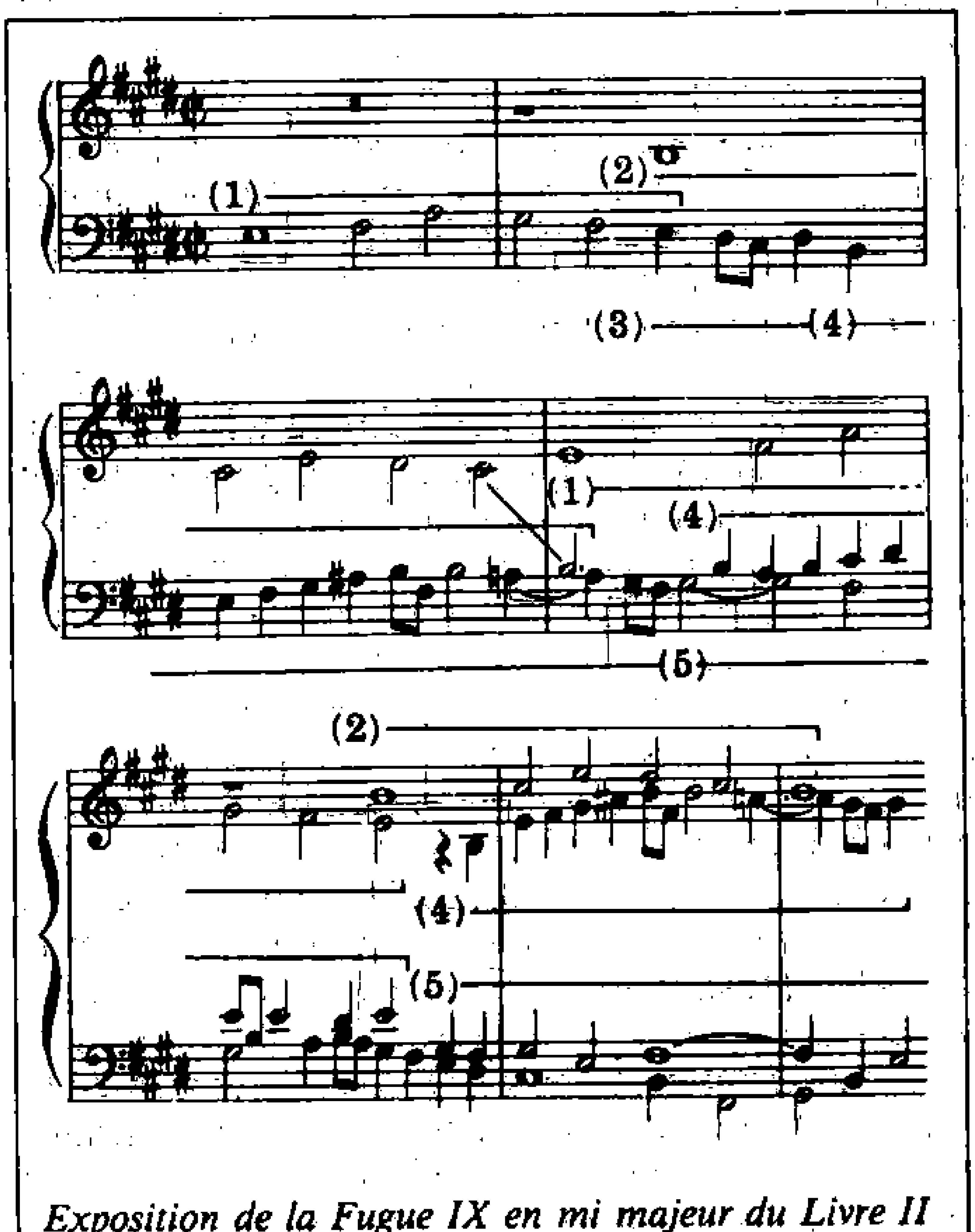
Eximeno y Pujades Antonio (Valence 1729-Rome 1808) théoricien de la musique et mathématicien espagnol. Jésuite, il dirigea, en 1763, l'Ecole d'artillerie de Ségovie, où il enseigna les mathématiques et la musique; mais, après la mise au banc de son ordre en Espagne (1767), il s'établit à Rome. Là, il publia, en 1774, le traité *Dell'origine e delle regole della musica*, dans lequel il soutenait que les lois musicales ne dérivent pas des mêmes lois que celles des mathématiques et de l'acoustique. Ce livre suscita une vive polémique entre E. et le Père G. B. Martini; elle prit fin grâce à la médiation de E. de l'Arteaga. Il écrivit également un livre (1775) sur *Saggio di contrappunto* de Martini et le roman satirique *Don Lazarillo Viscardi*.

expérimentale, musique dénomination qui comprend l'ensemble des œuvres des auteurs contemporains qui refusent (ou n'acceptent qu'en partie) la tradition et la remplacent par la recherche empirique de la nouveauté. Il existe deux orientations fondamentales, parfois même simultanées : l'expérimentation technologique, qui concerne l'adoption de nouveaux moyens de production du son, et l'expérimentation linguistique, qui s'occupe de nouveaux modes d'articulation du phénomène sonore. L'expression m. e. se répand en 1955-1958 avec l'œuvre et les ouvrages de Schaeffer et de Cage, entre autres; mais Cage parlait d'*experimental-music* dès 1937, et on produisait, en réalité, de la m. e. depuis le début du XXᵉ s. En ce sens, les années 1910-1920 eurent une grande importance car l'expérimentation investit un à un tous les éléments du langage musical : de l'harmonie (émancipation de la dissonance, polytonalité, atonalité) à la rythmique (polyrythmie et polymétrie stravinskiennes) et au timbre («mélodie des timbres» de Schoenberg), jusqu'à la contestation même de l'organisation tempérée de l'octave (micro-intervalles de Busoni et de Hába). On créa de nouvelles associations thématiques, de timbres et d'harmonies, en ayant recours également au syncrétisme (Mahler, Berg) et à des techniques analogues aux techniques figuratives du collage (Ives). Ni la voix (→ Sprechgesang de Schoenberg), ni les instruments traditionnels n'échappèrent à l'expérimentation et furent contraints à des combinaisons inconnues et à des émissions de son non traditionnelles (Stravinski, Bartók). Il ne faut pas oublier l'épisode (qui constitue un précédent pour la musique concrète) des *intonarumori* de → Russolo. Mais l'utopie futuriste, avec son positivisme viscéral, exigeait une correction. C'est Varèse, avec son principe de rationalité, qui la réalisa, en soumettant le matériau sonore hétérogène (sons déterminés ou non) à des lois précises d'organisation, mûries par la révision globale et acoustique des moyens phoniques. Après la Première Guerre mondiale, la m. e. progresse sur le terrain linguistique avec le dodécaphonisme. Schoenberg et Webern exprimèrent respectivement la nouvelle constitution du monde sonore et l'éclatement ultime de la trame discursive. Webern ouvre la voie à l'expérimentation du second après-guerre qui pousse à ses extrêmes conséquences la musique sérielle (→ pointillisme, sérialisme intégral). Tandis que la phase structuraliste post-webernienne est exploitée par Boulez, Stockhausen, Berio et Nono, une nouvelle phase expérimentale procède du domaine technologique, à partir duquel elle investit

ensuite le langage : la musique → concrète, → électronique et → informatique, notamment; puis la *tape-music*, ou musique sur bande, qui permet à divers matériaux manipulables (concrets, électroniques et traditionnels) de coexister. Messiaen (organisation rythmique) et Cage constituent les moments-clés des phases successives de la m. e. Cage crée les concepts de graphisme (de libres suggestions sonores peuvent venir d'une graphie ou d'un dessin), de gestuelle (indication de gestes sonores que l'interprète traduit en résultats phoniques), de l'aléa (→ aléatoire) et de l'œuvre ouverte. La m. e. aléatoire et graphique, gestuelle et théâtrale (dont les premiers énoncés sont dus à Boulez, à Pousseur, à Stockhausen et à Cage) explorent différentes directions. Elles ont cependant en commun le matériau utilisé (qui dérive également de la littérature expérimentale) et l'hypothèse d'un nouveau théâtre de situations, où les sons sont action au même titre que d'autres éléments, l'ensemble permettant une sorte de contrepoint audiovisuel. Le courant représenté par Nono se réclame également de la gestuelle, en tant qu'intrinsèque au matériau sonore, et de la théâtralité, pour les mêmes raisons; il écarte toute tendance à l'effet décoratif pour souder l'expérimentation linguistique et technologique à des implications idéologiques précises.

Expert Henry (Bordeaux 1863 - Tourrettes-sur-Loup 1952) musicologue français. Elève de C. Franck, il s'est surtout intéressé à la musique française de la Renaissance dont il a publié de nombreuses compositions et à laquelle il a consacré une *Bibliographie thématique* (1900) et plusieurs études.

exposition partie initiale de la fugue ou première partie de la sonate. Dans le premier cas, elle comprend l'entrée de toutes les voix avec le thème (sujet), présenté alternativement dans sa forme originale (à la tonique) et dans une forme égale ou similaire en rapport de quinte supérieure ou de quarte inférieure (à la dominante). Dans le second cas, l'exposition, précédée quelquefois d'une introduction, comprend en principe les deux thèmes et les idées annexes qui permettront la construction du premier mouvement entier de la sonate et des formes proches (symphonie, concerto, etc.) : c'est-à-dire la présentation du premier thème dans la tonalité de départ, un passage modulant, appelé *pont*, enfin le second thème dans une tonalité différente (généralement à la dominante ou au relatif mineur).



Exposition de la Fugue IX en mi majeur du Livre II du «Clavier bien tempéré» de J.-S. Bach : **(1)** *sujet;* **(2)** *réponse;* **(3)** *coda;* **(4)** *contre-sujet;* **(5)** *partie libre.*

expression aspects d'une composition musicale qui ne peuvent être écrits avec précision et qui dépendent de la sensibilité de l'interprète. Les signes et mots indiquant la dynamique sonore et le mouvement (*f*, *p*, <, *Adagio*, *Allegro*, etc.) furent utilisés de plus en plus fréquemment dans la musique occidentale, surtout dans la seconde moitié du XIX^e s., où l'on vit une multiplication des indications expressives (par ex. *appassionato*, *agitato*, *tranquillo*, *con fuoco*, etc.). La locution *avec e.* indique la mise en valeur du phrasé, du *cantabile*, c'est-à-dire une interprétation mettant en évidence la potentialité émotionnelle de la phrase musicale. Au contraire, une exécution *sans e.* ne doit concéder aucune liberté dans le rythme et essayer de maintenir la plus grande impassibilité.

expressionnisme terme forgé par la critique d'art du début du XX^e s.; il désigne aujourd'hui un très vaste mouvement — esquissé entre 1910 et 1918 environ et poursuivi entre les deux guerres — qui a touché tous les arts et donné naissance à plusieurs courants, certains d'inspiration mystique et cosmique, d'autres à caractère politique et social, ayant comme dénominateur commun le même radicalisme humanitaire et anarchisant. Les expressionnistes réagissaient surtout contre le matérialisme de la bourgeoisie capitaliste et libérale, défendant un retour à l'homme original (*Ur Mensch*) et l'avènement d'une humanité libre et plus consciente de ses possibilités; cependant, ils n'arrivèrent pas à diriger leur esprit de révolte vers une idéologie bien définie. L'e. s'est d'abord manifesté dans le domaine des arts figuratifs, en opposition très nette avec le naturalisme et avec les conceptions techniques et formelles de l'impressionnisme, à l'objectivité duquel il opposait une subjectivité exaspérée. Dans le domaine musical, l'e. se manifeste essentiellement au sein de l'École de Vienne, représentée par Schoenberg, Berg et Webern. Ceux-ci participèrent aux activités du groupe Der Blaue Reiter («le Cavalier bleu»), fondé par les peintres Marc et Kandinsky : Schoenberg apporta sa contribution en écrivant un important essai sur la relation entre musique et texte, et en composant *Herzgewächse* pour soprano, célesta, orgue et harpe; Berg écrivit une mélodie pour piano et chant (op. 2, n° 4), sa première composition atonale; Webern écrivit aussi une mélodie pour piano et chant (op. 4, n° 5), l'une de ses premières œuvres atonales. Ce genre de collaboration nous prouve combien les trois musiciens se sentaient solidaires des recherches figuratives des artistes expressionnistes. L'éloignement des données naturalistes imposé par l'esthétique expressionniste eut en effet pour conséquence l'abandon progressif de la tonalité, c.-à-d. du système où s'était affirmé, au cours des siècles, le caractère «naturel» de l'uni-

vers sonore. La possibilité d'utiliser des intervalles n'appartenant pas au système tempéré, comme les tiers et les sixièmes de ton, avait déjà été envisagée dès 1907 par F. Busoni (*Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*), dont les œuvres, aux environs de 1912 (notamment la *Sonatina seconda* pour piano), semblent assez proches, à plusieurs égards, de celles de l'Ecole de Vienne. D'autre part, tout en restant dans le cadre du système tempéré, l'évasion de la tonalité pouvait être recherchée à travers une organisation harmonique différente de celle traditionnellement admise, fondée sur la superposition d'intervalles de tierces. Schoenberg utilisa des accords de quartes dans les œuvres de la première période expressionniste; Scriabine en fit de même : son *Prométhée* (1910) pour orchestre, chœur, piano et «clavier à lumières» (instrument inventé pour transformer les sons en séquences «lumineuses») a été au centre de l'attention des artistes du Blaue Reiter. En ce qui concerne la forme, on a remarqué aussi une tendance à éviter toute effusion discursive au profit d'une concentration expressive maximale dans des pièces de très courte durée, telles que les œuvres pour piano op. 19 (1911) et certains passages du *Pierrot lunaire* pour voix et instruments (1912) de Schoenberg, les pièces pour clarinette et piano op. 5 (1913) de Berg et la majorité des œuvres de Webern; du point de vue mélodique, l'importance donnée à l'expression gestuelle contribua à généraliser les grands sauts d'intervalles (surtout de septième et de neuvième, très peu conformes au système tonal). A ce propos, il faut signaler les grands intervalles confiés au chant dans les œuvres de R. Strauss composées à cette époque (notamment dans *Salomé*, 1905, et dans *Elektra*, 1909), qui, bien qu'étrangères à l'esthétique expressionniste, jouèrent un rôle de médiateur entre le drame wagnérien et celui des expressionnistes, et exercèrent une influence directe sur Berg. Parmi les compositeurs moins connus ayant joué un rôle non négligeable dans le processus historique aboutissant à l'Ecole de Vienne, il faut signaler A. von Zemlinsky, qui fut aussi professeur de Schoenberg, et F. Schreker, dont l'opéra *Der ferne Klang* («le Son lointain», 1912) fut adaptée par Berg pour piano et chant et inspira directement certains schémas formels de *Wozzeck*. Bartók eut également des points de contact avec le mouvement : ses 14 *Bagatelles* op. 6 pour piano (1908) annoncent l'itinéraire stylistique conduisant de l'e. au néoclassicisme. Ce passage a été illustré plus tard surtout à travers l'œuvre de Hindemith, qui mit en musique en 1921 le drame d'O. Kokoschka *Mörder, Hoffnung der Frauen* («Assassin, espoir des femmes»), considéré comme l'un des premiers, sinon le tout premier texte dramatique expressionniste.

Mais c'est avec les deux œuvres dramatiques *Erwartung* («Attente») et *Die glückliche Hand* («la Main heureuse»), composées par Schoenberg entre 1909 et 1913, que l'on découvre les liens les plus étroits entre e. musical, e. littéraire et figuratif, traduits surtout à travers le même refus catégorique de toute convention formelle : signalons, entre autres, la brièveté de ces deux opéras (le premier ne dure guère qu'une demi-heure et le second à peine plus de vingt minutes); en outre, *Erwartung* utilise un seul personnage et *Die glücklische Hand* se limite à un chanteur, deux mimes et un petit chœur de douze voix solistes. La réaction contre la tradition se manifeste aussi par la volonté de supprimer le réseau des faits extérieurs et de faire dépendre la signification de l'action dramatique uniquement des valeurs intrinsèques du texte et de la musique. Il arrive par conséquent que l'action, la trame et les conflits psychologiques soient soumis à une sorte de doute radical qui leur enlève toute logique discursive au profit d'une totale intériorisation. C'est pendant la deuxième période de l'e. musical, comprise entre les deux guerres, qu'appartiennent les deux chefs-d'œuvre lyriques de Berg, *Wozzeck* (1925) et *Lulu* (1937), d'après les drames de Büchner et Wedekind. Au cours de cette deuxième période, on assiste à la naissance de plusieurs nouveaux compositeurs, issus directement de l'e. ou, plus tard, du → dodécaphonisme de Schoenberg, avec des caractéristiques propres : les Austro-Allemands H. Eisler, élève de Schoenberg, et E. Krenek, qui mit en musique, en 1926, le drame *Orpheus und Eurydike* de Kokoschka et qui, l'année suivante, composa son chef-d'œuvre théâtral, *Jonny spielt auf* («Jonny joue pour vous»); W. Vogel et K. Weill, qui allait lier sa renommée aux œuvres écrites en collaboration avec B. Brecht (notamment *Die Dreigroschenoper* [«l'Opéra de quat'sous»], 1928, et *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [«Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny»], 1930); le Tchécoslovaque A. Hába, qui composa l'opéra *Matka* («*la Mère*», 1929) en utilisant un système fondé sur les quarts de ton; le Soviétique D. Chostakovitch, auteur des opéras *le Nez* (1930) et *Lady Macbeth de Mtsensk* (1934); les Américains H. Cowell, Ch. Ives, C. Ruggles; les Italiens A. Casella, G. F. Malipiero (surtout *Torneo notturno*, 1929) et L. Dallapiccola (*Volo di notte*, 1940; *Il Prigioniero*, 1949). (Voir Précis d'histoire de la musique.)

extravagance spectacle musical comique, proche de la burlesque et de la pantomime, fleurissant en Angleterre pendant la seconde moitié du XVIIIe s. Peuplée de héros, de dieux, de fées, de personnes masquées, elle était aussi caractérisée par des satires, spécialement envers l'opéra. On peut la considérer comme l'ancêtre des célèbres opérettes de Gilbert et Sullivan. J. R. Planché (1796-1880) fut l'auteur le plus fécond et le plus brillant de ce genre musical.

Eybler Josef von (Schwechat, Vienne, 1765-Vienne 1846) compositeur autrichien. Elève de J. Albrechtsberger, cousin de J. Haydn et ami de Mozart, il commença sa carrière comme chef de chœur dans les églises viennoises, puis fut attaché à la cour en tant qu'enseignant (1801) et vice-maître de chapelle (1804). La veuve de Mozart lui proposa de finir le *Requiem*, mais il déclina l'invitation et l'œuvre fut terminée par Süssmayr. Auteur prolifique, inspiré par le modèle de J. Haydn, il a composé 1 opéra, 2 oratorios, de nombreuses œuvres sacrées (entre autres, 32 messes et 1 *Requiem*) et instrumentales (1 concerto pour clarinette, des danses pour orchestre, des quintettes, des quatuors et diverses musiques de chambre).

Eysler Edmund (Vienne 1874-1949) compositeur autrichien. Outre 2 opéras, 1 ballet, des romances et des pièces pour piano, il a composé plus de 50 opérettes dans le plus pur style viennois du XIXe s., qui font de lui l'un des représentants les plus remarquables de ce genre, avec Lehár, O. Straus, Kálmán et L. Fall. Parmi ses succès les plus retentissants, signalons *Die Schützenliesel* (1905) et *Künstlerblut* (1906).

F

F lettre désignant, dans la notation médiévale, tout d'abord la note *la* (système de Notker Balbulus) et ensuite la note *fa* (système de Odon de Cluny). Elle indique encore actuellement le *fa* dans les pays de langue allemande et anglaise, où l'on n'a pas adopté les syllabes de → Gui d'Arezzo, pour désigner les notes. Dans ces pays également, la lettre F majuscule peut indiquer la tonalité de *fa* majeur, le f minuscule, celle de *fa* mineur. Pour les Allemands, elle peut également s'unir à des suffixes pour exprimer les notes et la tonalité de *fa* bémol (*Fes*), *fa* double bémol (*Feses*), *fa* dièse (*Fis*) et *fa* double dièse (*Fisis*). Autrefois, cette lettre indiquait aussi le signe de la clé de *fa*, qui, après des transformations graphiques progressives, devint le signe actuel :

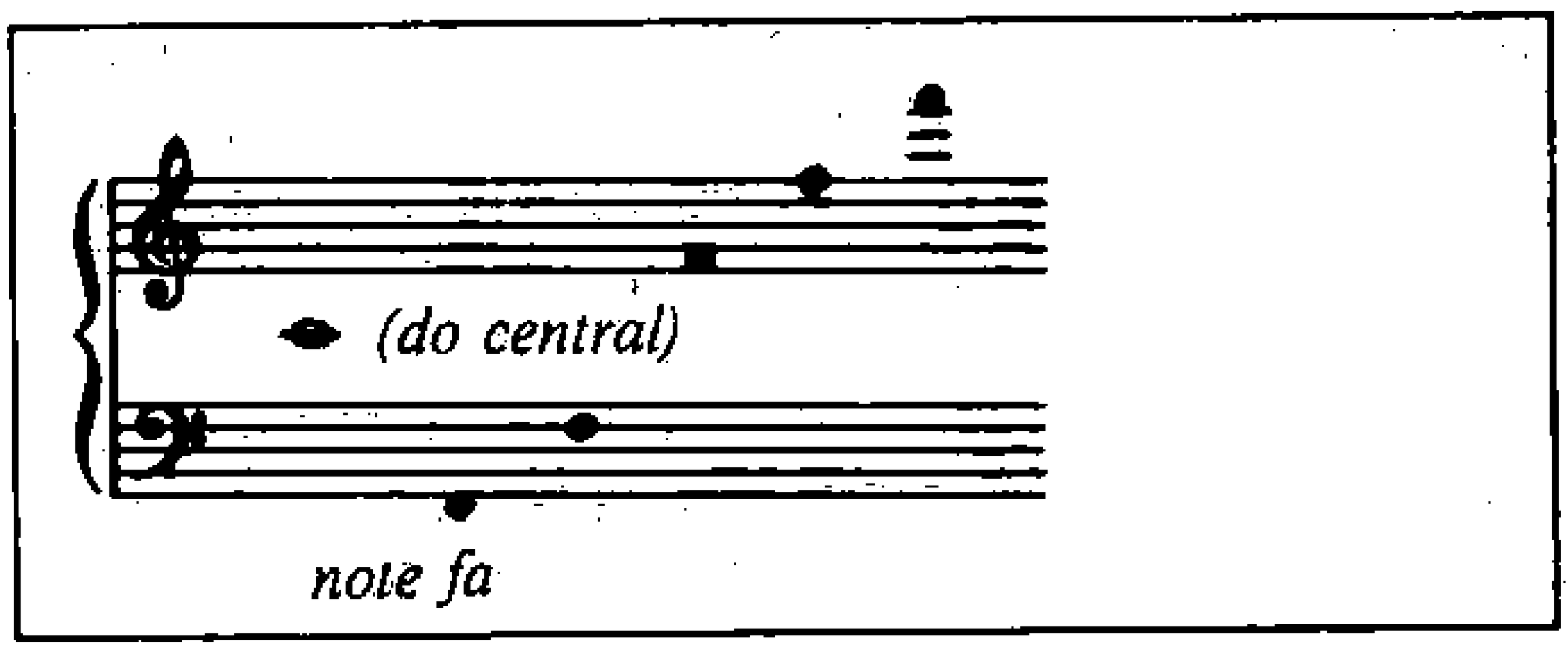
(𝄢).

// En lettre minuscule (*f*), elle désigne la nuance correspondant à *forte*. // Sigle accompagnant la numérotation des œuvres instrumentales de A. Vivaldi, selon la classification proposée par A. Fanna, alternant avec celle de M. Pincherle.

fa nom donné dans les pays latins à la quatrième note de l'échelle naturelle majeure de *do*. Comme les autres noms de notes (à l'exception du *do* et du *si*), elle fut introduite par le système de Gui d'Arezzo. Dans les pays allemands, anglo-saxons et slaves, cette note est indiquée par la lettre F. // Sur la portée, la *clé de fa*

(𝄢)

indique la note qui se trouve une quinte au-dessous du *do* central.



Fabbri Mario (Florence 1931) musicologue italien. Il a été directeur artistique des *Settimane musicali senesi* («Semaines musicales de Sienne») de 1962 à 1969 et de l'Accademia musicale Chigiana de 1963 à 1969. Professeur d'histoire de la musique au Conservatoire (1962) et à l'Université (1969) de Florence, il dirige depuis 1964 la publication annuelle «Chigiana» et, depuis 1972, il est le président de l'Academie nationale L. Cherubini. Il a publié des éditions et des essais se référant à A. Scarlatti (*A. Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, 1961), F. M. Veracini, B. Cristofori, L. Cherubini, G. A. Perti, F. Corteccia, G. B. Platti et plusieurs autres musiciens.

Fabricius Werner (Itzehoe, Holstein 1633 - Leipzig 1679) organiste et compositeur allemand. Il fut l'élève de T. Selle et de H. Scheidemann (de 1645 à 1650) à Hambourg; avec ceux-ci, il représenta brillamment l'école d'orgue d'Allemagne du Nord au XVII^{e} s. (école de Sweelinck). A Leipzig, il exerça le métier d'avocat et fut en même temps organiste dans les églises St-Paul (à partir de 1656) et St-Nicolas (à partir de 1658). Il publia trois volumes de compositions polyphoniques, des chansons, airs, dialogues et concerts spirituels à 4 et 8 voix, ainsi qu'un traité sur l'orgue.

Faccio Franco, en réalité Francesco Antonio F. (Vérone 1840 - Monza 1891) chef d'orchestre et compositeur italien. Il se distingua en tant qu'interprète de Verdi (il dirigea en 1872 la première italienne d'*Aida* et en 1887 la première mondiale d'*Otello*). Il contribua également à la diffusion du répertoire symphonique contemporain et des opéras de Wagner.

fado (du lat. *fatum*, destin) chanson strophique portugaise, particulièrement en vogue à Lisbonne, basée sur le thème de la sujétion au destin. Attestée depuis le XIX^{e} siècle, elle a un rythme fortement syncopé, inscrit dans une mesure à 2/4, et fait alterner le mode mineur et le mode majeur; le plus souvent on l'accompagne à la guitare.

Fago Francesco Nicola (Tarente 1677 - Naples 1745) compositeur italien. Elève de F. Provenzale au Conservatoire della Pietà dei Turchini à Naples, il y devint, à partir de 1708, maître de chapelle et obtint, en 1736, la même charge à l'église de S. Giacomo degli Spagnoli. Il a composé cinq œuvres théâtrales, 5 oratorios, des cantates influencées par Scarlatti, mais a excellé surtout dans ses œuvres de musique sacrée (*Messes, Magnificat, Stabat Mater* et autres œuvres de 4 à 12 voix, ainsi que des œuvres instrumentales), où un art savant du contrepoint hérité de Palestrina se plie aux exigences expressives et au *cantabile* répandus dans la musique vocale de la Renaissance. Professeur estimé, il eut comme élèves L. Leo, F. Feo, N. Sala, N. Jommelli, G. De Maio.

Faignient Noé (Cambrai v. 1540, entre 1595-98) compositeur franco-flamand. En 1580, maître de chapelle (*sangmeester*) du duc Eric II de Brunswick,

F. s'est adonné à tous les genres de composition vocale : motets latins, psaumes huguenots, chansons spirituelles et profanes, françaises et flamandes, lieder allemands et madrigaux italiens. Son style, alternativement vertical et polyphonique, se caractérise souvent par une expression symbolique. Il a publié à Anvers, en 1568, chez la veuve Laet, 2 livres de *Chansons, madrigales et motetz*, le premier à 4, 5 et 6 voix ; le second à 3 voix. □

Fain Samuel, dit «Sammy» F. (New York 1902) compositeur américain de musique légère. Il est l'auteur de plusieurs musiques de films. Parmi ses chansons, d'inspiration mélodique et romantique, il faut mentionner : *April love* et *Love is a many-splendored thing*.

Falchi Stanislas (Terni 1851-Rome 1922) compositeur italien. De 1877 à 1890, il enseigna le chant choral, puis la composition, au Lycée musical Santa Cecilia de Rome dont il fut le directeur de 1902 à 1915. Il se distingua aussi, outre sa valeur d'enseignant, comme animateur de la vie musicale romaine. Il composa les opéras *Lorhèlia*, *Giuditta* et *Tartini o Il Trillo del diavolo*, de la musique symphonique, chorale et de chambre, et un *Requiem*.

Falckenhagen Adam (Gross Daltzig 1697-Bayreuth 1761) luthiste et compositeur allemand. Il exerça son activité à Leipzig, à Weissenfels et à Bayreuth. Il a composé des œuvres pour luth seul ou avec cordes.

Falco Michele, ou M. De Falco (Naples v. 1688-après 1732) compositeur italien. Elève au Conservatoire S. Onofrio de Naples, il fut maître de chapelle à S. Girolamo à partir de 1716, et *governatore* de la Congrégation des musiciens jusqu'en 1732. Ordonné prêtre, il signa chacune de ses œuvres du pseudonyme de *Cola Melfiche*. Il fut l'un des premiers à mettre en musique des livrets en dialecte napolitain. Il a composé 7 opéras, 4 oratorios et 1 cantate, dans un style proche de celui de Scarlatti.

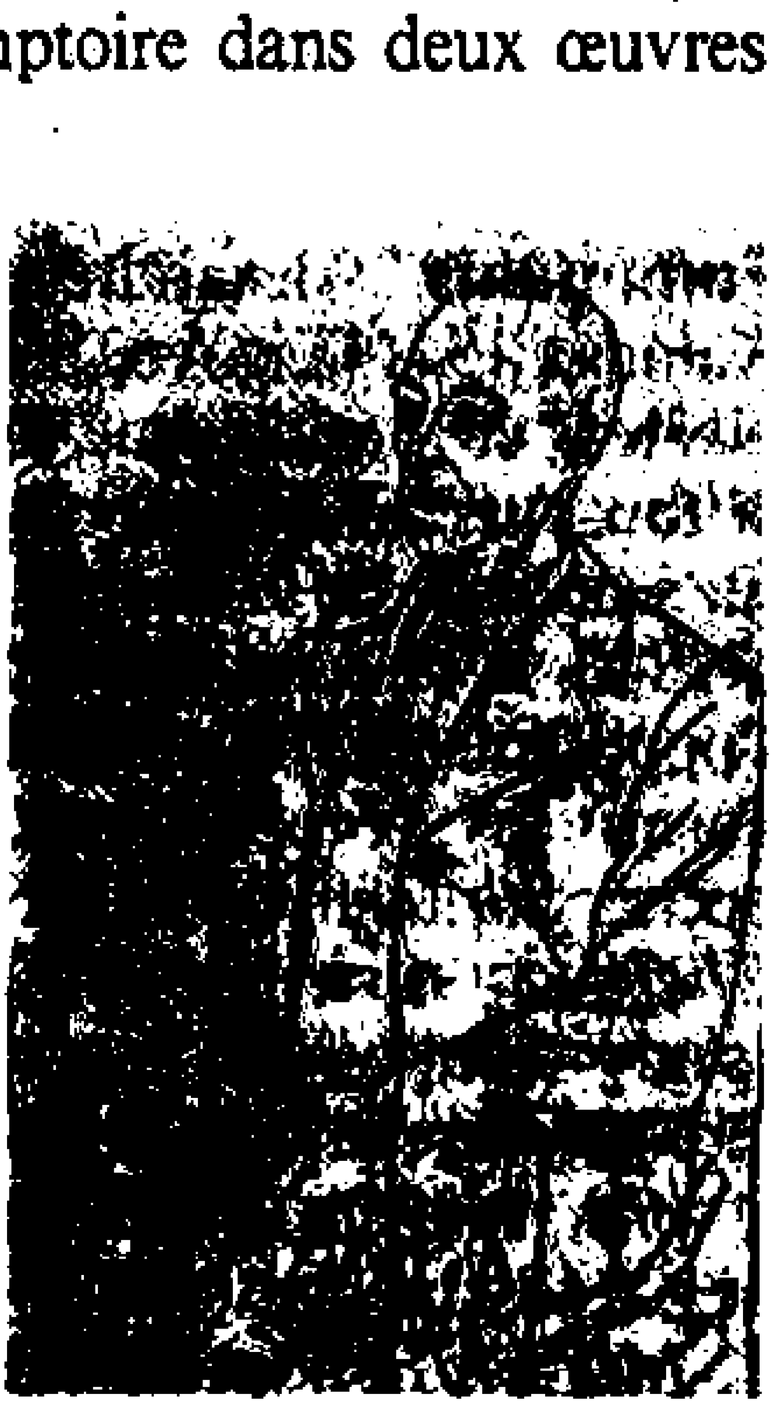
Falcon Marie Cornélie (Paris 1814-1897) soprano française. Elle s'affirma à l'Opéra de Paris entre 1832 et 1837, où elle fut l'inoubliable créatrice de *la Juive* d'Halévy (1835) et de la Valentine des *Huguenots* de Meyerbeer (1836), imposant un type nouveau de soprano au timbre éclatant, à la vaste tessiture et à l'accent enflammé, qui connut un très grand succès et qui, en France, prit en son honneur le nom de *soprano-Falcon*, alors que dans les autres pays on l'appela *soprano dramatique*.

Falconieri Andrea (Naples v. 1585-1656) luthiste et compositeur italien. Elève de J. de Macque et de S. Garsi, il fut d'abord au service de la cour de Parme et de Modène ; puis, en 1639, il fut engagé à la chapelle royale de Naples comme joueur de théorbe et de luth, sous la direction de G. M. Trabaci, auquel il succéda en 1648, perpétuant la grande tradition polyphonique, enrichie par la suite grâce aux apports espagnols et flamands. Il a publié des livres de musique vocale à plusieurs voix, profanes et sacrés, et des œuvres instrumentales.

Fall Leo (Olmütz, Moravie, 1873-Vienne 1925) compositeur autrichien. Il exerça une activité de chef d'orchestre et de pianiste de cabaret. Il composa 23 opérettes à l'écriture raffinée dont plusieurs obtinrent un succès mondial : *Die Dollarprinzessin* («la Princesse Dollar», 1907), *Der liebe Augustin* («le Cher Augustin», 1912), *Die Strassensängerin* («la Chanteuse des rues», 1922), *Madame Pompadour* (1922).

Falla Manuel de (Cadix 1876-Alta Gracia, près de Córdoba, Argentine, 1946) compositeur espagnol. Ayant révélé un talent précoce, après ses premières études accomplies sous la direction de sa mère et de J. Tragó, il s'installa en 1896 à Madrid ; là, passionné par le genre de la zarzuela, il affronta le domaine théâtral. Au point culminant de l'activité créatrice de cette période se trouve *la Vie brève* (composée en 1905 mais représentée seulement en 1913), opéra vériste qui indique déjà, par l'usage pondéré de la «couleur locale», ce qui deviendra la caractéristique dominante du compositeur. S'étant installé à Paris en 1907, F. entra en rapport avec les musiciens espagnols qui y résidaient déjà (dont Albéniz et le pianiste R. Viñes) et avec quelques-uns des maîtres français les plus renommés (Debussy, Ravel, Dukas). Influencé par ces derniers, F. s'inspira du style impressionniste (comme dans les *Trois Mélodies* pour voix et piano, 1909), domaine dans lequel il produisit un chef-d'œuvre avec *Noches en los jardines de España* («Nuits dans les jardins d'Espagne», 1909-1915) pour piano et orchestre, sorte de poème symphonique en trois parties pénétré d'une poignante sensualité sonore. La même recherche savante et raffinée d'effets instrumentaux à partir de motifs d'inspiration populaire et sur des rythmes typiquement ibériques, revient avec des résultats tout aussi essentiels dans les deux ballets *El Amor brujo* («l'Amour sorcier», 1915) et *El Sombrero de tres picos* («le Tricorne», 1919) auxquels F. doit en grande partie sa renommée internationale (le premier de ces deux ballets comporte, entre autres, la *Danse rituelle du feu* devenue très célèbre par la transcription pour piano qu'en fit l'auteur). Ces musiques inquiétantes, insinuantes et parfois explosives, correspondent à des tourbillons dansés, caractéristiques de la musique espagnole la plus authentique ; mais elles révèlent en même temps, chez F., un compositeur très au fait de son époque, en prise avec les mouvements les plus marquants de la musique contemporaine.

La présence d'une Espagne peinte d'après nature et traduite dans un langage moderne était déjà apparue, d'ailleurs, dans la série des *Siete Canciones populares españolas* («Sept chansons populaires espagnoles», 1914) pour voix et piano, d'une extraordinaire qualité poétique. Mais elle devait s'affirmer d'une façon encore plus haute et péremptoire dans deux œuvres



M. de Falla : dessin (1920) de Picasso.

situées, à première vue, sur des plans stylistiques opposés, mais en réalité extraordinairement proches en fait de goût et de sensibilité culturelle : *El Retablo de maese Pedro* («le Retable de maître Pierre», 1919-1923) et le *Concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle* (1923-1926). Le premier, qui traduit en musique une page célèbre du *Don Quichotte* de Cervantès dans le contexte d'une action scénique pour marionnettes, est une pure création de chant castillan, dans un style récitatif prodigieusement animé. Le *Concerto* plonge au contraire ses racines dans la tradition instrumentale, se référant même à la technique du clavecin de François Couperin, avec ses notes ornementales fastueuses et à celle de Domenico Scarlatti, avec ses rythmes exaltants. Après 1926, F. ne revint que rarement à la composition. Pendant vingt ans toutefois, le musicien — qui en 1939, après l'affirmation du régime franquiste, resta en exil en Argentine, quittant à jamais son pays où il était revenu s'établir en 1914 — nourrit un projet ambitieux : l'opéra *Atlántida*, majestueuse glorification de l'histoire mythique de sa patrie. L'œuvre, restée inachevée et complétée par E. Halffter, ne fut représentée sur scène qu'en 1962. En 1938, F. écrivit *Homenajes* («Hommages»), suite de quatre pièces pour orchestre dédiées à Arbós, Pedrell, Debussy et Dukas, les deux dernières étant transcrites de précédentes compositions, respectivement pour guitare et pour piano.

falsettiste chanteur spécialiste de la voix de fausset, qu'il utilise pour jouer des rôles de soprano (*sopraniste*) et de contralto (*contraltiste*). Les f., employés surtout dans la musique polyphonique sacrée du XVI^e^ s., à la place des femmes et des enfants, furent remplacés, au cours de ce même siècle, par les → castrats (appelés aussi f. naturels). Au XIX^e^ s., avec la disparition des castrats, le f. chanta de nouveau dans les églises. De nos jours, cette voix est rarement demandée dans la pratique de la musique savante occidentale (hormis dans les pays anglo-saxons), alors qu'on l'utilise encore dans la musique non européenne et dans le folklore (par ex., dans le chant populaire sarde ou dans le chant tyrolien).

Falvy Zoltán (Budapest 1928) musicologue hongrois. Après avoir obtenu le titre de docteur en musique (1974), il est devenu directeur de l'Institut de musicologie de l'Académie hongroise des sciences (1985). Ses écrits portent surtout sur la musique médiévale : *Zur Frage von Differenzen der Psalmodie* (1962), *Musik in Ungarn bis zum Ende des 16. Jh* (1966) ou *Troubadourmelodien im mittelalterlichen Ungarn* (1974). □

Famintzine Alexandre Serguéiévitch (District de Kalouga 1841 - Ligovo, Saint-Pétersbourg, 1896) compositeur et musicologue russe. Il enseigna l'histoire de la musique au Conservatoire de Saint-Pétersbourg et fut secrétaire de la Société musicale impériale de 1870 à 1880. Il se consacra surtout à la critique musicale, s'opposant à Moussorgski et au groupe des Cinq. Parmi ses compositions, on doit mentionner les opéras *Sardanapale* (1875), *Uriel Acosta* (1883) et la *Rhapsodie russe* pour violon et orchestre.

fancy composition instrumentale anglaise de caractère contrapuntique, analogue au ricercare et destinée le plus souvent à un ensemble de violes. Elle fut très répandue aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. W. Byrd, T. Morley, H. Purcell, et presque tous les principaux compositeurs de l'ère élisabéthaine ont utilisé cette forme musicale.

fandango danse chantée espagnole, apparue vers la fin du XVII^e^ siècle et répandue surtout en Andalousie. De rythme ternaire et d'allure vive, elle est généralement accompagnée par la guitare, avec castagnettes et tambourin. Il y a un célèbre f. dans le *Capriccio espagnol* de Rimski-Korsakov.

rythme de fandango

fanfare ensemble musical formé d'instruments à vents, bois ou cuivres, de quelques instruments à percussion et, plus rarement, de contrebasses. Durant l'Antiquité et au Moyen Age, il existait déjà des ensembles d'instruments à vent, mais la f. proprement dite, c'est-à-dire un ensemble plutôt ample et doté de possibilités techniques notables, ne fit son apparition que vers la fin du XV^e^ s. Au cours de la seconde moitié du XVIII^e^ s., la fanfare enrichit considérablement ses ressources expressives lors de l'introduction de clarinettes ; au XIX^e^ s., elle fut encore renforcée grâce aux améliorations subies par les différents instruments constitutifs (p. ex. les pistons des cuivres). Le répertoire original de la f. n'est pas très vaste ; de nombreux grands musiciens écrivirent toutefois pour elle, tels Mozart, Beethoven, Cherubini, Spontini, Mendelssohn, Wagner et Schoenberg. En substance, la fonction de la f. est surtout de diffuser des musiques d'un répertoire varié, transcrites expressément et réélaborées. Dans l'opéra du XIX^e^ s., la f. fut souvent employée sur la scène, en formations diverses, relativement réduites, afin d'illustrer des situations dramatiques particulières. // Ensemble formé uniquement de cuivres. // Bref motif musical ayant la fonction de signal, exécuté surtout par des trompettes dans les cérémonies militaires et par les cors lors des battues de chasse. // Dans la musique savante, c'est un passage joué par les cuivres, au style proche de la musique de chasse et militaire. // Dans les suites pour orchestre du XVIII^e^ s., elle indiquait un bref passage avec de rapides successions d'accords joués par les vents.

Fano Fabio (Parme 1908) pianiste et musicologue italien. Professeur de paléographie musicale à l'Université de Padoue, il a publié, entre autres, des essais sur V. Galilei, G. Martucci (1950) et sur la chapelle musicale de la cathédrale de Milan (1957). Il est l'auteur d'un *Profilo di una storia della vita musicale in Venezia dalle origini alla vigilia del rinascimento* («Profil d'une histoire de la vie musicale à Venise des origines à la veille de la Renaissance», 1975) et il a dirigé, entres autres, des éditions de Gaffurio et Isaac.

Fano Guido Alberto (Padoue 1875 - Tauriano di Spilimbergo, Udine, 1961) pianiste et compositeur italien. Après avoir étudié le piano à Padoue et la composition avec G. Martucci à Bologne, il enseigna au Liceo musicale de Bologne (1899), dirigea les Conservatoires de Parme (1905), Naples (1912), Palerme (1916) et fut professeur de piano au Conservatoire de Milan (1922-1938 ; 1945-1947). Il composa pour le piano, l'orchestre, le théâtre et la musique de chambre.

fantaisie composition musicale de forme très libre, née au XVI[e] s. et, à l'origine, destinée aux instruments à clavier ou à cordes pincées. Au XVI[e] s., le terme indiquait soit un morceau de caractère brillant, improvisé en guise de prélude, soit un morceau librement imitatif, semblable au ricercare. Initialement très utilisée sous sa seconde forme, notamment en Italie et en Espagne, la f. se répandit dans d'autres pays, exécutée également par des instruments à vent et à cordes, par un soliste ou par l'orchestre. La f. se transforma progressivement, perdant ses caractéristiques premières (thématiques et essentiellement imitatives), et, au fur et à mesure, elle acquit le caractère d'un morceau à la forme entièrement libre, avec des passages harmoniques non imitatifs, c'est-à-dire homophoniques, alternant avec des passages d'une grande virtuosité de style récitatif, etc. Frescobaldi, Purcell (pour ensemble de cordes), Bach, Telemann, Mozart, Beethoven et de nombreux compositeurs romantiques ont composé des f. de ce type. // Au siècle dernier, — notamment en ce qui concerne les œuvres pour piano — la f., écrite soit à partir de thèmes originaux, soit d'après des mélodies populaires ou des thèmes tirés de compositions ou œuvres théâtrales d'autres auteurs (par ex. la f. ou *paraphrase* de Liszt), connut une vogue notable. Sous cette forme, en Italie, le terme est encore utilisé pour désigner des arrangements d'œuvres lyriques très populaires, écrits pour des ensembles d'harmonie.

Fantini Girolamo (Spolète v. 1602-?) trompettiste, compositeur et théoricien italien. A partir de 1630, il fut au service du grand-duc Ferdinand II de Médicis. Il était capable d'exécuter, sur une trompette de l'époque, la gamme chromatique complète. Il a écrit le traité *Modo per imparare a sonare di tromba* (1638), contenant plusieurs compositions pour cet instrument.

farandole danse provençale, à 6/8, et de mouvement modéré. Elle est exécutée en plein air par des femmes et des hommes qui se tiennent par la main, ou au moyen d'un foulard, et qui avancent rapidement en décrivant une courbe sinueuse.

farce petite pièce en 1 ou 2 actes, de caractère franchement comique, répandu surtout entre la fin du XVIII[e] et le début du XIX[e] s. Semblable à l'intermède bouffe du XVII[e], dont il est issu, il fut au début, comme celui-ci, représenté entre l'un des deux actes d'un *opera seria*. Parmi les f. les plus célèbres figurent *la Cambiale di matrimonio*, *la Scala di seta*, et *Il Signor Bruschino* de Rossini.

farciture pratique musicale en usage surtout du IX[e] au XII[e] s., consistant à substituer de nouveaux textes et des mélodies (tropes) aux chants du répertoire liturgique chrétien. Par ex., en insérant un autre texte et une autre mélodie dans le chant d'un *Kyrie eleison*, on obtenait *Kyrie — fons bonitatis — eleison*. Un genre particulier de f. attribuait aux notes d'un mélisme traditionnel, les syllabes d'un nouveau texte, sans en modifier la mélodie.

Farina Carlo (Mantoue v. 1600-Massa? v. 1640) violoniste et compositeur italien. De 1625 à 1629, à Dresde, il fut violoniste de chambre au service de l'Electeur de Saxe, sous la direction de H. Schütz. Par la suite, on le trouve à Parme (en 1631), à Massa (1635), à Dantzig (1636-1637). Il fit connaître en Allemagne l'école italienne de violon, et contribua à améliorer la technique de cet instrument. Il a publié 5 livres de danses, des symphonies, des chansons et sonates pour plusieurs exécutants.

Farina Guido (Pavie 1903) compositeur italien. Il a enseigné au Conservatoire de Milan et, à partir de 1949, il a dirigé l'Ecole de musique de Pavie. Il a écrit quelques opéras-comiques qui eurent un certain succès et des manuels didactiques. Son fils Edoardo F. (Pavie 1939), lui aussi compositeur et professeur, exerce une activité de concertiste en tant que claveciniste des Solisti Veneti.

Farinelli Carlo, pseud. de Carlo Broschi, dit F. (Andria 1705-Bologne 1782) sopraniste italien. De 1720 à 1734, il chanta dans la plupart des théâtres italiens, puis à Londres. De 1737 à 1759, il fut au service de la cour d'Espagne. Il possédait une voix d'une immense étendue (trois octaves) et d'une virtuosité incomparable. Il fut un interprète exceptionnel dans le genre pathétique.

Farinelli Giuseppe (Este 1769-Trieste 1836) compositeur italien. De son vrai nom, Giuseppe Francesco Finco, il adopta celui de F en hommage au sopraniste C. Broschi, dit F., qui l'aida à entrer au Conservatorio della Pietà dei Turchini de Naples en 1785, où il étudia avec N. Fado et N. Tritto. Il vécut de 1810 à 1817 à Turin, puis à Trieste, où il fut professeur au Teatro Grande et à S. Giusto. Imitateur habile de Cimarosa, il composa une soixantaine de mélodrames, dont certains obtinrent un succès notoire : *Teresa e Claudio* (1801), *Chi la dura la vince* (1803), *I Riti di Efeso* (1803), *Un effetto naturale* (1803), *la Contadina bizzarra* (1810), *Ginevra degli Almieri* (1812). Il écrivit également 11 cantates, 3 oratorios, 5 messes et autres œuvres sacrées, ainsi que 3 sonates pour piano.

Farkas Ferenc (Nagykanizsa 1905) compositeur hongrois. Elève de Leó Weiner et Albert Siklós à Budapest, il se perfectionna avec Ottorino Respighi à Rome. De 1949 à 1975, il fut professeur de composition à l'Académie musicale de Budapest où il forma, entre autres, Ligeti et Durko. Il a composé des opéras, des ballets, des musiques de films, de la musique symphonique et de chambre, adoptant un langage éclectique qui utilise des éléments tirés du folklore magyar, mais qui reçoit également de multiples influences, notamment de Stravinski.

Farmer Arthur Stewart, dit «Art» F. (Councill Bluffs, Iowa, 1928) trompettiste de jazz américain. Après un stage dans les grands orchestres, comme celui de Lionel Hampton, il a fait partie de petits ensembles. Il a joué avec des musiciens de diverses origines, alternant la trompette et le cornet à pistons.

Farmer Henry George (Birr, Irlande, 1882-Law, Ecosse, 1965) chef d'orchestre et musicologue irlandais. Fondateur et directeur de l'orchestre symphonique de Glasgow (1919-1943), il exerça également une grande activité de musicologue, surtout en tant que spécialiste de la musique arabe. Parmi ses nombreux essais sur ce sujet, il faut noter *A History of Arabian Music to the 13 th Century* (1929).

Farnaby Giles (Turo, Cornouailles, v. 1560-Londres v. 1620) compositeur anglais. Docteur en musique à Oxford en 1592, il fut l'un des premiers virginalistes. Il a composé 52 pièces pour virginal imprégnées (par ex. *Dream Rest Humour*) d'un esprit «romantique»; il a écrit également des *Canzonets* à

4 voix, des chansons spirituelles, des psaumes et des motets à 4 voix.

Farrar Geraldine (Melrose, Massachusetts, 1882-Ridgefield 1967) soprano américaine. Elle chanta sans interruption au Metropolitan de New York de 1906 à 1922, obtenant aux Etats-Unis une immense popularité. Dotée d'une voix éclatante, bien que limitée dans le registre aigu, et d'un exceptionnel talent artistique, elle interpréta surtout des opéras véristes. Elle participa également à quelques films.

Fasano Renato (Naples 1902-Rome 1979) chef d'orchestre et organisateur de concerts. Il fut connu comme fondateur (1948) et directeur de l'ensemble de musique de chambre Collegium Musicum Italicum (les «Virtuosi di Roma»). Il dirigea les Conservatoires de Cagliari, Venise et Rome, et fut président de l'Accademia di Santa Cecilia de 1972 à 1976.

Fasch Christian Friedrich Carl (Zerbst 1736-Berlin 1800) claveciniste et compositeur allemand. Il fut claveciniste au service de Frédéric II, en même temps que C. Ph. E. Bach, puis chef d'orchestre de l'Opéra royal de Berlin. Il fonda la Berliner Singakademie (1791), qui eut le mérite d'avoir ravivé l'intérêt pour le chant choral en Allemagne. A partir de 1776, il se consacra à l'enseignement et à la composition d'œuvres sacrées. Il reste de sa production, en partie détruite avant sa mort, un oratorio, une messe à 16 voix, 1 requiem à 8 voix, des cantates, motets et autres compositions instrumentales, parmi lesquelles 6 sonates pour clavecin, nettement influencées par C. Ph. E. Bach.

Fasch Johann Friedrich (Buttelstedt, Weimar, 1688-Zerbst 1758) compositeur allemand. Il étudia la musique avec J. Kuhnau à la Thomasschule de Leipzig, où il fonda un *Collegium musicum*, l'une des premières associations à organiser des concerts publics. Il a composé quelques œuvres théâtrales, l'oratorio *Passio Jesu Christi* (1723) et de nombreuses pièces instrumentales, soit symphoniques (ouvertures, symphonies), soit de chambre (quatuors, sonates). Il fut très estimé par Bach, qui transcrivit quelques *Suites* qu'il avait composées. L'élaboration thématique de ses très nombreuses ouvertures pour orchestre annoncent le développement beethovénien.

Fasolo Giovanni Battista (Asti, XVII^e s.-?) compositeur et organiste italien. Frère mineur, il vécut à Palerme et fut maître de chapelle à la cathédrale de Monreale de 1659 à 1664. Ses œuvres sacrées (*Annuale che contienne tutto quello che deve fare per rispondere al choro tutto l'anno un organista*, 1645), exploitent le genre de la messe pour orgue. F. fut l'un des premiers à suivre la leçon de Frescobaldi. Dans le genre profane, il écrivit des *Arie spirituali, morali e indifferenti concertate* à 2 et 3 voix, des cantates, des ariettes pour voix et continuo.

Fauré Gabriel (Pamiers 1845-Paris 1924) compositeur français. Il fit ses études à l'école Niedermeyer de Paris (1853-1865) où il fut l'élève de Saint-Saëns dont il devint l'ami intime. A partir de 1866, il fut organiste de l'église Saint-Sauveur de Rennes et continua à exercer cette activité dans diverses églises de Paris (Notre-Dame de Clignancourt, Saint-Honoré d'Eylau, Saint-Sulpice) jusqu'au moment où, en 1877, il fut nommé maître de chapelle à la Madeleine. La même année, il suivit Saint-Saëns à Weimar pour la

G. Fauré : portrait de J. S. Sargent, collection privée.

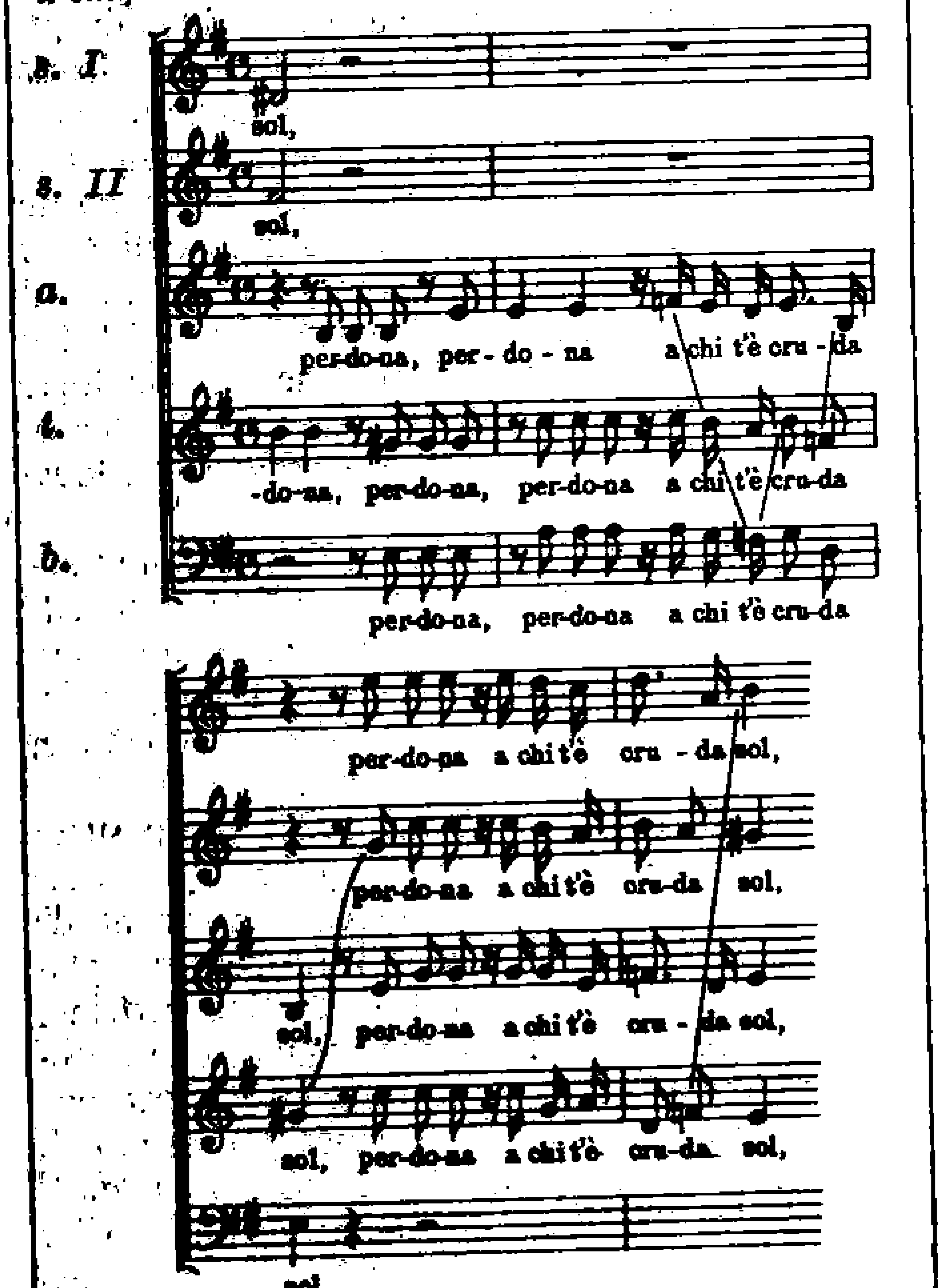
création de *Samson et Dalila*; en 1878, il se rendit à Cologne pour entendre *l'Or du Rhin* et *la Walkyrie* et, en 1879, à Munich, en compagnie de son élève et ami A. Messager, pour assister à une représentation de *la Tétralogie* dans son intégralité. En 1883, il épousa la fille du sculpteur E. Frémiet. Nommé organiste titulaire de la Madeleine et professeur de composition au Conservatoire (1896), il se rendit en 1898 à Londres pour diriger la musique de scène de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, qu'il avait composée pour cette occasion, et en 1900 à Béziers pour la représentation de son opéra *Prométhée*. En 1903, il devint critique musical au «Figaro»; en 1905, il fut appelé à la direction du Conservatoire et y réforma radicalement les programmes d'enseignement et la gestion administrative. Il fut le premier président de la Société musicale indépendante, née en 1909, en opposition à la Société nationale plus conservatrice. Ayant abandonné la direction du Conservatoire en 1920, il passa ses dernières années à Nice et dans les environs d'Annecy, atteint d'une surdité qui finit par devenir totale.

La production de F. comprend surtout de la musique pour piano, pour chant et piano, et de la musique de chambre. La première est constituée par une centaine de mélodies rassemblées dans des recueils intitulés *Poème d'un jour* (1880-1881), *Cinq Mélodies*, sur des poésies de Verlaine (1891), *la Bonne Chanson*, toujours sur des poésies de Verlaine (1892-1893), *le Don silencieux* (1906), *la Chanson d'Eve* (1906-1910), *le Jardin clos*, sur des poésies de Van Lerberghe (1914-1915), *Mirages* (1919), *C'est la paix* (1919), *l'Horizon chimérique* (1921). Parmi les compositions instrumentales, il faut mentionner : les 2 *Sonates* pour violon et piano (op. 13 et 108); les 2 *Sonates* pour violoncelle et piano (op. 109 et 117); la *Fantaisie* pour flûte et piano op. 79; le *Trio en ré mineur* pour violon, violoncelle et piano op. 120 (1922-1923); les 2 *Quatuors* avec piano op. 15 (1879) et op. 45 (1883), ainsi que le *Quatuor à cordes* op. 121, composé l'année de sa mort (1924); les 2 *Quintettes* pour piano et cordes op. 89 (1906) et op. 115 (1919-1921); de nombreuses pièces pour piano, l'instrument préféré de F., dont la suite à quatre mains *Dolly* op. 56, *Romances sans paroles* op. 17, la *Ballade* op. 19 (1881, également transcrite pour piano et orchestre), *Pavane* op. 50 (transcrite également pour orchestre avec chœur ad libitum), *Thème et variation* op. 73, *Pièces brèves* op. 84, *Préludes* op. 103, etc. Il ne faut pas oublier non plus, bien qu'elle soit moins caractéristique, sa production théâtrale et orchestrale qui est peu abondante : la puissante tragédie lyrique *Prométhée* op. 82 (1899-1900) et le drame lyrique *Pénélope* (1907-1913); l'émouvant *Requiem* op. 48 (1887-1888), la seule de ses quelques compositions

religieuses qui emploie à la fois orchestre, soli et chœur; les œuvres orchestrales, c'est-à-dire surtout la *Symphonie en ré mineur* op. 40 et *Pelléas et Mélisande* op. 80, suite tirée de la musique de scène correspondante; la *Romance* op. 28 avec violon solo et la *Fantaisie* op. 111 avec piano solo. Dans ces œuvres comme dans la musique de chambre, F. montre qu'il poursuit la tradition romantique, mais avec un esprit classique, une lucidité rationnelle, faite de réserve et de distinction. Ses mélodies pour chant et piano sont éloignées des lieder allemands de Schubert, Schumann et Brahms et déjà proches de celles de Debussy, de même que par certains choix poétiques de tendance symboliste; plus qu'au contenu émotif du texte poétique, elles s'attachent aux échos secrets et aux correspondances entre parole et musique qu'éveillent un retour prudent à la modalité et l'emploi d'enchaînements harmoniques raffinés.

Faure Jean-Baptiste (Moulins 1830-Paris 1914) baryton français. Il débuta, en 1852, à l'Opéra-Comique de Paris, poursuivant ensuite sa carrière à l'Opéra jusqu'en 1878 et faisant de fréquentes apparitions à Londres. Il fut le plus grand baryton français de son époque. Il remporta ses plus grands succès dans *Don Giovanni* de Mozart, *Guillaume Tell* de Rossini, la *Favorite* de Donizetti, *Faust* de Gounod (dans le rôle de Méphisto) et *Hamlet* de Thomas dont il fut le premier interprète. Il fut également le premier Rodrigo di Posa dans *Don Carlos* de Verdi.

fausse relation dans la musique tonale, succession de deux notes homonymes — l'une naturelle, l'autre altérée chromatiquement — émises par les deux voix différentes d'un contrepoint (par ex., *do* d'une part et *do* dièse d'autre part dans l'accord suivant). Le même terme sera utilisé pour indiquer la succession à deux voix différentes de notes en rapport de → triton, constituant ainsi un intervalle de trois tons entiers (*fa* à une voix et *si* aussitôt après à une autre voix).

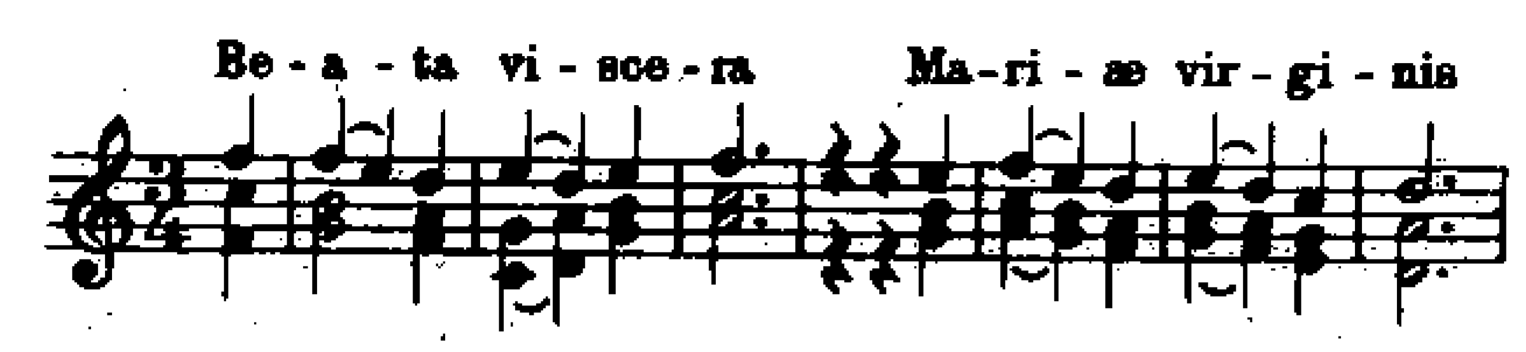


Fausse relation à fin expressive dans le madrigal «Anima mia perdona» extrait du «Quarto libro di madrigali a cinque voci» de C. Monteverdi.

fausset technique de chant reposant sur l'émission de la voix dite de «tête», et également sur l'utilisation intensive de la caisse de résonance située dans la tête. Cette technique permet d'obtenir des sons aigus dépassant le registre normal de la voix, selon les critères adoptés dans la musique savante occidentale. La voix de f., pauvre en harmoniques, a un timbre diaphane et velouté et se prête, surtout en ce qui concerne les hommes à des effets soit doux et enchanteurs, soit caricaturaux. Au XVI^e^ s., des chanteurs au registre de ténor, adoptant uniquement la voix de f. (→ falsettistes), interprétèrent des rôles de soprano et de contralto dans les œuvres polyphoniques. On vit ainsi des chanteurs, en particulier des ténors, utiliser systématiquement la voix de f. pour émettre les notes aiguës dans les opéras, pendant toute la période du *bel canto*, avant l'affirmation définitive de la technique de la voix de poitrine, reposant sur l'exploitation de la caisse de résonance du thorax. Le f. ainsi pratiqué, qui n'excluait pas du tout le renforcement de la résonance thoracique, fut appelé également *falsettone*. Aujourd'hui, la technique du f. n'est utilisée par les rares *falsettistes* qu'en vue d'effets expressifs et pour l'exécution d'œuvres anciennes, en particulier dans la musique légère et populaire, ainsi que dans les cultures musicales non occidentales.

Faustini Giovanni (Venise? v. 1619-Venise 1651) librettiste italien et organisateur de concerts. Auteur de 11 livrets d'opéra (la plupart mis en musique par F. Cavalli et destinés, entre 1642 et 1651, à des théâtres vénitiens), il tint un rôle important dans le domaine de l'opéra vénitien de ce milieu de siècle. Il s'occupa de la gestion du théâtre S. Aponal. A sa mort, son frère MARCO (mort à Venise après 1675) lui succéda, continuant son activité, avant de s'occuper du théâtre San Cassiano (1658-1660), puis du théâtre Santi Giovanni e Paolo (1661-1667).

faux-bourdon pratique musicale en usage au XV^e^ s., consistant à exécuter un chant donné (*cantus firmus*), en l'accompagnant avec deux autres voix parallèles à la quarte et à la sixte inférieures, sauf au début, à la fin, et en des endroits intermédaires, où elles deviennent des consonances de quartes et d'octaves inférieures. Le f.-b. dérive d'une pratique plus ancienne née en Angleterre : celle-ci consistait à écrire les voix en accord de tierce et de sixte, avec un chant donné relié à la voix la plus grave, (appelée *bourdon*, c'est à dire «qui soutient»), pendant que les deux autres voix entraient à la tierce et à la sixte supérieures. En faisant passer le chant donné de la basse de l'accord à la voix la plus aiguë, le *bourdon* fut appelé «*faux*». L'expression a été utilisée pour la première fois en français par G. Dufay dans une de ses messes (vers 1430). // Au XVI^e^ s., on appela f.-b. une pratique du chant grégorien consistant à alterner des mélopées de psaumes avec des fragments vocaux qui harmonisaient les mélodies elles-mêmes de façon homorythmique, c'est-à-dire avec des voix procédant parallèlement avec des rythmes identiques. // Au



Début du faux-bourdon d'un manuscrit de la Bibliothèque capitulaire de Worcester. Le chant donné est à la voix supérieure.

XVII^e s., le f.-b. désignait un genre de psaume dont les voix improvisaient au-dessus d'un motif répété à la basse et joué à l'orgue. // Dans l'harmonie moderne, l'expression indique la succession d'accords de tierce et de sixte par mouvement parallèle.

Favart Charles Simon (Paris 1710-1792) dramaturge et librettiste français. Il fut l'auteur d'environ 150 œuvres théâtrales, vives, élégantes, et restées très populaires. Parmi ses vaudevilles, *la Chercheuse d'esprit* (1741) lui assura le poste de directeur de l'Opéra-Comique. Il écrivit également des comédies (dont il composa lui-même la musique), et des livrets pour des opéras-comiques considérés comme les meilleurs du genre, entre autres : *les Amours de Bastien et Bastienne* (1753), *Minette à la cour* (1755), *Annette et Lubin* (1762).

Favero Mafalda (Portomaggiore, Ferrare, 1905-Milan 1981) soprano italienne. Douée de réels talents d'actrice, elle avait une voix bien timbrée. Elle fut, entre 1930 et 1945, l'une des interprètes les plus raffinées du répertoire pour soprano lyrique (*Madame Butterfly, la Bohème, Manon* de Massenet, etc.).

Favre Georges (Saintes 1905) compositeur et musicologue français. Après des études au Conservatoire de Paris et à la Sorbonne, il a obtenu le grade de docteur ès lettres en 1944. De ses diverses compositions, écrites pour divers instruments, il faut retenir sa *Sonate* pour piano et violon. Ses écrits abordent, pour la plupart, la musique et les musiciens français et, notamment, Paul Dukas dont il fut l'élève. □

Fayrfax Robert (Deeping Gate, Lincolnshire, 1464-St-Albans, Londres, 1521) compositeur anglais. Il fut tout d'abord chanteur à la Chapelle royale à Londres, puis, de 1502 à 1525, organiste de l'abbaye de St-Albans. En 1504, il reçut le titre de «Doctor of music» de Cambridge, puis d'Oxford, en 1511. De sa production, il reste des œuvres polyphoniques de genre divers : des messes construites sur un *cantus firmus* qui témoignent d'une contrepoint savant, des *magnificat*, des motets et des chansons profanes. Il est considéré comme l'un des compositeurs anglais les plus intéressants de la période comprise entre la fin du XV^e et les premières décennies du XVI^e s.

Febel Reinhard (Metzingen, 1952) compositeur allemand. Il a étudié avec M. Kelemen à Stuttgart; il enseigne à la Musikhochschule de cette ville où il a participé à la fondation d'un festival de musique contemporaine en 1979. Parmi les jeunes compositeurs allemands qui refusent le radicalisme d'avant-garde et tentent même de retrouver des moments et des styles d'expression du passé, F. se caractérise par une recherche d'élégance raffinée et par une attention particulière aux nuances de timbre. Parmi ses compositions : *Variations* pour orchestre (1980), *Concerto pour percussion et orchestre* (1981) et *3 Lieder* pour récitant, voix, piano et bande magnétique (1981), l'opéra de chambre *Euridice* (1983).

Federhofer Hellmut (Graz 1911) musicologue autrichien. Elève de A. Orel et R. Lach, il a été professeur (1951), puis directeur (1961) de l'Institut de musicologie de l'Université de Mayence. Il a dirigé la revue «Acta musicologica» de 1962 à 1986. Il est l'auteur d'études et de recherches sur l'histoire de la théorie musicale, sur les problèmes de la perception de la musique contemporaine, sur l'histoire de la musique à Graz, et surtout sur Mozart (dont il a dirigé l'édition en plusieurs volumes des *opera omnia*) et J. J. Fux (dont il dirige l'édition des œuvres complètes).

Federici Vincenzo (Pesaro 1764-Milan 1826) compositeur italien. Il fut claveciniste à l'Opéra italien de Londres et ensuite professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de Milan. Parmi ses 10 œuvres lyriques, influencées par Farinelli et Fioravanti, figure l'opéra *Castore e Polluce*, représenté en 1803 à la Scala avec un succès notable. F. fut également auteur de ballets.

Federico Gennaro Antonio (Naples ?-v. 1745) librettiste italien. Dans ses œuvres majeures, dont *lo Frate'nnamurato, la Serva padrona, Il Flaminio* (mises en musique par G. B. Pergolèse), il parvint à donner une dimension psychologique aux personnages typiques de la commedia dell'arte. Il a fourni des livrets à de nombreux autres compositeurs de l'école napolitaine, tels V. Ciampi, L. Leo, N. Logroscino.

Fédorov Vladimir (Tchernigov, Ukraine, 1901-Paris 1979) musicologue russe naturalisé français. A partir de 1920, il vécut à Paris où il étudia l'harmonie, le contrepoint, puis la musicologie avec A. Pirro. Il fut bibliothécaire à la Sorbonne (1933-1939), conservateur au département de la musique de la Bibliothèque nationale et conservateur de la Bibliothèque du Conservatoire (1946-1966). En 1951, il fonda l'Association internationale des bibliothèques musicales dont il demeura président honoraire jusqu'à sa mort et dirigea la revue «Fontes artis musicae» de 1954 à 1975. En 1952, il participa à la fondation du «Répertoire international des sources musicales»; il présida la section musicale de l'UNESCO (1962-1966) et la Société internationale de musicologie (1961-1967). Il est l'auteur d'essais de bibliothéconomie musicale et d'une biographie critique de Moussorgski (1935).

Fel Marie (Bordeaux 1713-Paris 1774) soprano française. Engagée à l'Opéra de Paris de 1734 à 1758, elle fut considérée comme la meilleure chanteuse française de son époque, en particulier dans le répertoire de Rameau, à la fois pour sa voix douce, brillante et gracieuse, et pour ses dons scéniques.

Feldman Morton (New York, 1926) compositeur américain. La rencontre avec J. Cage, en 1949, a été décisive pour sa formation. Proche également de E. Brown, C. Wolf et D. Tudor, il fut peut-être plus sensible aux influences visuelles (comme certaines expériences de l'expressionnisme abstrait) que musicales. Ses compositions sont caractérisées par une libre succession de sons lents joués pianissimo. Il faut mentionner : *Extensions, Intermissions, Vertical Thoughts, The Swallows of Salangan* (1961), *First Principles* (1967) et *False Relationship and the Extended Ending* (1968), *The Viola in my life* I, II, III, IV

(1970-1971), *Chorus and Orchestra* (1972), *String Quartet* (1979).

Felis Stefano (Bari v. 1550-après 1603) compositeur italien. Il vécut à Bari, Prague et Naples où il fréquenta le cercle musical de Gesualdo. Il a composé plusieurs livres de madrigaux et de livrets.

Fellegara Vittorio (Milan 1927) compositeur. Il a étudié avec L. Chailly et est actuellement professeur de composition à l'Institut Donizetti de Bergame. Après avoir subi l'influence de Hindemith, il s'est orienté vers les courants de musique sérielle post-webernienne, en traitant des sujets d'engagement politique. Parmi ses compositions : *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* («Lettres de condamnés à mort de la Résistance italienne») pour chœurs, voix de récitants et orchestre (1954), *Requiem di Madrid* (1958) sur un texte de F. Garcia Lorca et le ballet *Mutazioni* (1965). Il a abordé récemment une expression plus intime, ou lyrisme contenu (*Epitaphe* pour deux sopranos et instruments, 1964; *Cantate* pour deux sopranos et orchestre, 1966; *Madrigal* pour quintette vocal et instruments, 1968; *Etudes sur un fragment de Bach*, 1975-1977).

Fellerer Karl Gustav (Freising, Bavière, 1902-Cologne 1984) musicologue allemand. A partir de 1939, il enseigna à l'Université de Cologne dont il fut recteur en 1967-1968. Il fonda plusieurs collections d'études musicologiques et, à partir de 1930, il dirigea le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* («les Annales de la musique d'église»). Il dirigea des éditions critiques d'œuvres de Monteverdi, Palestrina, Lassus, Senfl, Victoria, Scarlatti, etc. Parmi ses nombreuses publications, on doit particulièrement mentionner la *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* («Histoire de la musique sacrée catholique», 2 vol., 1972-1976).

Fellowes Edmund H. (Paddington, Londres, 1870-Windsor 1951) musicologue anglais. Prêtre, maître de chœur dans plusieurs chapelles, il fut un chercheur infatigable et un spécialiste de la musique anglaise des XVI^e et XVII^e siècles. Parmi ses œuvres, il faut signaler les biographies de *O. Gibbons* (1925) et *W. Byrd* (1936) et les essais sur *The English Madrigal Composers* (1921), *The English Madrigal* (1925), *English Cathedral Music from Edward VI to Edward VII* (1941). Il a également dirigé l'édition des *Collected Works* de W. Byrd (1937-1950) et les collections *The English Madrigal School* (36 vol., 1913-1924) et *The English School of Lutenist Song-Writers* (32 vol., 1920-1932).

Fenaroli Fedele (Lanciano, Chieti, 1730-Naples 1818) professeur et compositeur italien. Elève de F. Durante à Naples, il se consacra avant tout à la composition d'œuvres sacrées et à l'enseignement au Conservatoire de San Maria di Loreto. Il fut le maître de N. Zingarelli, D. Cimarosa, et S. Mercadante. Il codifia la pratique harmonique de l'époque dans des ouvrages didactiques fondamentaux, parmi lesquels *Partimenti ossia basso numerato* (1800), qui a connu une grande diffusion jusqu'à nos jours.

Feo Francesco (Naples 1691-1761) compositeur italien. Il vécut à Naples où il enseigna au Conservatoire de S. Onofrio et, à partir de 1739, au Conservatoire dei Poveri di Gesù Cristo; en 1726, il reçut la charge de maître de chapelle de l'église de l'Annunziata, et il composa une dizaine d'opéras, parmi lesquels *Amor tirannico ossia Zenobia* (1713), *Ipermestra* (1728), *Arsace* (1741), appartenant à la période de transition qui va de l'opéra baroque tardif, à l'opéra de l'ère préclassique. A la fin de sa vie, il se consacra à la composition d'œuvres sacrées (passions, messes, *magnificat*). Très estimé de ses contemporains, il eut des rapports d'amitié avec L. Leo, J. A. Hasse, et le Padre Martini.

Ferencsik János (Budapest 1907-1984) chef d'orchestre hongrois. Sa carrière se déroula surtout à l'Opéra de Budapest, bien qu'il dirigeât aussi à l'Opéra de Vienne (1948-1950 et 1964) et dans plusieurs pays d'Europe et des Etats-Unis, se distinguant particulièrement dans l'interprétation de compositeurs hongrois. A Budapest, il fut directeur de l'Opéra d'Etat et de l'Orchestre philarmonique national hongrois.

Ferguson Howard (Belfast 1908) compositeur et musicologue irlandais. Il se consacra tout d'abord à la carrière de pianiste; puis il enseigna la composition à la Royal Academy of Music de Londres (1948-1963). Dans ses compositions (dont 2 *Sonates* pour violon et piano, un *Octuor* pour instruments à vent et cordes, une *Sérénade* pour orchestre), il suit la ligne de la tradition postromantique. En 1959, il cessa de composer pour se consacrer à l'étude des musiques anciennes pour instruments à clavier.

Ferlendis Giuseppe (Bergame 1755-Lisbonne 1802) virtuose italien (hautbois et cor anglais). Son talent de concertiste suscita l'admiration partout en Europe, et Mozart, qu'il rencontra à Salzbourg, composa pour lui un *Concerto pour hautbois*. F. a apporté une contribution notable à la technique du cor anglais et a publié deux *Concertos pour hautbois*.

fermé se dit d'un son émis en soulevant le voile du palais et en maintenant le larynx relativement bas. Un tel son est arrondi et de couleur un peu obscure. // Se dit des sons de timbre nasal et métallique obtenus en bouchant de la main le pavillon d'instrument de la famille des cuivres.

Ferneyhough Brian (Coventry 1943) compositeur anglais. Après sa première formation à Birmingham et à Londres, il étudia avec T. de Leeuw à Amsterdam et avec Klaus Huber à Bâle; mais on peut le considérer en grande partie comme un autodidacte. Depuis 1973, il enseigne à la Musikhochschule de Fribourg. Il est l'un des principaux compositeurs de sa génération. Totalement indépendant de la tradition anglaise, il a reçu d'abord, entre autres, l'influence des expériences les plus élaborées du structuralisme de Boulez et de Stockhausen, pour les repenser de façon autonome : la densité de ses partitions vient d'une élaboration très rigoureuse et complexe ainsi que d'une tension visionnaire, stimulée également par une pensée philosophique. Parmi ses œuvres les plus significatives, il faut mentionner *Time and Motion Study III* pour 16 voix, percussion et bande magnétique (1974), *Transit* pour 6 voix et orchestre de chambre (1975), *la Terre est un homme* pour orchestre (1976-1979) et *Quatuor n^o 2* (1980).

Ferrabosco Alfonso I (Bologne 1543-1588) compositeur italien, appartenant à une nombreuse famille de musiciens (dont son père Domenico Maria et son fils Alfonso II sont les plus importants). De 1562 à 1578, il resta au service de la reine Elisabeth I^re en Angleterre. Auteur de deux livres de madrigaux, il contribua à répandre ce genre musical dans son pays

d'accueil. De 1582 à 1588, il vécut à Turin, à la cour des ducs de Savoie; par la suite, il retourna à Bologne.

Ferrabosco Alfonso II (Greenwich ou Londres 1575-Greenwich 1628) compositeur et violiste italien. Fils de Alfonso I et neveu de Domenico Maria F., Il resta toute sa vie attaché à la chapelle royale anglaise. Il a composé la musique de quelques *masques* de Ben Jonson, des *ayres* pour voix, luth et viole, des *lessons* pour 1, 2 et 3 violes, des *fantaisies* pour 4 et 5 violes. Il fut l'un des premiers à imposer en Angleterre le goût pour la viole.

Ferrabosco Domenico Maria (Bologne 1513-1574) compositeur italien. Père de Alfonso I et grand-père de Alfonso II, F. fut maître de chapelle à Bologne et à Rome. Il publia un livre de madrigaux (1542), dans lequel se trouve le célèbre madrigal *Io mi son giovinetta* (texte de Boccace), dont Palestrina adapta le thème dans l'une de ses messes.

Ferrandini Giovanni (Venise 1710-Munich 1791) compositeur italien et professeur de chant. A partir de 1722, il vécut à Munich, où, en 1737, il devint directeur de la musique de chambre de la cour. Il eut pour élèves le ténor A. Raff et quelques membres de la famille royale. Retourné en Italie (1760), il ouvrit à Padoue une académie où se produisit notamment Mozart. Il a composé plusieurs opéras (certains sur des livrets de A. Zeno et de Métastase), dans le style du bel canto, et qui furent tous représentés à Munich; en 1753, il remporta son plus grand succès avec *Catone in Utica*.

Ferrari Benedetto (Reggio d'Emilie 1597-Modène 1681) joueur de théorbe, librettiste et compositeur italien. A Rome, sa renommée de virtuose fut telle, qu'il fut surnommé «Benedetto della Tiorba». Puis il résida successivement à Parme et à Venise, où il s'occupa en 1637, du théâtre San Cassiano, premier établissement ouvert au public. Il écrivit lui-même le livret de l'œuvre pour l'inauguration, *Andromède*, mise en musique par F. Manelli. Se consacrant à la composition, il fit représenter avec succès une dizaine d'opéras (tous perdus) à Venise, Modène (où il exerça pendant quelques années comme maître de chapelle de la cour), dans d'autres villes de l'Italie du Nord, et à Vienne, où, de 1651 à 1653, il fut au service de la cour. Il nous reste de lui de nombreux livrets, 3 volumes de *Musiche varie a voce sola* (1633-41) et l'oratorio *Il Sansone*, l'un des plus célèbres du XVII^e siècle.

Ferrari Giacomo Goffredo (Rovereto, 1763-Londres 1842) compositeur italien. Il étudia la composition avec G. Latilla et le contrepoint avec Paisiello à Naples. Excellent pianiste et claveciniste, il fut l'un des premiers à faire connaître la musique de Mozart dans les milieux aristocratiques napolitains et italiens. En 1787, il se rendit à Paris, où il fut protégé par Marie-Antoinette. En 1792, à cause des événements de la Révolution, il s'établit en Angleterre, tout d'abord à Londres, puis à Edimbourg, y exerçant les activités de claveciniste et de professeur de chant. Il a composé quelques œuvres dans le style de l'école napolitaine, parmi lesquelles *les Evénements imprévus* (1791), quelques pastiches, 2 ballets et différentes pièces de musique de chambre, surtout vocales. Il a écrit également un traité de chant.

Ferrari Luc (Paris 1929) compositeur français. Elève de A. Honegger et O. Messiaen, il fut l'un des fondateurs du Groupe de Recherches Musicales auprès de la Radio française (1958). Parmi ses compositions, on doit noter *Spontanés* (1962) et *Hétérozygote* (1964). Son activité le porte aussi vers le théâtre, le cinéma et les divers médias.

Ferrario Carlo (Milan 1931) compositeur italien. Après avoir étudié avec A. Soresina, il s'est adonné à la composition expérimentale la plus avancée en produisant des œuvres comme *Biciclo*, divertissement pour deux voix de récitants, sept instruments, synthétiseur, mime avec bicyclette et chef d'orchestre (1975).

Ferrari Trecate Luigi (Alexandrie 1884-Rome 1964) compositeur et organiste italien. Il écrivit des contes lyriques pour enfants (dont *Ciottolino*, 1922; *le Astuzie di Bertoldo*, 1934; *Ghirlino*, 1940; *l'Orso re*, 1950) et un opéra, *la Capanna dello zio Tom* («la Cabane de l'oncle Tom», 1953), d'inspiration simple et naïve, ainsi que de la musique sacrée et de chambre. Il exerça également une grande activité de concertiste.

Ferras Christian (Le Touquet 1933-Paris 1982) violoniste français. Après des études au Conservatoire de Paris, il fit ses débuts à l'âge de 13 ans. Il obtint ensuite plusieurs distinctions, dont le Prix Long-Thibaud, et fut professeur au Conservatoire de Paris. Ses succès lui vinrent de ses interprétations très personnelles des concertos de Beethoven, Mendelssohn et Tchaïkovski. ☐

Ferré Léo (Monte-Carlo 1916) chanteur-compositeur monégasque. S'étant formé à la tradition de la chanson française, il a su traduire efficacement, avec des formes simples et immédiates, ses opinions inspirées surtout par l'anarchie. Parmi ses succès, retenons : *la Chambre, C'est extra, Pépée, Paris-canaille, Amsterdam, Avec le temps, les Anarchistes*. Il a également publié des recueils de poésies.

Ferrero Lorenzo (Turin 1951) compositeur italien. Elève de M. Bruni et E. Zaffiri à Turin, il a fait des recherches sur les moyens électroniques et sur le synthétiseur. Son grand intérêt pour le théâtre — on doit mentionner les opéras *Rimbaud* (1978) et *Marylin* (1980) — va de pair avec des attitudes stylistiques hétérogènes et une attention particulière aux caractères psychoacoustiques du son. Parmi ses œuvres instrumentales, il faut relever *Balletto* pour orchestre (1981).

Ferretti Giovanni (Ancône v. 1540-Lorette? ap. 1609) compositeur italien. Il fut connu avant tout pour ses recueils de chansons à la napolitaine, à 5 et 6 voix. Ces chansons, élaborées dans un style madrigalesque (bien qu'utilisant la structure de la villanelle), furent diffusées en Europe jusqu'à la fin du XVII^e s.

Ferretti Jacopo (Rome 1784-1852) librettiste italien. Il a fourni des livrets à la plupart des compositeurs de son époque, dont Zingarelli, Mayr, Pacini, Mercadante, Rossini (*Cenerentola* et *Matilde di Shabran*), Donizetti (*l'Ajo nell'imbarazzo, Zoraide di Granata, Torquato Tasso*, etc.).

Ferri Baldassarre (Pérouse 1610-1680) sopraniste italien. Il commença très jeune sa carrière de chanteur; en 1625, Ladislas de Pologne le fit venir à Varsovie, où il resta jusqu'en 1655; puis il passa au service de la cour de Vienne. Il fut considéré comme le meilleur castrat de son époque, pour la beauté, l'étendue et l'extraordinaire agilité de sa voix.

Ferrier Kathleen (Higher Walton 1912-Londres 1953) chanteuse anglaise (contralto). Elle commença

sa carrière comme professeur de piano et accompagnatrice dans des concerts. S'étant consacrée au chant, elle débuta, en 1943, dans *le Messie* de Haendel et s'affirma définitivement, en 1947, à Glyndebourne dans *Orphée* de Gluck. Bruno Walter l'accompagna souvent au piano dans un répertoire de lieder où elle était remarquable.

Ferroni Vincenzo (Tramutola, Potenza, 1858-Milan 1934) pédagogue et compositeur italien. Après avoir étudié avec A. Savard et Massenet au Conservatoire de Paris, il enseigna la composition au Conservatoire de Milan, de 1888 à 1929, créant une célèbre école qui forma R. Pick-Mangiagalli, I. Montemezzi, E. Pozzoli, V. Mortari et G. Gavazzeni. Il laissa 3 opéras, 2 symphonies, de la musique de chambre, des œuvres pour orgue, pour piano, des mélodies, de la musique sacrée; il est également l'auteur d'un *Corso di contrappunto e fuga* (1939).

Festa Costanzo (Villafranca Piemonte, Turin v. 1480-Rome 1545) compositeur italien. De 1510 à 1517, il resta au service de Costanza d'Avalos à Ischia, puis il s'établit à Rome comme chanteur à la chapelle Sixtine. Ses nombreuses compositions sacrées (messes, hymnes, motets, magnificat, etc.) et ses madrigaux profanes montrent une certaine indépendance par rapport aux procédés de l'école franco-flamande, laissant apparaître un sens de la mélodie, qui deviendra par la suite typique de la polyphonie de l'école romaine, dont il est considéré comme le fondateur.

festival manifestation, ou séries de manifestations publiques, se répétant périodiquement. Les premiers f. musicaux furent organisés en Angleterre vers le milieu du XVII^e s. et commencèrent à se répandre dans le reste du monde au XIX^e s., au printemps et en été principalement, c'est-à-dire en dehors des périodes traditionnelles des saisons d'opéras et de concerts hivernaux dans les villes. Parmi les festivals actuels, on peut citer pour l'Angleterre, ceux d'Edimbourg et de Glyndebourne; en Allemagne, le f. Wagner à Bayreuth; en Autriche, celui de Salzbourg, consacré surtout aux œuvres de Mozart; en Italie, le *Maggio musicale fiorentino*, le f. de musique contemporaine de Venise, celui des *Due mondi* de Spolète; en France, ceux d'Aix en Provence, de Strasbourg et le f. des Nations de Paris.

fête théâtrale composition dramatique et musicale en vogue aux XVII^e et XVIII^e s., en particulier à Vienne et dans les cours allemandes et italiennes, où elle était représentée à l'occasion de cérémonies royales, pour célébrer des événements comme les noces, les naissances, les couronnements, etc. De genre plutôt bref, en un seul acte, avec peu de personnages et parfois des chœurs, elle ne possédait cependant pas une structure fixe et pouvait comprendre jusqu'à 2 actes. L'élément mythologique et allégorique y prédominait, (pour rendre des éloges), et la danse, sous forme de pantomime, concluait souvent le spectacle. Au début, l'action dramatique, plutôt simple, subit l'influence du mélodrame, avec le succès croissant de celui-ci. Parmi les librettistes, on compta N. Minato, P. Pariati, A. Draghi, J. J. Fux, A. Caldara (*Livia*, 1731; *l'Olimpiade*, 1733), G. Porsile, F. B. Conti, J. G. Reutter (*Dafne*, 1734), T. Traetta (*le Feste d'Imeneo*, 1760), Mozart (*Ascanio in Alba*, 1771), Paisiello (*la Daunia felice*, 1797).

Fétis François Joseph (Mons, Hennegau, 1784-Bruxelles 1871) musicologue et compositeur belge. Il étudia avec F. A. Boieldieu et Cherubini au Conservatoire de Paris, où il fut nommé professeur de composition en 1821. Il fonda la «Revue musicale» en 1827. Il prit la direction du Conservatoire de Bruxelles en 1833 et y exerça une intense activité d'organisateur de concerts et de chef d'orchestre. Il fut l'un des personnages les plus influents et les plus écoutés de la vie musicale du XIX^e siècle, polémiquant souvent avec des musiciens et des compositeurs et défendant ses positions conservatrices (par exemple, il s'opposa à Verdi). Il fut l'auteur de nombreux ouvrages d'enseignement et d'histoire, et surtout un inlassable rassembleur de documents et de données, comme en témoigne sa monumentale *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* en 8 volumes (1837-1844, 2^e éd. 1874-1889), véritable somme d'informations, même si certaines sont parfois inexactes. En tant qu'historien, sa tendance positiviste le conduisit à étudier, plus que les individus, l'évolution des techniques et du langage. Il faut particulièrement mentionner le *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (1844) et l'*Histoire générale de la musique* (5 vol., inachevée, 1869-1876).

Feuermann Emanuel (Kołomyja, Galicie, 1902-New York 1942) violoncelliste autrichien naturalisé américain. Il étudia à Vienne, puis à Leipzig, où il débuta comme concertiste à l'âge de onze ans. Il enseigna dans plusieurs Conservatoires et à la Hochschule für Musik de Berlin (1929-1933). Il se produisit souvent en trio avec Rubinstein et Heifetz, ainsi qu'avec Schnabel et Hubermann.

Févin Antoine de (Arras? 1470/75-Blois 1511 ou 1512) compositeur français. Prêtre, chanteur à la cour de Louis XII, il composa d'élégantes chansons polyphoniques et des œuvres de musique sacrée, et fut très estimé par ses contemporains.

Février Henry (Paris 1875-1957) compositeur français. Après avoir travaillé avec A. Messager, il étudia au Conservatoire de Paris avec J. Massenet et G. Fauré. Ses premières œuvres sont tournées vers la musique de chambre, la musique symphonique et les mélodies. C'est dans la musique de scène qu'il a réellement trouvé sa voie, avec plusieurs opéras, comme *Monna Vanna* (1909), *la Damnation de Blanchefleur* (1921) et *la Femme nue* (1929). □

Février Pierre (Abbeville 1696-Paris 1760) organiste français. Organiste à Abbeville (Saint-Vulfran), il vint à Paris où il fut titulaire des orgues du collège Louis-le-Grand et du couvent des Jacobins de la rue Saint-Honoré (1720-1760). Parmi ses œuvres, citons son remarquable *Premier Livre de pièces de clavecin* (1734), une cantate, *le Rossignol* (1751), et diverses cantatilles. □

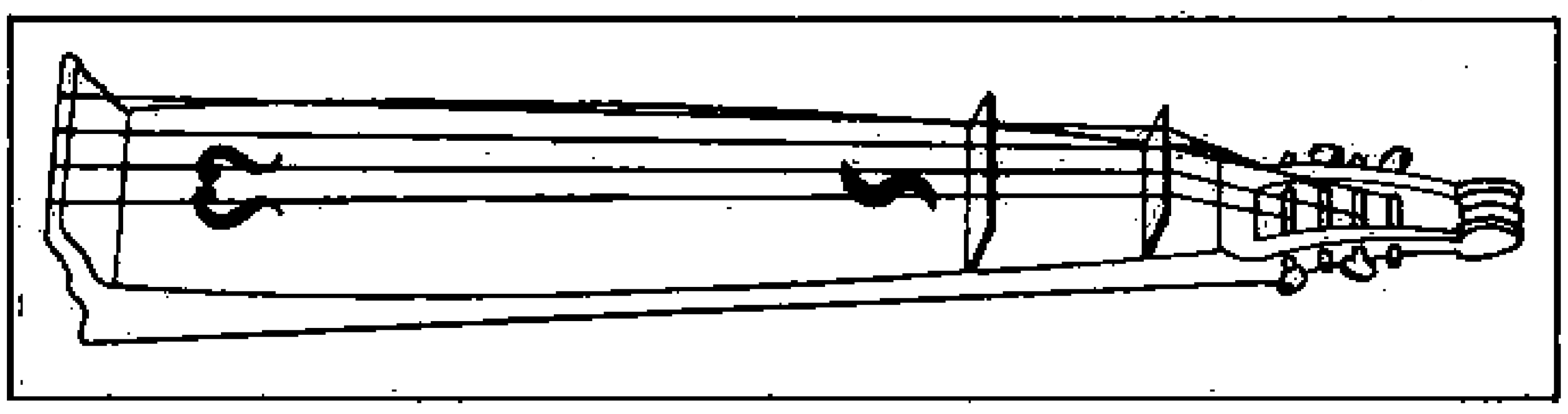
Fibich Zdeněk (Všebořice, Caslav, 1850-Prague 1900) compositeur tchèque. Après avoir étudié à Leipzig, Paris et Mannheim, il s'installa à Prague, en 1871, où il fut directeur suppléant du Théâtre national (1875-1878) et maître de chœur de l'église russe (1878-1881). Par la suite, il se consacra à la composition. Il se distingua dans le genre du «mélologue» ou mélodrame, caractérisé par une déclamation sur un fond symphonique. Parti des expériences de Smetana et Dvořák, il s'inspira, comme eux, du roman-

tisme allemand, suivant tout spécialement, dans ses œuvres pour le théâtre, le modèle wagnérien. Il composa les opéras *Blanik* (1877), *la Fiancée de Messine* (1884), la trilogie *Hippodamie* (1889-1891), *la Tempête* (1895), *Hedy* (1896), *Šárka* (1897), *la Chute d'Arkona* (1900), 5 mélologues, 3 cantates, 2 messes, de la musique symphonique et de chambre.

Ficker Rudolf von (Munich 1886 - Igls, Tyrol, 1954) musicologue autrichien. Après avoir étudié la composition et la musicologie, il a été nommé professeur dans les Universités d'Innsbruck (1923), de Vienne (1927) et de Munich (1931). A côté de nombreux articles sur la musique médiévale, il a publié l'organum *Sederunt Principes* de Pérotin (1930). □

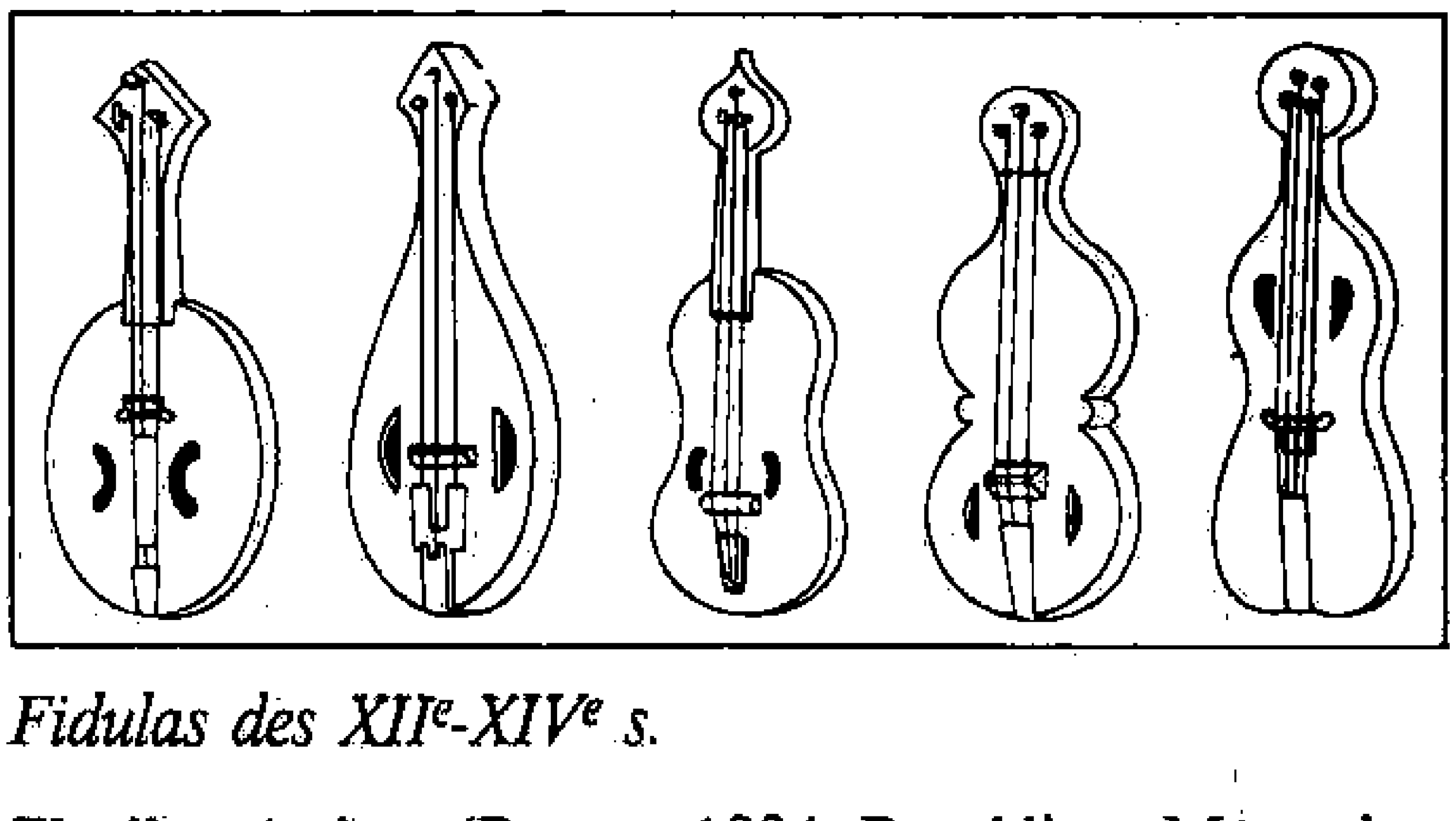
fiddle (mot anglais venant de → fidula, all. *Fiedel*) terme utilisé en Angleterre aux XII^e et XIV^e s., pour désigner la vièle et, en général, les instruments à cordes, ancêtres du violon ; il est encore utilisé familièrement comme synonyme de *violin* (violon).

fidla instrument cordophone muni de 4 cordes qui sont frottées par un archet ; une corde est utilisée pour la mélodie et les autres font fonction de bourdon. Les cordes sont pincées dans le bas par la main, qui se place entre la table d'harmonie et les cordes elles-mêmes. C'est l'instrument de la musique populaire islandaise.



Fidla, instrument de la musique populaire islandaise.

fidula ou vièle, nom italianisé venant de l'allemand médiéval *fidel* et désignant des instruments à archet du Moyen Age. Ceux-ci diffèrent par la forme, mais possèdent des caractéristiques fondamentales communes : une caisse de résonance et un manche nettement distincts, des chevilles plantées de façon sagittale sur un chevillier plat ou en forme de boîte, une table d'harmonie creusée dans le bois ou charpentée, mais toujours composée d'un fond presque plat, et des éclisses latérales nettement distinctes. La f. se différencie donc des deux autres familles d'instruments à cordes contemporains, celle de la → lyre et du → rebec. La f. est synonyme de vièle. // En organologie, terme désignant tout instrument à cordes frottées et composé d'une table d'harmonie et d'un manche avec des chevilles.



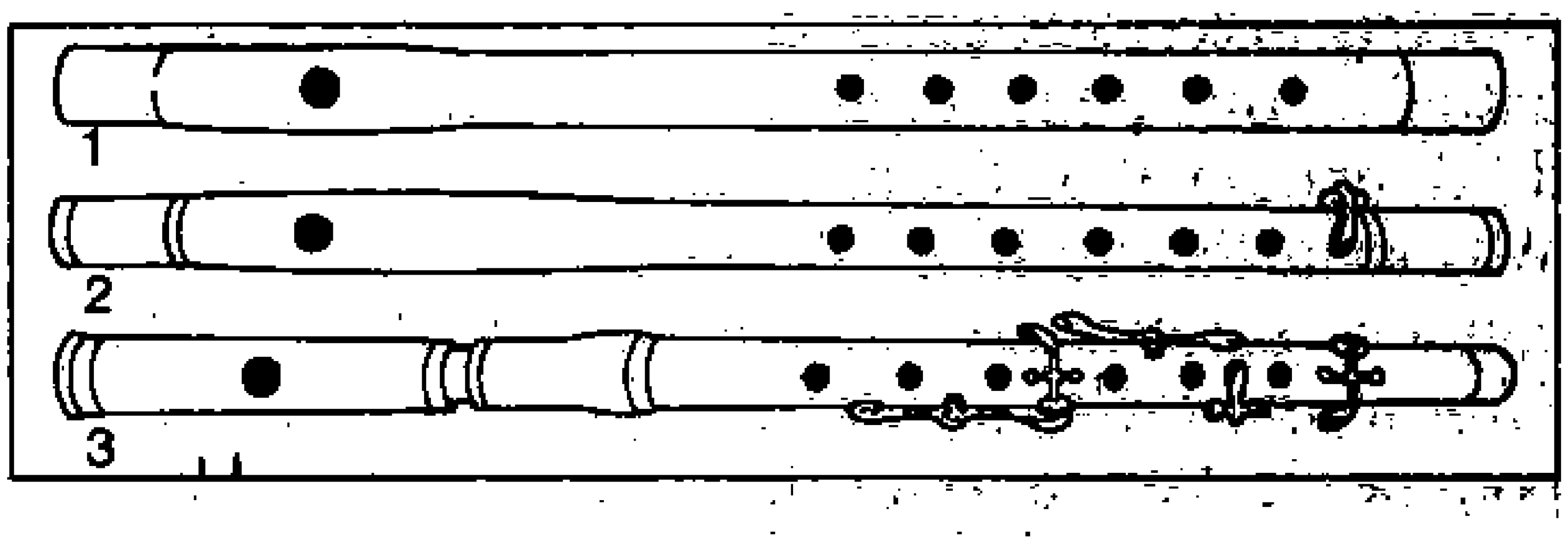
Fidulas des XII^e-XIV^e s.

Fiedler Arthur (Boston 1894 - Brookline, Massachusetts, 1979) chef d'orchestre américain. Elève de la Musikakademie de Berlin, il exerça tout d'abord une activité d'instrumentiste (violon et alto) dans l'Orchestre symphonique de Boston. En 1930, il fut nommé directeur de la Boston Pops, organisation de concerts d'été ; c'est en cette qualité qu'il obtint une large popularité et un grand succès commercial grâce à son goût éclectique et à un répertoire varié qui touchait à de nombreux genres musicaux.

Field John (Dublin 1782 - Moscou 1837) pianiste et compositeur irlandais. Elève de M. Clementi à Londres, il suivit celui-ci à Paris en 1802, et, l'année suivante, à St-Pétersbourg, où il mena une intense activité de concertiste et de professeur. Il donna de nombreux concerts également en Belgique, en Suisse et en Italie. Il est considéré comme l'un des plus grands représentants de l'école de piano de son siècle et le prédécesseur de Chopin pour la technique de cet instrument. Il a écrit 7 *Concertos pour piano*, 4 *Sonates*, une vingtaine de *Nocturnes* (genre qu'il a créé) et autres morceaux pour piano, à quatre mains, 2 *Divertissements*, 1 *Quintette* et 1 *Rondo* pour cordes et piano.

field holler chant de travail des esclaves noirs, caractérisé par l'emploi de la voix de fausset.

fifre petite flûte traversière à perce cylindrique, constituée d'une seule pièce de bois ou de métal (voire en plastique). Il comporte 6 ou 7 trous et possède parfois quelques clés ajoutées. Il est généralement associé à la musique militaire, par l'usage qu'on en faisait dans les fanfares des régiments d'infanterie au début de l'époque napoléonienne, où il était associé aux tambours. De nos jours, lorsque cette tradition est encore vivante, il est souvent remplacé par le → piccolo. Après un usage généralement militaire, le f. fut utilisé lors des cérémonies rituelles, par ex. les processions et les défilés de carnaval (comme au Brésil, où il est appelé *piffero*).



Fifres du XIX^e s. : 1 en bois sans clé, 2 à une clé, 3 fifre de fanfare.

figuralisme brève succession de notes qui, à l'intérieur d'une phrase musicale, souligne une particularité rythmique ou mélodique, de façon à faire une incise subtile et perceptible, même en dehors de sa phrase d'origine. Il peut être de caractère plutôt rythmique (*f. rythmique*) ou mélodique (*f. mélodique*).

figure terme désignant chacun des signes de notation correspondants aux différentes valeurs des durées, des notes et des silences. Dans la notation moderne, les f. sont au nombre de huit, dont voici les noms et, entre parenthèses, le signe de la note et du silence correspondant (chaque f. vaut le double de la suivante) : carrée (𝅜, 𝄺) ; ronde (𝅝, 𝄻) ; (𝅗𝅥, 𝄼) ; noire (♩, 𝄽) ; croche (♪, 𝄾) ; double croche (𝅘𝅥𝅯, 𝄿) ; triple croche (𝅘𝅥𝅰, 𝅀) ; quadruple croche (𝅘𝅥𝅱, 𝅁).

figurée, musique locution utilisée, à l'époque de la Renaissance, pour désigner la musique dont la complexité polyphonique voulait qu'à chaque note soient attribuées des valeurs rythmiques précises (figures).

Le contraire de la m. f. était donc la *musica plana* (plain-chant) — chant monodique exécuté sans respecter de valeurs précises, comme dans le chant grégorien — ou toute musique en accords, homophonique, dans laquelle l'interdépendance harmonique des voix, ainsi que la contrainte rythmique du texte et de la «respiration» (qui était indiquée), montrait qu'il fallait «procéder ensemble», dans un mouvement établi d'une façon peu rigide.

filé, son dans l'art du chant, son obtenu en passant progressivement du pianissimo au fortissimo avec la même note tenue.

filet fine incrustation de bois le long du bord de la table d'harmonie et du fond de nombreux instruments à cordes, en particulier du violon, de l'alto et du violoncelle. Il a surtout une fonction décorative, mais sert aussi à éviter que d'éventuelles fissures provenant d'un choc sur le bord, ne s'étendent à l'intérieur de la table.

Filippi Filippo (Vicence 1830-Milan 1887) critique musical italien. Défenseur acharné de Verdi, à commencer par *Rigoletto* (1852), il devint ensuite un ardent wagnérien et soutint Boito et Faccio. Comme directeur de la «Gazzetta musicale di Milano» (de 1860 à 1862) et critique écouté de la «Perseveranza», il contribua largement à élargir le goût musical de ses contemporains.

Filippo da Caserta ou Philippus de Caserta (XIVᵉ s.) compositeur italien et théoricien de la musique. En 1370, il séjourna à la cour pontificale d'Avignon. Il nous reste de lui 6 ballades, 1 rondeau à trois voix, les traités *Regule contrapuncti* et *Tractatus de diversis figuris*, particulièrement intéressants pour connaître l'évolution de la notation musicale.

film, musique de musique spécialement composée pour commenter, de façon plus ou moins soutenue, les séquences d'un film. L'association du fait sonore au spectacle cinématographique remonte à l'époque du muet. En effet, dans les salles de cinéma il y avait souvent un petit orchestre, ou au moins un piano, qui improvisait un accompagnement en utilisant un répertoire d'effets descriptifs et de morceaux musicaux dont on imprima des manuels et des anthologies. Mais, déjà à l'époque du muet, on commanda de véritables musiques de film à des compositeurs célèbres, comme Saint-Saëns (pour l'un des premiers exemples de film historique, *l'Assassinat du duc de Guise*, 1908), I. Pizzetti (pour *Cabiria* de G. D'Annunzio, 1914), P. Mascagni (pour *Rhapsodie satanique* avec Lyda Borelli, 1914), et encore D. Milhaud, A. Honegger, J. Ibert, D. Chostakovitch, H. Eisler, P. Hindemith. La musique d'Erik Satie pour *Entr'acte* de René Clair (qui fait partie du ballet *Relâche*, 1924) est le premier exemple d'un rapport étroit entre le rythme visuel et le rythme musical. Dès les origines également, on essaya de jumeler le film avec des enregistrements sur disques en construisant des appareils pour la synchronisation.

Avec l'avènement du cinéma parlant, de nouveaux problèmes se posent à la musique, car elle vient s'insérer dans une trame sonore formée également de voix et de bruits. Les fonctions de la musique dans un film peuvent être très variées : elle peut incarner symboliquement un état d'âme ou même un personnage (comme le diable dans *la Beauté du diable*, de René Clair), elle peut imprimer un rythme donné à une scène (surtout dans certains films comiques), elle peut avoir un caractère narratif; mais, de toutes façons, elle apparaît, dans la plupart des cas, comme un commentaire musical, nécessairement subordonné à la succession des séquences du film. C'est de là que vient l'une des principales difficultés pour le compositeur, dont la création doit s'adapter aux rythmes des scènes et renoncer le plus souvent à d'amples développements. Il est donc rare que la m. de f. puisse être transposée sous forme de musique de concert sans d'importantes modifications. Un cas exceptionnel de musique parfaitement adaptée au déroulement du film et pourvue en même temps d'une valeur autonome est constitué par les musiques composées par Prokofiev pour *Alexandre Nevski* et pour *Ivan le Terrible* et sa suite, *la Conjuration des Boyards*, fruit d'une étroite collaboration avec le metteur en scène S. M. Eisenstein. D'autres compositeurs connus ont travaillé pour le cinéma, dépassant rarement les limites artisanales imposées par la situation de dépendance de la musique; il faut mentionner Petrassi, Copland, Bernstein. Parmi les plus célèbres auteurs de bandes originales, il faut citer, en Italie, N. Rota et E. Morricone et, en France, M. Jarre, G. Delerue et M. Legrand.

Fils Anton, ou A. Filtz (? v. 1730-Mannheim 1760) compositeur tchèque. Elève de J. Stamitz de 1754 à sa mort, il fut premier violoncelle de l'orchestre de Mannheim. Il est considéré comme l'un des fondateurs de l'école de Mannheim, et, par son style, comme le plus proche de celui de Stamitz. Dans ses nombreuses œuvres instrumentales, il inséra souvent des thèmes et des rythmes de danses tchèques.

filtres appareils électroniques employés afin d'atténuer ou d'éliminer le son sur des bandes de fréquence déterminées. Ils sont utilisés dans la musique → électronique et → informatique grâce au filtrage des sons concrets, afin de façonner le timbre par manipulation et transformation. Les f. sont particulièrement utiles dans la production synthétique du son, dans la simulation de la voix humaine et dans la réalisation de baffles. Les filtres les plus courants sont les «passe-bas» (qui éliminent les fréquences élevées du spectre sonore), les «passe-haut» (qui éliminent les composantes graves du spectre) et les «passe-bande» (qui n'en gardent qu'une tranche moyenne). Les f. peuvent être *analogiques* ou *numériques*, *statiques* (à fréquence fixe) ou *dynamiques* (à contrôle manuel ou automatique).

final ou finale, terme désignant le dernier mouvement d'une symphonie, d'une sonate, d'un quatuor, etc. Dans la seconde moitié du XVIIIᵉ s., il se transforma en rondo, puis prit des formes diverses et souvent très libres, comme dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. On trouve beaucoup de f. en forme de fugue (*Symphonie* nº 41 de Mozart, *Sonate* op. 106 de Beethoven). // Partie conclusive d'un acte d'opéra. → Modalité.

Finck Heinrich (Bamberg v. 1445-Vienne 1527) compositeur allemand. Il étudia à Leipzig et à Varsovie, où il fut musicien de la chapelle de la cour, de 1492 à 1510. Ensuite, il alla à la cour de Wurtemberg, Salzbourg et Vienne. F. fut l'un des premiers grands polyphonistes allemands; sa production d'œuvres sacrées marque le passage de l'écriture à trois voix

avec *cantus firmus* à une écriture plus complète et élaborée, allant jusqu'à 7 voix. Il a composé également un recueil de lieder, célèbres pour leur intensité expressive. Son arrière-petit-fils, HERMANN (Pirna, Saxe, 1527 - Wittenberg 1558), organiste, compositeur et théoricien, est connu surtout pour le traité *Pratica musica* (1556), dans lequel on trouve des renseignements précieux sur les musiciens de son époque.

Finco Giuseppe Francesco → Farinelli, Giuseppe.

Finetti Giacomo (Ancone XVI^{e} s - ? XVII^{e} s.) compositeur italien. Il fut maître de chapelle de la cathédrale di Jesi (1605-1606), de l'église du SS. Sacramento à Ancône (1606-09) et, enfin, à l'église dei Frari à Venise. Auteur de musique sacrée, dans ses œuvres, il introduisit le nouveau style concertant et l'*arioso* qui commençait à se répandre au début du XVII^{e} s. Ses recueils de motets, psaumes, chansons sacrées et concertos ecclésiastiques — sur le modèle de Viadana, de 2 à 8 voix, avec souvent la basse à l'orgue — connurent une grande diffusion.

Fink Gottfried Wilhelm (Sulza, Thuringe, 1783 - Leipzig 1846) critique musical et compositeur allemand. Il fut rédacteur de l'« Allgemeine musikalische Zeitung » de 1827 à 1841, et il enseigna à l'Université de Leipzig de 1838 à 1843. Critique musical parmi les plus écoutés dans les pays de langue allemande de la première moitié du XIX^{e} siècle, il fut un adversaire acharné de la jeune génération romantique, de Chopin, de Schumann (qui polémiqua avec lui dans la « Neue Zeitschrift für Musik ») et de la musique à programme qu'il attaqua dans un âpre dispute avec le critique A. B. Marx. Il écrivit *Wesen und Geschichte der Oper* (1838) et publia quelques recueils de lieder.

Finscher Ludwig (Kassel 1930) musicologue allemand. Professeur à l'Université de Francfort-sur-le-Main (1961-1974) et président de la Société internationale de musicologie (1977-1981). Il a dirigé l'édition des œuvres complètes de L. Compère et des traités de Fr. Gaffurio ; avec K. von Fischer, il dirige l'édition des *opera omnia* de P. Hindemith. Il est l'auteur de remarquables études sur la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, sur Gluck (dont il a dirigé l'édition critique d'*Orphée et Eurydice*), Mozart, Haydn et Beethoven ; en 1974, il a publié ses remarquables *Studien zur Geschichte des Streichquartetts.*

Finzi Gerald (Londres 1901 - Oxford 1956) compositeur anglais. Il enseigna à la Royal Academy of Music de Londres de 1930 à 1933. Il a étudié la musique populaire britannique qui a influencé sa production, et il a dirigé des éditions de musiques anglaises du XVIII^{e} siècle. Il a composé, entre autres, des musiques de scène, des chœurs sur des textes de poètes anglais classiques, 1 concerto pour violoncelle et orchestre et 1 pour clarinette et cordes, des anthems, des cantates et une soixantaine de mélodies.

Fiocco Joseph Hector (Bruxelles 1703 - 1741) compositeur belge, d'origine italienne. Fils de Pietro Antonio F. et demi-frère de Jean Joseph F. (Bruxelles 1686-1746). Auteur d'oratorios et de musique sacrée, outre des œuvres sacrées (cycle de *Lamentations* assez précieuses, messes avec instruments), il a composé des pièces célèbres pour clavecin, dans lesquelles il a adopté un langage composite, dérivé surtout de Couperin, mais aussi de Vivaldi et des Italiens en général.

Fiocco Pierre Antoine (Venise v. 1650 - Bruxelles 1714) compositeur italien. Père de Joseph Hector et de Jean Joseph F. Il s'établit à Bruxelles en 1681, fonda et dirigea (de 1694 à 1698) l'Académie musicale du Quai au Foin (le futur Théâtre de la Monnaie), où il fit représenter des œuvres de Lully, avec des prologues de sa composition. Il fut successivement maître de chapelle à la cour et à l'église de Notre-Dame du Sablon. Outre les prologues de ses œuvres, il a laissé un livre de *Sacri Concentus* (1691), des messes et des motets, ainsi qu'une sonate à quatre, imitant les modèles italiens et français.

Fioravanti Valentino (Rome 1764 - Capoue, Caserta, 1837) compositeur italien. Il étudia à Rome et à Naples, où il resta jusqu'en 1803, puis fut nommé à la direction du théâtre San Carlos de Lisbonne jusqu'en 1807 ; revenu en Italie, il devint maître de chapelle (1816) à St-Pierre de Rome. A partir de cette époque, il composa surtout des œuvres de musique sacrée. Mais la partie la plus intéressante de sa production concerne ses œuvres lyriques (surtout celles de style bouffe), qui, par leur originalité et leur humour, se rattachent à l'école napolitaine. Parmi ses 70 œuvres environ, l'opéra bouffe *le Cantatrici villane* (1798) s'est maintenu au répertoire.

Fioravanti Vincenzo (Rome 1799 - Naples 1877) compositeur italien. Elève de son père, Valentino F., et de Donizetti. Il a presque toujours vécu à Naples, où, à partir de 1819, ses opéras bouffes (environ 40) furent représentés avec un succès qui ne dépassa pas les limites locales, à cause de leur caractère de farce typiquement napolitaine (comme par ex. *Il Ritorno de Pulcinella da Padova*, 1837). Son frère GIUSEPPE (?-?) fut l'une des plus grandes basses comiques, et les fils de Giuseppe, VALENTINO (Naples 1827 - Milan 1879) et LUIGI (Naples 1829 - Viterbo 1887) se consacrèrent également au chant.

Fiorè Andrea Stefano (Milan 1686 - Turin 1732) compositeur et violoniste italien. Fils d'Angelo Maria F., il fut invité par Victor-Amédée II de Savoie à venir se perfectionner à Rome en même temps que G. B. Somis. Revenu à Turin, il dirigea en 1707 la chapelle de la cour. Il a composé environ 20 œuvres lyriques, représentées avec grand succès à Turin, Milan et Venise, et de nombreuses œuvres de musique sacrée. Il a publié un recueil de *Sinfonie da chiesa* (1699) pour 2 violons et basse continue, figurant au rang des meilleures productions de l'école de violon du Piémont.

Fiorè Angelo Maria (Turin 1660-1723) violoncelliste et compositeur italien. De 1688 à 1695, il fut violoncelliste à la cour de Parme, puis à Turin, à la chapelle de Savoie, de 1697 à sa mort. Auteur de *Trattenimenti da camera* (1698) pour violoncelle ou violon et basse continue, de 3 *Sonates pour violoncelle et basse* et de 2 *Sinfonie*, il introduisit dans le Piémont la pratique du violoncelle en solo, à l'exemple de Gabrielli et des compositeurs de l'école de Bologne.

Fiorillo Federico (Brunswick 1755 - Londres v. 1823) violoniste, mandoliniste et compositeur italien, fils de IGNAZIO (Naples 1715 - Fritzlar, Hesse, 1787), auteur d'œuvres lyriques. Il se produisit comme concertiste en Russie, en Pologne, à Paris, Londres et Amsterdam. Il est surtout connu pour l'*Etude pour le*

violon formant 36 caprices, œuvre didactique, encore en usage actuellement. En outre, il écrivit et publia de nombreuses compositions pour orchestre, violon et ensemble de chambre.

Fiorito Ted (Newark, New Jersey, 1900) auteur de chansons américain. Fils d'émigrants italiens, il débuta en jouant du piano dans les cafés et les cinémas; en 1921, il composa une chanson, *Love bird (Oiseau d'amour)*, que P. Whiteman enregistra et qui lui valut une telle renommée qu'il put fonder son propre orchestre. Parmi ses chansons les plus populaires, citons *I never knew I could love anybody* («Je n'aurais jamais pensé que je pourrais aimer quelqu'un», 1925).

fioriture groupe de notes constituant l'ornement décoratif d'une mélodie, en vue d'enrichir son dessin et de donner à l'écriture instrumentale ou vocale un caractère de virtuosité (→ coloratura). La signification de «groupe de notes ornementales» était déjà implicite dans la locution médiévale *florificatio vocis*, d'où dérivèrent également les expressions «contrepoint fleuri» et «style fleuri».

Fioroni Gian Andrea (Pavie 1704 - Milan 1778) compositeur italien. Après avoir accompli ses études à Pavie et à Naples, en 1747, il devint maître de chapelle du Dôme de Milan. Il a écrit le mélodrame *Didone abbandonata* (1755), mais a composé surtout des œuvres de musique sacrée, dans un style contrapuntique et ecclésiastique assez austère.

Fioroni Stefano (Costabona, Reggio d'Emilie, 1862-1940) auteur de «maggi» (représentations musicales de printemps) de la montagne de Reggio. Il débuta en 1880 avec *Massenzio e Costantino*, puis il composa *Ventura del Leone, Brunetto e Amatore*, et de nombreux remaniements de sujets anciens, comme *Orlando furioso* (d'après l'Arioste), *Gerardo, Ginevra, Gerusalemme liberata* (d'après le Tasse). Dans l'habituel thème guerrier des «maggi», il introduisit avec habileté des intermèdes sentimentaux.

Firkušný Rudolf (Napajedlá, Moravie, 1912) pianiste et compositeur tchèque. Elève de L. Janáček pour la composition et de A. Schnabel pour le piano, il a exercé une grande activité de concertiste, interprétant surtout des musiques du répertoire slave et du répertoire moderne. Il vit aux Etats-Unis depuis 1938. Il est l'auteur d'un *Concertino* pour piano et orchestre (1929) et de musique de chambre.

Fischer Carl (Buttstädt, Thuringe, 1849 - New York 1923) éditeur et commerçant d'instruments de musique américain d'origine allemande. Il fonda la maison d'édition qui porte son nom et qui contribua grandement à la diffusion de la musique des jeunes compositeurs américains.

Fischer Edwin (Bâle 1886 - Zurich 1960) pianiste suisse. Considéré comme l'un des meilleurs interprètes de Mozart, Beethoven et Brahms, il exécuta en tant que pianiste et chef d'orchestre tous les concertos de Bach et de Mozart avec son propre ensemble, il forma un trio célèbre avec E. Mainardi et G. Kulenkampff, et il se consacra également à l'enseignement. Il a publié plusieurs ouvrages, dont les *Musikalische Betrachtungen* (1949).

Fischer Johann Caspar Ferdinand (? v. 1665 - Rastatt? Bade-Wurtemberg, 1746) compositeur allemand. Maître de chapelle du margrave Louis de Bavière, il fut l'un des meilleurs clavecinistes de son temps. Son œuvre, *Ariadne Musica...* (1702) figure comme l'un des antécédents directs du *Clavier bien tempéré* de Bach.

Fischer Kurt von (Berne 1913) musicologue suisse. Il fut nommé Professeur de musicologie à l'Université de Zurich en 1957. Président de la Société internationale de musicologie de 1967 à 1972, il dirige depuis 1968, avec L. Finscher, l'édition des oeuvres complètes de P. Hindemith, et, depuis 1974, la collection *Polyphonic Music of the Forteenth-Century* «la Musique polyphonique du XIV^e^ siècle»). Il a publié des études sur la musique du XIV^e^ au XVI^e^ siècle, en particulier sur le XIV^e^ siècle italien.

Fischer Ludwig (Mayence 1745 - Berlin 1825) chanteur (basse) allemand. Il débuta à Mannheim en 1772 et se produisit ensuite à Vienne, Rome, Naples et, de 1789 à 1800, à Berlin. Doté d'une voix exceptionnelle par son étendue, son timbre (surtout dans le registre grave) et son agilité, F. fut considéré comme l'une des meilleures basses du XVIII^e^ s. Il se fit remarquer dans les œuvres de Gluck, de J. F. Reichardt et dans le personnage d'Osmino (*l'Enlèvement au sérail*), rôle que Mozart avait composé pour lui.

Fischer Wilhelm (Vienne 1886 - Innsbruck 1962) musicologue autrichien. Professeur à l'Université d'Innsbruck (1928-1938), il fut, de 1945 à 1948 directeur de l'enseignement des instituts musicaux de Vienne et, à partir de 1951, président de l'Institut central de recherches sur Mozart du Mozarteum de Salzbourg. Il se consacra particulièrement à l'étude des préclassiques viennois.

Fischer-Dieskau Dietrich (Berlin 1925) baryton allemand. Chanteur d'une rare sensibilité musicale et d'une extraordinaire rigueur de style, il est considéré comme le plus grand interprète de lieder de notre époque. Dans le répertoire d'opéra classique et contemporain, il a donné des interprétations admirables, d'une grande recherche dans les nuances (particulièrement celles du *Wozzeck* de Berg et du *Doktor Faust* de Busoni). On doit le citer aussi comme grand interprète de Mozart et de quelques opéras de Verdi (en particulier *Macbeth*). Il a également écrit plusieurs ouvrages, en particulier sur Schubert (1971), Schumann (1981) et un essai sur *Wagner und Nietzche* (1974). Il a également publié ses mémoires.

Fischietti Domenico (Naples v. 1720 - Salzbourg 1810) compositeur italien. Il étudia à Naples avec F. Feo et F. Durante. Etabli à Venise, il obtint un grand succès, surtout avec ses opéras-comiques (sur des livrets de C. Goldoni) : *la Ritornata di Londra* (1756), *Il Mercato di Malmantile* (1757), *Il Signor dottore* (1758) et *la Fiera di Sinigaglia* (1760), dans lesquels il réalisa une heureuse synthèse du style vénitien (de Galuppi en particulier) et du style de son école d'origine. A partir de 1760 environ, il quitta l'Italie pour s'installer tout d'abord à Prague, à Dresde, puis à Salzbourg, où il fut maître de chapelle et se consacra uniquement à la musique sacrée.

Fistoulari Anatol Grigorievitch (Kiev 1907) chef d'orchestre russe. Ayant quitté l'Union soviétique en 1929, il fut chef d'orchestre en France (saisons du Grand-Opéra russe avec Chaliapine) et à la tête de l'orchestre des Ballets russes de Monte-Carlo dirigés par L. Massine. Il s'installa ensuite à Londres où il

E. Fitzgerald.

dirigea l'Orchestre philarmonique. Il a été un interprète apprécié de la musique de ballet et de la musique russe.

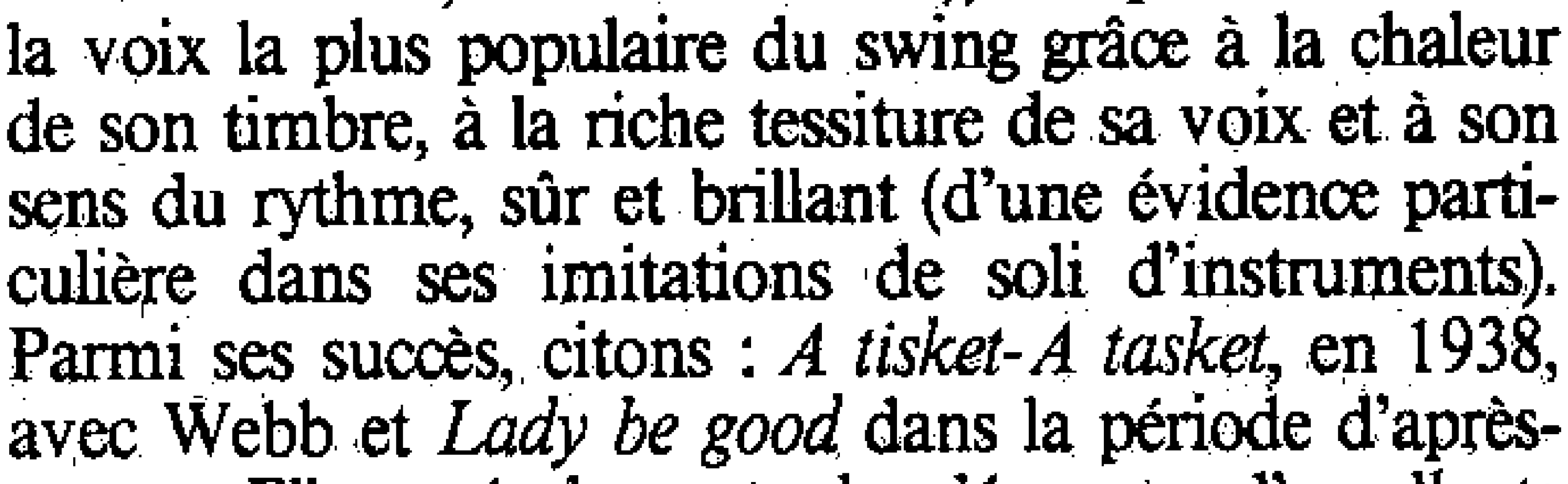
fistula terme latin désignant des tuyaux sonores, en particulier des flûtes. // Au Moyen Age, on appela f. soit le tuyau d'orgue (f. d'orgue), soit le chalumeau. // Aux XVI^e^ et XVII^e^ s., par f. anglaise on désignait une flûte droite et par f. allemande, la flûte traversière.

Fitelberg Grzegorz (Dvinsk, Lettonie, 1879 - Katowice 1953) chef d'orchestre polonais. Violoniste de l'Orchestre philarmonique de Varsovie dès 1904, il déploya une grande activité de chef d'orchestre en Pologne, en Russie, en Europe occidentale et dans les deux Amériques, contribuant largement à la diffusion de la musique polonaise contemporaine.

Fitelberg Jerzy (Varsovie 1903 - New York 1951) compositeur polonais. Fils de Grzegorz F., après avoir étudié dans son pays, en Russie et à Berlin, il vécut à Paris et à New York. Ses compositions, pour la plupart instrumentales, appartiennent au courant néoclassique.

Fitzgerald Ella (Newport News, Virginie, 1918) chanteuse de jazz américaine. Elle fut lancée en 1935 par l'orchestre de Chick Webb (qu'elle dirigea après la mort de Webb, de 1939 à 1942), s'imposant comme la voix la plus populaire du swing grâce à la chaleur de son timbre, à la riche tessiture de sa voix et à son sens du rythme, sûr et brillant (d'une évidence particulière dans ses imitations de soli d'instruments). Parmi ses succès, citons : *A tisket-A tasket*, en 1938, avec Webb et *Lady be good* dans la période d'après-guerre. Elle a également abordé, avec d'excellents résultats stylistiques, la musique légère.

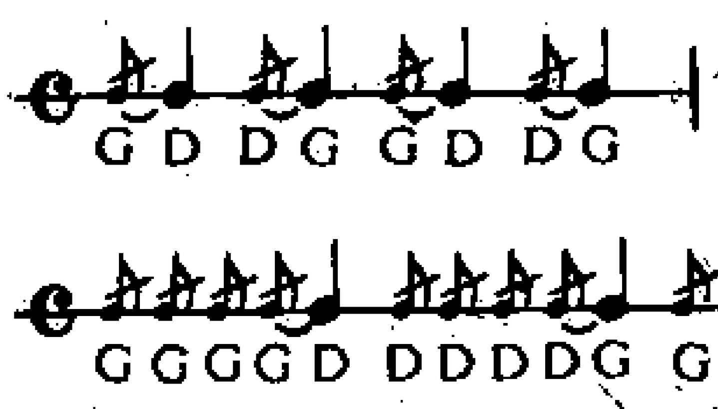
flageolet flûte droite, construite en 1581 par S. de Juvigny à Paris, et possédant 6 trous (4 devant et 2 à l'arrière pour les pouces). Au XVIII^e^ s., elle fut utilisée également dans la musique savante, où elle tenait le rôle de la voix aiguë, dans les parties qui furent par la suite attribuées au piccolo. En Italie, elle est appelée *flautino* ou *petite flûte.* L'embouchure, au début similaire à celle de la flûte douce, fut ensuite modifiée en prenant la forme d'un petit bec (ressemblant à un os). En 1819, le Londonien Bainbridge inventa un autre genre de f., appelé *anglais*, avec des trous disposés de façon traditionnelle, et comportant souvent deux ou trois tuyaux. // Terme fréquemment utilisé en France et en Angleterre pour désigner les flûtes droites ou à bec. // Registre d'orgue au timbre perçant.



Flageolet : 1 flageolet français du XIX^e^ s., 2 flageolet anglais à deux tuyaux de Bainbridge.

Flagstad Kirsten (Hamar 1895 - Oslo 1962) soprano norvégienne. Elle devint brusquement célèbre en 1933, lors de sa première apparition au Festival de Bayreuth. Depuis ce moment, elle mena une carrière triomphale dans le monde entier, se consacrant surtout aux opéras de Wagner dont elle est considérée comme l'une des plus grandes interprètes de tous les temps pour sa voix puissante et lumineuse, et pour son phrasé très inspiré.

flam ornement pratiqué sur les instruments à percussion, surtout dans le jazz et la musique légère, semblable à l'*accaciatura.* Il consiste en 1 ou plusieurs coups frappés — sans valeur de tempo — immédiatement avant un coup qui, lui au contraire, a une valeur de tempo.



exemple de flam (G = main gauche; D = main droite)

flamande, école → franco-flamande, école.

flamenco genre de chant et de ballet, répandu en Espagne, et en particulier en Andalousie ; il résulte d'une intrusion d'éléments gitans dans le cante hondo. Il comprend une grande variété de formes et a atteint son plus haut degré de sophistication grâce à des musiciens et des danseurs professionnels.

flatterzunge effet de battement sur un son déterminé ou même sans aucun son (f. d'air), semblable au *tremolo*, que l'on peut obtenir d'instruments à vent, tels que la flûte, la clarinette ou la trompette. Il est fréquemment utilisé dans la musique contemporaine.

flautando ou flautato, effet sonore qui rappelle le son velouté de la flûte et que l'on obtient, sur les instruments à cordes, en faisant glisser rapidement l'archet sur la touche.

flautino terme utilisé comme synonyme, soit de → flageolet, soit de → piccolo.

Fleisher Leon (San Francisco 1928) pianiste et chef d'orchestre américain. Elève d'A. Schnabel, il remporta le concours de Bruxelles en 1952 et s'affirma rapidement comme l'un des concertistes les plus prometteurs, mais il dut se retirer en 1965, à la suite d'une maladie à la main droite. Il commença alors une activité de chef d'orchestre, devenant en 1973 codirecteur de l'Orchestre symphonique de Baltimore et, en 1985, directeur artistique du Berkshire Music Center de Tanglewood (USA).

Fleischer Oskar (Zörbig, Saxe, 1856 - Berlin 1933) musicologue allemand. Elève de Ph. Spitta, il fut directeur du Musée royal d'instruments anciens de Berlin et professeur de musicologie à l'Université de cette ville. Avec J. Wolf, il dirigea, jusqu'en 1904, les publications de la Société internationale de musicologie, dont il avait été l'un des fondateurs. Il était un spécialiste de l'écriture des neumes.

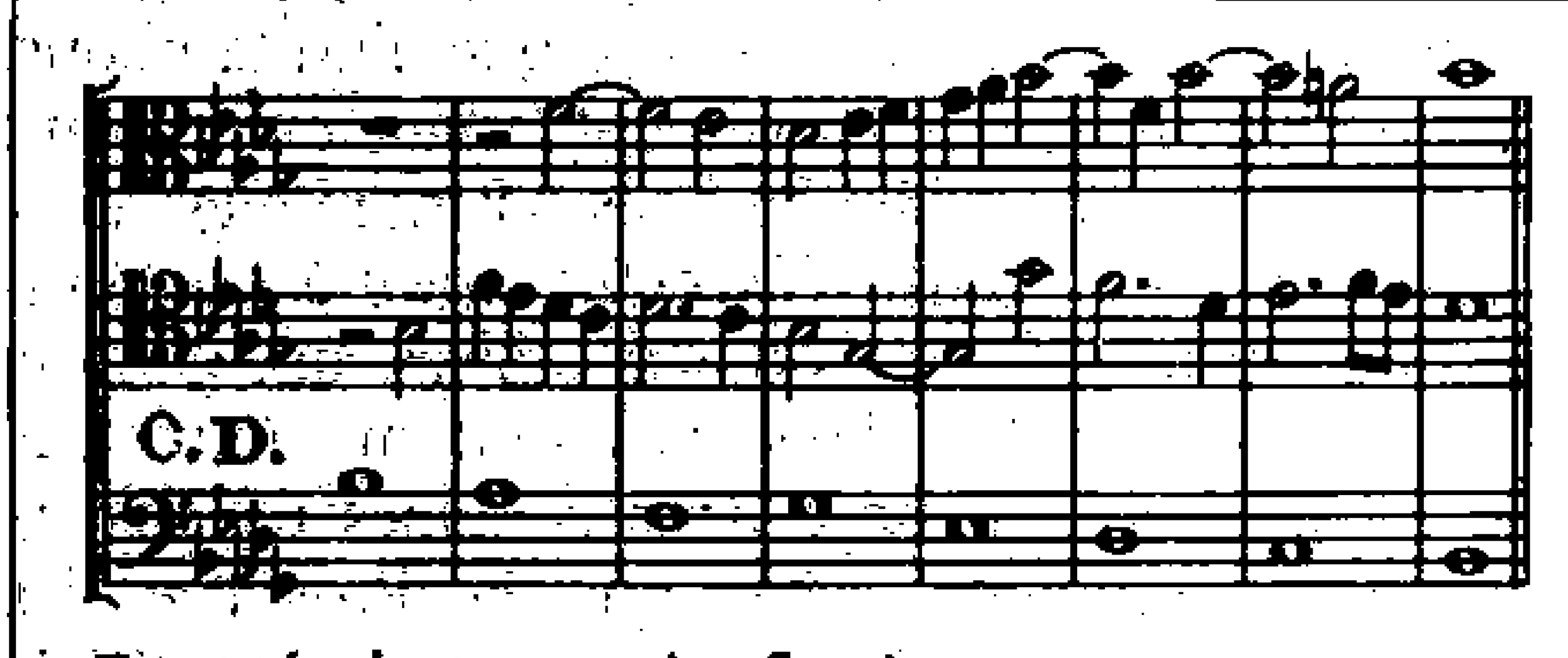
Flesch Carl (Wieselburg/Moson 1873 - Lucerne 1944) violoniste hongrois. En 1895, il commença une

belle carrière de concertiste à laquelle il ajouta, à partir de 1897, une intense activité didactique, en Allemagne, à Philadelphie (1924-1928), puis à nouveau en Allemagne, à Amsterdam et à Lucerne. Il publia des méthodes et des études sur la technique du violon, dont *Die Kunst des Violinspiels* (2 vol. 1923-1928).

Fleta Miguel (Albalate del Cinca, Huesca, 1893 - La Coruña 1938) ténor espagnol. Il étudia au Conservatoire de Barcelone et se perfectionna ensuite en Italie où il débuta en 1919. Grâce à la beauté de sa voix, où la perfection technique s'alliait à un timbre velouté et chaud et à de surprenantes demi-teintes, il triompha dans les plus grands théâtres du monde et fut admiré dans *Carmen, Rigoletto, Paillasse, la Tosca.* Il fut le premier Calaf de *Turandot* de Puccini.

Fleuret Maurice (La Talaudière 1932 - Paris 1990) critique et oraganisateur musical français. De 1955 à 1965, il collabora avec les Jeunesses Musicales de France dont il fut consultant artistique à partir de 1975. Critique musical du «Nouvel Observateur» depuis 1964, il dirigea en 1967 la section musicale du Musée d'art moderne de Paris. Son engagement en faveur de la musique contemporaine se manifesta notamment dans l'organisation des *Semaines musicales internationales de Paris*, de 1968 à 1974.

fleuri ou *florido* (lat. *floridus*) sorte de contrepoint, dans lequel la mélodie ou la ligne mélodique, superposée à un chant donné, présente de nombreuses valeurs rythmiques.



Exemple de contrepoint fleuri (Th. Dubois : «Traité de contrepoint et de fugue»).

Flood William Henry Grattan (Lismore, Waterford, 1859 - Enniscorthy 1928) organiste, compositeur et musicologue irlandais. Egalement maître de chœur et professeur, il se consacra à l'étude des chants populaires irlandais dont il publia plusieurs recueils. Il soutint aussi la réforme de la musique sacrée et composa des motets, des messes, des hymnes, etc.

Floquet Etienne Joseph (Aix-en-Provence 1748 - Paris 1785) compositeur français. Il débuta à Paris en 1773 avec l'opéra-ballet *l'Union de l'amour et des arts,* qui fut joué pendant deux mois consécutifs. S'étant perfectionné par la suite en Italie avec N. Sala à Naples, et avec le Père Martini à Bologne, il composa des œuvres dans le genre pastoral, sentimental et tragique, tentant de rivaliser dans ce domaine avec Gluck. Parmi ses œuvres les plus intéressantes, figurent *le Seigneur bienfaisant* (1780), mettant en scène la bourgeoisie (inspiré d'une idée de Diderot) et *Alceste* (1783), l'opéra le plus réussi de F., et le plus proche des modèles de Gluck.

Florimo Francesco (San Giorgio Morgeto, Calabre, 1800 - Naples 1888) historien de la musique et compositeur. Camarade d'études à Naples, puis ami intime et biographe de Bellini, il fut régisseur (1826), puis directeur (1851) de la bibliothèque du Conservatoire de Naples. Il consacra ses études et ses recherches à l'histoire des institutions et de la vie musicale napolitaines du XVIII^{e} siècle : le fruit de ces travaux est rassemblé dans les 4 volumes de *la Scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori* («l'Ecole musicale napolitaine et ses conservateurs», 1880-1882). Il publia aussi un important *Metodo di canto* («Méthode de chant», 1825), un ouvrage sur Wagner et les wagnériens dans lequel il se rangea du côté du grand musicien allemand, et des recueils de chansons napolitaines. En tant que compositeur, il laissa de la musique sacrée et instrumentale, des romances et des chansons.

Floros Constantin (Thessalonique 1930) musicologue allemand d'origine grecque. Professeur à l'Université de Hambourg, il est l'un des plus grands spécialistes de l'histoire et de l'interprétation de la notation neumatique ancienne, byzantine, slave et latine (*Universale Neumenkunde*, 3 vol., 1970). Il est également l'auteur d'intéressants essais d'interprétation sémantique de la musique instrumentale du XIX^{e} siècle, en particulier celle de Beethoven, Liszt, Brahms, Bruckner et Mahler. □

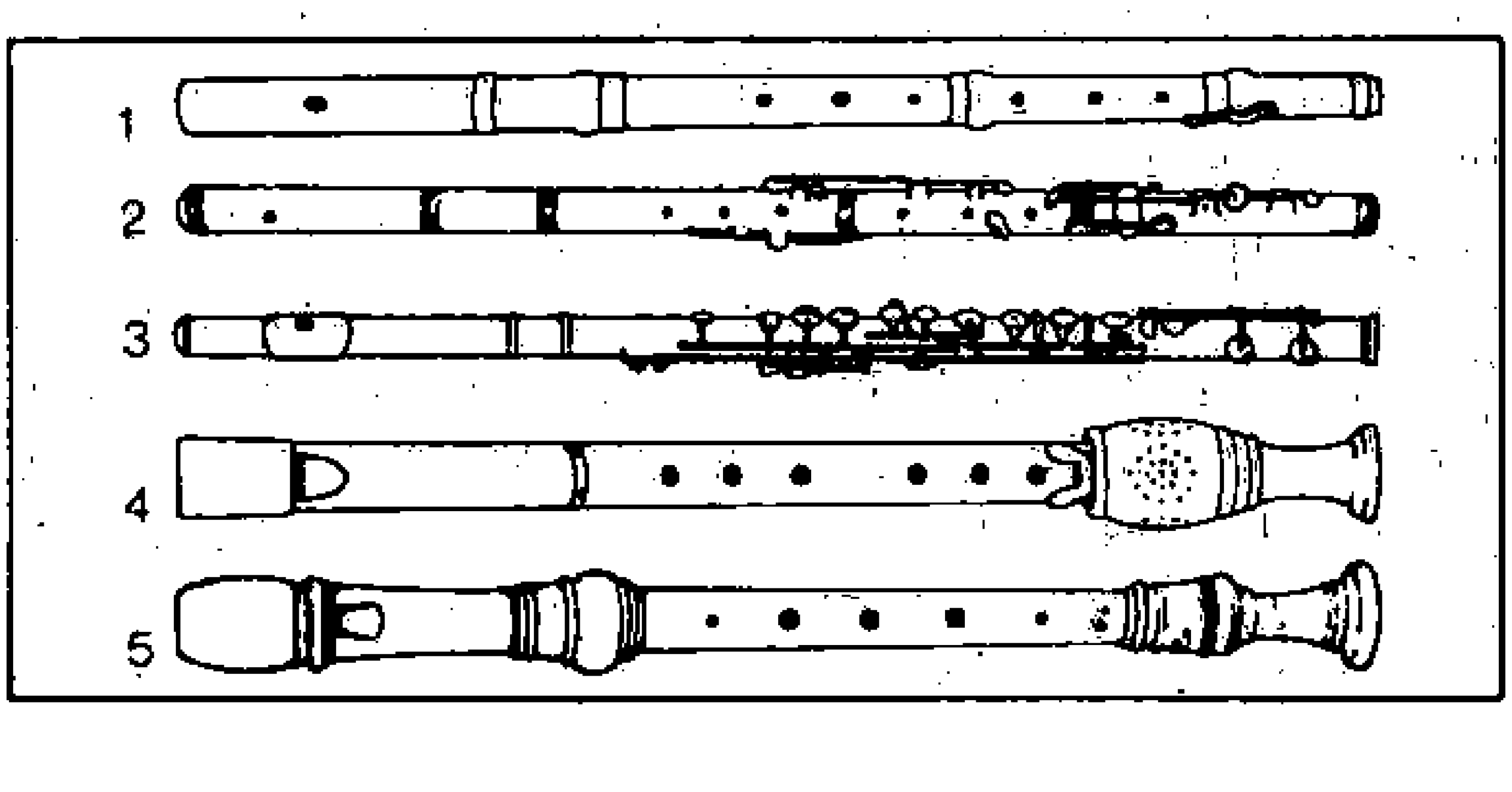
Flothuis Marius (Amsterdam 1914) compositeur et musicologue hollandais. Autodidacte pour la composition, il a passé une licence de philologie et une autre de musicologie aux Universités d'Amsterdam et d'Utrecht. Il est directeur artistique du Concertgebouw d'Amsterdam depuis 1955. Il est l'auteur de compositions symphoniques et de musique de chambre, fidèles à un langage traditionnel tonal néo-romantique, mais fortement contrapuntique. Parmi ses écrits il faut surtout signaler ses études sur Mozart.

Flotow Friedrich von (Teutendorf, Mecklembourg, 1812 - Darmstadt 1883) compositeur allemand. Il étudia avec A. Reicha à Paris où il vécut de 1828 à 1848, si l'on excepte une brève interruption due à la révolution de juillet 1830. Rentré en Allemagne, il fut surintendant de la Musique à la cour de Schwerin de 1855 à 1863. A partir de 1863, il vécut à nouveau à Paris où il fut nommé membre de l'Institut (1864), puis à Vienne (1868) et à Darmstadt (1880). S'étant consacré à l'opéra (une trentaine d'œuvres), il s'affirma avec *Alessandro Stradella* (1844) et surtout avec *Martha* (Vienne, 1847) qui lui valut une renommée internationale. Ses opéras, établis avec une parfaite connaissance de la composition mais marqués par un sentimentalisme affecté, rappellent la mélodie de l'opéra-comique français et celle de Meyerbeer. Il écrivit aussi, entre autres, 5 ballets, des musiques de scène, 2 ouvertures et 1 concerto pour piano et orchestre.

flûte instrument aérophone dans lequel un flux d'air est dirigé contre le bord tranchant d'une arête qui fait fonction de générateur de pulsations qui se transmettent à une colonne d'air contenue dans le tube, produisant un son d'une hauteur déterminée. Les f. peuvent être *sans fissures,* quand ce sont les lèvres du musicien qui forment un jet d'air linéaire, ou *à fissure,* quand c'est justement un conduit à fissure qui canalise le souffle en le dirigeant contre l'arête d'une ouverture. Les f. de la première catégorie se divisent en f. à embouchure terminale (par ex. flûtes de Pan, → quena des Andes, → nay arabo-perse) et en f. à

embouchure latérale ou traversière. Les f. peuvent être à tuyau fermé ou ouvert, tubulaires ou globulaires (par ex. → ocarina), simples ou multiples, munies de trous pour les doigts ou sans trous. // *F. traversière*, flûte dans laquelle le son est obtenu quand on souffle directement contre le bord d'un trou appelé *embouchure*. La f. tr. moderne est cylindrique, avec un corps métallique et des trous de même diamètre dont la fermeture est réglée par un système de clefs; elle est le résultat des recherches et des inventions de → Th. Böhm qui modifia radicalement l'instrument en usage à son époque. Celui-ci représentait l'aboutissement d'un modèle dont la structure était demeurée constante depuis le XVII[e] siècle : il était constitué par un corps de bois dur formé de quelques segments encastrés les uns dans les autres, avec tuyau conique se rétrécissant vers l'extrémité finale, sauf dans le segment de tête qui était cylindrique. Dans le corps de l'instrument s'ouvraient de nombreux trous (au début sept, dont le dernier était fermé par une clef, puis leur nombre augmenta), tous munis, sauf les six trous principaux, d'autant de clefs pour les demi-tons, les trilles, etc. D'origine très ancienne, connue en Europe dès la fin du Moyen Age, la f. tr. fut utilisée en solo dans la musique savante au moins depuis le XVIII[e] siècle; Lully l'avait déjà introduite dans l'orchestre au XVII[e] siècle et elle s'y affirma comme instrument stable à partir de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, grâce à ses remarquables ressources techniques, à son timbre homogène, au brillant du registre aigu et à sa virtuosité. Instrument typique du XVIII[e] siècle pour ses qualités de grâce et de clarté du timbre, elle fut employée alors comme instrument solo, particulièrement par les musiciens français ainsi que par Vivaldi et Bach. A la période romantique, elle resta généralement reléguée à l'orchestre. Elle retrouva la faveur des impressionnistes (Debussy et Ravel), puis celle des partisans de la «musique nouvelle» qui, à partir de Boulez, ont confié à la f. tr. des pages importantes et ont mis en valeur certaines de ses possibilités auparavant insoupçonnées. De la f. tr. dérivent : la *f. piccolo*, plus aiguë d'une octave; la *f. contralto* ou f. en sol (en italien «flautone») qui a une tessiture plus grave d'une quarte et qui a obtenu un certain succès grâce à Stravinski, Dallapiccola, Boulez et d'autres compositeurs; enfin la *f. basse*, d'une octave plus grave. // *F. droite, ou douce, ou à bec* : c'est la f. à fissure utilisée en occident dans la musique savante du Moyen Age jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. Elle est constituée par un tuyau de bois avec embouchure remplie par un bloc qui délimite une étroite fissure pratiquée dans l'extrémité supérieure en forme de bec. A l'origine le tuyau était construit en un seul morceau, et la perce était pratiquement cylindrique. A l'époque de la Renaissance, le corps fut divisé en deux segments, l'un contenant le bec, l'autre les trous pour les doigts, et la perce fut plus fine vers l'extrémité inférieure; aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, les segments passèrent au nombre de trois par adjonction d'un *pied* qui recevait le trou pour l'auriculaire; la perce s'amincit ultérieurement et devint nettement plus conique, et quelques trous furent répétés pour l'obtention des demi-tons. Les trous sont toujours au nombre de 8 (7 + 1). Elle fut construite en familles, du *sopranino* à la *grande basse*; les tailles les plus grandes étaient munies de clefs pour les trous les plus bas. La f. douce basse fut introduite au début du XVI[e] siècle, pour faciliter la tendance à l'extension vers le registre grave dans les compositions vocales. L'ensemble typique du XVI[e] siècle était ainsi composé d'une f. soprano, de deux ténors (dont l'une dans un rôle de contralto) et d'une basse. Le son de la f. douce est riche d'expression, même si son timbre est faible et plutôt uniforme. A la fin du XVIII[e] siècle, elle fut définitivement remplacée par la f. traversière, soit à cause de la plus grande virtuosité de cette dernière, soit parce que la pratique des ensembles instrumentaux homogènes était en crise (dans ces ensembles la f. à bec pouvait rassembler de grandes tailles que la f. traversière ne pouvait atteindre). Un type particulier de f. droite est constitué par la f. *à trois trous*, utilisée dès le Moyen Age pour qu'un musicien en joue en même temps que d'un tambour. C'est une f. étroite et relativement longue qui produit avec une extrême facilité les sons harmoniques supérieurs, permettant ainsi d'exécuter, grâce à des positions opportunes des trois doigts utilisés, une gamme chromatique complète dans le cadre d'une douzième. Elle est toujours en usage dans certaines régions de l'Europe méridionale, telles que la Provence, les Pyrénées, les provinces Basques et la Catalogne. // *F. de Pan* → syrinx. // *F. double*, jeu d'orgue également appelé → bifara ou piffero.

Flûte traversière (1-3) : 1 avec une clef (XIX[e] siècle), 2 avec huit clefs (XIX[e] siècle), 3 moderne; flûte douce (4-5) : 4 ténor, 5 soprano baroque.



flûtée, voix timbre qu'acquiert la voix féminine en émettant des sons suraigus.

FM sigle de *frequency modulation*, c'est-à-dire modulation de fréquence. Système de transmission par la voie hertzienne d'un signal acoustique sonore stéréophonique (ou monophonique) de haute définition, ou hi-fi.

Fodor Josephus Andreas (Venlo 1751 - St-Pétersbourg 1828) violoniste et compositeur hollandais, père de Joséphine → Fodor-Mainvielle. Elève de F. Benda à Berlin, il vécut à Paris, puis, à partir de 1792, à St-Pétersbourg. Concertiste de renommée européenne, il fut également réputé pour ses compositions, aujourd'hui oubliées (9 concertos, différentes pièces pour violon et de la musique de chambre).

Fodor-Mainvielle Joséphine (Paris 1789 - St-Genis, Lyon, 1870) soprano hollandaise, fille de Josephus Andreas → Fodor. Elle débuta à St-Pétersbourg en 1808, se produisant successivement dans les principaux théâtres européens. Sa voix, belle et agile, la rendit célèbre dans le répertoire mozartien et rossinien.

Foerster Joseph Bohuslav (Prague 1859 - Novy Vestec, Stará Boleslav, 1951) compositeur tchèque;

Père de Kaspar F. Professeur de composition aux Conservatoires de Hambourg, Vienne et Prague, il a été le maître d'un grand nombre de musiciens de la nouvelle génération. De sa vaste production — 6 opéras, dont *Jessika* (1905), et de la musique de chambre, instrumentale et vocale — il faut retenir plus de 100 chœurs a cappella ou avec accompagnement instrumental, qui révèlent une tendance lyrique marquée. Sa musique instrumentale est proche de celle de Mahler dont il fut l'ami.

Foerster Kaspar (Dantzig 1616 - Oliva 1673) compositeur allemand, fils de Josef Bohuslav F. Ayant eu comme professeurs son père, puis Marco Scacchi à Varsovie, et de 1633 à 1636, Carissimi à Rome, il débuta à la cour de Varsovie comme chanteur sous la direction de Scacchi. On le trouve ensuite à la cour de Copenhague, à Dantzig puis à Venise, où, en 1657, il combattit les Turcs, avec le grade de capitaine. Outre des motets et autres œuvres sacrées en latin, il composa 2 oratorios dans le style de Carissimi, l'opéra *Cadmus* (Copenhague 1663, perdu), 6 sonates à trois et d'autres œuvres instrumentales (perdues également), et joua un rôle important dans la diffusion du style italien dans les pays du Nord. Ses compositions ont été souvent exécutées à Hambourg et ont influencé Buxtehude.

Foggia Francesco (Rome 1604-1688) compositeur italien. Il fut maître de chapelle à la cour de Cologne, puis à celles de Munich et Bruxelles; retourné en Italie, il reprit cette fonction à la cathédrale de Narni et dans de nombreuses églises romaines, comme celle de Ste-Marie-Majeure. Considéré comme le dernier représentant de l'école romaine, il a adopté dans ses compositions, soit le style concertant, soit le style a capella. Il a publié des livres de messes à 4 et 8 voix, des motets, des offertoires, des litanies, des psaumes et des recueils de *sacrae cantiones*; en outre, il a écrit 3 oratorios, parmi lesquels *San Giovanni Battista* (1670).

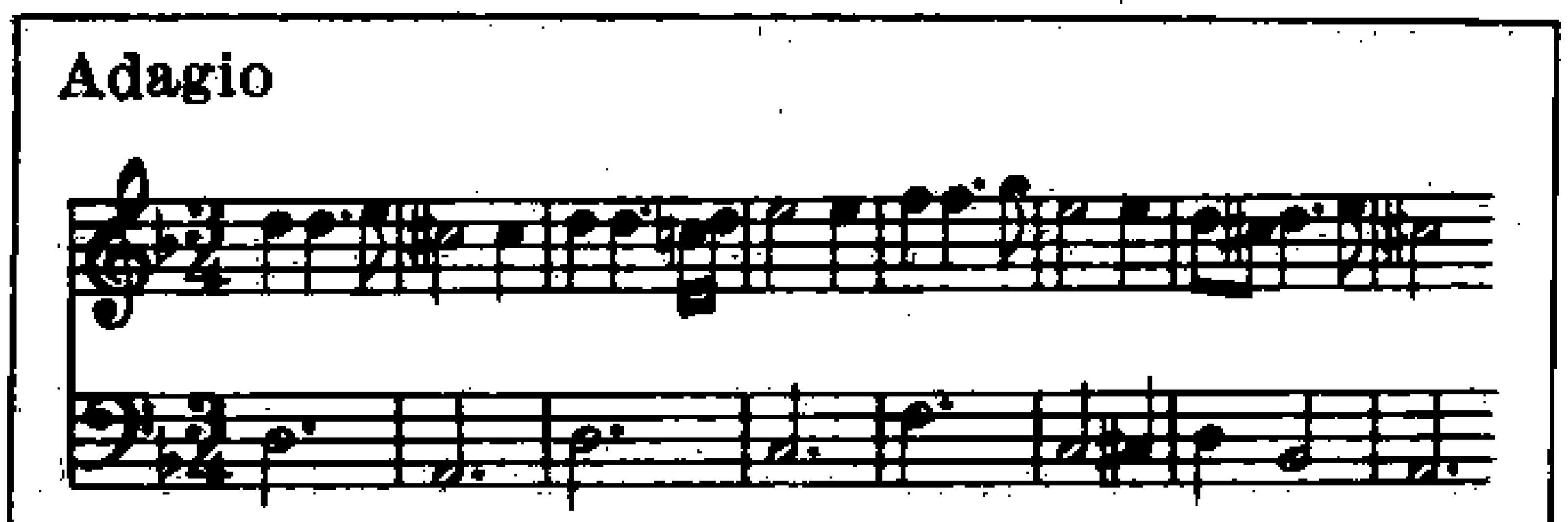
Fogliani ou Fogliano Giacomo, ou Jacobo F. (Modène 1468-1548) organiste et compositeur italien. Frère de Ludovico F., il occupa la fonction d'organiste de la cathédrale de Modène. Il publia un *Libro di madrigali a 5 vocci* (1547), qui le place parmi les initiateurs du genre. En outre, il composa quelques *frottole* et 4 *ricercari* pour orgue, qui représentent les exemples les plus anciens de cette forme instrumentale.

Fogliani ou Fogliano Lodovico (Modène, fin du XV^e s. - 1539) théoricien et compositeur italien. Frère de Giacomo F., il fut chanteur à St-Pierre de Rome, puis entra au service du cardinal d'Este à Modène. Il est connu surtout pour ses traités sur les principes de l'harmonie (parmi lesquels *Musica theorica*, 1529) qui, par la suite, furent repris et développés par G. Zarlino. Quelques-uns de ses psaumes et de ses *frottole* furent publiés dans les anthologies de O. Petrucci.

Fokine Mikhaïl Mikhaïlovitch (St-Pétersbourg 1880 - New York 1942) danseur et chorégraphe russe. Après avoir étudié à l'Ecole impériale de ballet, il y enseigna à partir de 1904. Les conceptions originales d'Isadora Duncan et les ballets siamois orientèrent son style personnel. Appelé à Paris par S. Diaghilev en 1908, il régla plusieurs ballets, dont *les Sylphides* (1908) et *Daphnis et Chloé* de Ravel (1912). Il composa d'autres chorégraphies, notamment pour les Ballets de Monte-Carlo, comme *l'Epreuve d'amour* (1936, Mozart) et *Don Juan* (1937, Gluck). Son dernier ballet fut *la Belle Hélène* (1942, Offenbach). Pionnier de la danse moderne, il chercha l'équilibre entre musique, danse et décors, pour favoriser l'expression dramatique. □

Földes (ou Foldes) Andor (Budapest 1913) pianiste et chef d'orchestre hongrois naturalisé américain en 1948. Il fut l'élève d'E. Dohnányi à Budapest et exerça une grande activité de concertiste en Europe et en Amérique. Il enseigna à la Hochschule für Musik de Sarrebruck (1957-1965), succédant à Gieseking.

folia mélodie portugaise des XVI^e et XVII^e s., qui connut de nombreuses formes, chacune articulée comme une danse. De caractère grave et sévère, elle ne porte ce nom que par le fait que sa forme d'origine était rapide. Sur le thème de la f., de rythme ternaire et divisée en deux parties de 4 mesures chacune, de nombreux compositeurs ont créé des séries de variations, caractérisées par une basse répétée, bien que parfois variée : la f. devint alors un genre proche de la passacaille et de la chaconne. Corelli, Frescobaldi, A. Scarlatti et d'autres compositeurs jusqu'à Cherubini, Liszt et Rachmaninov en ont composées.



Thème de la folia extrait de la « XII^e Sonate en ré mineur » pour violon et basse continue, op. 5 de F. Corelli.

folk music synonyme de « musique populaire ». Objet de recherche de la part de l'→ ethnomusicologie, la f. m. constitue aujourd'hui un terme de référence pour la musique légère occidentale (avec parfois des implications idéologiques) ; en outre, elle a fait récemment son entrée dans la musique de masse (comme composante du → folk-rock), conduisant à redécouvrir et à réutiliser, en les adaptant aux exigences sonores modernes, des instruments propres à des ethnies particulières. (Voir Précis d'histoire de la musique, chapitre sur la Musique légère.)

folk music revival mouvement artistique dont le propos est de réinterpréter des chants traditionnels et de produire de nouvelles chansons qui jouent dans la société contemporaine un rôle de communication analogue à celui joué par les chants traditionnels dans la société paysanne et pré-industrielle. Le f. m. r. se distingue donc aussi bien de la récupération « bucolique » du chant populaire (des chœurs de montagne aux groupes folkloriques) que du cabaret politique qui fait abstraction des moyens de communication populaires.

On fait remonter la naissance du f. m. r. moderne aux campagnes de recherche ethnomusicales suscitées aux Etats-Unis par la politique rurale de Roosevelt dans les années 30 et à l'intérêt que les matériaux recueillis éveillèrent chez les intellectuels : le mouvement se développa pendant la Seconde Guerre mondiale et, après la stagnation provoquée par le maccarthysme dans les années 50, surtout avec la « nouvelle fron-

tière» de Kennedy. Parmi les personnalités marquantes, il faut citer Alan Lomax, Pete Seeger, Woody Guthrie et, plus récemment, Joan Baez et Bob Dylan. Le f. m. r. s'est également développé en Grande-Bretagne, principalement grâce à l'action du dramaturge, acteur et chanteur Ewan Mac Coll, et en Italie, à la suite de l'expérience du groupe Cantacronache de Turin, du Nuovo Canzoniere Italiano de Milan, de la Nuova Compagnia di Canto Popolare et de leurs nombreux disciples.

folk-rock dans le domaine de la musique légère, fusion entre les deux formes du folk et du rock qui s'est produite pendant les années 60 aux Etats-Unis et en Angleterre, où le matériau populaire du passé (avec ses valeurs idéologiques implicites) ou inspiré par lui, s'est actualisé dans le langage du rock (les premières œuvres de Bob Dylan, les Byrds, Judy Collins, Joan Baez; puis l'Incredible String Band, la Fairport Convention). On peut considérer le f.-r. actuel comme une branche du rock (par ex. Crosby-Stills-Nash & Young).

Folquet de Marseille (v. 1150-1231) troubadour français, né peut-être à Marseille. Marchand, avant de se consacrer au *trobar*, il fut protégé par Barral des Baux, Raimond de Toulouse, le roi Richard et Alphonse II d'Aragon. Bien que marié, il entra dans l'ordre de Cîteaux, accompagné de toute sa famille. Après avoir été élu prieur de l'abbaye du Thoronet, F. devint évêque de Toulouse. De ses compositions, 27 pièces dont 13 notées, sont conservées. Ses mélodies, écrites dans un style très personnel, usant souvent du style mélismatique, figurent parmi les plus belles du répertoire des troubadours. Dante a mentionné son nom dans son *Paradis*. □

Fomin Evstigneï Ipatovich (St-Pétersbourg 1761-1800) compositeur russe. Il étudia à St- Pétersbourg et à Bologne, où il fut le disciple du Padre Martini. Retourné dans sa patrie en 1797, il resta au service de la cour. Il composa une dizaine d'œuvres lyriques (la première s'intitulait *Boïeslav, le héros de Novgorod*, 1786, sur un livret de Catherine II), dont seulement trois nous sont parvenues intégralement (*les Cochers au relais de poste* (1787); *Orphée et Euridice* (1791-92); *les Américains* (1800). Bien que copiant les modèles des compositions occidentales, F. utilisa fréquemment des motifs du folklore national; c'est pourquoi il est considéré comme l'un des initiateurs de l'opéra national russe, et l'un des prédécesseurs directs de Glinka.

fond partie inférieure de la caisse harmonique dans les instruments à corde (violon, guitare, luth, etc.). La forme est variable : elle peut être plate ou plus ou moins convexe; dans le luth et la mandoline elle a l'aspect d'une demi-poire et se relie directement, sans éclisses, à la table harmonique. // Le même terme sert à indiquer les principaux jeux d'orgue (jeux de f.), où à chaque touche correspond un seul tuyau.

fondamental dans le système de l'harmonie tonale, la note f. est la note de base de l'accord, celle sur laquelle l'accord est ensuite construit par tierces superposées. L'accord est dit *à l'état fondamental* quand la note f. se trouve au grave (c'est-à-dire dans la position la plus basse) : dans les autres cas l'accord est *à l'état de renversement*. // Le son le plus grave produit par les vibrations d'un corps sonore, ainsi appelé par rapport aux sons → harmoniques qui naissent de lui, c'est pourquoi on l'appelle aussi *premier harmonique*. Il détermine la hauteur du son.

Fonseca Julio (San José 1885-1950) compositeur costaricain. Il étudia à Milan et à Bruxelles. Rentré dans son pays, il fut professeur de théorie et d'harmonie au Conservatoire de San José à partir de 1942. Il écrivit 1 opérette, 1 comédie pour enfants et plusieurs compositions instrumentales et vocales dans lesquelles il utilise parfois des éléments tirés du folklore costaricain.

Fontaine Pierre (Rouen? v. 1380 - v. 1450) compositeur français. Au service de la cour de Bourgogne de 1404 à 1420, puis de 1428 à 1447, il fit ensuite partie de la chapelle papale, à Florence, de 1420 à 1428. Représentant raffiné de l'école de Bourgogne, il a laissé des chansons à 3 et 4 voix.

Fontana Fabrizio (Turin? - Rome 1695) organiste et compositeur italien. Prêtre, membre de la Congrégation de S. Cecilia à Rome, il fut organiste à S. Maria della Vallicella; de 1657 à 1691, il occupa les mêmes fonctions à St-Pierre, succédant à A. Costantini. Il publia des *Ricercari* (1677), qui, par leur style, se réfèrent aux *Fantaisies* de Frescobaldi.

Fontana Giovanni Battista, dit «dal Violino» (Brescia, seconde moitié du XVI[e] s. - Padoue 1630) violoniste et compositeur italien. Très apprécié comme violoniste, il débuta à S. Maria delle Grazie à Brescia, puis se rendit successivement à Venise, Rome et Padoue. Il publia un recueil de *Sonata a una, due, tre*, dans un style proche des sonates de B. Marini, dont il fut probablement le maître.

Foppa Giuseppe Maria (Venise 1760 - 1845) librettiste italien. Il écrivit 82 livrets pour les plus grands compositeurs de son temps, parmi lesquels G. S. Mayr, F. Paer, G. Farinelli, C. Coccia, N. Zingarelli et Rossini (*l'Inganno felice*, 1812; *Il Signor Bruschino*, 1813; *Sigismondo*, 1814).

Forkel Johann Nikolaus (Meeder, Cobourg, 1749 - Göttingen 1818) musicologue et compositeur allemand. Il suivit des études de droit, de philosophie et de mathématiques, et se consacra ensuite uniquement à la musique. A partir de 1772, il donna des cours à l'université de Göttingen, cours qui furent suivis par tous les plus grands représentants du romantisme allemand (W. von Humboldt, A. Schlegel, L. Tieck et W. H. Wackenroder). Il a laissé une grande bibliothèque musicale et fut le premier à écrire une monographie sur J. S. Bach (1802). Son œuvre la plus importante est une *Allgemeine Geschichte der Musik* («Histoire de la musique», 1788), qui le fit considérer comme le premier musicologue moderne. En tant que compositeur, il a laissé un recueil de sonates pour piano, 1 oratorio, des cantates et des œuvres pour piano et orchestre.

forlane → furlana.

formant bande plus ou moins étroite de fréquences que tout instrument de musique ou toute voix peut

Spectre formantique du son produit par la corde d'un violon Stradivarius (analyse faite par ordinateur).

produire par effet de résonance. Traduit par un spectrogramme *(spectre formantique)*, le f. peut être considéré comme une *empreinte sonore* propre à tout instrument ou à toute voix.

Formé Nicolas (Paris 1567-1638) compositeur français. Clerc, puis chantre ordinaire de la Ste-Chapelle, il entra à la chapelle du roi comme haute-contre (1592), avant d'en devenir sous-maître, en remplacement d'E. Du Caurroy (1609). En 1626, il fut promu à la 7ᵉ chanoinie de la Ste-Chapelle. Très influencé par le ballet et l'air de cour, il fut l'un des premiers illustrateurs du motet à deux chœurs, véritable précurseur du grand motet versaillais, avec des œuvres comme sa messe *Aeternae Henrici magni... missam hanc duobus choris* (1638) et ses motets *Domine, salvum fac regem* et *Ecce tu pulchra es, amica mea* (1638). □

Fornerod Aloys (Montet-Cudrefin, Vaud, 1890 - Fribourg 1965) compositeur suisse. Tout d'abord élève de la Schola cantorum à Paris, il se perfectionna ensuite auprès de H. Pfitzner. Après un début de carrière comme violoniste, il se tourna vers l'enseignement et la composition. Ses œuvres, dont *Concert* pour 2 violons et piano (1927), *Promethée enchaîné* pour orchestre (1948) et son opéra *Geneviève* (1952), sont très marquées par le chant grégorien et la musique de G. Fauré. □

Forqueray famille de musiciens français. ANTOINE (Paris 1672 - Mantes 1745) violiste, musicien ordinaire de la Chambre du roi (1689-v. 1720), enseigna à divers grands personnages, comme le Régent, avant de se retirer à Mantes. Grand virtuose, il a laissé de nombreuses pièces pour son instrument, dont certaines furent transcrites pour le clavecin et publiées par son fils, en 1747. JEAN-BAPTISTE ANTOINE (Paris 1699-1782) violiste, fils du précédent, après une adolescence tumultueuse et conflictuelle avec son père, il lui succéda comme musicien ordinaire de la Chambre du roi (1742-61). Il entra ensuite au service du prince de Conti (1761-76). Son élève la plus prestigieuse fut Marie-Henriette, l'une des filles de Louis XV. Il a publié des *Pièces de viole avec la basse continue composées par M. Forqueray le père et mises en pièces de clavecin par M. Forqueray le fils... Livre premier. Ces pièces se peuvent jouer sur le pardessus de viole* (1747). MICHEL (Chaumes-en-Brie 1681 - Monfort-l'Amaury 1757) organiste, cousin du précédent, il fut organiste de St-Martin-des-Champs (1703-1757) et de St-Séverin (1704-1757). NICOLAS GILLES (Chaumes-en-Brie 1703-1761) organiste, neveu du précédent, arrivé à Paris en 1720, il devint, jusqu'à sa mort, titulaire des orgues de St-Laurent (1726-1761), des Sts-Innocents (1731-1761), de St-Merry (1740-1761) et de St-Séverin (1757-1761).

forte sonorité relative, indiquant l'intensité. Elle est symbolisée par la lettre *f*.

fortepiano terme qui, jusqu'au début du XIXᵉ s. était utilisé en Italie, en alternance avec pianoforte. Aujourd'hui, on a tendance à utiliser ce terme pour désigner un instrument du XVIIIᵉ s., réservant le mot *pianoforte* pour un instrument du XIXᵉ s. // Effet sonore consistant en l'émission d'un son d'une forte intensité, atténué instantanément par une sonorité étouffée, indiqué graphiquement avec les lettres *fp*.

fortissimo sonorité relative, indiquant une intensité extrêmement forte. Graphiquement, il est d'usage de l'indiquer avec deux *f*, mais on trouve cette nuance symbolisée parfois avec 3 ou 4 *f* (*ff*, *fff*, *ffff*), lorsque l'on veut obtenir, au sein même d'une nuance très forte, des graduations d'une encore plus grande intensité, jusqu'à la force la plus extrême.

Fortner Wolfgang (Leipzig 1907 - Heidelberg 1987) compositeur allemand. Personnalité marquante dans le monde musical allemand et international, connu également comme professeur (il a eu pour élève, entre autres, H.-W. Henze) et organisateur. Il a exercé son activité à Heidelberg, Darmstadt, Detmold, Fribourg et enseigna aussi à l'étranger (Salzbourg, Teresópolis, Tanglewood). Son abondante production comprend, entre autres, 5 opéras (dont *Bluthochzeit* [«Noces de sang»], 1957 et *In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa*, 1962, tous les deux d'après García Lorca), 3 ballets (dont *Die weisse Rose* [«la Rose blanche»], 1951), des musiques de scène et des musiques de film, des oratorios, des cantates (dont *The Creation* [«la Création»], 1954 et *Pfingstgeschichte* [«Histoire de la Pentecôte»], 1965), des lieder, des compositions chorales, de la musique pour orchestre (dont une *Sinfonia*, 1947, une *Phantasie* sur le nom de Bach avec 2 pianos et 9 instruments solistes, 1950; *Triplum* avec 3 pianos obligés, 1966; *Variationem*, 1979; des concertos pour orgue, pour alto, pour clavecin, pour piano, pour violon et pour violoncelle), des œuvres instrumentales de chambre (dont 4 quatuors à cordes). Parti, à la suite de Hindemith et Stravinski, de positions constructivistes, basées sur une organisation fortement marquée par le contrepoint, F. s'est rapproché, après la Seconde Guerre mondiale, du dodécaphonisme. La recherche d'une logique concise de construction a toujours été chez lui associée à une tendance nettement dramatique.

Fortunati Gian Francesco (Parme 1746 - 1821) compositeur et chef d'orchestre italien. Après avoir étudié à Bologne avec le Padre Martini, il occupa de nombreux postes, à la cour ducale de Parme (maître de chapelle, professeur des princesses de la cour, chef d'orchestre du théâtre), continuant la tradition instaurée par Traetta. Il a composé des œuvres de musique sacrée et de chambre, ainsi que divers mélodrames, représentés également à Dresde et à Berlin; de ces derniers, il ne reste que *le Négociant* (1772).

Fortune Nigel (Birmingham 1924) musicologue anglais. Spécialiste de la musique vocale italienne et anglaise du XVIIᵉ siècle, il a dirigé des éditions d'œuvres sacrées de Purcell, il a collaboré à la *New Oxford History of Music* (vol. IV) et, avec D. Arnold, il a écrit *The Companion Monteverdi* (1968) et *The Companion Beethoven* (1971).

Forzano Giovacchino (Borgo San Lorenzo, Florence, 1884 - Rome 1970) dramaturge, librettiste et metteur en scène italien. Après avoir été journaliste, il se consacra au théâtre et écrivit des livrets d'opéras et des scénarios de films; devenu directeur de scène à la Scala de Milan (1920-1930), il assuma ensuite la même responsabilité à Naples et à Turin. Il fournit des livrets à Leoncavallo (*la Reginetta delle rose*, 1912; *la Candidata*, 1915; *Edipo re*, 1920), à Mascagni (*Lodoletta*, 1917; *Il Piccolo Marat*, 1921), à Puccini (*Suor Angelica*, 1918; *Gianni Schicchi*, 1918), à Wolf-Ferrari, à A. Franchetti, à U. Giordano et à quelques autres.

Foscarini Giovanni Paolo (XVII^e s.) guitariste et compositeur italien. En 1640, il publia *Cinque Libri della chitarra spagnola*, recueil qui comprend également quatre de ses livres parus précédemment. Il fut le premier guitariste du XVII^e s. à redonner à cet instrument une dignité de soliste.

Foss Lukas (Berlin 1922) compositeur, pianiste et chef d'orchestre américain d'origine allemande. Son style brillant, dynamique et éclectique a fait de lui l'un des plus célèbres représentants de l'école américaine. Jusqu'en 1960 environ, il est resté très attaché au style néoclassique qui apparaît entre autres dans l'opéra *The Jumping Frog of Calaveras Country* («la Grenouille bondissante de Calaveras Country», 1950); par la suite il s'est intéressé à l'improvisation et a utilisé des techniques aléatoires et expérimentales, comme par exemple dans *Echoi* pour piano, percussion, clarinette et violoncelle (1961-1963), dans les concertos pour violoncelle (1966) et percussion (1975), et dans *Phorion (Baroque Variations)* pour cordes, cymbale, orgue et guitare électrique (1967). De 1980 à 1986, F. a été chef d'orchestre permanent du Milwaukee Symphony Orchestra.

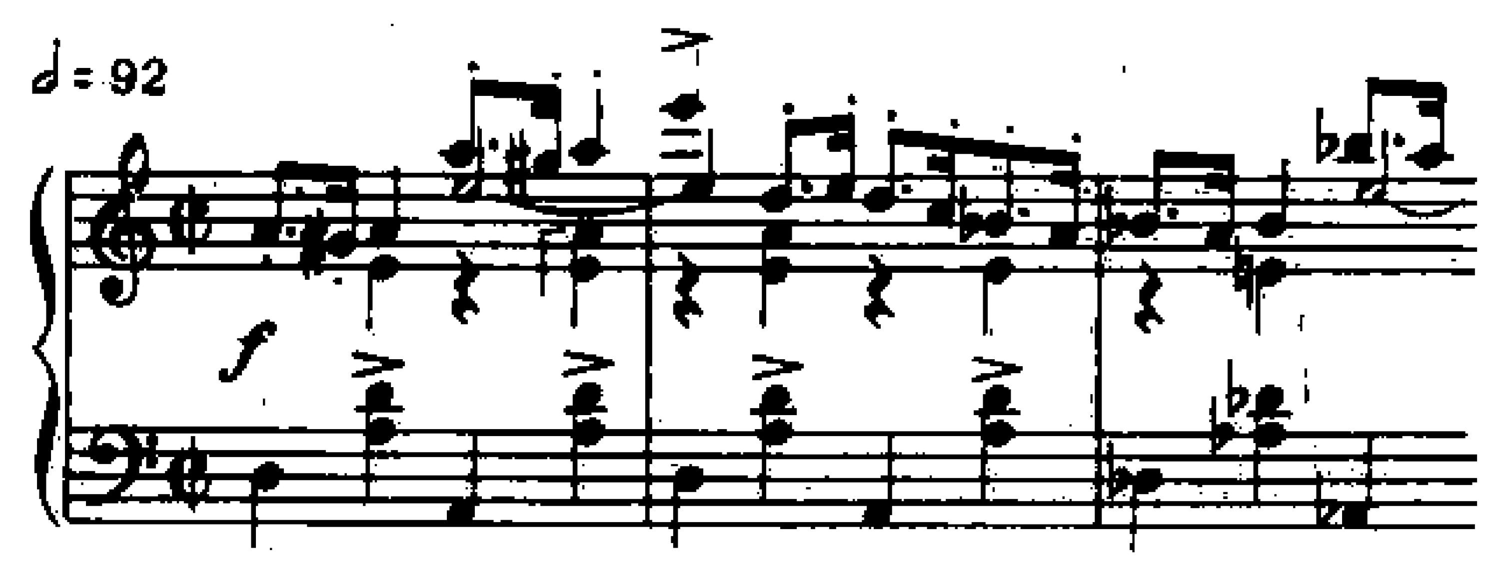
Foster Stephen Collins (Lawrenceville, aujourd'hui Pittsburgh, Pennsylvanie, 1826 - New York 1864) compositeur américain. Il écrivit environ 200 chansons, s'inspirant souvent des chants des Noirs des plantations. Parmi les plus populaires, il faut mentionner : *Lou'siana belle, Oh Susanna!*, (1848); *My old Kentucky home, Beautiful dreamer old black Joe* (1864).

fouet instrument à percussion formé de deux lames de bois, d'une longueur de 45 cm environ, qui, frappées l'une contre l'autre, produisent un son tout à fait semblable au claquement d'un fouet. Ravel en a fait usage dans le final du *Concerto en sol* pour piano et orchestre.

Fournier Pierre (Paris 1906 - Genève 1986) violoncelliste français. Elève de G. Hekking, il a été professeur de violoncelle au Conservatoire de Paris de 1941 à 1949. Il est considéré comme l'un des plus grands violoncellistes pour la perfection de sa technique et ses qualités d'interprète.

Fournier Pierre Simon, dit «le Jeune» (Paris 1712 - 1768) fondeur de caractères et imprimeur français. Fils de JEAN-CLAUDE (mort en 1730), directeur de la fonderie Le Bé, où il apprit son métier, il inventa des caractères musicaux de forme ronde qui se substituèrent à ceux en losanges, inventés par Haultin en 1525, et employés jusqu'alors; cette innovation rendit plus facile la lecture des textes musicaux. En 1765, il publia l'un des premiers traités historique et critique sur l'édition musicale.

fox-trot danse d'Amérique du Nord, créée en 1912, et qui se répandit ensuite dans le monde entier. Son rythme est syncopé, proche d'une allure de marche à 4/4 ou à 2/2.



Rythme de fox-trot de la «Chanson des canons» tirée de l'«Opéra de quat'sous» de K. Weill (texte de B. Brecht).

Framery Nicolas Etienne (Rouen 1745 - Paris 1810) poète, homme de lettres et compositeur français. Il prit part à la polémique sur la réforme de Gluck, défendant la cause des Italiens, et, en particulier, celle de Sacchini. Il a composé l'opéra *la Sorcière par hasard* (1783), une *Médée* (inachevée), et de nombreuses parodies d'œuvres d'autres compositeurs. Il a écrit (avec Ginguené et Feyton) le premier volume de l'*Encyclopédie méthodique*, consacrée à la musique (1791).

Françaix Jean (Le Mans 1912) compositeur et pianiste français. Elève de N. Boulanger, il se révéla dès l'âge de vingt ans avec son *Concertino* pour piano et orchestre. On reconnaît chez lui l'influence de Ravel et Poulenc, le goût pour une musique légère et brillante avec une tendance à l'ironie et un contrôle expressif. Parmi ses œuvres, on doit mentionner : l'opéra-comique *le Diable boîteux* (1937), les ballets *le Roi nu* (1936) et *les Demoiselles de la nuit* (1948), la *Symphonie* (1953), des trios, des quatuors et des quintettes pour instruments à cordes et à vent, et l'oratorio *l'Apocalypse de saint Jean* (1939).

Francescatti Zino (Marseille 1905 - La Ciotat 1991) violoniste français. Elève de son père, un violoniste d'origine italienne, il s'est affirmé comme un spécialiste des pièces de haute virtuosité du répertoire romantique et moderne.

Francesco da Milano, surnom de Francesco Canova (Monza? 1497 - Rome v. 1547) luthiste et compositeur italien. Il fut tout d'abord attaché à la cour de Mantoue, puis se rendit à Rome au service du cardinal Hippolyte de Médicis (1530), et ensuite du pape Paul III (1535). Excellent instrumentiste et compositeur très estimé, il fut surnommé «il Divino» par ses contemporains. Toutes ses œuvres furent publiées de son vivant par les éditeurs Casteliono, Marcolini et Sultzbachius. Le reste fut publié dans les années précédant sa mort, de 1546 à 1548. F. excella dans la composition des fantaisies, dans lesquelles un contrepoint savant se conjugue avec une imagination fertile. Ses transcriptions furent très célèbres, comme celles de *la Bataille de Marignan*, et du *Chant des oiseaux* de Janequin.

Franchetti Alberto (Turin 1860 - Viareggio, Lucques, 1942) compositeur italien. Il étudia à Turin et à Venise, puis il se perfectionna en Allemagne. Il fut directeur du Conservatoire de Florence de 1926 à 1928. A l'école allemande (en particulier Meyerbeer et Wagner), il apprit à aimer les puissantes sonorités orchestrales et les effets spectaculaires qu'il utilisa ensuite dans ses propres opéras, aussi bien dans ses opéras mineurs, comme *Asrael, Fior d'Alpe, Il Signor di Pourceaugnac* et *Notte di leggenda*, que dans ses grands opéras comme *Cristoforo Colombo*, 1892 et *Germania*, 1902, tous les deux sur des livrets de Illica, où le souffle romantique ne fait pas obstacle à un ton d'un réalisme modéré, si bien que Fr. a pu être associé à la «jeune école» italienne vériste.

Franchomme Auguste Joseph (Lille 1808 - Paris 1884) violoncelliste et compositeur français. Il joua dans l'orchestre de l'Opéra et dans celui du Théâtre-Italien, se produisant également en quatuor (notamment avec Alard et Hallé). Il enseigna au Conservatoire de Paris de 1846 à sa mort. Héritier de la

technique claire et élégante de J.-P. Duport (mais perfectionnée sur le plan du phrasé et de l'expression), il fut l'un des plus célèbres violoncellistes de son époque. Il fut l'ami de Mendelssohn et de Chopin : ce dernier lui dédia sa *Sonate en sol mineur* op. 65. Il écrivit pour le violoncelle 1 concerto, 12 capriccios, 12 études et d'autres pièces.

Franci Benvenuto (Pienza, Sienne, 1891) baryton italien. Doté d'une voix puissante au timbre clair et expressif, il se consacra surtout au répertoire de Verdi où il triompha dans l'interprétation de personnages sombres et sinistres *(le Trouvère, la Force du destin)*.

Franci Carlo (Buenos Aires 1927) chef d'orchestre et compositeur italien. Fils de Benvenuto F., il a étudié à Rome avec Turchi, Petrassi et Previtali. Il exerce son activité auprès d'organisations théâtrales et symphoniques italiennes et étrangères, se consacrant particulièrement à l'opéra. Il a composé un opéra et de la musique pour orchestre et pour ensembles variés.

Franciscello ou Francischello, surnom de Francesco Alborea (Naples 1691 - Vienne 1739) violoncelliste italien. Formé au Conservatoire napolitain de S. Maria di Loreto, il fit partie de la chapelle royale de Naples. Puis, installé à Vienne, il y fut violoncelliste de la cour jusqu'à sa mort. Admiré de ses contemporains, il gagna notamment l'estime de A. Scarlatti, de F. Geminiani, de J. J. Quantz et de F. Benda.

Francisque Antoine (Saint-Quentin v. 1570 - Paris 1605) luthiste et compositeur français. En 1600, il publia un livre intitulé *le Trésor d'Orphée*, contenant des «instructions», des préludes, des fantaisies et des danses.

Franck César Auguste (Liège 1822 - Paris 1890) compositeur et organiste français d'origine belge. Quand sa famille vint s'établir à Paris en 1835, il étudia d'abord avec A. Reicha, puis au Conservatoire où il entra en 1837. A partir de 1846, il fut organiste dans plusieurs églises et enfin, à partir de 1872, professeur d'orgue au Conservatoire, où il eut pour élèves, parmi d'autres, d'Indy et, pour une brève période, le jeune Debussy. En 1871, il fut l'un des fondateurs de la Société nationale de musique. Donnant également de nombreux concerts, il fut considéré comme l'un des plus grands organistes de son époque, mais ce n'est qu'au cours de ses dernières années qu'il vit sa valeur créatrice reconnue.

Compositeur peu prolifique (le catalogue de sa production dépasse à peine la centaine de compositions), F. donna la préférence à la musique de chambre. Il affronta sans grand succès le théâtre lyrique avec *Hulda* (1882-1885), tandis que dans le domaine symphonique et choral il donna le meilleur de lui-même avec le poème symphonique pour soprano, voix récitante, chœurs et orchestre *Rédemption*, sur un texte de E. Blau (1871-1872; 2e version avec une nouvelle partie symphonique et chœur d'hommes, 1874) et surtout avec l'oratorio en huit parties et un prologue *les Béatitudes* (1869-1879), sur un texte tiré de l'Evangile, qui représente l'un des rares exemples convaincants d'oratorio romantique. Dans le domaine symphonique, il faut mentionner la *Symphonie en ré mineur*, vibrante et passionnée (1888), ainsi que les poèmes symphoniques *les Eolides*, d'après L. de Lisle (1875-1876), *le Chasseur maudit*, d'après G. A. Bürger (1882) et *Psyché*, avec chœur (1888). Les *Variations symphoniques* pour piano et orchestre (1885) sont l'une des compositions les plus admirables de F., tandis que, dans le domaine de la musique de chambre, il faut citer le *Quintette* pour piano et cordes (1879), la célèbre *Sonate* pour violon et piano (1886) et le *Quatuor* à cordes (1889). La personnalité de F. s'exprime tout aussi bien, sous ses aspects les plus caractéristiques, dans les deux grandes compositions pour piano de la maturité, *Prélude, choral et fugue* (1884) et *Prélude, aria et final* (1887), où la fusion entre les formes du XVIIIe siècle et la sensualité sonore atteint son apogée, que dans des œuvres pour orgue comme la *Grande Pièce symphonique* op. 17 (1862), les *Trois Pièces pour grand orgue* (1878) et les *Trois Chorals* (1890).

F. fut le plus typique représentant du style d'orgue romantique et sa technique instrumentale rigoureuse fit école jusqu'aux premières décennies de notre siècle. Son évolution artistique fut lente et complexe. Nécessairement porté, en qualité d'organiste, à approfondir la connaissance des classiques, en premier lieu celle de Bach, il était par ailleurs sensible, suivant son penchant naturel, aux expériences du romantisme et du postromantisme qui caractérisaient le milieu musical contemporain. Une telle opposition interne entre formation et instinct rendit très lent le processus de définition stylistique; et l'on peut dire que ce n'est qu'à la fin de sa maturité, en se libérant dans une large mesure des entraves académiques, que F. a défini avec précision son langage personnel. Attentif aux développements de l'école allemande — plus particulièrement de Brahms et Wagner, mais aussi de Liszt (qui fut son admirateur et son ami) — F. étendit ses propres horizons harmoniques jusqu'aux frontières d'un chromatisme intensif, suggéré par la pratique même de la modulation impromptue et informelle propre au prélude d'orgue. Pour donner une identité déterminée à cette démarche chromatique, proliférante, F. introduisit des procédés de contrepoint hardis et une sensualité de timbre qui reste l'un des aspects les plus typiques et les plus intéressants de sa production. Pour la même raison, c'est-à-dire pour construire une architecture à l'intérieur d'un chromatisme incessant et qui tend continuellement à l'éluder, F., tout comme Brahms (et à la différence de Wagner), demeura fidèle aux formes de la tradition, mais en adoptant la forme dite cyclique, où un ou plusieurs thèmes reviennent d'un mouvement à l'autre pour assurer une plus grande cohésion d'ensemble. Avec Saint-Saëns, F. a assuré le renouveau de la musique instrumentale française.

C. Franck à l'orgue : tableau de J. Rongier.

Franck Johann Wolfgang (Unterschwaningen, Franconie, 1644 - ? v. 1710) compositeur allemand. Il fut maître de chapelle à Ansbach; en 1679, après avoir commis un homicide, il s'enfuit à Hambourg, où il vécut jusqu'en 1690. Il composa une quinzaine d'opéras de style italianisant (parmi lesquels *Cara Mustapha,* 1683) et de nombreux chants spirituels, dont la ligne mélodique se rapproche du caractère expressif de l'aria.

Franck Melchior (Zittau v. 1580 - Cobourg 1639) organiste et compositeur allemand. Il exerça ses activités à Augsbourg, Nuremberg, et, à partir de 1603, à la cour de Cobourg, comme maître de chapelle. Avec H.-L. Hassler (qui fut, peut-être, son professeur), il est l'un des premiers représentants de l'école de l'Allemagne du Sud, qu'il contribua à développer grâce à ses nombreuses œuvres vocales, profanes et sacrées, comprenant des *tricinia,* des motets latins, des psaumes et des chorals luthériens. Ses recueils les plus connus sont *Sacrae melodiae,* à 3-12 voix (1601-1607), *Threnodiae davidicae,* à 6 voix (1615), *Laudes Dei vespertinae,* et 33 *magnificat,* à 4-8 voix (1622). Cultivant une polyphonie vocale «archaïque», il n'utilisa le principe de la basse continue que dans ses dernières compositions. De sa production, on peut retenir également plusieurs recueils de danses instrumentales.

Francœur François (Paris 1698 - 1787) violoniste et compositeur français. Directeur de l'Opéra de Paris, il a composé, en collaboration avec F. Rebel, une douzaine d'œuvres lyriques, parmi lesquelles *Pyrame et Thisbé* (1726), qui connut un certain succès. En outre, il a laissé deux recueils de sonates pour violon et basse continue, importants pour l'histoire de cette forme à l'époque baroque.

Francœur Louis Joseph (Paris 1738 - 1804) violoniste, compositeur, théoricien et chef d'orchestre français. Neveu de François F., il fut chef d'orchestre de l'Opéra et, ensuite, directeur de ce théâtre. Il a composé de nombreuses œuvres lyriques et a écrit le *Traité général des voix et des instruments d'orchestre...,* important pour l'instrumentation (posthume, 1813).

franco-flamande, école du milieu du XV^e^ s. à la fin du XVI^e^ s., école qui a dominé l'Europe, dans le domaine de la polyphonie vocale, sacrée et profane, grâce à des compositeurs et des chanteurs flamands. Sous Philippe le Bon, Charles le Téméraire, ducs de Bourgogne (→ bourguignonne, école), et ensuite sous Charles V (qui était natif de Gand), l'ascension politique des Flandres favorisa un grand essor artistique. Les cathédrales d'Utrecht, de Cambrai, Tournai, Liège devinrent des centres musicaux florissants (pratique du chant vocal sacré sous les formes de la messe et du motet), alors que les autres cours cultivaient la chanson profane. Le développement de la civilisation musicale flamande fut favorisé par un système scolaire des plus parfaits, qui instruisait le chanteur dans toutes les techniques du contrepoint et de la composition. Une première génération de compositeurs, dont le chef de file fut Guillaume Dufay, exerça entre 1440 et 1470 environ. On lui doit la synthèse entre les éléments dérivés de l'ars nova française (→ isorythmie) et italienne (prédominance du *superius* dans les compositions profanes) et de la tradition anglaise (→ faux-bourdon) avec des éléments originaux: affirmation du style *a capella;* systématisation définitive de la messe cyclique; introduction de la *tenor* profane dans la messe, technique de la messe parodie, etc. Une seconde génération, apparue vers la fin du XV^e^ s., eut comme principaux représentants J. Obrecht et J. Ockeghem; elle se définit comme la période du plus grand développement de la technique de la polyphonie vocale sacrée. L'usage systématique de l'imitation et du canon (qui s'accompagna d'une simplification du rythme et de l'harmonie, par rapport au goût gothique de l'ars nova française finissante) permit la construction d'édifices sonores grandioses, extrêmement rationnels et géométriques. Malgré quelques complaisances techniques (canons énigmatiques, canons à 24 voix, etc.), elle trouva dans le tissu polyphonique, matière à accentuer la mélodie, qui, circulant entre les différentes voix, les conduisit toutes à un plan d'égalité absolue. A cette époque, les maîtres et chanteurs flamands commencèrent à être réclamés dans les cours et les cathédrales de l'Europe entière. Une troisième génération, dominée par la personnalité de Josquin des Prés, se manifesta dans les premières décennies du XVI^e^ s.: on assista alors à un rapport toujours plus étroit entre musique, paroles et formes, comme, par exemple, entre le motet et la messe; au lieu des cinq textes fixes de l'*Ordinaire* de la messe, les compositeurs recherchèrent des textes plus variés et donnant matière à plus d'expression. A la même époque, les Flamands fondèrent à l'étranger des écoles locales, où ils assimilèrent la tradition autochtone (à Venise, Willaert s'inspira de la tradition musicale de San Marco; à Milan, Josquin des Prés utilisa la technique de la *frottola* italienne). La dernière génération, dont le représentant principal est Roland de Lassus, se situe dans la seconde moitié du XVI^e^ s. Le style flamand étant devenu désormais international, les compositeurs s'approprièrent les formes françaises (chanson), allemandes (lied), et italiennes (madrigal); mais, au contraire des madrigalistes italiens, les Franco-Flamands n'eurent presque jamais recours à un style dissonant et chromatique, restant fidèles au principe de la consonance et de l'équilibre formel.

François Samson (Francfort 1924 - Paris 1970) pianiste français. Elève du Conservatoire de Paris et concertiste de renom, il a laissé d'importants enregistrements de musiques de Chopin, Debussy et Ravel.

Francon de Cologne ou Francon de Paris (milieu du XIII^e^ s.) théoricien allemand. Il vécut à Cologne et à Paris, ce qui, dans le passé, donna lieu à une distinction entre F. de Paris et F. de Cologne, alors qu'il s'agissait certainement du même personnage. Il est l'auteur de l'important traité *Ars cantus mensurabilis* (vers 1260), dans lequel les principes de la notation mesurée sont fixés pour la première fois avec clarté (→ mensuralisme). Sous son nom, on trouve également le *Compendium discantus,* traité probablement postérieur, sur la théorie des intervalles.

Franklin Aretha (Detroit 1942) chanteuse américaine, la plus originale représentante féminine du rhythm and blues et du soul. Elle a commencé à chanter à l'âge de onze ans dans le chœur de l'église de son père, prédicateur baptiste; c'est là qu'elle

nourrie des influences du gospel. Elle s'accompagne souvent au piano. Parmi ses succès, citons *I never love a man* («Je n'aime jamais un homme»).

Franz Robert (Halle 1815-1892) compositeur et organiste allemand. Il fut organiste dans la Ulrichskirche de Halle, directeur de la Singakademie à partir de 1843 et directeur de musique à l'Université à partir de 1859. Sa production est dominée par les lieder (plus de 350), dans lesquels il unit l'idéal romantique d'un Schumann et l'idéal classique inspiré par une étude profonde de Bach et Haendel.

Franzi Gino (Turin 1884 - Milan 1958) chanteur de variétés italien. Après avoir formé, en 1912, un duo avec A. Durelli, chanteur d'opérette, il se produisit seul, d'abord dans un répertoire de chansons françaises, puis avec des chansons italiennes, dans lesquelles il faisait valoir également ses qualités de «fin diseur», comme dans le *Scettico blu*. Parmi ses autres succès, citons : *Fili d'oro*, *L'ultimo tango*, *Come una coppa di champagne*, *Follia*, *Balocchi e profumi*.

Fraschini Gaetano (Pavie 1816 - Naples 1887) ténor italien. Il débuta en 1837, se distinguant tout d'abord dans le répertoire de Donizetti, puis s'affirmant dans toute l'Europe comme interprète de Verdi qui le choisit et écrivit pour lui plusieurs rôles, dont celui de Riccardo du *Bal Masqué*. Doté d'une voix sonore, il était, à ses débuts, porté aux effets puissants, mais il acquit ensuite de la souplesse, de la douceur et une grande qualité de phrasé.

Frauenholtz Johann Christoph (Cobourg, 1684-Strasbourg, 1764). Compositeur allemand, il joua un rôle musical important à Strasbourg. Il composa une musique funèbre pour le maréchal de Saxe, et des cantates où l'influence française se retrouve, tant dans la forme, que dans le rythme des danses. □

Frauenlob surnom de Heinrich von Meissen (Meissen ? - Mayence 1318) Minnesänger allemand. Il fut en rapport avec les princes de l'Allemagne du Nord et avec Venceslas II de Bohême; il s'établit dans les dernières années de sa vie à Mayence, où il semble avoir fondé une école de maîtres chanteurs. De sa production, il ne nous reste quelques mélodies, qui accompagnaient ses textes poétiques.

Frazzi Vito (San Secondo Parmense 1888 - Florence 1975) compositeur italien. Elève du Conservatoire de Parme, il enseigna pendant plus de quarante ans au Conservatoire de Florence où L. Dallapiccola, V. Bucchi et A. F. Lavagnino furent ses élèves. Il a écrit des musiques symphoniques, chorales et de chambre, ainsi que des opéras comme *Re Lear* («le Roi Lear», 1939) et *Don Chisciotte* («Don Quichotte», 1952), où il adopte un langage néoromantique.

Freccia Massimo (Florence 1906) chef d'orchestre italien. Il étudia au Conservatoire de Florence, se perfectionnant ensuite à Vienne. Il a mené une carrière de chef d'orchestre longue et active en Europe et en Amérique. De 1959 à 1963, il a dirigé l'orchestre symphonique de la RAI à Rome.

Frederic II de Hohenzollern, dit «le Grand» (Berlin 1712 - Sans-Souci, Potsdam, 1786) roi de Prusse. Grand amateur de musique, il étudia la flûte avec J. J. Quantz, et la composition avec C. H. Graun, maître de sa chapelle privée; cette chapelle, fondée en 1732, devint un important centre musical. Monté sur le trône (1740), F. fit construire l'Opéra de Berlin, inauguré en 1742 et, en 1747, il invita à la cour J. S. Bach, qui composa alors le célèbre thème de l'*Offrande musicale*. F. a écrit 4 concertos pour flûte et cordes, 4 symphonies, 3 marches, 3 cantates profanes, divers airs, 121 sonates pour flûte et clavecin et également quelques livrets d'opéras pour Graun.

free jazz ou «jazz libre», dénomination du jazz des années 60 qui suivit le bop et le hard bop. L'adjectif «free» semble avoir deux significations : l'une, technique, qui fait référence à la liberté par rapport aux schémas précédents, surtout par rapport aux grilles de successions harmoniques; l'autre, culturelle, qui fait référence à la liberté d'une culture afro-américaine retrouvée, autonome par rapport à la culture blanche occidentale. Le f. j. est caractérisé par la valeur prédominante du son, du timbre, centre moteur de l'improvisation; celle-ci, comme aux débuts du jazz, est collective et globale, en ce sens que chaque musicien joue en même temps pour lui et pour ses camarades, sur une base polyrythmique. A la différence de ce qui s'était produit pour le bop, bien qu'avec retard, le f. j., à cause précisément de sa diversification culturelle, n'a pu être assimilé et commercialisé par l'industrie du spectacle, même si certains de ses éléments sonores et émotionnels ont trouvé une utilisation dans la musique pop la plus avancée. Formulé à la fin des années 50 par Ornette Coleman, Cecil Taylor et Sun Ra avec l'Arkestra, le f. j. a été influencé de manière radicale par John Coltrane (qui, à son tour, en a repris par la suite divers éléments) et a trouvé son meilleur représentant en la personne d'Albert Ayler. Parmi les autres personnalités et ensembles marquants, citons : Milford Graves, Archie Shepp, Pharoah Sander, Giuseppi Logan, l'Art Ensemble of Chicago, Sunny Murray, Roswell Rudd, Don Cherry et, par certains aspects, Eric Dolphy. L'expression a été adoptée également dans le domaine pop, pour indiquer des musiques moins dépendantes des schémas ou des contraintes formelles, ou bien plus largement et plus librement improvisées.

Freeman Lawrence, dit «Bud» F. (Chicago 1906) saxophoniste ténor et clarinettiste de jazz américain. Il fut l'un des musiciens blancs les plus actifs et les plus originaux de Chicago dans les années 20; plus tard, dans les années 50, il s'est rapproché du nouveau jazz.

Freire Nelson (1944) pianiste brésilien. Vainqueur de plusieurs concours internationaux, il exerce une grande activité de concertiste, seul ou en duo avec M. Argerich.

Freitas Frederico de (Lisbonne 1902-1979) chef d'orchestre et compositeur portugais. Après s'être perfectionné en France et en Allemagne, il fonda la Société chorale de Lisbonne en 1940; à partir de 1956, il dirigea l'Orchestre symphonique de la Radio portugaise. Dans sa production (opéras, ballets, musique symphonique, vocale, instrumentale et sacrée), il a adopté un langage éclectique polytonal et polyrythmique, parfois marqué par le folklore national.

Freitas Branco Luiz de (Lisbonne 1890-1955) compositeur et musicologue portugais. Après avoir étudié à Berlin et à Paris, il fut professeur au Conservatoire de Lisbonne et directeur artistique du Théâtre São Carlos, pratiquant également la critique musicale.

Il composa des musiques d'orchestre (5 symphonies, de 1924 à 1950) et de chambre; il écrivit aussi des ouvrages de théorie, d'enseignement et de musicologie. Avec lui, la musique portugaise tend à s'aligner sur la musique moderne des autres pays tout en conservant les caractéristiques typiques de sa tradition (par ex. la modalité polyphonique).

Frémart Henri (? fin du XVI^e^ s. - Paris v. 1646) compositeur français. Originaire de Picardie, il fut maître de chapelle à la cathédrale de Rouen (1611-1625), puis à Notre-Dame de Paris (1625-1640). Compositeur réputé, ami de M. Mersenne, il n'a publié que quelques messes à 4, 5 et 6 voix, comme la *Missa... «Ad placitum»* (1642), la *Missa... «Eripe me, Domine»* (1643) ou la *Missa... «Jubilate Deo»* (1645). □

Frémaux Louis (Aire-sur-la-Lys 1921) chef d'orchestre français. Après des études au Conservatoire de Paris et l'obtention d'un 1er Prix de direction (1952), il a occupé le poste de directeur musical de l'orchestre de Monte-Carlo (1956-1965). Il a ensuite dirigé l'orchestre de Lyon (1968-1971), puis l'orchestre de Birmingham. Depuis 1979, il est à la tête de l'orchestre symphonique de Sydney. □

Freni Mirella (Modène 1935) soprano italienne. Elle a débuté, en 1956, dans *Carmen* (rôle de Micaela) à Modène et elle est aujourd'hui l'une des sopranos les plus appréciées. Dotée d'une voix agile et cristalline, soutenue par une excellente technique, elle s'est illustrée comme interprète de Mozart (Zerlina de *Don Juan*, Susanna des *Noces de Figaro*) ou dans des rôles sentimentaux comme Marguerite de *Faust* et Mimì de *la Bohème*. Récemment, elle a affronté avec succès les rôles plus difficiles de certains opéras de Verdi (*Otello, Don Carlos, Aida*).

fréquence nombre de cycles ou de périodes à la seconde d'un signal électrique alterné ou d'un son. Les fréquences se mesurent en hertz (Hz). Un son pur est caractérisé par une intensité, une hauteur, une amplitude données et, précisément, par sa fréquence qui exprime le nombre de vibrations complètes à la seconde. Les f. entendues par l'oreille humaine ont une étendue comprise entre 20 et 20000 Hz; au-desous et au-dessus de ces f. il existe des infrasons et des ultrasons. En ce qui concerne l'enregistrement et la reproduction du son, on n'est pas encore parvenu à construire un haut-parleur capable de restituer fidèlement tout le spectre audible. On a donc divisé le spectre audible en bandes dont chacune d'elles est reproduite dans un diffuseur acoustique par un haut-parleur spécifique : les basses (20 à 600 Hz) par un *woofer*, les médianes (600 à 3000 Hz) par un *midrange*, et les aiguës (3000 à 20000 Hz) par un *tweeter*. Il faut enfin noter que la réponse en f. de l'oreille humaine n'est pas linéaire comme celle d'une bonne chaîne hi-fi, spécialement aux bas niveaux d'écoute; on vérifie en effet qu'elle est particulièrement sensible aux moyennes f. (celles où se place la voix), tandis qu'elle tombe sur les basses et sur les aiguës. On a pallié cette déficience en insérant dans les amplificateurs un circuit électronique particulier (→ loudness) qui permet, précisément aux bas niveaux d'écoute, d'exalter artificiellement ces f. en rétablissant la linéarité de la réponse à celles-ci.

Frescobaldi Girolamo (Ferrare 1583 - Rome 1643) compositeur italien. Elève de Luzzaschi, à l'âge de vingt ans, il se rendit à Rome où, en 1607, il fut nommé organiste à S. Maria in Trastevere. La même année, il suivit son protecteur, le cardinal Bentivoglio, dans les Flandres. Il se fit connaître comme compositeur, en publiant à Anvers une série de madrigaux (*Il Primo Libro de madrigali a cinque voci*). Par la suite, il composa peu d'œuvres vocales (on peut retenir les deux livres, *Arie musicale* à 1 et 3 voix avec clavecin ou théorbe, 1630) qui ne correspondaient pas à sa vraie nature. C'est en fait dans le domaine de la musique instrumentale que F. montra tout son talent et atteignit une renommée européenne. En 1608, de retour des Flandres, il publia à Milan un livre de *Fantasie a quattro*, qui, bien que subissant encore manifestement l'influence des modèles polyphoniques, révélait déjà ses capacités dans le domaine de l'imagination rythmique, multipliant les possibilités des jeux contrapuntiques. Après un séjour de quelques mois à Ferrare, ayant réussi le concours pour occuper le poste d'organiste à la chapelle Giulia, F. s'établit à Rome, tout en restant au service des Aldobrandini; il passa le reste de sa vie à Rome, si l'on excepte deux parenthèses, l'une à Mantoue chez les Gonzague (en 1614, pour deux mois seulement) et l'autre à Florence, auprès du grand-duc de Toscane, Ferdinando II (1628-1634).

G. Frescobaldi, d'après un portrait de C. Mellan, Paris, Ecole des beaux-arts.

Jusqu'à l'époque de son établissement définitif à Rome, F. s'était fait apprécier aussi bien comme compositeur que comme organiste. Ses contemporains étaient stupéfaits de voir avec quelle habilité il jouait de son instrument et ses œuvres étaient tant réclamées, que l'on dut en tirer rapidement plusieurs éditions. Cette popularité acquise dans tous les milieux, du plus humble au plus aristocratique, des simples débutants aux théoriciens les plus sévères, s'explique par l'absence chez F. de toute forme de mécanisme et d'abstraction intellectuelle. Le niveau musical atteint dans ses compositions, admirables de simplicité et de candeur passionnée, est tel que l'on en oublie les moyens techniques. Ce charme particulier se reflète dans l'atmosphère religieuse retrouvée, dans le retour à la spiritualité méditative de l'office religieux, loin des pertubations baroques des sens et du recours à cette éloquence mondaine qui, après M. A. Cavazzoni, avaient touché tous les musiciens. Ceux-ci avaient alors tendance à masquer, par des notes, un culte devenu de plus en plus superficiel. On peut remarquer une austérité semblable dans le livre des *Ricercari e canzoni franzese* (1615), dans lequel F. résume l'évolution historique de ces formes, traitant avec le respect le plus scrupuleux les procédés contra-

ponctiques, et dans ses deux livres de *Toccate*. Le premier (*Toccate e partite d'intavolatura di Cimbalo*, 1615) montre une extraordinaire variété de combinaisons musicales, ainsi qu'un emploi important de la technique de la variation et de l'ornement. Le second, au titre plus élaboré (*Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde Correnti et altre partite d'intavolatura di Cimbalo et Organo*, 1627), sans manquer de pages de pur divertissement, laisse présager clairement l'emploi liturgique de nombreuses compositions (quelques *toccate*, entre autres, sont écrites «pour l'élévation»), et évitent soigneusement toute virtuosité pour pouvoir établir une vraie atmosphère contemplative. Entre ces deux livres, F. publia également, en 1624, un de ses *Capricci fatti sopra diversi Soggetti, et Arie*. Si le recueil des *Canzoni a una-quattro voci per sonare con ogni sorte di stromenti* (1628) n'ajoute peut-être rien à l'art de F., celui des *Fiori Musicali di diverse compositione, Toccate, Kirie, Canzoni, Capricci e Ricercari* (Venise, 1635), est au contraire d'un très haut niveau. Il consiste en un recueil de 46 morceaux, parmi lesquels, seuls, les deux derniers (dont la célèbre *Bergamasca*) sont profanes. Ce recueil se propose de présenter les morceaux nécessaires pour trois messes pour orgue (messes du dimanche, des apôtres, de la Vierge); l'emploi des mélodies grégoriennes, traitées selon la technique de la polyphonie sur *cantus firmus* est donc constant. Tout apparat extérieur y est aboli, et les difficultés d'exécution y semblent même simplifiées; le discours musical, poignant, reste cependant toujours spontané et d'une efficacité immédiate, capable même d'apparaître péremptoire, telle une édifiante leçon de style et de goût. En 1645, les *Canzoni alla francese in partitura* furent publiés à titre posthume, alors que de nombreuses partitions pour orgue restèrent manuscrites et furent éditées seulement à l'époque moderne. Ses compositions vocales sacrées et profanes furent publiées dans des anthologies de l'époque, d'autres restèrent manuscrites.

frette mince planchette de bois, d'ivoire ou de métal, fixée perpendiculairement au manche de certains instruments à cordes pincées tels que la guitare, la mandoline, le banjo, etc. Fixées à des hauteurs différentes sur la touche (c.-à-d. le long du manche, directement sous les cordes), les f. indiquent les endroits où il faut poser les doigts pour obtenir les diverses notes.

Frezzolini Erminia (Orvieto 1818 - Paris 1884) soprano italienne. Fille de la basse comique Giuseppe F. (Orvieto 1789-1861), elle fut l'une des «prime donne» les plus admirées du XIX^{e} siècle, considérée par beaucoup comme la plus digne héritière de la Malibran pour la grâce de sa silhouette, l'habile virtuosité de son chant et la vérité de ses interprétations. Elle chanta surtout des opéras de Bellini, Donizetti et Verdi; ce dernier la choisit comme première interprète des *Lombards* (1843) et de *Jeanne d'Arc* (1845).

Fricci Antonietta, nom d'artiste de A. Freitsche (Vienne 1840 - Turin 1912) soprano et mezzo-soprano autrichienne naturalisée italienne. Sa voix puissante, émouvante, et son fort tempérament en firent, entre 1860 et 1875, l'une des plus grandes interprètes de la *Norma* de Bellini, de l'*Africaine* de Meyerbeer et, dans le répertoire de Verdi, de *Macbeth* et de *Don Carlos* (rôle de la princesse Eboli).

Fricker Peter Racine (Londres 1920) compositeur anglais. Tout en exerçant des activités de professeur et de directeur musical dans plusieurs collèges londoniens, il a composé le ballet *Canterbury* (1951), l'oratorio *The Vision of Judgment* (1957-1958), des musiques symphoniques, de chambre, vocales et instrumentales. Influencé dès ses débuts par des musiciens comme Bartók, Berg, Schoenberg et Hindemith, il a fait un libre usage des techniques sérielles dans le cadre de formes traditionnelles, s'ouvrant à de nouvelles recherches vers la fin des années 60, comme, par exemple, dans *The Roofs* («les Toits») pour soprano et percussion (1970) ou *Episodes* pour piano (1967-1969).

Fricsay Ferenc (Budapest 1914 - Bâle 1963) chef d'orchestre hongrois. Il fut l'élève de B. Bartók et Z. Kodály et commença sa carrière de chef d'orchestre dans son pays. Il devint directeur de l'Opéra de Vienne (1947), de l'Opéra et de la Radio de Berlin-Ouest (1948-1952), puis de l'Opéra de Munich (1956-1958). Il fut apprécié en tant qu'interprète du répertoire symphonique romantique et contemporain. Il écrivit *Über Mozart und Bartók* (1962).

Frid Géza (Máramarossziget 1904) pianiste et compositeur hollandais d'origine hongroise. En Hongrie, il étudia avec Bartók et Kodály, faisant comme eux des recherches dans le domaine de la musique populaire. Après avoir séjourné en France et en Italie, il s'installa en 1948 en Hollande où il enseigna aux Conservatoires de Rotterdam et d'Utrecht. Sa vaste production, aux formes traditionnelles, rappelle parfois la musique populaire hongroise.

Fridzeri Alessandro Maria Antonio (Vérone 1741 - Anvers 1825) compositeur, violoniste et mandoliniste italien. Devenu aveugle très jeune, il apprit tout seul à jouer de nombreux instruments : violon, mandoline, orgue, harpe, clavecin. Organiste à Vicence de 1761 à 1764, il s'établit à Paris en 1765; après une tournée de concerts en France et en Belgique, il s'installa à Strasbourg pendant deux ans (1769-1770), puis retourna à Paris, où il s'affirma comme compositeur et fonda l'Académie philharmonique, qu'il dirigea. Il vécut les dernières années de sa vie à Anvers. Très connu comme virtuose de la mandoline, F. a composé pour cet instrument *6 Sonates* (1771); en outre, il est l'auteur d'opéras comiques, d'œuvres symphoniques, de 2 concertos pour violon et d'œuvres de musique de chambre et vocale proche de celles de Viotti.

Friedlaender Max (Brieg, Silésie, 1852 - Berlin 1934) musicologue allemand. Après une brève carrière de chanteur (basse), il se consacra à l'enseignement et aux études musicologiques, en particulier sur le lied allemand. Il a dirigé des éditions de lieder de Schubert, Schumann, Beethoven, Mendelssohn et Brahms et il a publié quelques recueils de chants populaires.

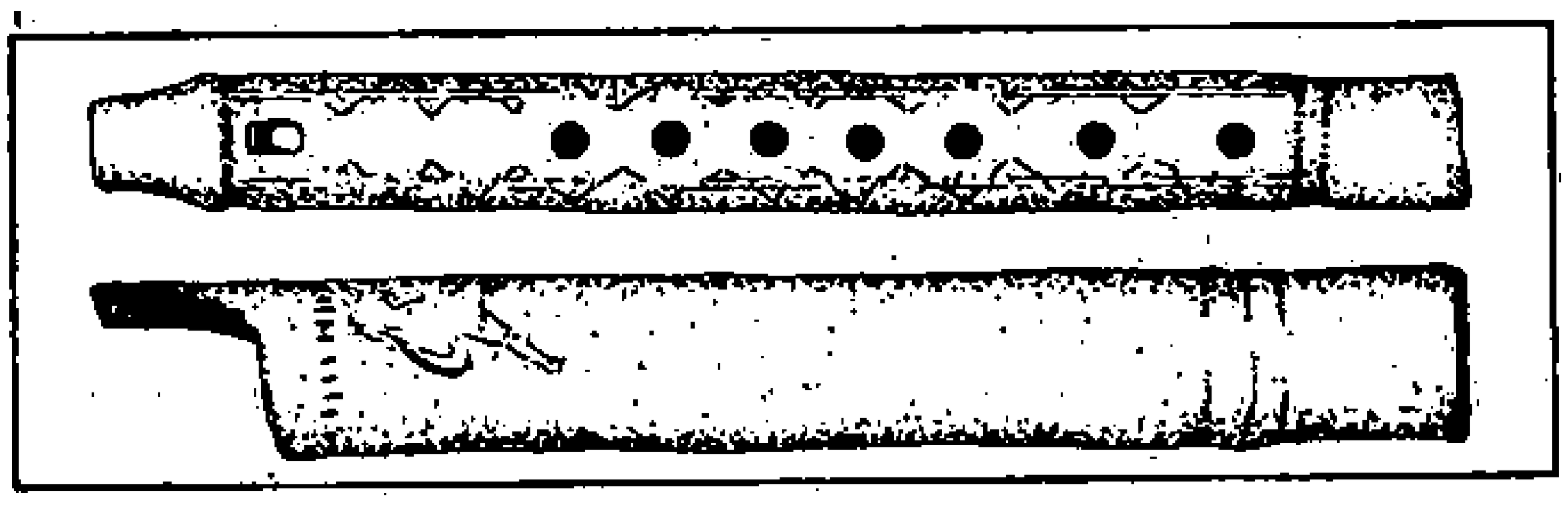
Friedrich Götz (Naumburg 1930) metteur en scène d'opéra allemand. Disciple de W. Felsenstein, dont il a été l'assistant au Komische Oper de Berlin-Est (1958-1968), avant d'en devenir le directeur. En 1973, il a occupé les mêmes fonctions au Staatsoper de Hambourg et en 1981, il a été nommé General-Intendant du Deutsche Oper de Berlin. Il a produit des opéras dans toute l'Europe, notamment *Tannhäuser* à Bayreuth (1972), *Moses and Aaron* à Vienne

(1973), le *Ring* au Covent Garden de Londres (1974-1976) et à l'Opéra de Berlin (1987). □

Friml Rudolf (Prague 1879 - Hollywood 1972) compositeur et pianiste américain d'origine tchèque. Il étudia la composition avec A. Dvořák. Il s'établit en 1906 aux Etats-Unis, composa des opérettes et des comédies musicales, s'inspirant de la tradition sentimentale viennoise de F. Lehár et O. Strauss. Parmi celles-ci, *Rose-Marie*, 1924, est la plus célèbre.

Frimmel Theodor von (Amstetten, Basse-Autriche, 1853 - Vienne 1928) musicologue autrichien. Après une licence de médecine obtenue à Vienne, il se consacra ensuite à la musique et aux arts figuratifs. Dans le domaine musical, il se signala comme spécialiste de la vie et de l'œuvre de Beethoven sur qui il a publié plusieurs études.

friscalettu flûte à bec en bambou, ou plus rarement en bois, en usage dans la musique populaire sicilienne. Elle peut se présenter sous des formes et des dimensions différentes, notamment en ce qui concerne le nombre et la disposition des trous.



Deux aspects du friscalettu (Sicile).

Froberger Johann Jakob (Stuttgart 1616 - Héricourt, Montbéliard, 1667) compositeur allemand. Descendant d'une famille de musiciens, il étudia à Rome avec, entre autres, Frescobaldi (de 1637 à 1641). Voyageant dans l'Europe entière, il s'affirma comme le meilleur claveciniste de son temps. Son nom est lié à un important recueil de compositions pour instrument à clavier (1693, publication posthume, Mayence), contenant plus d'une centaine de pièces, parmi lesquelles 30 suites (on considère F. comme le codificateur de cette forme, de sa structure avec succession des mouvements : allemande, courante, sarabande, gigue), 25 *Toccatas*, 14 *Ricercari*, 18 *Capriccios* et 6 *Partitas*. Ce musicien, à l'imagination fertile et au goût raffiné (comme le démontre la célèbre suite *Lamento sopra la dolorosa perdita di Ferdinando IV*), diffusa grandement le style frescobaldien dans les pays allemands, posant les jalons de la future école d'orgue de l'Allemagne du Sud.

Froidebise Pierre (Ohey, Namur, 1914 - Liège 1962) compositeur et organiste belge. Il s'intéressa particulièrement à la musique d'orgue, surtout celle de la Renaissance, et favorisa la production de jeunes compositeurs. Il subit l'influence de la musique contemporaine, d'abord celle de Stravinski, puis celle de Webern. Il écrivit de la musique théâtrale, vocale et instrumentale, et aussi des musiques de scène et de film.

Froment Louis de (Toulouse 1921) chef d'orchestre français. Elève de A. Cluytens, il dirigea d'abord divers orchestres de chambre ; il atteignit la notoriété internationale surtout en tant que chef attitré de l'orchestre de la Radiotélévision du Luxembourg.

Frontini Francesco Paolo (Catane 1860-1939) compositeur italien. Il écrivit quelques opéras, l'oratorio *Sansone e Dalila* (1882), des musiques d'orchestre et de chambre, mais il est surtout connu par ses pages pour piano (*Serenata araba, I Zampognari*, le célèbre *Piccolo montanaro*, etc.) et ses anthologies de danses et chants populaires siciliens.

frottola forme musicale polyphonique à 4 voix, qui se rattache à la forme littéraire homonyme : elle se répandit en Italie pendant la fin du XV[e] s. et le début du XVI[e] s., puis fut supplantée par d'autres formes, en particulier par le madrigal. D'origine populaire, sur des thèmes amoureux, elle était caractérisée par un mouvement compact des voix, qui commençaient et finissaient le plus souvent ensemble, en suivant le mètre poétique, sans exclure pour autant des entrées contrapuntiques et des imitations occasionnelles. Le rôle mélodique était surtout attribué à la voix de soprano, de façon à ce que la f. puisse être exécutée en version de chant monodique, accompagné par des instruments (qui jouaient la partie la plus grave). Du point de vue métrique, la f. ressemble à la ballade (dont elle est issue) et au *villancico* espagnol, avec alternance du refrain et des strophes en vers octosyllabiques. M. Cara, B. Tromboncino (qui exercèrent à Mantoue, véritable centre de diffusion de cette forme musicale), Josquin des Prés et M. Pesenti figurent parmi les compositeurs les plus importants de f. // Ce terme désigne également des formes similaires à la f. proprement dite : la *barzaletta*, le *capitolo*, l'ode, le *strambotto*, etc.

Frübeck de Burgos Rafael (Burgos 1933) chef d'orchestre espagnol d'origine allemande. Il étudia en Espagne, puis à Munich, et débuta en 1958 à Bilbao. A la tête de l'Orchestre national de Madrid depuis 1962, il s'est principalement consacré au répertoire symphonique, tout en dirigeant également au théâtre et en enregistrant une très célèbre version de *Carmen*. Il a été invité par les plus importants orchestres symphoniques du monde.

Frugoni Carlo Innocenzo (Gênes 1692 - Parme 1768) poète et librettiste italien. Poète à la cour de Philippe de Bourbon, à Parme, il favorisa le projet du ministre G. du Tillot et de T. Traetta, visant à réformer le mélodrame italien sur le modèle de la tragédie lyrique française. Il a écrit des livrets pour de nombreux compositeurs, parmi lesquels Traetta, Leo, Gluck (*le Feste d'Apollo*, 1769, en collaboration avec R. Calzabigi).

Fubini Enrico (Turin 1935) musicologue italien. Professeur d'esthétique musicale à l'Université de Turin (1972), il a publié : *l'Estetica musicale dal Settecento a oggi* («l'Esthétique musicale du XVIII[e] siècle à nos jours», 1964), *Gli Enciclopedisti e la musica* («les Encyclopédistes et la musique», 1971), *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* («Musique et langage dans l'esthétique contemporaine», 1973), *l'Estetica musicale dall'antichità al Settecento* («l'Esthétique musicale de l'Antiquité au XVIII[e] siècle», 1976).

Fuenllana Miguel de (Mavalcarnero, Madrid, v. 1500 - Valladolid? v. 1579) luthiste et compositeur espagnol. Aveugle de naissance, il semble avoir été au service d'Isabelle et de Philippe II d'Espagne. En 1554, il publia *Orphenica lyra* (l'un des plus importants livres sur la vihuela paru pendant le règne de Charles I), contenant des pièces originales, ainsi que des transcriptions pour vihuela de madrigaux, des *strambotti*, des motets et autres compositions des

musiciens les plus importants de l'époque (Josquin des Prés, Willaert, Arcadelt, Vásquez, etc.).

Fuga Sandro (Modigliano Veneto, Trévise, 1906) compositeur et pianiste italien. Diplômé du Conservatoire de Turin, dont il est ensuite devenu le directeur, il a exercé jusqu'en 1940 une activité de concertiste, se consacrant ensuite à l'enseignement et à la composition. Outre les *Ultime lettere da Stalingrado* («Dernières lettres de Stalingrad») pour voix récitante et orchestre, il a à son actif les opéras *Otto Schnaffs* (1950) et *Confessione* («Confession», 1942), de la musique orchestrale, vocale et de chambre, au modernisme tempéré.

fugato partie d'une pièce musicale, instrumentale ou vocale, qui présente les caractéristiques propres à la fugue : monothématisme, imitation constante, quoique plus ou moins rigoureuse. A partir du XVII^e^ s., le f. devint un procédé d'usage courant dans tous les genres musicaux, du concerto à l'opéra.

Fugère Lucien (Paris 1848-1935) baryton français. Après des débuts dans le répertoire du café-concert, puis aux Bouffes-Parisiens, où il créa *Madame l'Archiduc* et *la Créole* d'Offenbach, il entra à l'Opéra-Comique (1877-1910). Excellent chanteur et comédien, il eut beaucoup de succès dans les rôles de Figaro, Papageno et Leporello.

fughetta, composition utilisant le schéma formel de la fugue, mais présentant des développements plus limités et de structure plus simple (absence fréquente de contre-sujet). Le répertoire pour orgue des XVIII^e^ et XIX^e^ s. possède de nombreuses f., destinées à combler les moments brefs du service liturgique. Parmi les f. les plus célèbres, on peut retenir celles contenues dans les *Petits Préludes et fugues pour orgue* de Bach.

Fugs, The groupe vocal et instrumental pop américain. Fondé en 1965 par le poète et chanteur Ed Sanders, il exprima une tendance à la provocation politique. Il cessa d'exister en 1969.

fugue forme musicale contrapuntique, l'une des plus importantes et des plus complexes de l'histoire de la polyphonie occidentale. Le terme f. commença à être utilisé au XIV^e^ s., pour désigner les compositions reposant sur l'→ imitation et spécifiquement sur le → canon. Au XVI^e^ s., avec le développement du *ricercare* instrumental et des formes semblables (*toccata, fantaisie, tiento, capriccio*, etc.), la première consolidation d'une écriture contrapuntique apparut, et laissa entrevoir l'origine lointaine de la fugue qui, dans sa forme moderne, fut définie dans la seconde moitié du XVII^e^ s. Elle fut caractérisée non seulement par une destination instrumentale (plus tard, également pour voix chantées), par un rigoureux monothématisme (adoption d'un thème unique appelé *sujet*), mais également par des principes techniques particuliers qui l'émancipèrent de la → modalité et la lièrent totalement à la → tonalité. Du point de vue structurel (mais avec une variété de procédés), la f. s'articule en trois parties principales : l'*exposition* thématique, qui est la plus typique, le *développement*, et le résumé appelé *strette*. Dans l'*exposition*, chaque voix (c'est-à-dire les parties instrumentales et vocales, qui peuvent aller de 2 ou plus, généralement 3 ou 4) interviennent l'une après l'autre, successivement avec le thème, dès que la voix précédente a fini de le faire entendre. Le sujet, énoncé au début par une voix seule, est repris par une seconde voix, pendant que l'autre continue, l'imitant ou la reproduisant dans la tonalité de la dominante (si le sujet est par ex., en *do*, la réponse sera en *sol*); une telle imitation est appelée *réponse*. Après la réponse, une éventuelle troisième voix s'ajoute aux deux voix existantes, en reproduisant, à son tour, le sujet dans la tonalité de départ; l'éventuelle quatrième voix reproduit à son tour la réponse dans la tonalité de la dominante, et ainsi de suite, alternativement, s'il y a d'autres voix. Le dessin mélodique du sujet peut conserver ses intervalles inaltérés dans la réponse; dans ce cas, la réponse et la f. elle-même sont appelées *réelles*. Au contraire, dans la réponse il est parfois nécessaire de modifier un ou plusieurs intervalles du dessin du thème original (les modifications sont appelées *mutations*) pour permettre le retour de la tonalité de la dominante (celle de la réponse) à la tonalité de départ (c'est-à-dire celle du sujet), lesquels sont en rapport de quarte ascendante (par ex. de *sol* à *do*) alors que le rapport inverse de tonalité entre sujet et réponse était au début d'une quinte ascendante (de *do* à *sol*); s'il y a une mutation, la réponse et la f. sont appelées *tonales*. Après avoir énoncé le sujet ou la réponse, une voix peut parfois être suivie par un court fragment libre, appelé *coda*, avant que la voix suivante n'entre avec une imitation éventuelle. Un autre élément caractéristique de l'exposition de la f. est le contre-sujet, élément thématique secondaire, énoncé par la voix qui a déjà fait entendre le thème fondamental, pendant l'imitation de celui-ci par la voix qui entre ensuite.

Le *développement* est constitué par une alternance de parties appelées *divertissements* (ou *épisodes*) et de *réexpositions* en nombre variable. Les principes des procédés de l'imitation s'appliquent librement aux divertissements, où l'on peut utiliser le matériel thématique de l'exposition ou faire appel à d'autres thèmes apparus de façon transitoire, en modulant dans de nombreuses tonalités; pour les réexpositions, un jeu imitatif sur le sujet et la première réponse est présenté en plusieurs tonalités, mais de façon plus courte. Le terme de *strette* désigne globalement la partie finale de la f. Elle consiste en une série de reprises, dans la tonalité fondamentale, des imitations du sujet et de la réponse (reprises appelées tour à tour *première, deuxième, troisième strette*, et ainsi de suite); à la différence de l'exposition, dans la strette les voix se succèdent, l'une après l'autre, en ordre serré, sans attendre que la voix précédente ait fini de conclure le thème entier (celui-ci peut être juste limité à son début). Les f. à plusieurs sujets (*fugue à deux, trois, quatre sujets*, ou *fugue double, triple, quadruple*) sont moins fréquentes et plus complexes (tout en respectant un mécanisme analogue).

La f. atteignit son apogée avec l'œuvre de J.S. Bach, qui en fit ainsi la forme la plus élaborée de la période baroque. Il sut faire coïncider les lois de la tonalité (qui joua un rôle déterminant), avec les principes mêmes de la f.; il créa ainsi une architecture sonore d'une rigueur inégalée, dans laquelle les découvertes de la science contrapuntique se mêlèrent de façon intrinsèque au matériel thématique. La dernière grande œuvre du compositeur allemand, intitulée «l'Art de la fugue» (*Die Kunst der Fuge*), témoigne de

Exemple schématique d'une fugue à 4 voix.

	EXPOSITION
Soprano	Sujet Contre-Sujet - Partie libre ....
Alto	Réponse Contre-Sujet - Partie libre ....
Ténor	Sujet Contre-Sujet........................
Basse	Réponse ....

DEVELOPPEMENT

	1° Divertissement (mod. à autre tonalité)	1° Réexposition (dans la nouvelle tonalité)	2° Divertissement (mod. à autre tonalité)	2° Réexposition (dans la nouvelle tonalité)	Dernier Divertissement (mod. à la tonalité de départ)
Soprano	....	Contre-Sujet - partie libre	....	Contre-Sujet....	partie libre
Alto	....	Sujet - partie libre	....	....	....
Ténor	partie libre	..............Réponse	Partie libre ..	....	....
Basse	partie libre ...	...........Contre-Sujet	Partie libre ..	Sujet..........	(évent. pédale de dominante)

STRETTE (dans la tonalité initiale)

	1re Strette	2e Strette	3e Strette	Dernière Strette	
Soprano	Sujet ....Partie libre	Réponse	Contre-Sujet ..	......Sujet	Accord Final
Alto	Réponse....Partie libre..........	....	..Contre-Sujet	....Réponse	
Ténor	Sujet........ Partie libre	....	....	........Sujet	
Basse	Réponse	.Sujet	Partie libre....	(évent. pédale de tonique)	

l'importance que cette forme revêtit dans sa production et révèle la conception qu'il avait de la musique elle-même.
Par définition, à l'opposé de l'esprit de la musique homophonique, apparue au début du XVIII^e s., la f. fut peu utilisée par les successeurs de Bach, bien que Mozart en ait donné des exemples remarquables. Beethoven récupéra de façon géniale l'esprit de la f., dans des compositions soumises à de nombreux critères formels; les œuvres utilisant cette forme (en particulier la *Grande Fugue* op. 133 pour quatuor à cordes, 1827) ne sont pas des retours au classicisme, mais des tentatives fécondes d'atteindre une plus grande synthèse des différentes manières de composer. Dans les f. écrites par des compositeurs du XIX^e s., (Mendelssohn, Liszt, Franck, etc.), la prédominance de l'intérêt harmonique sur l'intérêt contrapuntique, ainsi que l'élaboration des structures thématiques, tempéra souvent le caractère spécifique de cette forme, en la privant de sa rigueur architecturale habituelle. En outre, il est significatif que Brahms, grand maître du contrepoint, n'ait presque pas eu recours à la f., la considérant comme une forme trop liée à la pensée des compositeurs du passé. Néanmoins, au XX^e s., la f. a connu, contrairement au contrepoint, un regain d'intérêt chez les compositeurs néoclassiques et les romantiques tardifs.

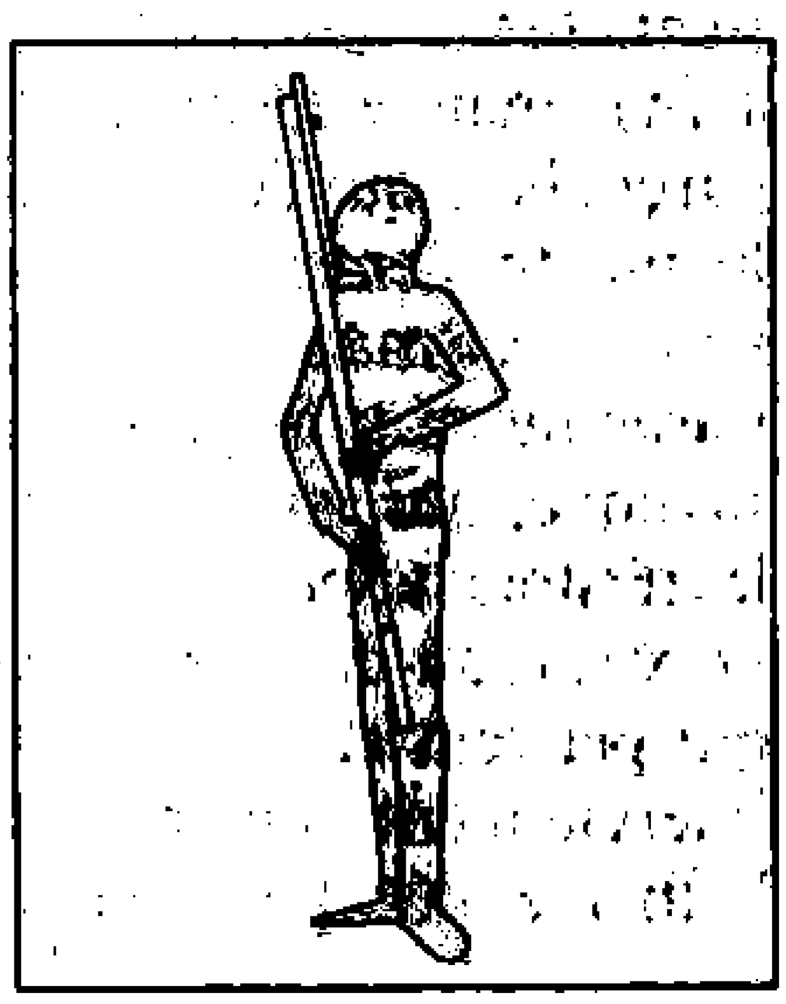
fujara grande → flûte à bec en bois de la musique populaire slovaque. On la tient en position verticale et pour en jouer il faut disposer d'un petit tuyau replié à angle droit provenant de deux tubes de bois ou de roseau plus petits que le tube principal.

Fuller Walter Gilbert, dit Gil F. (Los Angeles 1920) arrangeur de jazz américain. Il apporta une importante contribution à l'orchestre bop d'après-guerre de Dizzy Gillespie (*Things to come, Manteca*). En 1949, il a fondé son propre orchestre.

Fuller Maitland John Alexander (Londres 1856 - Carnforth, Lancashire, 1936) musicologue anglais. Il dirigea la deuxième édition du dictionnaire musical de Grove en 5 vol. (1904-1910) et publia des danses anglaises anciennes et la transcription du *Fitzwilliam Virginal Book*, le recueil de musique le plus important pour le virginal. Il est l'auteur de monographies sur *Schumann* (1884) et *Brahms* (1911), et d'autres écrits historiques et critiques.

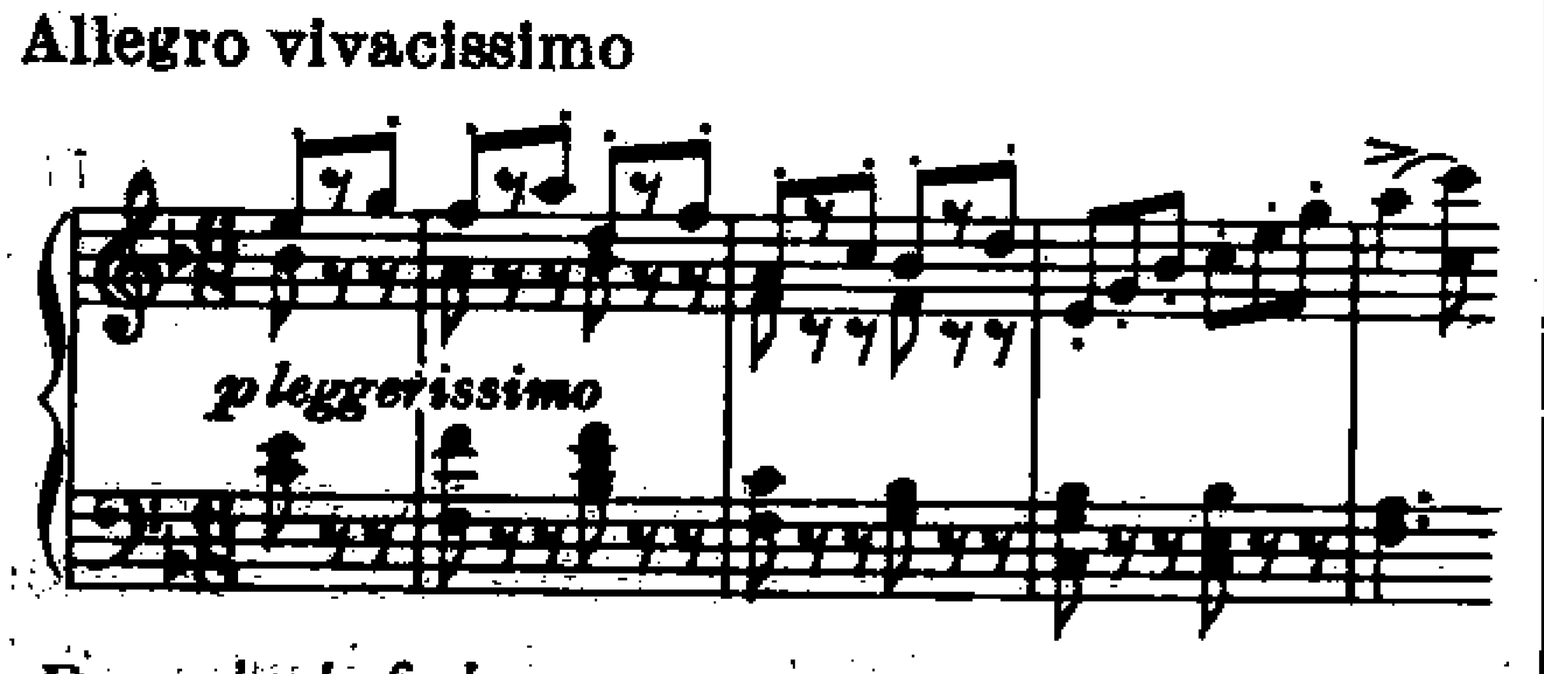
funk ou funky, terme créé au cours des années 50 aux Etats-Unis pour indiquer une qualité culturelle musicale typique du hard bop, par opposition aux formes raffinées du jazz blanc californien alors en vogue; «funk», c'était le brusque sursaut, sur le plan thématique comme sur celui de l'improvisation, de la matrice blues du jazz, avec des sonorités larges et un rythme marqué. Cette caractéristique a trouvé une expression plus explicite et systématique dans le rythm and blues et dans la soul music; la disco music des années 70 et 80 en est influencée dans une large mesure.

furiant danse populaire tchèque de caractère vif. Elle alterne trois mesures à 2/4 et deux à 3/4, et présente de fréquents déplacements d'accent. Elle fut également utilisée dans la musique savante, surtout par B. Smetana et A. Dvořák.



Joueur de fujara, flûte en usage dans la musique populaire slave.

furlana ou forlane, danse originaire du Frioul (Italie), pratiquée à Venise à la fin du XVII^e s., et ensuite répandue en Europe ; on la trouve dans la musique savante de Rameau et de Couperin. Il en existe à 3/4 et à 6/8. Bach, Ravel (dans le *Tombeau de Couperin*), Ponchielli (dans la *Joconde*) et d'autres compositeurs l'ont utilisée. Dans la tradition populaire italienne contemporaine, la f. est pratiquée surtout dans les Apennins (Emilie), dans la province de Reggio d'Emilie, et à Modène.



Exemple de furlana (A. Ponchielli : "Gioconda", final du I^er acte).

Furlanetto Bonaventura, dit Musin (Venise 1738 - 1817) compositeur italien. Il passa toute sa vie à Venise, où il fut maître de chapelle à St-Marc. Il a composé uniquement des œuvres de musique sacrée, adoptant en priorité la technique contrapuntique, et a écrit également un traité, *Trattato di contrappunto* (inédit). Sa célébrité, tant en Italie qu'à l'étranger, est due à son activité de professeur (il eut, entre autres, G. Pacini comme élève).

Fürstner Adolph (Berlin 1833 - Bad Nauheim 1908) éditeur de musique allemand. Après avoir fondé à Berlin, en 1868, la maison d'édition qui porte son nom, il absorba en 1872 la maison Meser de Dresde, propriétaire des droits des opéras de Wagner (*Rienzi, le Vaisseau fantôme, Tannhäuser*). Par la suite, il s'assura les droits des opéras de Massenet, Delibes, Glinka, R. Strauss et quelques autres. Son activité fut poursuivie par son fils OTTO (1886-1958), qui élargit le catalogue de la maison en s'assurant tous les droits sur les opéras de Strauss, de Pfitzner et de célèbres auteurs contemporains. En 1935, il émigra à Londres et fonda la Fürstner Limited que dirige sa veuve Ursula F.

Furtwängler Wilhelm (Berlin 1886 - Baden-Baden 1954) chef d'orchestre et compositeur allemand, fils de l'archéologue Adolf F. Très grand interprète du répertoire romantique, en particulier de Beethoven, Brahms et Wagner (il réalisa une importante édition discographique de la *Tétralogie* en Italie avec la RAI en 1953), il s'opposa aux tendances les plus avancées de la musique moderne, tout en soutenant Hindemith. La période de sa renommée internationale commença en 1922, lorsqu'il succéda à A. Nikisch comme directeur du Gewandhaus de Leipzig et de l'Orchestre philarmonique de Berlin. Il domina la scène internationale jusqu'à sa mort, dirigeant opéras et concerts. Il a composé 3 *Symphonies*, 1 *Concerto pour piano* et de la musique de chambre. Il a aussi écrit des essais sur Wagner, Brahms et Bruckner.

W. Furtwängler.

fusa ou fuse, figure de l'ancienne notation mensuraliste (notée ♪ ou ♪, pause ⊥). Elle apparut à la fin du XIV^e s., pour indiquer les valeurs immédiatement inférieures à la semi-minime, avec le signe ♪ ou ♪ et donna naissance, au XVII^e s., à l'actuelle → croche.

Fux Johann Joseph (Hirtenfeld, Styrie orientale, 1660 - Vienne 1741) compositeur et théoricien autrichien. Après avoir voyagé en Europe pour ses études, il fut organiste à l'église des Scozzesi à Vienne, puis, en 1698, on le trouve au service de la cour impériale, pour laquelle il composa de nombreuses œuvres dramatiques, des sérénades théâtrales, des oratorios et la plupart de ses nombreuses œuvres instrumentales et sacrées. C'est surtout dans ces dernières que l'on remarque une profonde science contrapuntique, dont la *Missa canonica* (1708) pour chœur a capella, offre un témoignage exemplaire. Théoricien et professeur très estimé, sa célébrité reste encore aujourd'hui surtout liée à son traité de composition *Gradus ad Parnassum* (1725).

G

G lettre qui, dans la notation alphabétique médiévale, désigna d'abord la note *si* (système de Notker Balbulus), puis la note *sol* (système d'Odon de Cluny). Actuellement, elle désigne le *sol* dans les pays de langue allemande et anglaise où, pour nommer les notes, les syllabes de → Gui d'Arezzo n'ont pas été adoptées. En outre, dans ces pays, le *G* majuscule peut signifier *sol* majeur, et le *g* minuscule, *sol* mineur. Pour les Allemands, elle peut aussi être unie à des suffixes permettant de désigner les notes et les tonalités de *sol* bémol (*Ges*), *sol* double bémol (*Geses*), *sol* dièse (*Gis*) et *sol* double dièse (*Gisis*). // Autrefois, il était également le signe correspondant à la clé de *sol*, qui donna naissance, après des transformations graphiques progressives, à la clé de *sol* (ou de *soprano*, appelée en ital. clé de violon)

(𝄞).

Gabetti Giuseppe (Turin 1796 - La Morra, Coni, 1862) compositeur et chef de fanfare italien. Il fut chef de la musique de l'armée royale de Savoie et composa, en 1831, à la demande du roi Charles-Félix, la *Marcia reale d'ordinanza* («Marche royale d'ordonnance») qui fut l'hymne national italien jusqu'à la proclamation de la République en 1946.

Gabrieli Andrea (Venise v. 1510-1586) compositeur italien. Nous avons peu d'informations sur sa vie. Il fut organiste de la basilique de San Marco, à Venise, de 1564 à sa mort; v. 1550, il fut peut-être organiste à la cathédrale de Vérone; en 1562, il avait entrepris, en compagnie de Roland de Lassus, un voyage en Bavière, Autriche et Bohême qui lui avait permis de nouer des relations importantes avec les souverains locaux. Il fut célèbre non seulement comme compositeur et comme organiste, mais aussi comme pédagogue : des compositeurs étrangers comme H.-L. Hassler et G. Aichinger vinrent à Venise pour apprendre l'art musical à son école. Il compta également parmi ses élèves L. Zacconi, ainsi que son neveu Giovanni qui produisit de nombreuses œuvres encore inédites à la mort d'Andrea.

Compositeur très fécond et actif dans tous les domaines, G. pressentit la naissance d'une sensibilité et d'une époque nouvelles; il sut s'adapter à l'esprit de grandeur qui s'exprimait déjà chez les maîtres de la peinture vénitienne, dans le sillage du destin politique et économique de la Sérénissime. G. a surtout le mérite d'avoir assimilé la leçon de Willaert et d'avoir transformé le style compact du maître flamand en un style concertant vraiment personnel. Groupes mélodiques et harmoniques, résonances souvent étonnantes grâce à l'emploi marqué du contraste, dissonances de nature souvent expérimentale révèlent la puissance de son style spectaculaire et haut en couleurs, qui tend à employer plusieurs chœurs, alternés ou superposés. Sa production instrumentale est imposante : *ricercari*, *canzoni*, «intonations» pour instrument à clavier ou pour «toute sorte d'instruments», parmi lesquels nous signalerons une *Battaglia* célèbre (conservée également dans une version chantée). Mais son art trouva son épanouissement majeur dans le domaine vocal. Sa musique sacrée est illustrée par environ 110 motets de quatre à douze voix, ainsi que par la magnifique série des 7 *Psalmi Davidici* à six voix, par les 4 messes à six voix et par divers fragments de messe (dont un admirable *Gloria* à seize voix) : partout apparaissent les caractéristiques rythmiques et déclamatoires du langage de G., fondamentalement diatonique et donc empreint d'une grande clarté. Quant à la musique profane, celle-ci ne comprend pas moins de 250 madrigaux (de trois à douze voix), une vingtaine de *Greghesche* (compositions simples, mais curieuses, dans un dialecte mixte vénitien, dalmate et grec), ainsi que les 4 grands chœurs pour l'*Edipo tiranno*, écrits comme commentaire de la tragédie de Sophocle (traduite par Orsatto Giustiniani) avec laquelle, en 1585, fut inauguré le théâtre Olympique de Vicence. A l'exception des *Greghesche* (et des compositions qui leur sont apparentées), les œuvres profanes de G. ne se différencient pas stylistiquement des pièces sacrées : au contraire, elles démontrent les mêmes caractéristiques essentielles, comblant ainsi le fossé qui, à cette époque, s'était creusé entre les deux genres.

Gabrieli Giovanni (Venise v. 1557-1612) compositeur italien. Elève de son oncle Andrea G. (auquel il succéda en 1586 en qualité de premier organiste à la basilique de San Marco), il peut être considéré comme le plus grand représentant de cette école typiquement vénitienne qui, en portant à maturité les idéaux polyphoniques de la Renaissance, aspirant à une construction monumentale et formellement unitaire, inaugura l'époque baroque. Son séjour à la cour de Bavière, à Munich dans les années 1575-1579, marqua le début de sa renommée européenne de compositeur; à l'école de Venise se formèrent de

nombreux musiciens nordiques, de H. Schütz à H.-L. Hassler, de M. Pederson à J. Grabbe. En 1587, Giovanni G. publia un volume de *concerti* contenant surtout des œuvres de son oncle Andrea, et, en 1597, un livre de *Sacrae Symphoniae* dans lesquelles les œuvres purement liturgiques (motets concertants) côtoient 14 *canzoni* instrumentales et 2 sonates (l'une, à 8 voix, est la célèbre *Sonata pian e forte*). Les deux recueils furent dédiés aux frères Fugger, puissants banquiers et mécènes allemands. D'autres pages composées par Giovanni G. parurent dans des anthologies, tandis que les *Symphoniae sacrae* et les *Canzoni et sonate per sonar ogni sorte de istrumenti* (17 *canzoni* instrumentales de cinq à douze voix, 3 sonates à quatorze voix et une sonate à trois violons) firent l'objet d'une publication posthume, en 1615.

Les œuvres de Giovanni G. possèdent l'esprit choral vénitien le plus authentique, prêt à accueillir des effets spectaculaires sans pour autant perdre de vue la substance polyphonique héritée de la Renaissance. Dans ce sens, il est difficile de distinguer, chez G., l'ancien du moderne : comme Monteverdi, il est une personnalité de transition, qui unit deux époques grâce à son talent extraordinaire. Les *Sacrae Symphoniae* de 1597, ainsi que quelques motets et madrigaux, annoncent le style de la cantate et emploient, en plus du chœur, un ensemble instrumental qui, même lorsqu'il n'est pas prescrit, est pourtant clairement sous-entendu; celles-ci, en outre, sous l'influence directe de la *canzone alla francese* (chanson française), constituent les prémisses de formes concertantes avec instrument soliste (comme le violon dans la dernière *canzone* du recueil), tandis que l'art de l'ornementation, appris chez Andrea G., se transforme en invention mélodique, en développant l'idée. L'emploi «symphonique» des instruments, déjà fortement ancré dans les *Sacrae Symphoniae* de 1597, culmine dans les *Canzoni et sonate* et dans les *Symphoniae sacrae* de 1615, avec lesquelles le compositeur atteint le cœur de la somptuosité baroque; la «symphonia sacra» *In Ecclesiis* — qui, par la richesse du complexe instrumental et la variété des combinaisons entre voix et instruments, efface la conception passée du motet et se détache au plus haut point des recherches expressives du Cinquecento — en représente un exemple typique.

Gabrielli Caterina (Rome 1730-1790) soprano italienne. Elle était appelée «la Coghetta» (ou *Cochetta*, c'est à dire «petite cuisinière», car elle était la fille du cuisinier du prince Gabrielli (on ignore si son nom lui fut accordé par le prince lui-même ou si celui-ci lui venait de sa famille). Après avoir fait ses débuts, probablement en 1754 à Venise, dans l'*Antigone* de Galuppi, elle chanta dans toutes les capitales européennes, devenant très célèbre par son beau timbre de voix, son extraordinaire virtuosité, son interprétation personnelle, ainsi que par une vie privée émaillée de scandaleuses aventures sentimentales. Son répertoire comprenait presque toutes les œuvres des maîtres de l'époque, avec une préférence évidente pour Galuppi et Traetta.

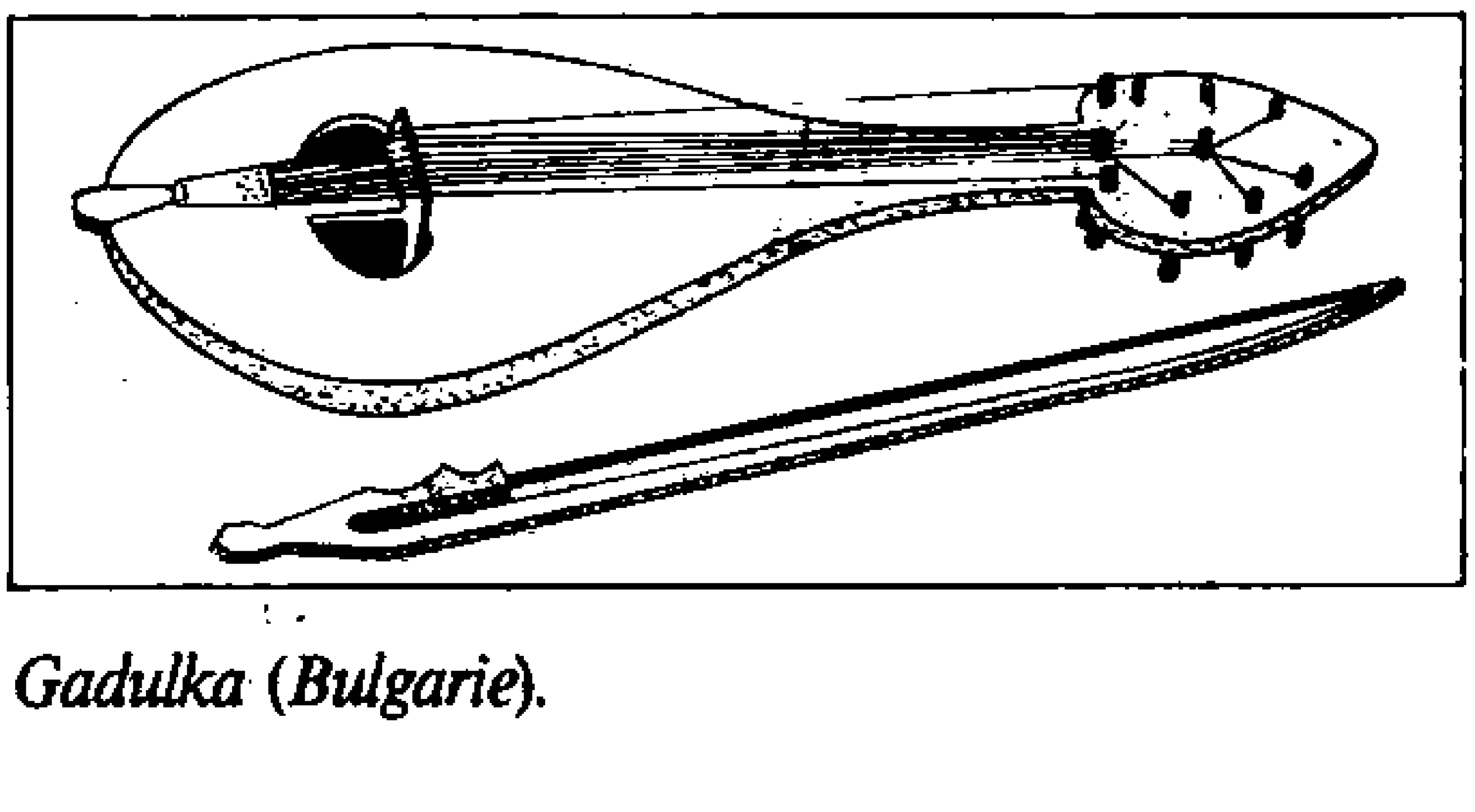
Gabrielli Domenico (Bologne v. 1659-1690) compositeur et violoncelliste italien. Après des études à Venise et Bologne, il fut violoncelliste à la chapelle de San Petronio (à partir de 1676), puis président (en 1683) de l'Académie philharmonique de Bologne. Malgré la brièveté de sa vie, il composa 12 œuvres théâtrales, dans le style de l'école vénitienne, et un bon nombre de cantates et d'œuvres instrumentales. Il écrivit d'abord des œuvres pour violoncelle seul (ricercari et sonates), qui démontrent une parfaite connaissance des techniques de l'instrument et de particulières capacités expressives.

Gabussi Giulio Cesare (Bologne v. 1555 - Milan 1611) compositeur italien. A partir de 1594 et jusqu'à sa mort, il fut maître de chapelle de la cathédrale de Milan. Il écrivit des madrigaux, des motets, ainsi que les *Litaniae ambrosianae et romanae* (1623), premières œuvres composées pour le rite ambrosien, selon les normes du concile de Trente.

Gace Brulé (Nanteuil-lès-Meaux? v. 1159 - ap. 1213) trouvère français depuis 1179, environ. Avec Bertrand de Born, Gaucelm Faidit, et Guiot de Provins, G. B. fut le protégé de Geoffroi, comte de Bretagne. Par la suite, il passa vraisemblablement au service de Marie de France, comtesse de Brie et de Champagne. 69 chansons, dont 57 notées, lui sont attribuées avec certitude. Il est l'un des plus importants trouvères de la fin du XII^{e} s. □

Gade Niels Wilhelm (Copenhague 1817-1890) compositeur et chef d'orchestre danois. Il étudia et débuta en tant que violoniste à Copenhague où l'ouverture *Efterklang af Ossian* («Souvenirs d'Ossian»), sa première composition, fut exécutée avec succès en 1841. En 1843, Mendelssohn dirigea sa première symphonie à Leipzig. G. vint s'y installer et se lia d'amitié avec Schumann et Mendelssohn à qui il succéda à la tête du Gewandhaus en 1847. Mais, dès 1848, il revint à Copenhague pour y rester jusqu'à sa mort. G. s'efforça de renouveler la vie musicale danoise, dirigeant de nombreux concerts où il fit connaître le romantisme allemand, tout en déployant une activité d'organiste et d'organisateur musical. Il composa, entre autres, 3 ballets, 8 symphonies, 7 ouvertures, 15 cantates, 1 concerto pour violon et orchestre (1880), de la musique de chambre (1 quatuor, 1 quintette, 1 sextuor et 1 octuor pour cordes, 1 trio avec piano, 3 sonates pour violon et piano), 1 sonate et d'autres pièces pour piano ainsi que des pièces chorales et pour orgue. Sa musique, influencée par Mendelssohn et par le premier romantisme allemand, assimile également des mélodies et des rythmes populaires danois; c'est pour cette raison qu'il faut considérer G. comme l'un des premiers représentants des écoles nationales nordiques, issues précisément de la fusion entre la symphonie romantique allemande et la tradition nationale populaire.

gadulka instrument cordophone à archet, ressemblant à la lyre grecque. Il est formé d'un corps creusé dans une seule pièce de bois piriforme, avec un large



Gadulka (Bulgarie).

chevillier plat sur lequel sont fixées les chevilles de nombreuses cordes, dont trois servent à exécuter la mélodie, pendant que sept autres vibrent par sympathie. Il est utilisé dans la musique populaire bulgare.

Gaffurio Franchino, ou F. Gafori (Lodi 1451 - Milan 1522) compositeur et théoricien de la musique italien. Après un séjour à Naples, où il connut Tinctoris, en 1484, il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Milan (jusqu'à sa mort, il y exerça ses importantes activités didactiques et théoriques) et, en 1492, il reçut la charge de professeur de musique à la cour de Ludovic le More. G. conféra un rôle primordial à la science musicale avec une série de traités qui connurent une très vaste résonance; parmi ceux-ci, signalons *Theorica musicae* (1492, rééd. de 1480), *Practica musicae* (1496) et *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1500), qui approfondissent le phénomène musical sous tous ses angles, et mettent plus particulièrement en lumière une vision de la musique sous l'aspect harmonique, lequel influencera ensuite considérablement G. Zarlino. Compositeur fécond, dans le style des maîtres flamands, il a laissé (conservés dans plusieurs manuscrits des Archives capitulaires de Milan) 15 messes, 11 magnificat, 37 motets et quelques autres pages qui révèlent une tentative de simplification du style polyphonique flamand auquel ceux-ci se rattachent.

gagaku expression (littér. «musique élégante») désignant la musique de cour japonaise (voir Précis d'histoire de la musique, la Musique japonaise).

Gagliano famille de luthistes italiens ayant exercé à Naples au XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ s. ALESSANDRO (Naples v. 1660 - Crémone v. 1728), chef et fondateur de l'école de luth napolitaine, il fut sans doute élève de Stradivarius; parmi les autres membres de la famille, citons GIOVANNI BATTISTA (?-?), NICOLA (1695-1758), GENNARO (v. 1700-1788), FERDINANDO (v. 1724-v. 1781) et GIUSEPPE (1725-1793) : ces deux derniers fabriquèrent également des violoncelles.

Gagliano Marco da (Florence 1582-1643) compositeur italien. Il fit ses études à Florence avec L. Bati auquel il succéda en tant que maître de chapelle à San Lorenzo. Il fut l'un des premiers à composer des opéras; à la demande des Gonzague, il écrivit, dans le style caractéristique de la Camerata fiorentina, *la Dafne*, représentée à Mantoue en 1608. Dans son second opéra, *la Flora* (1628), où l'influence de Monterverdi est manifeste, il inséra des éléments comiques caricaturant le personnage de Pan déçu en amour. Parmi ses autres œuvres, il faut citer les 6 livres de madrigaux à cinq voix (publiés entre 1602 et 1617) et le livre des *Musiche a una, due e tre voci* (1615). Il collabora également avec J. Peri et Francesca Caccini pour écrire des œuvres musicales de fête à la cour des Médicis.

Gagnebin Henri (Liège 1886 - Genève 1977) compositeur et organiste suisse d'origine belge. Après ses études en Suisse, à Berlin et à Paris (avec V. d'Indy), il s'installa à Genève où il fut directeur du Conservatoire de 1925 à 1957. Sa musique rappelle, à ses débuts, celle de C. Franck et V. d'Indy. Parmi ses compositions symphoniques, chorales, d'orgue et de musique de chambre, souvent pénétrées d'un sentiment religieux, les plus remarquables sont les oratorios *Saint François d'Assise* (1933) et *Requiem des vanités du monde* (1939), 3 symphonies, 1 concerto pour piano, 1 concerto pour violoncelle et orchestre et 3 quatuors à cordes.

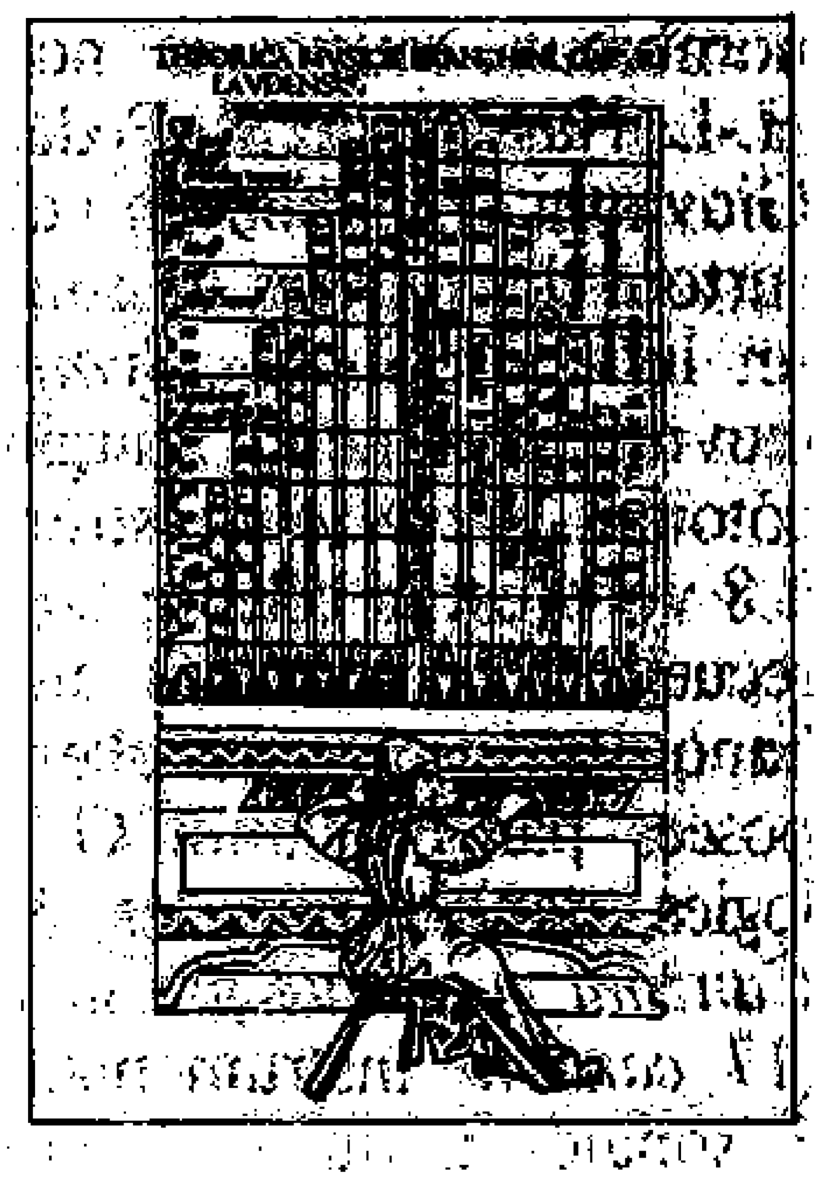


Planche montrant un organiste, publiée dans la première édition (1496) de «Practica musicae» de F. Gaffurio.

Gaillard Marius-François (Paris 1900 - Evecquemont, Yvelines, 1973) compositeur, pianiste et chef d'orchestre français. Il commença une carrière de pianiste, se distinguant dans les années 20 comme interprète de Debussy. Par la suite, et surtout au cours des deux décennies 1928-1948, il se consacra à la direction d'orchestre. Il est l'auteur de musique théâtrale, d'un ballet, de 3 symphonies (1927-1937), de diverses pièces pour orchestre et de musique de chambre instrumentale et vocale.

gaillarde danse de caractère vif, d'origine italienne diffusée aux XVI^e^ et XVII^e^ s. De rythme ternaire, elle est souvent couplée en Italie avec la pavane ou le *passamezzo*. Elle fut d'abord une danse de cour; au XVII^e^ s., elle s'inséra dans le répertoire de la musique instrumentale artistique, souvent comme mouvement de la suite. A l'époque moderne, elle fut reprise par Stravinski, Petrassi ainsi que par d'autres compositeurs.

Gainsbourg Serge, de son vrai nom Lucien Ginsburg (Paris 1928-1991) auteur-compositeur et chanteur français. D'une grande sensibilité, ce musicien a su se forger un personnage désinvolte, provocant et cultivant avec art le scandale, comme dans sa «révision» de la *Marseillaise, Aux armes et caetera*. Ses plus grands succès restent *Elisa, le Poinçonneur des Lilas, Je t'aime... moi non plus* et *Sea, sex and sun*.

Gaisser Hugo (Aitrach, Leutkirch, Wurtemberg, 1853 - Ettal, Bavière, 1919) musicologue allemand. Après être entré dans les ordres comme bénédictin à l'abbaye de Beuroin (1873), il se signala par ses vastes études sur le chant grégorien. Il publia de nombreux essais sur la musique byzantine et sur le chant liturgique grec.

gaita cornemuse en usage dans les régions nord-occidentales de l'Espagne (Galice, Asturies) et au nord du Portugal. Elle est formée d'un tuyau conique à

Joueur de gaita, cornemuse utilisée en Galice et dans les Asturies.

anche double et d'un bourdon cylindrique à anche simple, avec pavillon en forme de calice. Elle comprend parfois deux bourdons. Elle existe en trois types, en *si* bémol, en *do*, et en *ré*.

Gajard Dom Joseph (Sonzay, Indre-et-Loire, 1885 - Solesmes 1972) musicologue français. Bénédictin, il dirigea les études de paléographie grégorienne de l'abbaye de Solesmes à la suite de A. Mocquereau, dont il avait été le principal collaborateur; il fonda également et dirigea la «Revue grégorienne» (à partir de 1946) et «Etudes grégoriennes» (à partir de 1954).

gajda cornemuse répandue en Bulgarie, en Roumanie orientale, en Grèce septentrionale et en Albanie sud-orientale. Elle est formée d'un tuyau mélodique cylindrique (parfois conique), à anche simple, et d'un bourdon, cylindrique lui aussi, à anche simple. Elle est caractérisée par un petit trou ouvert à l'avant communiquant, à travers une sorte de tube, avec le trou arrière; celui-ci est nommé «trou de la puce» et il permet des exécutions très élaborées en ornementations et en altérations.

Gál (ou **Gal**) Hans (Brunn am Gebirge, aujourd'hui dans Vienne, 1890 - Edimbourg 1987) compositeur et musicologue autrichien. Il fit ses études à l'Université de Vienne où il enseigna ensuite l'harmonie et le contrepoint de 1918 à 1929. En 1938, pour échapper aux persécutions raciales, il se réfugia en Angleterre où il enseigna à l'Université d'Edimbourg (1945-1956). Il composa 5 opéras, de la musique symphonique et de chambre. Il publia également des ouvrages sur Brahms (1961), Wagner (1963) et Schubert (1970).

galant, style style musical qui s'affirma vers 1730 et qui représente la dernière phase ou une filiation immédiate du baroque; il est appelé aussi *rococo* en raison de sa légèreté et de son aspect décoratif qui l'apparente aux manifestations des arts visuels de l'époque. Le s. g. se détache des aspects les plus complexes du langage baroque, telle la polyphonie. Il fait prévaloir plutôt la mélodie accompagnée, riche en ornementations, empreinte d'une élégante légèreté et de goût pour la symétrie; celle-ci est soutenue par une harmonie très simple. La nouvelle tendance apparut d'abord dans la production pour clavecin de F. Couperin, G. Muffat, J. K. Fischer, Galuppi, puis elle s'imposa dans tous les genres musicaux; vers 1750, elle connut une diffusion générale. Parmi ses représentants majeurs, citons Telemann; son œuvre se prolonge dans les compositions de W. F. Bach et C. Ph. E. Bach (avec une expressivité plus accentuée), de J.J. Quantz, de G. Benda, ainsi que de J. Haydn et Mozart dans ses œuvres de jeunesse.

Galeffi Carlo (Venise 1882 - Rome 1961) baryton italien. Au cours de sa carrière, qui commença en 1907 et dura presque un demi-siècle, il interpréta une soixantaine de rôles avec une grande richesse d'accents dramatiques, une diction claire, une voix très souple mais aussi très sonore. Ses interprétations d'opéras de Verdi sont inoubliables (*Nabucco, Hernani, Rigoletto, Un bal masqué, Simon Boccanegra, Don Carlos*); mais il faut mentionner aussi celles du *Barbier de Séville* et de *Paillasse*.

Galilei Vincenzo (Santa Maria a Monte, Florence, v. 1520 - Florence 1591) humaniste, compositeur et théoricien de la musique, père de Galilée. Il se forma à Venise avec G. Zarlino et vécut principalement à Florence où il fut membre de l'Académie de la Crusca, et l'une des personnalités dominantes de la Camerata fiorentina. Parmi ses œuvres, il nous a laissé 2 livres de madrigaux, des tablatures et autres pièces pour luth; sa mise en musique du texte du XXXIII[e] chant de l'*Enfer* de Dante est, en revanche, perdu. Ses œuvres théoriques sont d'une grande importance; citons *Fronimo*, sur les tablatures de luth (1568); *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581), fixant les principes esthétiques de la Camerata fiorentina (affirmation de la monodie au détriment de la polyphonie, retour à la tragédie grecque) et fournissant des informations précieuses sur la pratique musicale de l'époque; voir aussi son *Discorso intorno all'opere di Zarlino* (1589).

Gallenberg Wenzel Robert, comte de (Vienne 1783 - Rome 1839) compositeur autrichien. Il s'installa à Naples en 1803 et il y fut un compositeur en vogue, avec plus de 50 ballets d'inspiration légère à son actif. Ami de l'imprésario D. Barbaja, il s'associa à lui dans la direction du Kärtnertortheater de Vienne, qu'il loua pour son propre compte, sans succès, de 1829 à 1830. Il vécut ses dernières années en France et en Italie, toujours chargé de composer des ballets pour Barbaja. Il écrivit aussi 3 ouvertures pour orchestre, 1 duo pour harpes et des pièces pour piano.

Galletti Isabella, nom d'artiste de Filomena Rustighelli (Bologne 1835 - Milan 1901) soprano et mezzo-soprano italienne. Entre 1860 et 1875, elle fut l'une des cantatrices les plus appréciées en Italie pour la douceur du timbre de sa voix, la maîtrise de son style, l'éloquence de son accent et ses qualités d'actrice. Célèbre dans l'*Otello* de Rossini, la *Norma* et le *Trouvère* (elle interpréta le rôle de Leonora et, à la fin de sa carrière, celui d'Azucena), elle reste une figure de légende dans la *Favorite* de Donizetti.

Galli Amintore (Talamello, Pesaro, 1845 - Rimini 1919) critique musical et compositeur italien. Professeur de contrepoint et d'esthétique musicale au Conservatoire de Milan, critique musical du journal «Il Secolo», il fut directeur artistique de la maison d'édition Sonzogno et, à ce titre, organisa de célèbres concours et commença la publication d'éditions musicales populaires. Auteur de plusieurs écrits, dont une monumentale *Estetica della musica* (1900), il composa 5 opéras, des oratorios, de la musique sacrée, symphonique et de chambre ainsi que le célèbre *Inno dei lavoratori* («Hymne des travailleurs») sur un poème de Turati.

Galli Filippo (Rome 1783 - Paris 1853) basse italienne. Il fit ses débuts en 1801 en tant que ténor. Après des problèmes de santé (1810), il recommença à chanter dans le registre de basse. La grande extension, la sonorité pleine et l'agilité de sa voix, firent de lui une incarnation de la «basse chantante», dans une acception assez proche de celle du «baryton chantant». Ce fut un interprète versatile, très élégant et plein de brio dans le genre comique, énergique et pathétique dans le sérieux. Il était admiré par Rossini (qui le considérait comme la basse la plus représentative de toute l'histoire de l'opéra); celui-ci écrivit pour G. de nombreux rôles comme Mustafà dans l'*Italienne à Alger*, le comte Asdrubale dans la *Pietra del paragone* et Selim dans le *Turco in Italia*, qui furent aussi hilarants que Fernando dans *la Gazza ladra* («la Pie voleuse») et Assur dans la *Semiramide*

furent solennels et émouvants. Plus tard, Donizetti et Bellini écrivirent pour lui les rôles d'Henri VIII dans *Anna Bolena* et du comte Rodolfo dans la *Sonnambula*; en 1830, il était déjà sur son déclin, mais il chanta jusqu'en 1840. Son frère VINCENZO (Rome 1798 - Milan 1858), basse comique, fut également un chanteur apprécié.

Galliard Johann Ernst (Celle, Basse-Saxe, v. 1680 - Londres 1749) compositeur et hautboïste anglais d'origine allemande. En 1706, il s'installa à Londres où il obtint une large renommée en tant que virtuose. Il composa l'opéra *Pan and Syrinx* (1717), dans le style de Haendel, des musiques de scène, des pièces symphoniques et des œuvres de musique de chambre dans lesquelles il révèle sa grande maîtrise du contrepoint.

gallican, chant chant monodique chrétien diffusé dans la Gaule des Francs (spécialement en France méridionale) et dans les régions voisines avant l'apparition du rite grégorien, vers 750. Le répertoire du c. g. n'a laissé que quelques mélodies, conservées dans des manuscrits du XI[e] s., et plusieurs chants, dont les *Crux fidelis* et *Pange lingua* qui furent incorporés à la liturgie grégorienne.

Gallico Claudio (Mantoue 1929) musicologue italien. Professeur d'histoire de la musique au Conservatoire puis à l'Université de Parme (depuis 1967). Président de la Société italienne de musicologie de 1968 à 1972, il est spécialiste de la musique italienne des XVI[e] et XVII[e] siècles, en particulier de Monteverdi auquel il a consacré une monographie (1979). Auteur de *l'Eta dell'umanesimo e del rinascimento*, 1979.

Galliera Alceo (Milan 1910) chef d'orchestre et compositeur italien. Il enseigna la composition dans la classe d'orgue au Conservatoire de Milan tout comme son père Arnaldo G. (Milan 1871-1934). Il exerça son activité de chef d'orchestre de préférence à l'étranger. Il est l'auteur du ballet *le Vergini savie e le vergini folli* («les Vierges sages et les vierges folles», 1942), de pièces pour orchestre et de sonates pour divers instruments.

Gallignani Giuseppe (Faenza 1851 - Milan 1923) compositeur italien. Il fut maître de chapelle de la cathédrale de Milan de 1884 à 1891. Il dirigea le Conservatoire de Parme de 1891 à 1897, et celui de Milan, auquel il donna le nom de G. Verdi, de 1897 jusqu'à sa mort. Outre des opéras, il composa aussi de la musique sacrée sur le modèle de Palestrina.

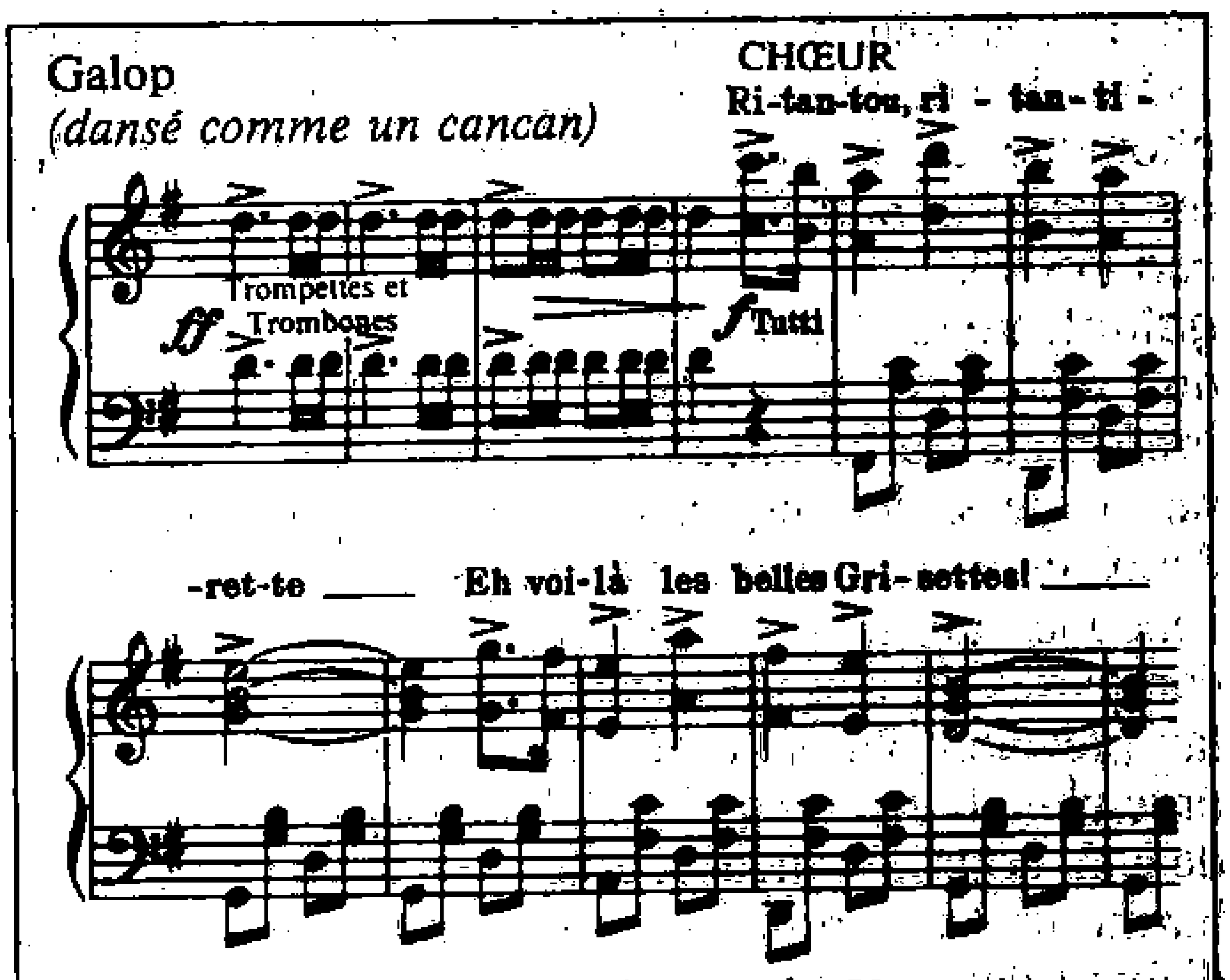
Galli-Marié Célestine (Paris 1840 - Nice 1905) mezzo-soprano française. Elle chanta à l'Opéra-Comique de 1862 à 1878 sans interruption et fut surtout applaudie dans les rôles de *Carmen* et *Mignon* dont elle fut la première interprète. Ses moyens vocaux n'étaient pas exceptionnels, mais elle avait un phrasé varié et passionné, une grande originalité d'interprétation et de grandes qualités d'actrice.

Gallo Alberto (Vérone 1932) musicologue italien. Professeur à l'Université de Bologne. Il a été l'un des directeurs de la «Rivista italiana di musicologia» de 1974 à 1979 et il est le président de la Société italienne de musicologie depuis 1979. Spécialiste de la musique médiévale, il est l'auteur de nombreux essais (dont *la Teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, 1966) et il a dirigé des éditions de traités et de musiques du XIV[e] siècle, dont *Antonii Romani opera* (1965) et *Italian Sacred Music* (avec K. von Fischer, 1976).

gallo-romain, chant répertoire du chant liturgique chrétien, né de l'adaptation des mélodies des antiphonaires romains, passés en Gaule vers 753, aux goûts de ce pays. D'après un témoignage de Jean Diacre, il aurait été codifié à partir de l'*Antiphonarium cento* imposé par saint Grégoire le Grand et, pour cette raison, il serait considéré comme le chant grégorien le plus authentique.

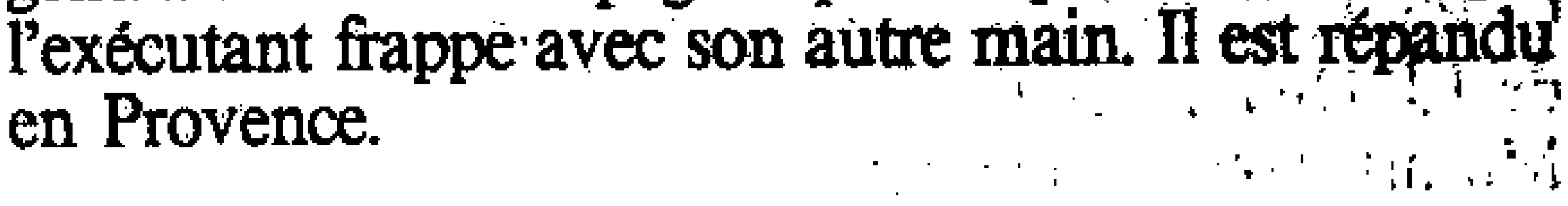
Gallus Jacobus, nom latinisé de Jacob Petelin, connu également sous les noms de Händl et Carnolius (Ribnica, Carniola 1550 - Prague 1591) compositeur slovène. Après avoir été chanteur à la chapelle de la cour viennoise, il vécut dans plusieurs couvents d'Europe centrale; à partir de 1585, il fut maître de chapelle à Prague. Ses madrigaux et ses compositions sacrées révèlent l'influence de l'école vénitienne dont G. assimila principalement la technique du chœur battant *(coro spezzato)* l'appliquant à des solutions neuves et originales. En Europe centrale, la personnalité de G. exerça une influence remarquable.

galop danse en forme de ronde rapide, à 2/4, d'origine allemande, diffusée surtout en France et en Angleterre (en tant que partie finale du *quadrille*). Il fut en vogue de 1820 à 1900 environ. Le *cancan* en est une variante.



Exemple de galop (F. Lehár : «la Veuve joyeuse», acte III, «Chanson des Grisettes»).

galoubet petite flûte droite à trois trous, d'origine populaire. Elle est jouée avec une seule main et est généralement accompagnée par un petit tambour que l'exécutant frappe avec son autre main. Il est répandu en Provence.



Galoubet (*Provence*).

Galpin Francis (Dorchester, Dorset, 1858 - Richmond, Surrey, 1945) organologue anglais. Prêtre, organiste et clarinettiste, passionné d'archéologie et d'instruments de musique anciens, il fut le pionnier de l'organologie historique en Angleterre. Fruit de nombreuses années de recherche et de documentation, ses livres *Old English Instruments of Music* (1910) et *A Textbook of European Musical Instruments* (1937) sont longtemps restés des ouvrages

fondamentaux pour les informations abondantes et documentées qu'ils contiennent. Il fit don de sa célèbre collection d'instruments au Musée de Boston en 1916. En 1946, la Galpin Society fut fondée en son honneur à Londres (par Th. Dart, R. Donington, A. Baines et quelques autres) pour poursuivre ses recherches sur les instruments anciens. «The Galpin Society Journal» paraît depuis 1948.

Galuppi Baldassare, dit «le Buranello» (Burano, Venise 1706 - Venise 1785) compositeur italien. Après avoir effectué ses premières études avec son père, il devint l'élève d'A. Lotti. Maître de chœur à l'Ospedale dei Mendicanti (1740), il passa ensuite à la basilique de San Marco en qualité de vice-maître (1748) puis, en 1762, de maître de chapelle. Trois ans après, il se rendit à St-Pétersbourg, engagé par Catherine II; en 1768, il retourna à Venise, où il reprit les activités interrompues précédemment. Compositeur très fécond, G. écrivit une centaine d'œuvres théâtrales, une trentaine d'oratorios, de nombreux morceaux de musique sacrée, des concertos pour différents instruments et 85 sonates pour clavecin. L'opéra-comique lui conféra une renommée durable; mais G. se consacra tardivement à ce genre, en 1744, après s'être affirmé très souvent dans le domaine de l'*opera seria* (où il n'excella pas moins que dans l'*opera giocosa* : citons plus particulièrement *Adriano in Siria*, 1740, *la Clemenza di Tito*, 1760). L'apport du dramaturge C. Goldoni fut déterminant; il mit en musique une vingtaine de livrets écrits par ce dernier, tels *l'Arcadia in Brenta* (qui marqua le début de leur collaboration, 1749), *Il Mondo della luna* (1750), *Il Paese della cuccagna* (1750), *Il Mondo alla roversa* (1750), *Il Filosofo di campagna* (1754, chef-d'œuvre du genre), *la Cantarina* (1756). Ces œuvres, ainsi que de nombreuses autres, révèlent des qualités stylistiques et formelles très différentes de celles des maîtres napolitains; G. ne fut d'ailleurs jamais apprécié à Naples, à l'inverse de ce qui se produisit dans les principales villes d'Europe. L'approfondissement psychologique des personnages, souligné également avec finesse par l'orchestration, tend à mettre en lumière les comportements pathétiques et sentimentaux, préparant ainsi le terrain aux maîtres de l'époque classique; J. Haydn, considéra sans doute G. comme un modèle, lorsqu'il mit en musique les mêmes livrets de Goldoni et qu'il reprit la mobilité propre à G. en l'adaptant au style napolitain alors en vogue. G. aimait commenter l'action, étudier scrupuleusement le rapport poésie-musique en évitant de considérer le chant comme une fin en soi, insister sur des thèmes clairs et nets, rythmiquement bien marqués. Ce rythme constitue, d'ailleurs, la caractéristique majeure du style de Galuppi. Ses 85 sonates pour clavecin en témoignent par leur importance; celles-ci présentent dans les adagios des inflexions presque pathétiques et une *cantabilità* (caractère «chantant») raffinée; dans les mouvements rapides, elles offrent la preuve la plus tangible de cet impressionnisme rythmique, typique du clavecin italien de l'époque. Dans ce sens, G. est sans doute, après D. Scarlatti, l'auteur le plus important de pièces pour clavier, ayant exercé en Italie avant Clementi. Il composa encore 27 oratorios, de nombreuses œuvres de musique sacrée, 2 concertos pour clavecin et 3 pour flûte, cordes et continuo, 1 trio pour flûte, hautbois et continuo, 7 concertos à quatre pour cordes.

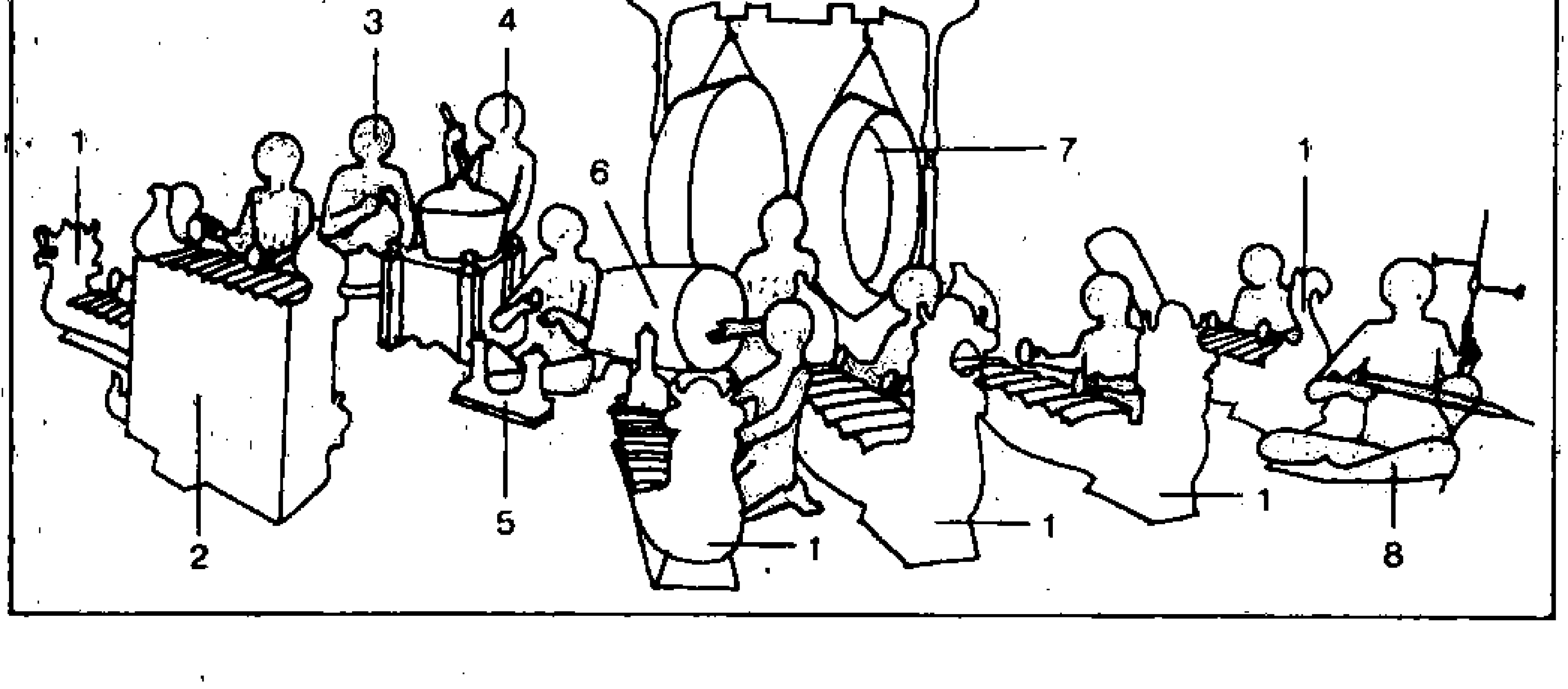
Gambardella Salvatore (Naples 1873-1913) compositeur de chansons napolitaines. Autodidacte, il écrivit quelques unes des plus belles et des plus célèbres mélodies du répertoire napolitain : *'O marenariello* (1893), *Serenata a Surriento* (1907), *Come facette mammeta* (1908), *Ninì Tirabusciò* (1911).

gamelan ensemble instrumental en usage à Java et à Bali. La composition du g. est variable : il est formé essentiellement par des instruments métallophones à percussion (xylophones, gongs, plaques de métal, cloches, tuyaux de bambou) avec adjonction de quelques instruments à cordes pincées ou à archet. Créé probablement vers la fin du XIIIe siècle, le g. n'a été connu en Europe qu'au siècle dernier. Les différents instruments qui le composent exécutent la même mélodie avec des variantes rythmiques et de riches figurations ornementales, donnant lieu à une sonorité complexe, variée et au timbre changeant. (Voir Précis d'histoire de la musique, résumé sur la musique indonésienne.).

gamma lettre de l'alphabet grec (Γ) avec laquelle, au Moyen Age, on désignait en théorie le plus grave des sons, correspondant à *sol* (ou plus précisément à :

).

Dans la notation de Gui d'Arezzo, ce signe fut également appelé *gammaut*. // A une époque plus récente, ce terme désigna une série entière de sons; il devint synonyme de *gamme* ou aussi, de *tessiture*, ou encore du registre d'une voix ou d'un instrument.



Ensemble gamelan javanais : 1 saron, 2 gender, 3 bonnang (carillon de gongs), 4 kenong (gong javanais), 5 rinchik (cymbales), 6 gendang (tambour cylindrique), 7 gong ageng (deux gongs), 8 rebab.

gamme série de sons conjoints, ascendants ou descendants, disposés à des intervalles convenus, dans un système musical donné → échelle. Dans la musique occidentale, les gammes se divisent en gammes diatoniques (majeures ou mineures) et en gammes chromatiques.

Ganassi dal Fontego Silvestro (Fontego, Venise, v. 1492-?) instrumentiste et théoricien italien. Flûtiste virtuose et violiste, il vécut à Venise, au service des doges et de la basilique San Marco. Il écrivit deux traités didactiques, précieux pour les informations qu'ils fournissent sur la technique instrumentale de l'époque : le *Fontegara* (1535) sur la flûte, la *Regola rubertina*, en deux parties (1542 et 1543), sur la viole et le violon.

Ganne Louis Gaston (Buxières-les-Mines, Allier, 1862 - Paris 1923) compositeur français. Elève de C. Franck et J. Massenet, il débuta avec le ballet *les Sources du Nil* (1882), commandé par les Folies-Bergère. Auteur brillant, il composa l'opéra-comique *Rabelais* (1892), plusieurs opérettes qui eurent une certain succès populaire, dont *les Saltimbanques* (1899), *Hans le joueur de flûte* (1906) et *Cocorico* (1915), des ballets, de nombreuses danses et des pièces pour piano. Ses morceaux *la Marche lorraine* et *le Père de la victoire* sont devenus des hymnes patriotiques.

Gantez Annibal (Marseille v. 1600 - Auxerre v. 1668) compositeur français. Prêtre, il fut maître de chapelle en divers lieux (Aigues-Mortes, Aix, Arles, Aurillac, Auxerre, Avignon, Carpentras, Grenoble, Le Havre, Marseille, Nevers, Paris, Rouen) et de Charles IV, duc de Lorraine. Outre deux messes, *Laetamini* et *Vigilate* (1641), il a publié un *Te Deum* (1661), un recueil d'*Airs et chansons à boire* et une très intéressante série de lettres, intitulée *l'Entretien des musiciens* (1643). □

García Manuel (Patricio Rodriguez) (Madrid 1805 - Londres 1906) baryton, fils de Manuel del Popolo Vicente Rodriguez G. Après une apparition dans le *Barbier de Séville*, avec son père, il se tourna vers l'enseignement dès 1829. Il fut professeur au Conservatoire de Paris (1847-1850), puis à la Royal Academie of Music de Londres (1848-1895). Ses travaux portèrent principalement sur la voix et sa physiologie. Hormis l'invention du laryngoscope, on lui doit un très important *Traité de l'art du chant* (1840). □

García Manuel del Populo Vicente (Séville 1775 - Paris 1832) ténor et professeur de chant espagnol. Il fit ses débuts en 1798; il chanta surtout à Paris et en Italie, fut l'ami de Rossini et le créateur du rôle d'Almaviva dans le Barbier de Séville (1816). Sa voix souple, sonore et agile de ténor-baryton, lui permit d'exceller dans le répertoire de Mozart et de Rossini. Il fut particulièrement admiré dans le rôle de *Don Giovanni* et dans *Otello*, pour son interprétation véhémente. A partir de 1829, il se consacra à l'enseignement, à Paris. Il compte parmi ses élèves, A. Nourrit ainsi que ses propres enfants : Maria Felicita → Malibran, Pauline → Viardot-García et MANUEL PATRICIO RODRIGUEZ G. (1805-1906), baryton qui s'adonna essentiellement à l'enseignement du chant, élabora un traité célèbre (1847), qui conserve un intérêt fondamental, et conçut un appareil destiné à l'examen endoscopique du larynx. Ses fils, GUSTAVO (1837-1925) et ALBERT (1875-1946) furent, à leur tour, chanteurs et professeurs de chant.

García Caturia → Caturia.

García-Fajer Francisco Javier (Nalda, Logroño, 1731 - Saragosse 1809) compositeur espagnol. S'étant rendu à Rome, dans sa jeunesse, il y fut surnommé le «Spagnoletto» (petit espagnol); il faisait partie du cercle de Rinaldo da Capua; revenu en Espagne, il devint maître de chapelle à la cathédrale de Saragosse. Il composa des opéras (*la Pupilla*, 1755 et *Pompeo Magno in Armenia*, 1755) et des intermèdes (*la Finta Schiava*, 1754, et *lo Scultore deluso*, 1756), tous caractérisés par une veine mélodique fluide et aisée; ils furent représentés à Rome. Il écrivit encore l'oratorio *Tobia* (1752). En Espagne, il produisit essentiellement des œuvres sacrées; il fut ainsi l'un des premiers à introduire dans ce pays le style italianisant, ainsi que des formes vocales provenant de l'opéra, dont le succès suscita l'abandon progressif de la tradition polyphonique ibérique.

Gardano ou Gardane, famille d'éditeurs et imprimeurs de musique italiens, d'origine française, ayant exercé à Venise aux XVI[e] et XVII[e] s. Le fondateur ANTONIO (France 1509 - Venise 1569), fixé à Venise vers 1537, importa en Italie, vers 1537, le système typographique de P. Haultin, qui permettait l'impression simultanée des notes et de la portée. Il domina le marché musical de la seconde moitié du XVI[e] s., imprimant presque toute la production madrigalesque italienne de l'époque. Il était lui-même compositeur : il écrivit des madrigaux, des messes, des motets, des chansons. Son fils ANGELO (Venise 1540-1611) transforma la production artisanale en une production industrielle, publiant des éditions moins coûteuses, mais également moins soignées. A sa mort, sa fille DIAMANTE lui succéda, puis le mari de celle-ci, Bartolomeo Magni. Les activités de l'entreprise continuèrent jusqu'en 1685, sous la direction du fils de Bartolomeo, Francesco.

Garden Mary (Aberdeen 1877-1967) soprano écossaise. Elle interpréta surtout des opéras du XIX[e] siècle français, particulièrement de Massenet. Sa création du rôle de Mélisande, lors de la première représentation à Paris de l'opéra de Debussy en 1902, demeure célèbre. Elle avait de remarquables qualités d'actrice et un phrasé fin et pénétrant.

Gardiner John Eliot (Fontmell Magna, Dorset, 1943) chef d'orchestre anglais. Diplômé de l'Université de Cambridge, il a formé le Monteverdi Choir en 1964, puis le Monteverdi Orchestra (1968). Après de nombreux succès, dans un répertoire allant de la musique baroque à celle du XX[e] s., il a fondé les English Baroque Soloists (1978). Ses interprétations des opéras de Monteverdi, Haendel, Gluck et Rameau lui ayant acquis une renommée internationale, il est, depuis 1983, directeur musical de l'Opéra de Lyon. □

Garland Joseph Capeland, dit «Joe» G. (Norfolk, Virginie, 1907-1979) saxophoniste ténor de jazz américain. Il joua de 1939 à 1941 dans l'orchestre de Luis Russell qui accompagnait Louis Armstrong. Il composa le célèbre morceau *In the mood*, lancé par Glen Miller, qui mêle les mélodies de *Hot and anxious* (de Don Redman) et *Cornet chop suey* (de Louis Armstrong).

Garland Judy, pseudonyme de Frances Gumm (Grand Rapids, Michigan, 1922 - Londres 1969)

actrice et chanteuse américaine. Elle a joué dans des films musicaux à succès, comme *Une étoile est née* (1954).

Garland William, dit «Red» G. (Dallas 1923-1984) pianiste de jazz américain. Entré dans le quintette de Miles Davis en 1955, il s'imposa par son imagination inépuisable qui mêlait l'élégance et l'harmonie du style d'Errol Garner à de savoureuses teintes soul. Il enregistra avec John Coltrane dans les années 50, puis pour son propre compte.

Garlandia Johannes de → Johannes de Garlandia.

Garner Errol (Pittsburgh, Pennsylvanie, 1921 - Los Angeles 1977) pianiste de jazz américain. Il mêla avec originalité un phrasé rythmique net et mordant avec des accords d'une saveur «impressionniste». Son imagination authentique d'improvisateur préserva son style du risque d'un maniérisme facile; apparemment seul de son genre, il devait trouver plus tard des disciples avec Red Garland et d'autres pianistes du hard bop.

Garreta Julio (San-Feliu de Guíxols, Gerona, 1875-1925) compositeur espagnol. Il se forma en autodidacte. P. Casals, qui fut le premier interprète de quelques-unes de ses compositions, lui témoigna de l'amitié. Parmi ses œuvres, souvent d'inspiration populaire, il faut mentionner les *Impressions simfóniques* pour cordes (1901), les *Preludi mediterrani* (1918), le poème symphonique *Pastoral* (1922), ainsi que 80 sardanes (danses populaires) pour l'ensemble instrumental catalan appelé → cobla.

Garrison James Emory, dit «Jimmy» G. (Miami 1934 - New York 1976) contrebassiste de jazz américain. De 1962 à 1966, il joua dans le quartette de John Coltrane à la sonorité duquel il apporta la contribution de sa palette solide et colorée, riche d'éléments empruntés au flamenco. Par la suite, il se produisit avec Archie Shepp.

Garsi da Parma Santino (Parme 1542-1603) luthiste et compositeur italien. Célèbre virtuose du luth, il exerça à Parme, à la cour des Farnèse. Il nous a laissé plusieurs œuvres pour luth dont nous avons conservé, — en manuscrits — des gaillardes, des courantes, des saltarelles, telles *Viva don Giovanni, Ruggieri, la Ne mente per la gola, Gagliarda manfredina.*

Gaslini Giorgio (Milan 1929) compositeur, pianiste et chef d'orchestre italien. Sa production comprend aussi bien de la musique savante que du jazz. Dans ce dernier domaine, il a tenté une fusion des modes européennes et afro-américaines qu'il a lui-même définie comme «musique totale»; cette expression est également le titre du livre dans lequel il expliqua son système (1975). Parmi les musiciens avec lesquels il a enregistré, citons : Steve Lacy, Don Cherry, Roswell Rudd, Anthony Braxton.

Gaspari Gaetano (Bologne 1807-1881) compositeur, historien et musicologue italien. Il étudia au Liceo musicale de Bologne, menant également des études littéraires et philosophiques. A partir de 1856, il dirigea la bibliothèque du Liceo, qui comprenait la très célèbre collection du Père Martini. Il la réorganisa et en établit le catalogue (*Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna,* 4 vol., éd. posthume, 1890-1905). Maître de chapelle à San Petronio, il publia des études biographiques et documentaires sur la musique et les musiciens bolonais des XVI^e et XVII^e siècles.

Gasparini Francesco (Camaiore, Lucques, 1668 - Rome 1727) compositeur italien. Elève d'A. Corelli et de B. Pasquini, il exerça comme enseignant à Rome jusqu'en 1700, puis à l'Ospedale della Pietà, à Venise, aux côtés de Vivaldi, jusqu'en 1713. A cette époque, il eut comme élèves B. Marcello, J. J. Quantz, D. Scarlatti. En 1714, il était à Florence puis, en 1717, installé à Rome, comme maître de chapelle d'abord à S. Lorenzo de Lucina, puis, en 1725, à St-Jean-de-Latran. Il composa plus de 60 opéras, 2 oratorios, de la musique sacrée, des cantates à voix seule (comme le recueil *Cantate da camera a voce sola* op. 1). Son traité *l'Armonico pratico al cimbalo. Regole, osservazioni ed avvertimenti per ben suonare il basso sopra il cimbalo* (1708) connut un succès durable; il est fondamental pour comprendre la pratique de la basse continue.

Gasparo da Salò pseud. de Gasparo Berlotti (Salò 1540 - Brescia 1609) luthier italien. Descendant d'une famille de musiciens et luthiers italiens, il s'installa à Brescia en 1562. Il travailla d'abord avec G. Virchi, puis ouvrit sa boutique. Il fut l'un des luthiers les plus talentueux et célèbres de son époque : il fabriqua des violes, des violoncelles, et fut l'un des premiers à faire des violons (on le crut longtemps l'inventeur de cet instrument). Il donna naissance à l'école de lutherie de Brescia dont le représentant le plus célèbre fut G.P. Maggini.

Gasperini Guido (Florence 1865 - Naples 1942) musicologue italien. Il publia des études sur l'interprétation de l'écriture vocale et instrumentale du XVI^e siècle et une *Storia della semiografia musicale* («Histoire de la sémiographie musicale», 1905). En 1908, il fonda l'Association des musicologues italiens, qui publia les catalogues des plus importantes bibliothèques musicales italiennes. Après sa mort, sa grande entreprise fut poursuivie par Claudio Sartori.

Gassmann Florian Léopold (Brüx 1729 - Vienne 1774) compositeur originaire de Bohême. Arrivé en Italie dans son jeune âge, il étudia pendant deux ans avec le Père Martini à Bologne, s'installant ensuite à Venise, où il se consacra, avec un grand succès, à la production théâtrale. A partir de 1763, il vécut à Vienne, au service de la cour impériale. Son importance dans la vie musicale viennoise n'est pas due à ses seules activités de compositeur : en réalité, il réorganisa la chapelle de la cour et fonda la première association de concerts publics (en 1771). Il composa plus de 25 opéras (tels *l'Amore artigiano*, 1767, *la Contessina*, 1770, *le Pescatrici*, 1771), l'oratorio *la Betulia liberata*, de nombreuses œuvres sacrées, plus de 50 symphonies, des ouvertures d'opéra, de la musique de chambre (6 quatuors, 6 quintettes, des trios pour viole d'amour, violon et basse, des divertissements en trio). Alors que dans *l'opera seria* il nous semble proche de Gluck, dans sa production comique, il parvient à faire fusionner les caractéristiques du style vénitien et celles du goût allemand. Cette synthèse influença de façon significative l'évolution du singspiel et de l'opéra-comique allemand.

Gast Peter, pseud. de Johann Heinrich Köselitz (Annaberg, Saxe, 1854-1918) compositeur allemand. Il fit ses études musicales avec E. F. Richter au Conservatoire de Leipzig, ses études philologiques avec J. Burckhardt et ses études philosophiques avec F. Nietzsche à l'Université de Bâle. Devenu l'ami du

philosophe, il entretint avec lui une abondante correspondance (1876-1888, publiée en 1908), et, à la mort de ce dernier, il fonda et dirigea pendant quelques années le Nietzsche-Archiv à Weimar. Il fit de longs séjours à Venise et en Italie, et, parmi ses compositions théâtrales et instrumentales influencées par la tradition italienne, il faut rappeler l'opéra-comique *Der Löwe von Venedig* (*le Lion de Venise*, 1891), inspiré du *Matrimonio segreto* («Mariage secret») de Cimarosa.

Gastoldi Giovanni Giacomo (Caravaggio v. 1555 - ? 1622) compositeur italien. Maître de chapelle de l'église S. Barbara de Mantoue à partir de 1582, il fut ensuite (1609) maître de chapelle à la cathédrale de Milan. Il écrivit de la musique profane (dont 4 livres de madrigaux à 5 voix et 1 à 6 voix) et sacrée (messes, motets, psaumes, etc.); G. est passé à l'histoire grâce à un livre de *Balletti* à 5 voix (Venise 1591), qui connut un succès extraordinaire, probablement inégalé par d'autres recueils de l'époque. Conçus dans le style de la danse (pour voix et instruments), ces ballets furent également diffusés à l'étranger, surtout en Angleterre et en Allemagne, donnant vie à un genre superficiel, mais non dépourvu de grâce.

Gastoué Amédée (Paris 1873 - Clamart, Hauts-de-Seine, 1943) musicologue français. Elève de A. Lavignac, il dirigea la Schola cantorum de Paris de 1911 à 1943 et la Société française de musicologie de 1934 à 1936. Il fut l'un des plus grands spécialistes du chant grégorien et publia de nombreux écrits sur la musique monodique et liturgique, des méthodes de chant grégorien et des catalogues de manuscrits musicaux. Il composa des messes, des motets et des oratorios.

gato danse populaire d'Argentine, à 6/8, de mouvement rapide. Elle se danse en couple, avec un accompagnement de guitare. Elle fut introduite vers la fin du XVIII^e^ s. en Argentine, pays où elle connut, vers le milieu du XIX^e^ s., une très grande diffusion. Elle est également en vogue au Pérou, au Chili et au Mexique.

Gatti Carlo (Florence 1876 - Milan 1965) musicologue et compositeur italien. Il enseigna au Conservatoire de Milan de 1898 à 1941. Fondateur et directeur, à Milan, de la section musicale du Teatro del Popolo, il fut surintendant de la Scala de 1942 à 1944. Critique musical de plusieurs revues, il consacra à Verdi une monographie (*Verdi*, 2 vol., 1930), écrivit une biographie de *Catalani* (1953) et dirigea la révision d'œuvres de Leo, Scarlatti et Paisiello (*Nina pazza per amore* [«Nina folle d'amour»]). Il composa des musiques symphoniques et vocales.

Gatti Guido Maggiolino (Chieti 1892 - Grottaferrata, près de Rome, 1973) critique musical italien. En 1920, il fonda la revue «Il Pianoforte», qui devint en 1928 «la Rassegna musicale». Il rédigea avec A. Della Corte l'un des premiers dictionnaires de musique (1925) et fut l'un des défenseurs les plus convaincus des nouvelles tendances musicales italiennes (Casella, Pizzetti, Malipiero), agissant aussi en qualité d'organisateur pour un renouvellement de la vie musicale italienne, particulièrement au Teatro di Torino dont il fut le directeur de 1925 à 1931 et lors du Mai musical florentin qu'il dirigea en 1933, 1935 et 1936. Auteur de livres et d'essais, il dirigea *la Musica* («Encyclopédie historique», en 4 vol., et «Dictionnaire», en 2 vol., 1966-1968).

Gatto Simone (Venise v. 1545 - Graz v. 1595) compositeur italien. Il fut tromboniste à la chapelle de la cathédrale de Padoue (1565-1566), à la cour de Munich (1568-1571) et à celle de Graz (1572), où, en 1581, il fut aussi maître de chapelle. Il composa des messes, des motets, ainsi que d'autres œuvres musicales sacrées, polyphoniques, pouvant comporter jusqu'à 12 parties, dans le style vénitien.

Gaubert Philippe (Cahors 1879 - Paris 1941) flûtiste, chef d'orchestre et compositeur français. Soliste apprécié, il enseigna la flûte au Conservatoire de Paris; à partir de 1920, il dirigea l'orchestre de l'Opéra, se spécialisant dans le répertoire wagnérien. Il composa 2 opéras, 4 ballets et de la musique symphonique et vocale; il fut également l'auteur de nombreuses transcriptions pour flûte et d'une importante méthode pour cet instrument.

Gaucelm Faidit (Uzerche, v. 1170 - v. 1230) troubadour français. Fils de bourgeois, devenu jongleur après avoir dilapidé sa fortune au jeu, il épousa une bourgeoise, Guillelma Monja, avec laquelle il mena une vie errante. Il fut protégé par Marie de Turenne, épouse d'Ebble V de Ventadour, par Guillaume IX de Poitiers, Raymond VI de Toulouse, Richard Cœur de Lion, et de nombreux autres seigneurs, parmi lesquels Boniface de Montferrat qu'il suivit en Terre sainte pour la quatrième croisade. La France du N., l'Angleterre, puis l'Italie, l'Espagne et la Hongrie reçurent leur visite. Son œuvre comprend 65 chansons, dont quatorze notées, parmi lesquelles, *Fortz chausa es*, «planh» sur la mort de Richard Cœur de Lion. ☐

Gaudence (Gaudentios) (IV^e^ s. ?) théoricien grec. Nous ne connaissons rien de sa vie. Il écrivit une *Introduction à l'harmonie*, qui connut plusieurs traductions en latin (la première du VI^e^ s., la dernière, dans la seconde moitié du XVII^e^ s.); celle-ci contient les premiers éléments de l'harmonie d'après les conceptions d'Aristoxène et de Pythagore.

Gaultier Denis, ou D. Gautier (Marseille v. 1600 - Paris 1672) luthiste et compositeur français. Cousin de Ennemond, de Jacques et parent supposé de Pierre G. Il fut appelé Gaultier le Jeune; devenu célèbre en tant que luthiste et compositeur, il enseigna le luth à la cour de France; il fut le premier à composer des suites qui fassent se succéder des pièces de même tonalité. Son style influença les générations ultérieures, non seulement de luthistes, mais encore de clavecinistes. Il publia deux livres de tablatures de luth (1669 et 1672); il laissa, en manuscrit, le recueil intitulé *la Réthorique des dieux* (v. 1655).

Gaultier Ennemond, ou E. Gautier (Villette 1575-1651) luthiste et compositeur français. Cousin de Denis G., connu sous le nom de Gaultier le Vieux, il fut valet de chambre et professeur de musique de Marie de Médicis; il eut également le cardinal de Richelieu comme élève. Il adopta dans plusieurs de ses chaconnes, des *grounds* (ou basses obstinées) révélant son admiration pour les luthistes anglais. Il eut aussi pour cousin JACQUES (mort v. 1660), dit Gaultier d'Angleterre, qui exerça en Angleterre, en Hollande et en Espagne et, probablement comme parent, PIERRE (mort ap. 1660), appelé Gaultier

d'Orléans (qui fut au service du duc de Crumau, ambassadeur à Rome auprès d'Urbain VIII), l'un et l'autre, luthistes et compositeurs.

Gautier Jean François Eugène (Vaugirard 1802 - Paris 1878) compositeur français. D'abord premier violon à l'Opéra, puis à la Société des concerts du Conservatoire, il enseigna ensuite l'harmonie et l'accompagnement au Conservatoire de Paris, avant d'obtenir une chaire d'histoire de la musique. Il publia plusieurs articles dans le «Ménestrel», avant de fonder le «Journal de musique» (1877). Son œuvre musical comporte surtout des oratorios et des opéras, dont *la Mort de Jésus,* oratorio, et *le Mariage extravagant,* opéra comique (1857). □

Gautier Judith (Paris 1845 - St-Enogat, Bretagne, 1917) femme écrivain française. Fille de Théophile Gautier, elle fut une amie et une grande admiratrice de Wagner dont elle assura la défense de la musique en France, notamment dans son *Richard Wagner et son œuvre poétique depuis Rienzi jusqu'à Parsifal* (1882). □

Gautier Théophile (Tarbes 1811 - Paris 1872) poète, nouvelliste et critique français. Il exerça une carrière de critique d'art puis de critique théâtral dans le «Journal officiel du soir» (1836-1855). Il fut un fervent défenseur de la musique de Wagner. Hormis sa contribution à divers ballets, tels que *Giselle* (1841) ou *la Péri* (1843), il a laissé quelques écrits sur la musique, comme *les Beautés de l'opéra* (1845) et une *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans* (1858). □

Gautier de Coinci (Amiens 1177/1178 - Soissons 1236/1238) troubadour français. A partir de 1233, il fut prieur à l'abbaye bénédictine de St-Médard. Auteur d'œuvres hagiographiques et d'une versification du Nouveau Testament, il est renommé surtout pour ses *Miracles de la Sainte Vierge*, trente mille vers de légendes mariales, comprenant quarante chansons dont les mélodies reprennent des thèmes populaires non religieux.

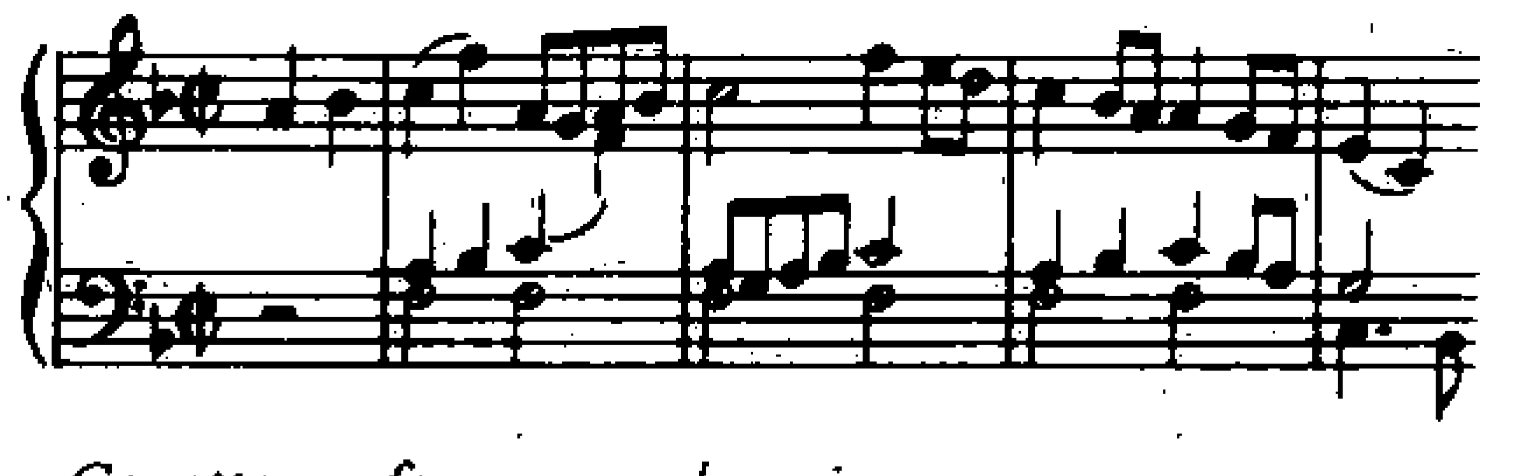
Gavazzeni Gianandrea (Bergame 1909) chef d'orchestre, compositeur et critique musical italien. Elève de Pizzetti, il a beaucoup dirigé à la Scala de Milan et dans les plus grands théâtres européens, s'imposant dans le répertoire italien du XIX^e^ siècle et dans le répertoire naturaliste. Il est l'auteur d'opéras, de musique symphonique et de chambre dans la mouvance de Pizzetti et comprenant des passages d'influence populaire. Il a publié des ouvrages autobiographiques, des études sur Donizetti, Pizzetti et d'autres compositeurs contemporains, sur Moussorgski et la musique russe du XIX^e^ siècle.

Gaveau famille française de constructeurs de pianos. JOSEPH EMMANUEL G. (1824-1893) fonda la maison à Paris en 1847; il introduisit quelques modifications dans le piano droit. Son fils ETIENNE (1872-1943) lui succéda et développa l'activité de l'entreprise; il fonda à Paris, en 1907, la salle Gaveau qui devint un centre musical important. Ses fils MARCEL et ANDRÉ dirigèrent ensuite la firme, laquelle construisit également des clavecins, des épinettes, des virginals ainsi que des instruments électroniques. En 1959, elle fusionna avec Erard.

Gaveaux Pierre (Béziers 1760 - Charenton 1825) ténor et compositeur français. Elève de Fr. Beck, il fit partie de divers théâtres, dont le théâtre Feydeau (1801-1812). Atteint d'une maladie mentale, il se retira dans un asile en 1819. Outre 7 ouvertures pour orchestre, des romances et des canzonettes, il a laissé une quarantaine d'opéras comiques, dont *Sophie et Moncars* (1797), *Léonore ou l'Amour conjugal* (1798), *le Bouffe et le Tailleur* (1804), et *Monsieur Deschalumeaux* (1806) qui obtinrent de francs succès. □

Gaviniès Pierre (Bordeaux 1728 - Paris 1800) violoniste et compositeur français. Il fit ses débuts à Paris, en 1741, au Concert spirituel, où il se produisit jusqu'en 1765. Sa virtuosité était telle que Viotti le nomma le Tartini français; il est considéré comme le fondateur de l'école française de violon. Il écrivit essentiellement des sonates et des concertos pour violon, des duos pour violon, l'œuvre didactique *les Vingt-Quatre Matinées*, étudiée encore de nos jours, ainsi que l'opéra-comique *le Prétendu* (1760).

gavotte danse française de mesure binaire et de mouvement modéré. Originaire, semble-t-il, de Gap, dans le Dauphinois, elle connut une grande vogue au XVII^e^ s. Elle débute le plus souvent sur un temps levé, au milieu de la mesure (sauf quelques exceptions) et est formée de deux parties. Elle fut cultivée par de grands compositeurs comme Bach, Haendel, Lully, F. Couperin.



«Gavotte en fa», pour clavecin, du Padre Giambattista Martini.

Gavoty Bernard (Paris 1908-1981) critique musical français. Organiste à Saint-Louis des Invalides et critique musical au «Figaro» sous le pseudonyme de Clarendon (depuis 1945), il est l'auteur d'une série de monographies sur les plus grands interprètes contemporains (Bruno Walter, Furtwängler, Kempff, Ansermet, Karajan, Gieseking, Rubinstein, Menuhin, etc.). Il a également publié *Pour ou contre la musique moderne?* (1957), d'autres ouvrages de vulgarisation musicale et des biographies de compositeurs (*Chopin,* 1974; *Liszt le virtuose,* 1980).

Gay John (Barnstaple, Devon, 1685 - Londres 1732) dramaturge anglais. Pour tourner en ridicule les modes et les conventions de l'opéra italien, il écrivit *The Beggar's Opera* («l'Opéra des gueux», 1728), premier → balad opera (opéra ballade), mis en musique par J.-C. Pepusch qui utilisa des mélodies populaires et des airs d'opéra. Le *Beggar's Opera,* représentation vive et crue des bas-fonds londoniens, obtint un succès énorme. B. Brecht et K. Weill s'inspirèrent de cette œuvre pour leur *Opéra de quat'sous,* 1928.

Gayarre Julián (Valle de Rocal, Pampelune, 1844 - Madrid 1890) ténor espagnol. Il débuta en 1868 comme interprète de zarzuelas, puis il se perfectionna en Italie et en 1869 incarna, à Varèse, Arvino des *Lombards* de Verdi et Nemorino de *l'Elixir d'amour* de Donizetti. Au cours de sa meilleure période (1870-1885), il fut l'un des ténors les plus aimés d'Europe pour la particularité de son timbre (légèrement guttural, mais chaud et voluptueux), pour

l'étendue de sa voix et pour son phrasé passionné. Il fut célèbre dans *les Huguenots, Lucrèce Borgia, les Puritains, Faust, les Pêcheurs de perles* et il est resté légendaire dans son interprétation de *la Favorite.*

Gaztambide y Garbayo Joaquín Romualdo (Tudela, Navarre, 1822 - Madrid 1870) compositeur et chef d'orchestre espagnol. Elève d'Albéniz, il fonda une troupe pour la représentation de zarzuelas en 1851 ; il en composa lui-même 44 dont certaines se placent parmi les meilleures du genre, comme *la Mensajera* («la Messagère», 1849), *Tribulaciones* («Tribulations», 1851), *El Estreno de un artista* («les Débuts d'un artiste», 1852), *El Valle de Andorra* («la Vallée d'Andorre», 1852), *Catalina* (son chef-d'œuvre, 1854), *Los Magyares* («les Magyars», 1858), *El Juramento* («le Serment», 1858) et *la Conquista de Madrid* («la Conquête de Madrid», 1863). Aux côtés d'Arrieta, de Barbieri et Oudrid, il fut l'un des promoteurs et des principaux représentants de la zarzuela en plusieurs actes, dite *zarzuela grande.*

Gazzaniga Giuseppe (Vérone 1743 - Crema 1818) compositeur italien. Il fit ses études à Naples où il débuta sa carrière théâtrale en 1768, en faisant représenter un intermède. Il vécut pendant des années en voyageant de ville en ville, suivant la représentation de ses opéras. De 1791 à sa mort, il fut maître de chapelle de la cathédrale de Crema. Il a laissé 3 oratorios, des cantates et plusieurs œuvres sacrées, 3 concertos pour piano et orchestre, des symphonies, des ouvertures, mais surtout des œuvres théâtrales (plus de 60, si l'on compte les *opere serie, buffe* et les *intermezzi*). Sa veine fluide et spontanée, son vif sens théâtral, firent de G. une personnalité notoire dans le milieu de l'opéra de l'époque. Mozart et Da Ponte s'inspirèrent de son *Convitato di pietra* (livret de G. Bertati, 1787) pour leur *Don Giovanni.*

Gazzelloni Severino (Roccasecca, Frosinone, 1919) flûtiste italien. Premier flûtiste dans l'orchestre de la RAI de Rome, il a enseigné à l'Accademia de Sainte-Cécile à Rome, aux cours d'été de Darmstadt et à l'Accademia Chigiana de Sienne. Concertiste de renom international, il a contribué au renouveau de l'intérêt pour la flûte au cours des années 1960-1970. De nombreux compositeurs ont créé pour lui des œuvres importantes.

Gédalge André (Paris 1856-1926) compositeur et théoricien français. Elève de Massenet, il fut nommé en 1905 professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire de Paris où il eut pour élèves Ravel, Honegger, Enesco et Milhaud. Il est l'auteur d'un célèbre *Traité de la fugue* (1901) et d'autres ouvrages d'enseignement musical ainsi que d'œuvres théâtrales, symphoniques, chorales et de musique de chambre.

Gedda Nicolai, pseud. de N. Ustinov (Stockholm 1925), ténor suédois d'origine russe. Il a commencé sa carrière en Russie en 1952, interprétant ensuite un très vaste répertoire (Mozart, Rossini, Verdi, opéra lyrique) dans les plus grands théâtres du monde. Il est apprécié pour la rigueur de son exécution et pour le style avec lequel il domine la tessiture étendue de sa voix.

Geering Arnold (Bâle 1902 - Vevey, Suisse, 1982) musicologue suisse. A Bâle il a été le directeur des Archives des chants populaires suisses (1949-1963) et a été nommé professeur à l'Université de Berne en 1950. Il s'est consacré à l'étude de l'histoire musicale suisse, médiévale et renaissante. Parmi ses publications, retenons l'ouvrage *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jh.* (1952), ainsi que l'édition scientifique de l'œuvre de L. Senfl.

Geiringer Karl (Vienne 1899 - Santa Barbara, Californie, 1989) musicologue américain d'origine autrichienne. Elève de G. Adler à Vienne et de C. Sachs à Berlin, il résida aux Etats-Unis à partir de 1940. Il a été le président de l'American Musicological Society en 1955-1956. Il s'est intéressé à l'histoire des instruments de musique (avec trois publications : 1943, 1979 et 1982), mais il est surtout connu par ses ouvrages sur Haydn (*Haydn, a Creative Life in Music,* 1946, 3/1968) et sur Bach (*The Bach Family,* 1954 ; *J. S. Bach, the Culmination of an Era,* 1966).

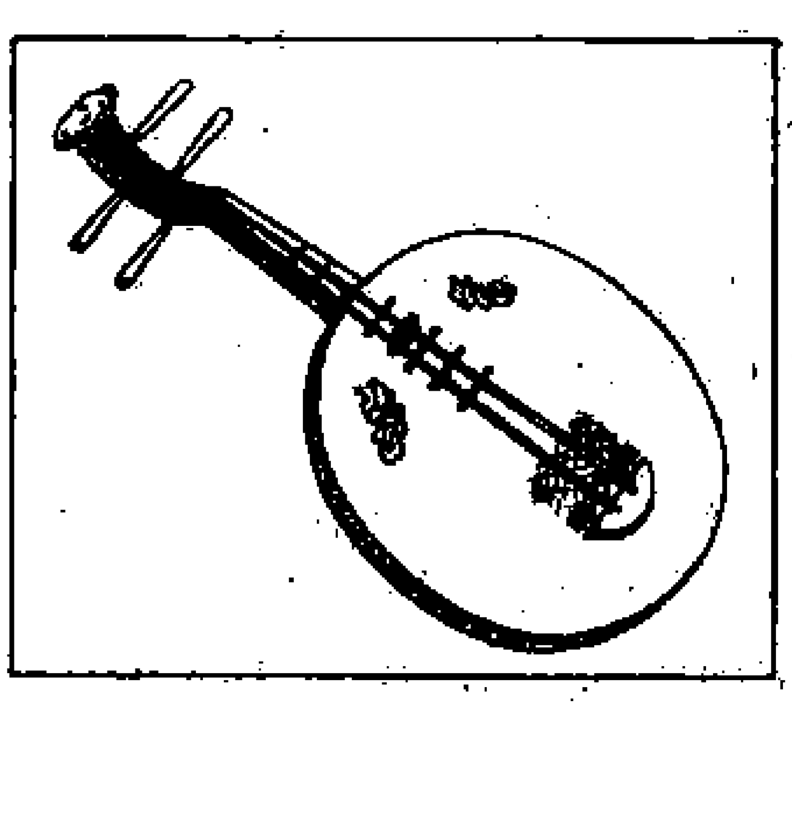
Geiser Walther (Zofingen 1897) compositeur suisse. Après des études musicales à Bâle, Cologne, puis Berlin, il occupa le poste d'alto solo de l'Orchestre de Bâle. Son œuvre, qui comprend de la musique instrumentale et vocale, révèle la marque néoclassique de son maître F. Busoni. □

gekkin luth japonais à deux cordes doubles, avec une caisse de résonance circulaire et un manche court. Les cordes sont de soie, accordées par quintes, et sont pincées au moyen d'un plectre d'ivoire ou d'écaille de tortue. Le nom du g. signifie «luth en forme de lune».

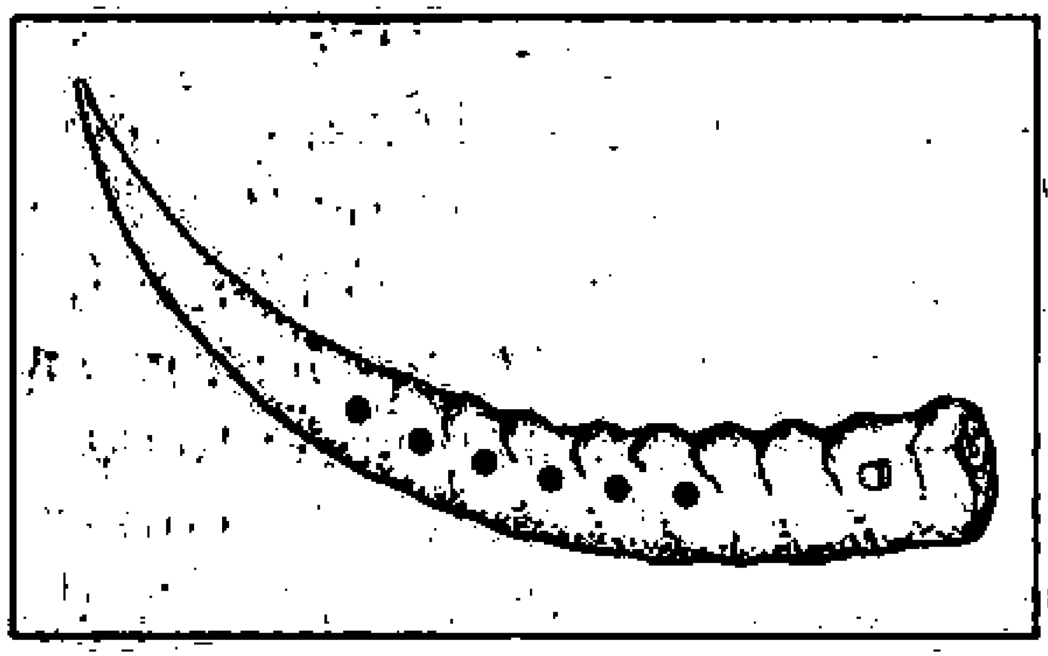
Gelber Bruno Leonardo (Buenos Aires 1941) pianiste argentin. Il débuta en Argentine mais passa rapidement en Europe où il s'imposa en tant que concertiste, exécutant surtout des morceaux du répertoire traditionnel du XIX^e siècle.

Gelmetti Gianluigi (Rome 1945) chef d'orchestre. Concertiste guitariste à ses débuts, il étudia la direction d'orchestre avec S. Celibidache et avec F. Ferrara. Vainqueur du concours de l'AIDEM de Florence en 1967, il devint chef permanent de l'Orchestre du palais Pitti et commença sa carrière, d'abord, en tant que directeur de concerts, puis dans plusieurs théâtres, en présentant également de nombreuses œuvres en première exécution. Il a enseigné dans plusieurs Conservatoires et il est le directeur artistique de l'orchestre de la RAI de Rome depuis 1981.

Geminiani Francesco (Lucques 1687 - Dublin 1762) compositeur et violoniste italien. Il fit ses études à Milan avec C.A. Lonati, à Rome avec A. Corelli et à Naples avec A. Scarlatti. Entre 1706 et 1710, il exerça à Lucques, sa ville natale, puis à Naples jusqu'en 1714. Il s'installa ensuite à Londres où il passa la plus grande partie de sa vie, tout en effectuant de fréquents séjours en Irlande et à Paris, partout très apprécié comme virtuose, interprète et pédagogue. Si G. fut, en tant que soliste, plutôt fantaisiste et excentrique, et donc loin de l'austérité classique du style de Corelli,



Gekkin, type de luth japonais.



Gemshorn du XVI^e s. en usage en Europe du Nord.

en tant que compositeur de sonates (telles les 24 des op. 1 et 4, les 6 pour violoncelle de l'op. 5, les 6 pour flûte, toujours avec basse continue) et de *concerti grossi* (tels les 24 des op. 2, 3, 6 et 7, outre ceux transcrits de son propre op. 4 et des op. 3 et 5 de Corelli), il ne s'éloigna guère des modèles de son maître. Il composa également, à Paris, la musique de l'action chorégraphique *la Forêt enchantée*, représentée aux Tuileries (1754), et publia plusieurs transcriptions de ses propres œuvres pour clavecin. Ses traités eurent une large diffusion; parmi ceux-ci, citons les *Regole per suonare con buon gusto* (1739), *l'Arte di suonare il violino* (1740), un *Guide harmonique* (1742), ainsi que *l'Arte dell'accompagnamento* (1755-56), contenant les règles pour la réalisation correcte de la basse continue.

gemshorn terme allemand (signifiant «cor de chamois»); il désigne une flûte à bec taillée dans une corne d'animal. L'embouchure en biseau, fixée à l'extrémité la plus large du cor, était fermée par un disque en bois. Elle était utilisée principalement en Europe du Nord, au Moyen Age et à la Renaissance. // Registre d'orgue au tuyau conique, dont le timbre est semblable à celui du cor.

Gencer Lejlà (Istambul 1928) soprano turque. Après avoir débuté à l'Opéra d'Ankara en 1950 et à Naples en 1954, elle s'est affirmée de par le monde dans un très vaste répertoire. Elle a obtenu ses plus grands succès dans l'opéra italien de la première moitié du XIX^e siècle, en particulier avec Donizetti, et elle a participé à la création mondiale du *Dialogues des Carmélites* de F. Poulenc (Milan, 1957). Elle fait preuve de grandes capacités techniques, d'éloquence d'accent, de sensibilité stylistique et d'un fort tempérament sur scène.

gender ou gendir, métallophone indonésien qui fait partie des orchestres → gamelan. Il est constitué par une série de lamelles de bronze suspendues, liées à deux cordes tendues sur les bords d'une caisse. Sous chaque lamelle est placé un résonateur formé par un tuyau de bambou. Les lamelles sont frappées avec deux marteaux et sont accordées selon les gammes pentatoniques indonésiennes.

Genée Franz Friedrich Richard (Dantzig 1823 - Baden, près de Vienne, 1895) compositeur, librettiste et chef d'orchestre allemand. Il dirigea dans plusieurs

Joueur de gender, métallophone indonésien.

théâtres d'Allemagne et d'Europe orientale, ainsi qu'au Theater an der Wien de Vienne de 1868 à 1878. Il écrivit 31 livrets, dont 4 pour J. Strauss (parmi lesquels *Cagliostro in Wien, Das Spitzentuch der Königin* et *Eine Nacht in Venedig*), 6 pour Millöcker (dont *Der Bettelstudent*). Mais il s'affirma également en tant que compositeur d'opérettes (*Die letzten Mohikaner, Nisida, Rosina,* etc.).

Generali Pietro, pseud. de Pietro Mercandetti (Mascerano, Verceil, 1773 - Novare 1832) compositeur italien. Il étudia à Rome où il fit représenter en 1800 son premier opéra, débutant une brillante carrière théâtrale. Il connut un grand succès jusqu'à l'éclatante percée de Rossini dont les œuvres rappellent, par certains aspects, les opéras bouffes de G. Entre 1817 et 1821, il vécut à Lisbonne, puis à Naples. Il écrivit plus de 50 opéras (tels *Adelina, I Baccanali di Roma, Il Voto di Jefte*), des œuvres sacrées (oratorios, cantates, messes, etc.), ainsi que des travaux didactiques.

Genesis ensemble vocal et instrumental pop anglais. Il se forma en 1969 sur l'initiative du chanteur flûtiste Peter Gabriel (qui quitta ensuite le groupe), du bassiste Mike Rutherford et de Tony Banks pour les instruments à clavier; il y eut ensuite quelques changements dans la composition, notamment avec l'entrée du batteur et chanteur Phil Collins. Les G. se sont fait connaître par le surréalisme suggestif de leurs premiers albums (*From Genesis to Revelation*, 1969; *Nursery Crime*, 1971); il ont ensuite évolué progressivement vers un rock doux plus facile à faire passer dans le public (*Abacab*, 1982).

Genet Elzéar → Carpentras.

Gennrich Friedrich (Colmar 1883 - Langen, Hesse, 1967) musicologue allemand. Il fit ses études à l'Université de Strasbourg, puis à Paris, à la Sorbonne. En 1934, il obtint une chaire de musicologie et de philologie romane à l'Université de Francfort. Il publia des études fondamentales sur la monodie médiévale profane en France et en Allemagne, dont les ouvrages *Troubadours, trouvères, Minnesang und Meistergesang* (1951) et *Der musikalische Nachlass der Troubadours* (1958), ainsi qu'une édition en 3 vol. des *Altfranzösische Lieder* (1953, 1955 et 1956).

Gentian (XVI^e s.) compositeur français. Une vingtaine de ses chansons furent publiées à Paris, par P. Attaingnant, entre 1538 et 1549; certaines furent arrangées pour le luth. Il fut aussi le premier à mettre en musique le psaume CXXX de Cl. Marot, *Du fons de ma pensée* (1544). □

Gentilucci Armando (Lecce 1939) compositeur italien. Il a étudié au Conservatoire de Milan avec B. Bettinelli et F. Donatoni, et il dirige actuellement le Liceo musicale de Reggio d'Emilie. Au cours de ses recherches, ouvertes aux expériences nouvelles, il a connu une évolution continuelle débouchant sur des résultats à l'intensité contrôlée et au timbre raffiné. De sa production vocale et instrumentale, il faut retenir : les *Canti di Majakovskij* («Chants de Maïakovski», 1970) pour récitant, soprano et 23 instruments; *Diario* («Journal») pour cordes et *Diario II* («Journal II») pour quintette à vent; *Sequenze* et *Studi per un Dies irae* («Suites et Etudes pour un Dies irae») pour orchestre; *Come qualcosa palpita nel fondo* («Comme quelque chose palpite au fond», 1973) pour violon et bande magnétique; *Il Tempo sullo sfondo* («le Temps sur le fond», 1979) pour

cordes et *Ramo di foglia verde* («Branche de feuille verte», 1981) pour orchestre.

Genzmer Harald (Blumenthal, près de Brême, 1909) compositeur allemand. Elève de Hindemith et C. Sachs, il a été professeur de composition à la Hochschule für Musik de Fribourg-en-Brisgau (1946-1957), puis à celle de Munich (1957-1974). Auteur d'une abondante musique symphonique, sacrée et de chambre, il est le représentant le plus fidèle de la tradition laissée par Hindemith. Il fut l'un des premiers à s'intéresser au *trautonium* (instrument électronique utilisé également par Hindemith).

Geoffray César (Lyon 1901 - Soucieu-en-Jarrest, Rhône, 1972) pédagogue, chef de chœur et compositeur français. Professeur d'harmonie au Conservatoire de Lyon (1938-1964), il fut à l'origine du mouvement choral «A Cœur Joie», lorsqu'il fonda la Chorale du scoutisme français en 1940. L'essentiel de son œuvre s'inscrit dans le répertoire choral, avec une destination pédagogique, celle de développer parmi la jeunesse le goût pour la musique à travers la pratique du chant de groupe. □

Georgiades Thrasybulos (Athènes 1907 - Munich 1977) musicologue allemand d'origine grecque. Professeur aux Universités de Heidelberg (1949-1955) et de Munich (1956-1972), il s'est particulièrement intéressé à la musique ancienne grecque et byzantine, et plus généralement au rapport entre musique et parole, entre rythme poétique et rythme musical à travers les siècles. Parmi ses ouvrages, citons : *Musik und Sprache* (1954, 2/1974), *Musik und Rhythmus bei den Griechen* (1958) et *Schubert, Musik und Lyrik* (1967).

Gerber Ernst Ludwig (Sondershausen 1746-1819) organiste, lexicographe et bibliophile musical allemand. Il constitua l'une des plus grandes bibliothèques musicales de son temps. Il publia un important dictionnaire, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* (1790-1792, II^e^ éd. en 4 vol. 1812-1814), continuation et augmentation du *Musicalisches lexicon...* («Lexique musical») de J.-G. Walther (1732), qui, à son tour, servit de fondement pour les œuvres ultérieures de ce type.

Gerber Rudolf (Flehingen, Baden, 1899 - Göttingen 1957) musicologue allemand. Professeur à l'Université de Göttingen à partir de 1943, il a étudié plus particulièrement la musique allemande de la Renaissance et de l'époque baroque. Il a dirigé des éditions modernes et des révisions d'œuvres de Dufay, Schütz, Hasse, Bach et Gluck.

Gerbert Martin (Horb-sur-le-Neckar 1720 - Sankt Blasien, Forêt-Noire, 1793) historien de la musique, allemand. Moine bénédictin, il devint, en 1764, prince-abbé du monastère de Saint-Blaise, dont il fit un centre d'études musicales. Il effectua des voyages dans de nombreux pays européens à la recherche de sources médiévales sur le chant liturgique; il correspondit avec le Père Martini, J.-J. Rousseau, Pie VI, l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. Il publia plusieurs ouvrages, tels *De cantu et musica sacra* (1774) et *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* (1784), fondamentaux pour la connaissance de la musique médiévale; cette œuvre, contenant les traités de plus de quarante théoriciens, fut élargie et republiée avec le même titre par E. de Coussemaker (1864-1876); reprint, Hildesheim, Olms, 1963.

Gerhard Roberto (Valls, Tarragone, 1896 - Cambridge 1970) compositeur espagnol d'origine suisse naturalisé anglais. Elève de Granados et de Pedrell à Barcelone, de Schoenberg à Vienne et à Berlin, il fut le premier à faire connaître le dodécaphonisme en Espagne. A partir de 1938, il vécut en Angleterre où il enseigna au King's College de Cambridge. Il composa des ballets, des œuvres théâtrales, de la musique de chambre et symphonique (dont un concerto pour violon et orchestre), en adoptant la technique sérielle.

Gerle Hans (Nuremberg v. 1500-1570) luthiste, violoniste et compositeur allemand. Il publia trois volumes de tablatures de luth (1532, 1533, 1546) comprenant des transcriptions de musiques vocales, de danses et de ricercari. Les volumes, précédés de recommandations minutieuses, comprennent également des pièces pour quatre violes. Il fut le premier compositeur à utiliser un luth avec sept chœurs de cordes.

German sir Edward (Whitchurch, Shropshire, 1862 - Londres 1936) compositeur anglais. Après avoir été violoniste, il devint directeur musical du Globe Theatre en 1888, composant de nombreuses musiques de scène, surtout pour des drames de Shakespeare. Il est également l'auteur d'opérettes élégantes (dont *Merrie England*, 1902, et *Tom Jones*, 1907) qui en font l'héritier et le continuateur de A. Sullivan.

Germani Fernando (Rome 1906) organiste italien. Diplômé de piano, orgue et composition, il a été directeur du cours de perfectionnement d'orgue au Curtis Institute de Philadelphie (1936-1938), professeur à l'Accademia Chigiana de Sienne (à partir de 1939) et organiste à Saint-Pierre de Rome (1948). Auteur d'ouvrages d'enseignement, il a également dirigé la révision de l'œuvre pour orgue de Frescobaldi (3 vol., 1964).

Gernsheim Friedrich (Worms 1839 - Berlin 1916) compositeur, pianiste et chef d'orchestre allemand. Ami et admirateur de Brahms, il s'efforça de faire connaître ses œuvres. Son abondante production de musique symphonique et de chambre apparaît nettement influencée par Schumann et par Brahms.

Gérold Théodore (Strasbourg 1866 - Allenwiller, Alsace, 1956) musicologue français. Il étudia la musique aux Universités de Strasbourg et de Paris et, en même temps, il passa une licence de théologie protestante. Professeur aux Universités de Bâle et Strasbourg (1919-1936), il publia des essais sur la musique sacrée et profane du Moyen Age et de la Renaissance ainsi qu'un *J. S. Bach* (1925).

Gershwin George (Brooklyn, New York, 1898 - Beverly Hills, près d'Hollywood, 1937) compositeur américain d'origine russe. Il passa son enfance dans les quartiers les plus populaires de New York où il connut les vieilles chansons populaires, le ragtime et le blues. Adolescent, il prit des leçons régulières de musique, bien qu'il ne fût pas un élève toujours sérieux. Il exerça sa première activité dans le domaine de l'industrie de la chanson, en partant du bas de l'échelle : *song-plugger*, c'est-à-dire qu'il pianotait des chansons nouvelles pour les clients d'une maison d'édition. Ensuite il fut pianiste accompagnateur de spectacles musicaux alors qu'il avait commencé à composer des chansons : son premier grand succès,

G. Gershwin.

Swanee (1919), chanté par Al Jolson, lui ouvrit les portes des scènes de Broadway. Il devint ainsi — souvent en collaboration avec son frère Ira pour les paroles — l'un des compositeurs les plus en vogue de musicals (*Lady be Good,* 1924; *Oh, Kay!,* 1925; *Funny Face,* 1927; *Strike up the Band,* 1930), de songs et d'accompagnements musicaux de films. Ses meilleures chansons sont caractérisées par un sens de la forme et un goût de l'harmonie hors du commun, tout en respectant les «règles» de l'industrie de la chanson. Ainsi débute une intéressante expérience symphonique, suggérée par P. Whiteman, visant à mêler des éléments de jazz avec le langage de la musique savante européenne. Elle se concrétise dans la *Rhapsody in Blue* (1924; orchestrée, sur des indications de G., par F. Grofé), dans le *Concerto en fa* (1925), dans la *Second Rhapsody* (1931) et dans *I got Rhythm* (1934), œuvres pour piano et orchestre, ainsi que dans *An American in Paris* («Un Américain à Paris», 1928) et dans la *Cuban Overture* (1932) pour orchestre. Le meilleur de ses partitions se trouve toujours dans les éléments qui rappellent le song; on peut dire la même chose pour les *Préludes Jazz* (1926) pour piano seul. *Porgy and Bess* (1935), opéra situé dans le milieu noir, insère le song et le blues dans la structure d'un drame lyrique du XIX^e^ siècle et produit un résultat d'une grande efficacité de forme et d'expression.

Gerstenberg Johann Daniel (Frankenhausen, Thuringe, 1758 - Hildesheim 1841) éditeur et critique musical allemand. Il fit des études juridiques à Leipzig (1788), puis s'installa en 1791 à Saint-Pétersbourg où il fonda la première maison d'édition musicale de Russie, diffusant, entre autres, les œuvres de Haydn et Mozart. Il s'adonna en outre à la critique musicale et créa plusieurs des premiers périodiques musicaux et théâtraux russes (tel que le «Magasin musical de St-Pétersbourg», à partir de 1794). Il composa 6 sonates pour pianoforte et 12 lieder.

Gerster Ottmar (Braunfels, Hesse, 1897- Leipzig 1969) compositeur et pédagogue allemand. Il a enseigné la composition à la Musikhochschule de Weimar (1947-1952), puis à celle de Leipzig (1952-1962). Parmi ses 5 opéras, il faut mentionner *Enoch Arden* (1936) qui doit son succès à la présence de nombreux thèmes populaires. Il a écrit également 2 ballets, de la musique symphonique et de chambre, des compositions chorales d'inspiration ouvrière et populaire.

Gervaise Claude (XVI^e^ s.) compositeur français, surtout connu pour ses *Livres de danceries* publiés chez Attaingnant entre 1550 et 1557. On lui doit aussi un *Quart Livre contenant XXVI chansons musicalles a troys parties...* (1550) et diverses chansons éditées dans des recueils collectifs. □

Gesius Bartholomäus (Müncheberg, Brandebourg, v. 1560 - Francfort-sur-l'Oder 1613) compositeur allemand. De 1593 à sa mort, il fut cantor à la Marienkirche de Francfort. Compositeur de musique scolaire et de musique luthérienne, parmi les plus importants du XVI^e^ s., il s'inspira dans ses œuvres de plus grandes dimensions (passions, messes, magnificat) de l'écriture polyphonique de Lassus.

Gesualdo Carlo, prince de Venosa (Naples v. 1560-1613) compositeur italien. Sa vie est mal connue. Neveu du côté de sa mère, de Charles Borromée et, du côté de son père, du cardinal Alfonso Gesualdo, il se rendit célèbre par deux événements, liés l'un et l'autre à sa vie sentimentale. Marié avec Maria d'Avalos, il surprit celle-ci alors qu'elle le trompait avec Fabrizio Carafa, il tua les deux amants (1590). S'étant éloigné de Naples, non seulement pour fuir la justice, mais aussi pour éviter la vengeance des parents des défunts, il épousa en secondes noces (1594) Eléonore d'Este, nièce d'Alphonse II, duc de Ferrare. A Ferrare, il se lia d'amitié avec le Tasse, dont il mit en musique plusieurs poèmes lyriques. S'étant formé à l'école de plusieurs maîtres napolitains (peut-être Pomponio Nenna), G. cultiva l'art musical pour le plaisir essentiellement, plus que par exigence professionnelle, si l'on considère le fait que la plus grande partie de ses compositions fut publiée par les musiciens appartenant à sa petite cour. Il fut probablement le dernier des musiciens de la Renaissance; il a laissé une production musicale comportant environ 110 madrigaux à 5 voix (un livre de madrigaux à 6 voix nous est parvenu incomplet), 2 livres de motets et un de répons. L'expérience révolutionnaire qu'il poursuivit dans les madrigaux à 5 voix, répartis en 6 livres (1594-1611), fut bien comprise par ses contemporains, puisque S. Molinaro, le grand luthiste génois, voulut le publier en un seul volume et, cas très curieux pour l'époque, en partition (1613).

Le point de départ du langage de G. est le retour au chromatisme, priviligié déjà par les maîtres exerçant au milieu du XVI^e^ s.; son œuvre que certains qualifient de typiquement baroque (en raison surtout de l'insistance avec laquelle il affronta le thème de la mort et de la douleur, en les exaltant de façon presque hypocondriaque) est en réalité un prolongement du style de la Renaissance, avec toutefois quelques nuances et corrections en particulier dans le rapport poésie-musique. G. vise à l'expression des sentiments plus qu'à la description ou à la peinture musicale des différents mots; il évite ce symbolisme musical (qui se traduisait dans ce que l'on a appelé les «madrigalismes») grâce à l'emploi fréquent de la technique des accords successifs qui, parfois, semblent même fortuits, tant ils sont audacieux et imprévisibles. De là, le caractère statique d'une grande partie de ses compositions faites de phrases brèves, souvent même dépourvues de thèmes. Si son utilisation de blocs d'accords et de nuances harmoniques âpres semble maniériste, le résultat sonore, lui, est suggestif; de plus, il est mis en relief par un style vocal déclamatoire plaçant G. aux antipodes des expériences madrigalesques passées de Marenzio ou de celles réalisées, à la même époque, par Monteverdi.

Getz Stanley, dit «Stan» G. (Philadelphie 1927) saxophoniste ténor de jazz américain. Il vulgarisa avec succès le cool jazz le plus intellectualisé de Lee

Konitz. Sa sonorité est veloutée et presque privée de vibrato, à la manière de Lester Young. Il a fait partie de l'orchestre de Woody Herman à l'époque des «four brothers» (quatre frères), c'est-à-dire des quatre saxos cool, de 1947 à 1948; puis il a constitué ses propres ensembles.

Gevaert François Auguste, baron (Huysse, Flandres, 1828 - Bruxelles 1908) compositeur, théoricien et musicologue belge. Directeur du Conservatoire de Bruxelles à partir de 1871, il écrivit des ouvrages importants sur l'orchestration (*Nouveau Traité d'instrumentation*, 1885 et *Cours méthodique d'orchestration*, 1890) ainsi qu'un *Traité d'harmonie théorique et pratique* (2 vol., 1905-1907). Il écrivit 11 opéras (dont le plus connu est *Quentin Durward*, 1858), des cantates, de la musique sacrée, symphonique et de chambre. Il est l'auteur d'études de haute érudition : *Histoire et théorie de la musique ancienne* (1875-1881), *la Mélopée ancienne dans le chant de l'Eglise latine* (1895-1896), et *les Problèmes musicaux d'Aristote* (1899-1903).

ghaita → zamr.

Ghedini Giorgio Federico (Coni 1892 - Nervi, Gênes, 1965) compositeur italien. Il acheva ses études de composition avec M. E. Bossi à Bologne en 1911, après avoir étudié l'orgue, le piano et le violoncelle à Turin. Il enseigna à Turin, Parme et Milan où il dirigea le Conservatoire de 1951 à 1962. Attiré par les œuvres vocales et instrumentales des maîtres italiens anciens, il s'en inspira (*Partita* de 1926 et *Concerto grosso* de 1927 pour orchestre; *la Messa del Venerdì Santo* [«la Messe du vendredi saint»], de 1929), en développant un langage animé par une intense sensibilité de timbre et parfois polytonal (*Concerto a cinque* pour flûte, hautbois, clarinette, basson et piano, 1930; *Pezzo concertante* pour deux violons, alto et orchestre, 1931; les opéras *Maria d'Alessandria*, 1937, *Re Hassan* [«le Roi Hassan»], 1939, et *la Pulce d'oro* [«la Puce d'or»], 1940; le morceau symphonique *Architetture*, 1940), jusqu'au point de friser l'atonalité (*Concerto dell'albatro* pour instruments et récitant, 1945; *Concerto funebre per Duccio Galimberti* pour ténor, baryton et orchestre, 1948; les opéras *Le Baccanti* [«les Bacchantes»], 1948 et *Billy Budd*, 1949; plusieurs concertos avec orchestre pour piano, pour violon, pour deux pianos, pour alto, pour deux violoncelles). Dans ses œuvres des dernières années, ayant tempéré les audaces harmoniques de la période précédente, il accentua la tendance à une effusion mélodique. A son abondante production de musique sacrée, profane, chorale, pour voix solo (avec orchestre ou avec piano), symphonique, s'ajoutent des transcriptions et des arrangements de compositions anciennes (Frescobaldi, Bach, Monteverdi, G. et A. Gabrieli, Schütz).

Gherardello da Firenze (?-? 1362/64) compositeur italien. Il fit partie de l'ars nova. Dix madrigaux à deux voix (dont le célèbre, *Sotto verdi fraschetti*), la chasse à trois voix, *Tosto che l'alba* et 5 ballades à une voix nous sont parvenus. Ses madrigaux sont caractérisés par une déclamation rapide du texte, comportant des mélismes au début et à la fin de chaque vers.

Ghezzi Ippolito (XVII^{e}-XVIII^{e} s.) compositeur et théoricien italien. Il entra dans l'ordre augustin et devint maître de chapelle de la cathédrale de Montepulciano, entre 1679 et 1700. Auteur de musique sacrée, il est resté célèbre surtout pour son traité *Il Setticlave canoro* (1709), — dédié à son élève D. Calcanti —, dans lequel il propose d'utiliser sept syllabes pour la → solmisation.

Ghiaurov Nicolaï (Velingrad 1929) chanteur bulgare (basse). Il a fait ses études à l'Académie de musique de Sofia et au Conservatoire de Moscou et a débuté dans le *Barbier de Séville* en 1956. Il a chanté pour la première fois à la Scala de Milan dans *Boris Godounov* en 1959. Doté d'une grande puissance vocale et d'une présence imposante sur scène, il excelle dans le répertoire de Verdi et dans le répertoire slave.

Ghiselin Johannes → Verbonnet, Jean.

Ghisi Federico (Shanghai 1901 - S. Giovanni di Luserna, près de Florence, 1975) musicologue et compositeur italien. Elève de C. Gatti et G. F. Ghedini, il enseigna l'histoire de la musique aux Universités de Florence et de Pise et donna des cours de musicologie à Harvard, Yale et Berkeley. Il publia des ouvrages et des recherches relatifs à la musique italienne du XIV^{e} au XVI^{e} siècle, contribuant également à la découverte de compositions inédites : *I Canti carnascialeschi* [«les Chants de carnaval»], 1937; *Le Feste musicali della Firenze medicea* [«les Fêtes musicales dans la Florence des Médicis»], 1939; *Alle Fonti della monodia* [«Aux sources de la monodie»], 1940; *La Musica dell'Ars Nova italiana* [«la Musique de l'ars nova italienne»], 1946, et plusieurs autres essais. Il fut aussi l'auteur d'opéras, de musique symphonique et de chambre.

Ghislanzoni Antonio (Barco, Lecco, 1824 - Caprino Bergamasco 1893) librettiste et homme de lettres italien. Il fit d'abord des études de médecine et entreprit ensuite une carrière de baryton, pour finir par se consacrer au journalisme et à la littérature. Il fut directeur de la «Rivista minima» à laquelle collaborèrent A. G. Barrili, A. Boito et E. De Amicis (1865-1878) et rédacteur de la «Gazzetta musicale di Milano» (1866-1872). Auteur de nouvelles en vers et de romans, il écrivit environ 85 livrets, dont *Edmea* pour Catalani (1866), *Aida* (1870) et la deuxième version du livret de *la Force du destin* (1869) pour Verdi. Il publia également plusieurs essais musicaux, dont *Reminiscenze artistiche* («Réminiscences artistiques») et *Gli artisti da teatro* («les Artistes de théâtre», 1856).

Ghizeghem Hayne Van → Hayne Van Ghizeghem.

Ghizzolo Giovanni (Brescia XVI^{e} s. - Novare 1625) compositeur italien. Frère mineur, il fut maître de chapelle du prince Siro di Corregio ainsi qu'à la cathédrale de Ravenne (1618) et à St-Antoine de Padoue (1622). Il publia 3 livres de *Madrigali et arie per sonare e cantare nel chitarone a una-due voci*, 4 livres de *Concerti con letanie a due-quattro voci e organo*, de nombreuses messes, des motets, psaumes, canzoni, etc. Ses œuvres profanes, caractérisées par des effets harmoniques audacieux, constituent la meilleure partie de sa production.

Giacobbi Girolamo (Bologne 1567-1629) compositeur italien. Il exerça à l'église de S. Petronio, à Bologne, d'abord comme enfant de chœur, puis, comme maître de chapelle. Il composa des œuvres sacrées dans le style de l'école vénitienne, ainsi que des opéras dans le style de la Camerata fiorentina, tels que *l'Andromeda* (1610), première tragédie en musique représentée à Bologne dans un théâtre

public, *Amor prigioniero* (1615), *Il Reno sacrificante* (1617), *la Selva dei mirti* (1623).

Giacosa Giuseppe (Colleretto Parella, près d'Ivrea, 1847-1906) dramaturge et librettiste italien. Auteur de comédies très connues (*Una partita a scacchi* [«Une partie d'échecs»], *Tristi Amori* [«Tristes Amours»], *Come le foglie* [«Comme les feuilles»]). En collaboration avec L. Illica, il écrivit pour Puccini trois importants livrets d'opéra : *la Bohème* (1896), *la Tosca* (1899) et *Madame Butterfly* (1903).

Gianettini Giovanni Antonio (Fano 1648 - Munich 1721) compositeur italien. Elève de G. Legrenzi à Venise, où il exerça à S. Marco de 1674 à 1686, il fut ensuite, et jusqu'à sa mort, maître de chapelle à la cour de Modène. Sa renommée, en tant que compositeur d'opéra, s'étendit à l'Allemagne et l'Autriche, où ses œuvres furent représentées régulièrement; il composa environ 20 opéras (tel que *Medea in Atene*, 1675), 12 oratorios, 26 cantates profanes, des motets et des magnificat.

Giani-Luporini Gaetano (Lucca 1936) compositeur italien. Elève de R. Lupi au Conservatoire de Florence, après avoir eu à ses débuts une attitude mystique (*Misteri corali* [«Mystères choraux»], sur des textes antiques égyptiens, pour chœur mixte et voix récitante, 1968; *Atti sonori* [«Actes sonores»] pour violon, alto, violoncelle et guitare, 1969; *Dialoghi del Verbo* [«Dialogues du Verbe»] pour soli, chœur et orchestre, 1971), il passa à une précision d'écriture non dénuée d'humour *Dieci Epigrammi* [«Dix Epigrammes»] pour soprano et orchestre de chambre, 1972; *Metamorfosi* [«Métamorphoses»] pour violoncelle et instruments, 1973; *Tessitura* [«Tessiture»] pour clavecin et cordes, 1973; *Dynamis* pour orchestre, 1976; *Divertimento* [«Divertissement»] pour instruments, 1977; *Concerto* pour piano et orchestre, 1977). Il a également composé un ballet (*Elegos*, 1978) et l'opéra *Il Sosia* («le Sosie», 1980).

Gianneo Luis (Buenos Aires 1897-1968) compositeur et chef d'orchestre argentin. Fondateur du Grupo Renovación (1948), il enseigna la composition au Conservatoire de La Plata. Sa production, le plus souvent inspirée du folklore argentin, comprend le ballet *Blanca Nieves* («Blanche-Neige», 1939), le poème symphonique *Turay Turay* (1928), *Sinfonía de las Americas* («Symphonie des Amériques», 1945), *Variaciones sobre tema de tango* («Variations sur un thème de tango», 1953) pour orchestre. Sa production de musique de chambre instrumentale est intéressante pour la variété de son invention. Il faut particulièrement mentionner les 4 quatuors à cordes et une série de sonates et sonatines pour violoncelle, pour violon, pour flûte (avec piano), 4 autres pour piano seul et 1 pour harpe.

Giardini Felice (Turin 1716 - Moscou 1796) compositeur et violoniste italien. Il débuta sa carrière de concertiste en Allemagne; il séjourna ensuite à Paris et à Londres, où il se fixa, exerçant des activités d'enseignant, d'organisateur de théâtre et de concertiste. Il mourut en Russie, où il effectuait une tournée. Il écrivit 5 opéras, tels *Rosmira* (1757), *Siræ* (1763), *Il Re pastore* (1765), et publia une trentaine de volumes de musique de chambre, ainsi que des méthodes pour violon et pour chant. En Angleterre, où il effectua principalement sa carrière, il fut le représentant le plus typique du style galant et il fut le premier à utiliser la basse d'Alberti. Son école de violon fut considérée comme l'héritière directe de celle de Corelli, et ses œuvres furent rangées aux côtés de celles de Boccherini pour leur fantaisie et leur rigueur formelle.

Gibbons Orlando (Oxford 1583 - Canterbury 1625) compositeur anglais. Descendant d'une famille de musiciens, il fut, de 1605 jusqu'à sa mort, organiste de la chapelle royale. En 1622, docteur en musique à Oxford, il jouit d'une grande renommée auprès de ses contemporains. Il écrivit un livre de madrigaux et motets à cinq voix (1614), dans lequel il adapta le goût italien à la tradition vocale anglaise, et de nombreuses pages de musique sacrée pour le rite anglican (telles que des *anthems* et *verse anthems* dans l'ancien style polyphonique a cappella ou avec accompagnement d'orgue ou de violes). Par sa production instrumentale, G. est considéré comme l'un des premiers et des plus significatifs représentants du style baroque à l'époque élisabéthaine (citons plus particulièrement ses fantaisies pour instrument à clavier et pour plusieurs instruments), production dans laquelle apparaît nettement son détachement des pratiques vocales.

Gibbs Cecil Armstrong (Great Baddow, Chelmsford, Essex, 1889 - Chelmsford 1960) compositeur anglais. Il se perfectionna avec Vaugham Williams au Royal College of Music de Londres où il enseigna ensuite la composition de 1920 à 1939. Sa production, caractérisée par un lyrisme ardent, comprend des opéras, des ballets, de la musique symphonique et de chambre, et une centaine de mélodies.

Gibelli Lorenzo (Bologne 1719 - 1812) chanteur et compositeur italien. Elève du Père Martini, il fut, pendant de nombreuses années, maître de chapelle dans des églises de Bologne et professeur de chant au Lycée philharmonique. Auteur de 3 opéras, d'un intermède, de 5 oratorios et de pièces sacrées, il fut renommé pour son adresse contrapuntique.

Gibson sir Alexander (Motherwell, Ecosse, 1926) chef d'orchestre écossais. Elève de Markevitch à Salzbourg et de P. van Kempen à Sienne, il commença sa carrière à Londres; en 1959, il devint directeur artistique permanent et chef du Scottish National Orchestra de Glasgow, et fonda en 1962 le Scottish Opera qu'il dirigea également. En 1977, il fut anobli par la reine Elisabeth II.

Gieseking Walter (Lyon 1895 - Londres 1956) pianiste allemand. Il commença sa carrière en 1915, s'imposant après la Première Guerre mondiale comme l'un des plus grands interprètes de notre siècle. Célèbre pour ses interprétations de Debussy et Ravel, il se consacra aussi vers la fin de sa carrière aux classiques et aux romantiques allemands (en particulier à Mozart). La délicatesse de son toucher reste mémorable. Il écrivit des ouvrages pédagogiques (dont *Modernes Klävier-Spiel*, 1931, 2/1965) et en éd. posthume *So wurde ich Pianist* (1963).

Gigault Nicolas (Paris 1627 -1707) organiste et compositeur français. Organiste dans plusieurs églises parisiennes, il fut le maître de Lully. Remarquable représentant de l'école d'orgue française antérieure à F. Couperin, il publia 2 recueils contenant, outre des messes d'orgue, plusieurs œuvres pour orgue et autres instruments.

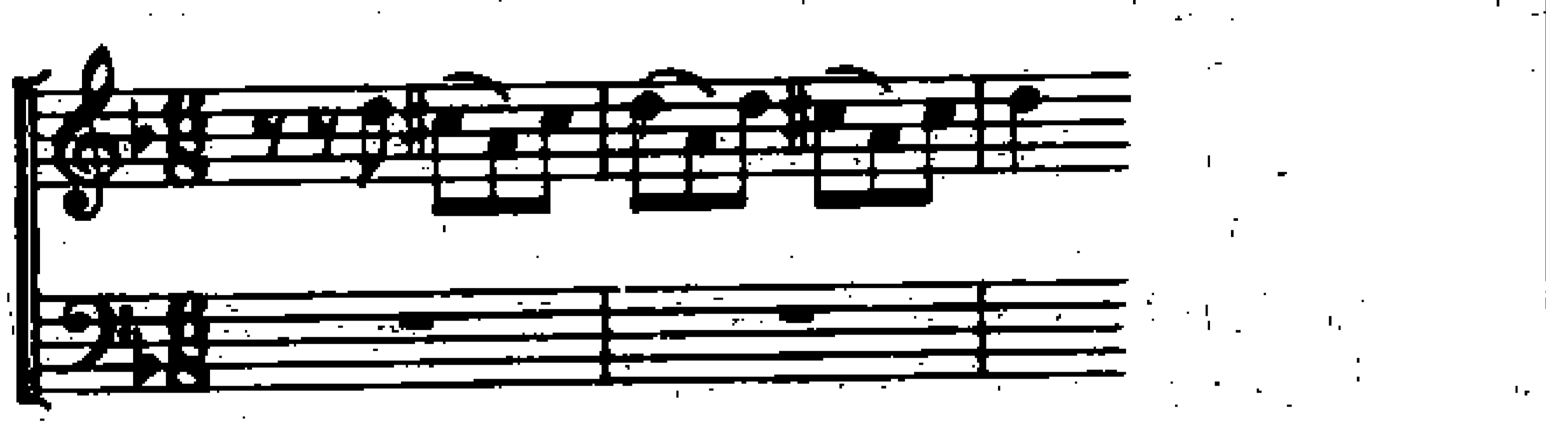
Gigli Beniamino (Recanati, Macerata, 1890 - Rome 1957) ténor italien. Il débuta dans *la Gioconda* à

Rovigo en 1914, mais c'est son début à la Scala de Milan dans *Mefistofele*, en 1918, qui marqua l'aube de sa carrière triomphale. La couleur et la densité de ses vibrations, la douceur veloutée de sa voix ainsi que la souplesse du son et un phrasé riche d'abandons sentimentaux l'imposèrent dans le monde entier comme l'un des plus grands ténors lyriques de notre siècle. Ses chevaux de bataille furent *Lucie de Lammermoor, la Bohème, la Tosca, Martha, Mefistofele, André Chénier* et *la Gioconda.*

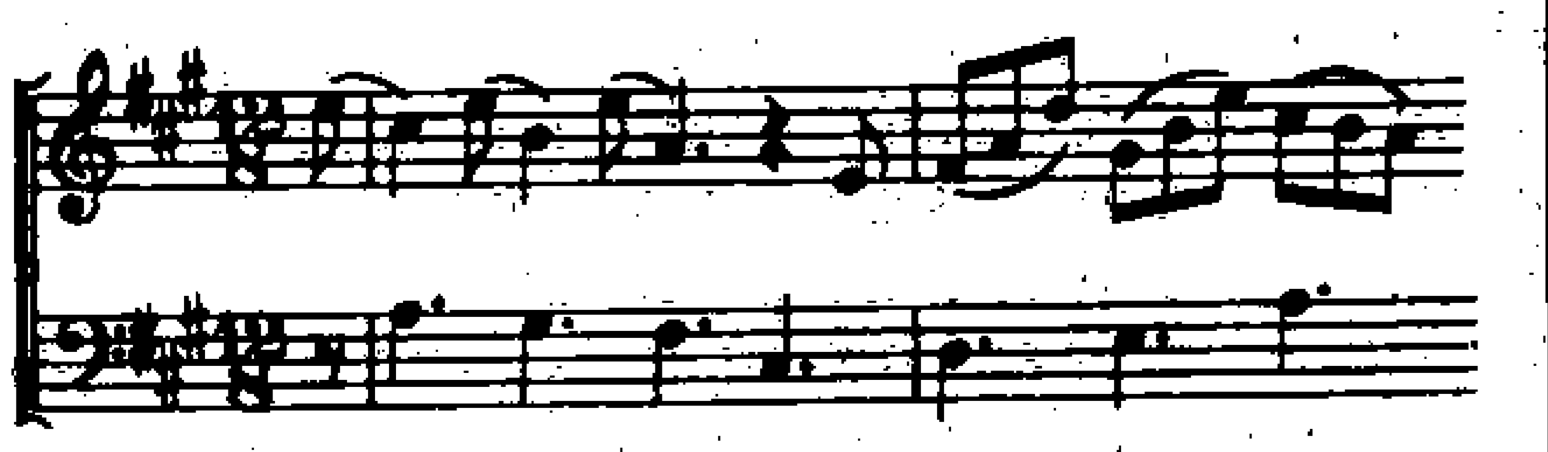
Gigli Girolamo (Sienne 1660 - Rome 1722) homme de lettres et librettiste italien. Connu surtout en tant qu'auteur de comédies (*Il Don Pilone, la Sorellina di Don Pilone*), il écrivit le *Dizionario cateriniano*, et, en opposition à l'Accademia della Crusca, des poésies, des nouvelles et une dizaine de livrets musicaux, telle la farce *la Dirindina,* mise en musique par D. Scarlatti (1715).

Gigout Eugène (Nancy 1844 - Paris 1925) organiste et compositeur français. Elève de Saint-Saëns et à son tour maître de G. Fauré, A. Messager et L. Boëllmann, il fut organiste de l'église Saint-Augustin de Paris de 1863 à sa mort. En 1911, il succéda à A. Guilmant comme professeur d'orgue au Conservatoire de Paris. Concertiste de réputation européenne, renommé pour la clarté et la précision de son style, fondateur de sa propre école d'orgue, il composa environ 500 pièces pour orgue, une partie pour le concert dans le style du XIX^{e} siècle, l'autre partie pour usage liturgique à la manière grégorienne où il voulut retrouver la tradition d'orgue française du XVI^{e} et du XVII^{e} siècle. Il écrivit également une sonate pour piano et quelques morceaux pour chœur.

gigue danse de mesure ternaire et de mouvement rapide, en usage aux XVII^{e} et XVIII^{e} s. Sans doute d'origine irlandaise, elle connut une large diffusion dans toute l'Europe; elle fut introduite dans la suite instrumentale dont elle constituait le mouvement vif final. Du rythme initial à 3/8, rapide, dérivent ensuite des gigues présentant des mesures composées à 6/8 et 12/8; dans celles-ci, la subdivision ternaire de la mesure resta la caractéristique principale. Dans le domaine de la musique savante, la g. atteignit son apogée avec Bach, qui en fit un très large emploi dans ses compositions instrumentales. Plus récemment, Martucci, Debussy, Schoenberg, Stravinski, ont repris cette forme. // Une danse populaire appelée g. — n'ayant rien en commun avec la forme savante — survit de façon sporadique dans les Apennins de Pavie et Bologne. // Différents instruments à archet médiévaux, piriformes, à trois ou quatre cordes sont également appelés gigue.



gigue à 6/8 extraite de la Sonate VII pour violon et basse continue de l'op. 5 d'A. Corelli



gigue à 12/8 extraite de la Sonate IX pour violon et basse continue de l'op. 5 d'A. Corelli

Gilbert Henry Franklin Belknap (Somerville, Massachusetts, 1868 - Cambridge, Massachusetts, 1928) compositeur américain. Dans sa tentative de créer un langage typiquement américain libéré de la tradition européenne, il s'inspira dans ses compositions tantôt de la musique des Noirs (*Negro Rhapsody*), tantôt de celle des Indiens (*Indian Sketches*), tantôt de celle des minstrels (*Americanesque, American Dances in Ragtime*). Il publia *100 Folk Songs* (1910), intéressante anthologie de chants populaires noirs, et plusieurs essais.

Gilbert Jean (Hambourg 1879 - Buenos Aires 1942) compositeur allemand. Il fut l'auteur d'opérettes à succès, dont *Die keusche Susanne* («la Chaste Suzanne», 1910), *Die Tangoprinzessin* («la Princesse du tango», 1913) et *Die Dame mit dem Regenbogen* («la Dame et l'arc-en-ciel», 1933). Il émigra en Argentine en 1939.

Gilbert Kenneth (Montréal 1931) claveciniste et organiste canadien. Elève du Conservatoire de Montréal, il se perfectionna à Paris et devint un interprète très recherché des compositeurs français des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Il exerça également au Canada une activité d'organiste et d'enseignant, mais il est connu dans le monde entier en tant que claveciniste.

Gilbert William Schwenck (Londres 1836 - Harrow Weald 1911) librettiste anglais. Il écrivit les livrets des 13 opérettes comiques de A. Sullivan dites *Savoy Operas*, parce qu'elles furent représentées au théâtre Savoy de Londres à partir de 1881. Toujours très populaires en Grande-Bretagne, elles contiennent des allusions satiriques aux événements de l'époque.

Gilels Emil Grigorievitch (Odessa 1916 - Moscou 1985) pianiste soviétique. Elève des Conservatoires d'Odessa et de Moscou, il obtint le Premier Prix au concours Ysaye de Bruxelles en 1938, et s'affirma comme l'un des plus grands pianistes de son époque avec un répertoire très vaste. Ses interprétations des romantiques et des Russes contemporains sont excellentes.

Gill Armando, nom d'artiste de Michele Testa (Naples 1877-1945) chanteur-compositeur italien de musique légère. Ses premiers succès remontent à la fin du siècle dernier (*'O surdato*). Sa production en napolitain comprend : *'O zampugnaro 'nnammurato* et *Bella'ca bella sì*; celle en langue italienne : *Stornelli proibiti* (1912), *Come pioveva* (1918) et *Canti nuovi* (1919).

Gilles Jean (Tarascon 1668 - Toulouse 1705) compositeur français. Après des études musicales à Aix, sous la direction de G. Poitevin, il succéda à son maître et devint ensuite maître de musique des cathédrales d'Agde et de Toulouse. Son *Requiem* et sa *Messe des morts* restent ses œuvres les plus connues, à côté d'une trentaine de motets et de psaumes : ces compositions révèlent une forte influence de la musique italienne, comme le *Diligam te* ou le *Beatus quem elegisti*, grands motets qui eurent un vif succès au Concert spirituel. □

Gillespie John Birks, dit «Dizzy» G. (Cheraw, Caroline du Sud, 1917) trompettiste de jazz américain

Parmi les initiateurs du bop, il en devint le représentant le plus influent aux côtés de Charlie Parker. Après avoir joué dans plusieurs orchestres (Cab Calloway, Earl Hines et Billy Eckstine), il fonda des ensembles avec Ch. Parker et pour son propre compte; de 1945 à 1950, il dirigea un grand orchestre, unique dans le cadre du bop, qui est une musique jouée surtout en solo.

Gil-Marchex Henri (St-Georges-d'Espérance, Isère, 1894 - Paris 1970) pianiste et compositeur français. Après avoir obtenu un 1^er^ Prix de piano au Conservatoire de Paris (1911), il mena une carrière internationale de concertiste. Il enseigna à l'Ecole normale de Paris, avant de diriger le Conservatoire de Poitiers. Il a laissé quelques compositions pour le piano, comme *les Nuits de Tokyo* et *Suite burlesque*. □

Gilmore John (Summit, Mississippi, 1931) saxophoniste ténor de jazz américain. A partir de 1956, dans l'Arkestra de Sun Ra, dont il est l'un des improvisateurs les plus originaux, il a collaboré aux premiers exemples de free collectif, influençant John Coltrane. Il joue également de la clarinette basse, de la flûte et des percussions.

Gilson Paul (Bruxelles 1865-1942) compositeur et critique belge. Il enseigna l'harmonie aux Conservatoires de Bruxelles et d'Anvers, fonda la «Revue musicale belge» en 1924 et fut critique musical pour plusieurs journaux. Personnalité parmi les plus en vue dans la vie musicale belge, il fut un compositeur très habile, prenant pour référence Wagner, R. Strauss et Rimski-Korsakov. De sa vaste production, il faut retenir 4 opéras, dont *Prinses Zonneschijn* («Princesse Rayon de Soleil», 1903), 4 ballets, 3 poèmes symphoniques, dont *la Mer* (qui est considéré comme son chef-d'œuvre, 1890) et plusieurs pièces pour orchestre, 3 mélologues, les oratorios *Francesca da Rimini* (1892) et *le Démon*, d'autres compositions chorales et de la musique de chambre. Il publia des ouvrages de théorie musicale, dont un *Traité d'harmonie* (3 vol., 1922-1923).

Giménez Jerónimo (Séville 1854 - Madrid 1923) compositeur espagnol. Après des études au Conservatoire de Paris et son retour à Madrid, il obtint la direction du Teatro de la Zarzuela, puis de la Société des Concerts. Il fut un des représentants les plus remarquables du «genero chico» et son œuvre comprend un grand nombre de zarzuelas influencées par le folklore espagnol. □

Gimpel Bronislaw (Lemberg/Lvov 1911 - Los Angeles 1979) violoniste polonais naturalisé américain. Elève de C. Flesch et de B. Hubermann, il joua à Königsberg et à Göteborg, avant de partir aux Etats-Unis en 1937. Il fit de fréquentes tournées en Europe, souvent en duo avec son frère Jacob G., pianiste, né en 1906.

Ginastera Alberto Evaristo (Buenos Aires 1916 - Genève 1983) compositeur argentin. Il dirigea le Conservatoire de La Plata, dont il avait été le fondateur, de 1948 à 1952 et de 1955 à 1958; puis il enseigna à l'Université. Il s'installa en Europe en 1970. Auteur parmi les plus représentatifs de l'Amérique latine, il s'inspira d'abord des chants populaires sud-américains, suivant l'exemple de Bartók, de Falla et de Stravinski; par la suite, il adopta un langage plus libre, ouvert également aux techniques sérielles et à l'emploi des micro-intervalles. Parmi les compositions de cette deuxième période, il faut mentionner: *Cantata para América mágica* («Cantate pour l'Amérique magique», 1960) pour soprano et orchestre d'instruments à percussion; *Bomarzo*, cantate pour voix récitante, voix d'homme et orchestre de chambre (1964); les opéras *Don Rodrigo* (1964), *Bomarzo* (1967), *Beatrix Cenci* (1971); 2 concertos pour piano, 3 quatuors et plusieurs quintettes.

Gindron François (? v. 1491 - Lausanne 1564) compositeur suisse. Prêtre de la cathédrale de Lausanne, il devint calviniste en 1537. Il écrivit alors des mélodies, tant pour les psaumes de Cl. Marot et Th. de Bèze, que pour les *Proverbes de Salomon, ensemble l'Ecclésiaste, mis en cantiques et rime françoise selon la vérité hébraïque, par A.D. du Plessis* (1556). □

Giordani Giuseppe, ou G. Giordano, dit «Giordaniello» (Naples 1743 - Fermo, Ascoli Piceno, 1798) compositeur italien. Il fit ses études à Naples avec G. Sacchini, aux côtés de N. Zingarelli et D. Cimarosa. Il composa de nombreuses œuvres, telles que *Demetrio* (sur un livret de Métastase, 1779), *Eppomina* (1779) et *la Disfatta di Dario* (1789), lesquelles eurent un grand succès. En 1791, nommé maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare, il se consacra essentiellement à la musique religieuse remportant un triomphe avec le drame sacré *la Distruzione di Gerusalemme* (1787). La célèbre aria, *Caro mio ben*, lui a été attribuée.

Giordani Tommaso (Naples 1730 - Dublin 1806) compositeur italien. Il commença ses activités musicales comme claveciniste dans une compagnie ambulante formée par son père; s'étant rendu à Londres avec cette compagnie, il s'y installa et fit ses débuts comme compositeur d'opéra avec *la Commediante fatta cantatrice* (1756). Exerçant à Londres et à Dublin pendant le reste de sa vie, il participa à la vie musicale de ces deux villes, également en tant qu'imprésario. Il laissa une production musicale très vaste (environ 50 œuvres, opéras, pastiches et de nombreuses pièces instrumentales) qui lui valut, à son époque, une grande renommée. Sa gloire, liée au succès d'un style galant déjà dépassé par de nouvelles orientations musicales, fut de courte durée.

Giordano Umberto (Foggia 1867 - Milan 1948) compositeur italien. Il étudia à Naples avec P. Serrao, G. Martucci et M. E. Bossi et obtint son premier succès avec *Mala Vita* («la Pègre», remaniée ensuite sous le titre de *Il Voto* [«le Vœu»]), représenté à Rome en 1892. Cet opéra est nettement marqué par le vérisme et la crudité du sujet est tout à fait inhabituelle. Après *Regina Diaz* (Naples 1894), G. composa son opéra le plus populaire, *André Chénier* (livret de L. Illica, Milan 1896), puis *Fedora* (livret de A. Colautti, Milan 1898), *Siberia* (livret de L. Illica, Milan 1903), *Marcella* (livret de L. Stecchetti, Milan 1907), *Mese mariano* («le Mois de Marie», livret de S. Di Giacomo, Palerme 1910), *Madame Sans-Gêne* (livret de R. Simoni, New York 1915), *la Cena delle beffe* («le Souper des farces», livret de S. Benelli, Milan 1924) et enfin *Il Re* («le Roi», livret de G. Forzano, Milan 1929). Après 1929, la production de G. cessa totalement et ce ne fut pas l'effet du hasard. En effet, le style vériste, dont G. suivait les grandes lignes, était désormais dépassé; on en trouve la preuve dans les

efforts que fit le compositeur pour évoluer stylistiquement et poétiquement.
Le tempérament exubérant et enflammé de G. s'exprime librement dans les premiers opéras, s'abandonnant à l'emphase et à la mélodie largement déployée, avec des résultats non dépourvus d'éloquence spontanée, riches d'impressions et d'une efficacité immédiate. Sans aucun doute, considérés sous cet angle, *André Chénier* et *Fédora* demeurent les opéras les plus significatifs, même si l'effort accompli par G. pour, par la suite, renouveler et diversifier son style aboutit, dans *Mese mariano* («le Mois de Marie») et surtout dans *Madame Sans-Gêne* et *Il Re* («le Roi»), à des résultats appréciables par le soin de l'accompagnement musical et l'habileté de la découpe théâtrale. En dehors de sa production lyrique, G. n'a composé que quelques mélodies, des pièces pour piano, *Piedigrotta* et un *Inno del Decennale* («Hymne de la Décennie», 1933) pour orchestre.

Giornovichi Giovanni → Jarnović, Giovanni.

Giorza Paolo (Milan 1832 - Seattle, Etats-Unis, 1914) compositeur et chef d'orchestre italien. Il composa des musiques de danse pour quelques-uns des plus grands chorégraphes de son époque. Après avoir tenté, sans grand succès, l'expérience de l'opéra, il se consacra à la direction d'orchestre en Amérique et en Australie. Il composa 2 opéras et plus de 50 ballets, dont *Cleopatra* (1859), écrit comme beaucoup d'autres pour la chorégraphie de G. Rota, lequel obtint un succès considérable. Il écrivit également de la musique sacrée, des morceaux pour fanfares et des chansons populaires dont la plus célèbre est *la Bella Gigôgin*.

Giovannelli Ruggero (Velletri 1560 - Rome 1625) compositeur italien. Elève de Palestrina, il fut maître de chapelle à Rome, à St-Louis-des-Français (1583), au Collegium germanicum (1591) et à Saint-Pierre (1594); chanteur à la chapelle Sixtine, à partir de 1599, il y assuma différentes fonctions jusqu'à celle de maître de chapelle (1614-1624). Il composa 6 livres de madrigaux à quatre-cinq voix, des motets, des *canzonette spirituali*, des villanelles. Sa production occupe une place de choix dans le cadre de la musique baroque en Italie, marquant le passage de la polyphonie du XVI^{e} s. à la nouvelle esthétique dans laquelle la voix supérieure était mise en relief.

Giovanni da Cascia ou G. da Firenze (de Florence), connu également sous le nom latin de Johannes de Florentia (XIV^{e} s.) compositeur italien. Il vécut à Vérone, à la cour de Mastino II della Scala et, peut-être, à Milan, auprès de Luchino Visconti. Il inaugura l'ars nova à Florence. De ses œuvres nous sont parvenus 3 chasses à trois voix et 16 madrigaux à deux voix stylistiquement proches — par la déclamation simultanée des voix et par les longs mélismes placés au début et à la fin de chaque vers — des autres compositions polyphoniques de l'époque, dont il se détache toutefois par son inspiration mélodique.

Giovanni da Nola → Del Giovanne, Gian Domenico.

Giovanni Maria da Crema (première moitié du XVI^{e} s.) luthiste et compositeur italien. Nous n'avons pas d'informations fiables concernant sa vie. Son identification avec Gian Maria del Cornetto et son appartenance à l'école de Francesco da Milano semblent très plausibles. Il publia, pour le luth, des ricercari originaux ou transcrits, des tablatures de motets, des *canzoni*, des madrigaux, des pavanes et des saltarelles, dans une anthologie portant son nom, ainsi que dans des recueils collectifs.

Giraldoni Eugenio (Marseille 1871 - Helsinki 1924) baryton français d'origine italienne, fils de Leone G. Spécialiste du répertoire vériste et, notamment, premier interprète du rôle de Scarpia dans la *Tosca* de Puccini; il se distingua également dans la *Damnation de Faust* de Berlioz et dans *Boris Godounov* de Moussorgski.

Giraldoni Leone (Paris 1824 - Moscou 1897) baryton français d'origine italienne. Père de Eugenio G. Il se produisit dans les plus grands théâtres italiens entre 1855 et 1880. Premier interprète de *Simon Boccanegra* et du *Bal masqué*, il fut l'un des barytons préférés de Verdi. Bien qu'il ne fût pas doté d'une voix très puissante, il s'imposa grâce à la vigueur et à la diversité de ses interprétations.

Giraut de Borneilh ou Guiraut de B. (v. 1138 - v. 1215) troubadour français. Il participa à la troisième croisade aux côtés de Richard Cœur de Lion. Il partagea son activité entre la vie errante de cour en cour, et l'enseignement, où il défendit avec autant de conviction le «Trobar clus» (inspiration hermétique) que le «Trobar plan» (inspiration facile). Tenu en haute estime par Dante, il fut surnommé Maestre dels Trobadors par ses contemporains. 81 pièces, dont seulement 4 notées, peuvent lui être sérieusement attribuées. Elles en font l'un des grands maîtres de la poésie occitane. □

Giro Anna, ou A. Giraud (première moitié du XVIII^{e} s.) chanteuse italienne d'origine française. Née à Mantoue (ou à Venise), elle fut l'élève, puis la compagne de Vivaldi qu'elle suivit dans de nombreux voyages en Italie et à l'étranger (1725-1735), prenant part aux créations de la plus grande partie de ses opéras. Elle interpréta, en outre, des opéras de J. Hasse et B. Galuppi. Elle avait une voix de faible volume, mais pleine de grâce.

Giroust François (Paris 1738 - Versailles 1799) compositeur français. Il fut maître de chapelle à Orléans et à Paris et, à partir de 1780, surintendant de la musique de chambre de Louis XVI. Après avoir composé plusieurs opéras et différentes œuvres religieuses (oratorios, messes, motets, psaumes, magnificat), lors de l'avènement de la République, il écrivit des scènes, des chansons et des hymnes patriotiques (tel que le *Chant pour la fondation de la République*), dédiés à la Révolution.

Giuffre James Peter, dit «Jimmy» G. (Dallas 1921) saxophoniste, clarinettiste et arrangeur de jazz américain. Son nom reste attaché aux arrangements qu'il fit pour l'orchestre de Woody Herman en 1949, plus qu'à son activité de soliste plein de finesse.

Giuliani Mauro (Biscaye, Bari 1781 - Naples 1829) guitariste et compositeur italien. De 1806 à 1819, il exerça ses activités les plus fécondes à Vienne, puis en Italie, où il séjourna jusqu'à sa mort. Dans la capitale autrichienne, il rencontra de nombreux succès à la fois comme soliste et en jouant avec d'autres exécutants prestigieux, tels que le violoniste Mayseder et les pianistes Moscheles et Hummel. Il fut un compositeur de très haut niveau. Parmi ses œuvres, signa-

lons surtout, — outre les très nombreuses pièces pour guitare soliste —, 3 concertos pour guitare et orchestre de vaste dimension, des compositions pour flûte ou violon et guitare, pour piano et guitare, pour voix et guitare. Dans son style, l'élément brillant, la solide construction formelle et l'inspiration mélodique chantante se dégagent tout en fusionnant parfaitement. Ses enfants, Michele et Emilia, furent à leur tour d'excellents guitaristes.

Giulini Carlo Maria (Barletta, Bari, 1914) chef d'orchestre italien. Elève de B. Molinari, il s'est consacré au répertoire lyrique et de concert, s'affirmant sur le plan international grâce à la rigueur et au style aristocratique de ses interprétations des œuvres classiques et romantiques.

Giulini Giorgio (Milan 1717-1780) compositeur italien. Renommé surtout en tant qu'historiographe de la ville de Milan, il étudia la composition avec G.B. Sammartini, ainsi que la pratique de plusieurs instruments (hautbois, violon, clavecin). Nous n'avons conservé de sa production que 3 symphonies, utiles pour l'étude de l'école symphonique milanaise.

Giunta famille d'éditeurs, de libraires et de typographes italiens. D'origine florentine, les G. exercèrent leurs activités dans plusieurs villes italiennes et étrangères, où ils prirent part à la publication d'éditions célèbres de classiques, d'œuvres collectives et de rééditions d'œuvres musicales de l'époque. Le fondateur de cette dynastie fut FILIPPO (Florence 1450-1517) qui commença ses activités à Florence, en 1497, en imprimant des livres latins et italiens avec le nouveau caractère minuscule italique. Son fils BERNARDO (?1487-?1551) exerça à Florence, où il publia, entre autres, l'édition du *Décaméron* devenue célèbre sous le titre *Ventisettana* (1527). FILIPPO IL GIOVANE (XVI^e^ s.), fils de Bernardo, mena ses activités à Florence et Venise; il réédita le *Dialogo della musica antica e della moderna* de Vincenzo Galilei (1602), et publia le *Libro I delle laudi spirituali* recueillies par S. Razzi (1563). LUCA-ANTONIO (Florence 1457-?1538), frère cadet de Filippo, exerça à Venise à partir de 1480 et publia des œuvres comme les : *Graduali e antifonari* (1499-1504), *Cantus monastici* (1535), *Frottole libro tertio* (1517). JACOPO (XV^e^-XVI^e^ s.), natif de Florence, s'installa à Rome, où il réédita des recueils, déjà publiés par O. Petrucci et quelques autres, tels que : *Canzoni, sonetti, strambotti et frottole libro tertio* (1518), *Fior de motetti e canzoni novi* (1526).

giustiniana sorte de petite chanson d'amour, lancée par le poète et homme d'état vénitien, Leonardo Giustiniani (v. 1383-1446). Les œuvres de Giustiniani, auteur des textes et de la musique, connurent une telle popularité qu'elles furent rapidement imitées un peu partout. La g. était généralement écrite à deux ou trois parties, dont une seule d'entre elles était exécutée par un chanteur; l'autre (ou les autres) étaient confiées à des instruments. Composée de façon schématique, elle était enrichie par l'improvisation de l'exécutant. Dans la première moitié du XIV^e^ s., celle-ci constitue une période significative de la fusion entre l'ars nova et la *frottola*; vers la moitié du siècle, elle était également nommée *vinitiana*. // Dans la seconde moitié du XVI^e^ s., était appelé g., un type de composition pratiqué par A. Gabrieli et d'autres, ayant des caractéristiques proches de celle de la villanelle et se présentant comme une sorte de parodie de la g. du XV^e^ s., désormais tombée en désuétude. Avec cette nouvelle forme, la g. acquit un caractère satirique et burlesque.

Giustiniani Vincenzo (Chio 1564 - Rome 1637) collectionneur d'art et amateur de musique italien. Connu surtout comme collectionneur de marbres anciens et de peintures précieuses, il s'intéressa vivement aux problèmes et aux événements musicaux de son époque dont il laissa un témoignage intéressant dans ses *Discorsi sopra la musica de'suoi tempi* (1628).

Gizzi Domenico (Sant'Arpino, Caserta, 1680 - Naples 1758) chanteur, professeur de chant et compositeur italien. Elève de Durante, auteur d'une messe et d'œuvres sacrées, *musico* (chanteur) à la chapelle royale de Naples à partir de 1706, il fut surtout apprécié en tant que sopraniste et enseignant; de son école sortirent des artistes comme F. Feo et G. Conti (le célèbre sopraniste qui, en hommage à son maître, prit le surnom de Gizziello).

Gizziello → Conti, Gioacchino.

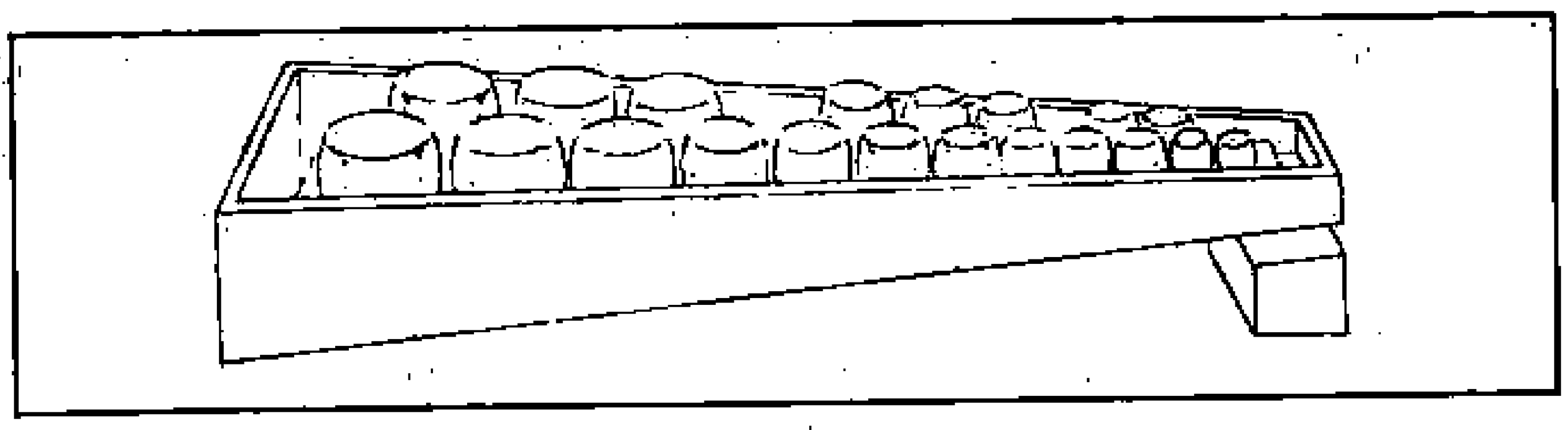
Glarean ou Glareanus Henricus, nom latinisé de Heinrich Loris ou Loriti (Mollis, Glaris, 1488 - Fribourg 1563) théoricien de la musique suisse. Humaniste brillant (poète, mathématicien, professeur de philosophie et des arts libéraux à l'Université de Paris); outre quelques traités d'importance secondaire, en 1547, il publia, à Bâle, le *Dodekachordon*, dans lequel il imagine, entre autres, un système musical fondé sur douze modes ou tons, au lieu des huit utilisés ou permis jusqu'alors. Cette œuvre, d'une grande importance historique (étant fondée sur la pratique musicale de l'époque), est enrichie de nombreux exemples extraits de compositions de cette période et commentés de façon critique.

Glasenapp Carl Friedrich (Riga 1847-1915) musicologue allemand. Professeur de langue et littérature allemandes à Riga, il s'est totalement voué à R. Wagner auquel il a consacré une biographie fondamentale (*Richard Wagners Leben und Wirken*, 6 vol.,1894-1911) ainsi que plusieurs études et essais. Il publia également un choix de lettres et de poésies.

Glass Philip (Chicago 1937) compositeur américain. Elève de la Juilliard School puis, à Paris, de N. Boulanger, il a radicalement changé son style de composition en 1966 (reniant sa production précédente) après avoir travaillé à Paris avec le compositeur et sitariste indien Ravi Shankar. L'étude de la musique indienne a influencé ses procédés rythmiques, soumis à de constantes amplifications et contractions; l'insistance sur la répétition des mêmes thèmes, qui ne sont transformés que graduellement et lentement, classe G. parmi les auteurs «répétitifs» comme S. Reich. Sa musique est également caractérisée par une préférence pour les sonorités très fortes, analogues à celles du rock. G. a collaboré avec B. Wilson à l'opéra *Einstein on the beach* («Einstein sur la plage», 1975).

glass-chimes (angl. = carillon de verre) instrument formé d'un groupe de tuyaux de cristal qui, effleurés avec les doigts, produisent un son délicat. D'origine asiatique, il fut utilisé par des compositeurs occidentaux contemporains.

Glasspiel instrument idiophone d'usage populaire connu en Chine, en Inde ainsi que dans les pays isla-



Glasspiel, instrument idiophone d'usage populaire.

miques dès le XIVe s. Il est formé de verres ou de tasses de porcelaine, remplis d'eau; leur bord est frotté par le doigt humidifié ou par une baguette de bois. A partir du XVIIIe s., il fut également employé dans la musique savante en Bohême et en Angleterre (rappelons le concert donné en 1746, par Gluck, avec un G. de vingt-six verres).

Glazounov Alexandre Konstantinovitch (Saint-Pétersbourg 1865 - Neuilly-sur-Seine 1936) compositeur russe. Après avoir étudié avec Rimski-Korsakov, il devint à partir de 1899 professeur de composition au Conservatoire de Saint-Pétersbourg (qu'il dirigea de 1905 à 1928) et fut un chef d'orchestre estimé. Il s'installa à Paris en 1928 et dès lors se consacra essentiellement à son activité de chef d'orchestre. Figure de premier plan dans la vie musicale russe des premières décennies de ce siècle, G. fut un compositeur prolifique qui connaisait parfaitement son métier. Il écrivit pour orchestre 9 symphonies, 6 suites, 4 ouvertures, plusieurs poèmes symphoniques et d'autres œuvres où il exprima, malgré un académisme formel, son goût pour les sonorités précieuses, aux évocations souvent exotiques. Comme musique de chambre, il écrivit 7 quatuors, 1 quintette, 1 suite et plusieurs morceaux pour quatuor à cordes, ainsi qu'1 quatuor pour saxophones. Il faut y ajouter plusieurs autres compositions instrumentales et vocales. Aujourd'hui ses œuvres le plus souvent exécutées sont quelques ballets (*Raimonda,* 1898; *les Saisons,* 1900), le poème symphonique *Stenka Razin* (1885), le *Concerto en la mineur* pour violon et orchestre (1903) et quelques pages pour piano.

glee composition anglaise pour chœur masculin a cappella (comprenant une partie pour contralto exécutée en voix de fausset), dont l'origine remonte à la fin du XVIIe s. environ; il connut une très large diffusion durant tout le XVIIIe s. et la première moitié du XIXe s. Ses textes célèbrent les vertus du peuple anglais; musicalement, son écriture est polyphonique tout en évitant le contrepoint dans ses formes les plus complexes. Au XVIIIe s., de nombreuses associations exécutant des g. apparurent. Parmi les compositeurs de g., citons S. Webbe et T. Arne.

Glière Reinhold Moricevitch, ou R. M. Glier (Kiev 1875 - Moscou 1959) compositeur russe d'origine belge. Elève d'Ippolitov-Ivanov, il enseigna aux Conservatoires de Saint-Pétersbourg, Kiev et Moscou, créant une école importante où se formèrent, entre autres, Prokofiev, Davidenko et Khatchaturian. Pendant quelques années il vécut en Azerbaïdjan et en Ouzbekistan, étudiant le folklore local. Il composa quelques opéras, 7 ballets, 3 symphonies et de la musique pour orchestre ainsi que des morceaux de musique de chambre et des mélodies, qui le rattachent à la tradition réaliste de la musique russe (particulièrement à celle de Rimski-Korsakov). Parmi ses œuvres théâtrales, il faut signaler tout particulièrement l'opéra *Sach-Senem* (1927), basé sur un sujet et des mélodies de l'Azerbaïdjan, et *le Coquelicot rouge* (1927), premier ballet inspiré par la lutte des classes, aujourd'hui encore souvent représenté sur les scènes soviétiques. En 1938, G. fut le premier compositeur à recevoir le titre d'«Artiste populaire de l'URSS».

Glinka Mikhaïl Ivanovitch (Novospasskoïe, Smolensk, 1804 - Berlin 1857) compositeur russe. Appartenant à la petite noblesse de province qui s'installa dans les villes au cours des premières décennies du XIXe siècle, il reçut sa formation musicale auprès de maîtres privés, allemands et italiens, selon l'usage de l'époque. Il fréquenta également l'Université et, au terme de ses études, il fut engagé comme fonctionnaire du ministère des transports. Ayant abandonné son emploi au bout de quatre années seulement, il vécut des rentes de sa famille; cette liberté lui permit de faire — entre 1830 et 1834 — un voyage à travers l'Allemagne, la Suisse et l'Italie. Cela lui donna l'occasion de connaître personnellement Bellini, Donizetti et Mendelssohn; il put assister à Milan aux représentations des opéras de Bellini et de Donizetti, à Aix-la-Chapelle à celles de *Fidelio* de Beethoven et du *Freischütz* de Weber, prenant ainsi contact avec les premières manifestations du romantisme et de l'opéra allemand. A son retour en Russie, il fréquenta les salons littéraires où Pouchkine et Gogol, avec qui il s'était lié d'amitié, l'incitèrent à mettre sa culture internationale au service d'un style national, c'est-à-dire issu du patrimoine musical du peuple russe.

M. I. Glinka, dessin de I. Repin.

Le premier fruit de cette synthèse fut *la Vie pour le Tsar*, opéra représenté avec un grand succès à Saint-Pétersbourg en 1836 et considéré par le groupe des Cinq comme le début de l'opéra national russe. En réalité, les liens entre G. et la tradition occidentale restent très étroits : le bel canto italien est encore largement utilisé, l'écriture symphonique est d'inspiration allemande et l'animation colorée des personnages et des scènes de foule rappelle la technique dramatique du grand opéra de Meyerbeer. D'autre part, il y avait en Russie une tradition de théâtre musical de nette inspiration populaire et nationale qui remontait à la deuxième moitié du XVIIIe siècle; les opéras de E. J. Fomin et de M. Matinski, où se mêlaient — comme dans le vaudeville français et le singspiel allemand contemporains — des rôles chantés et des rôles récités, avaient déjà largement puisé dans le patrimoine folklorique russe et ukrainien. Mais avec G. ces expériences apparaissent approfondies et, en même temps, filtrées à travers une attitude culturelle

plus consciente. Dans *la Vie pour le Tsar*, le héros c'est le peuple (la masse chorale); ainsi l'opéra anticipe une conception qui trouvera son chef-d'œuvre dans *Boris Godounov* de Moussorgski et se place au point de départ de l'école nationale russe du théâtre musical grâce à la représentation réaliste et tragique du tableau historique. L'autre opéra de G., *Rousslan et Lioudmila* (1842), n'obtint aucun succès, peut-être parce que, ayant abandonné le style de la reconstitution historique qui avait enthousiasmé le public, l'action porte, à la façon d'un conte, sur une évocation fantastique et teintée d'exotisme. Le matériau musical est puisé encore plus largement dans le patrimoine folklorique (russe, mais également turc, arabe, finnois, géorgien, etc.); le détachement de la tradition occidentale est plus marqué dans l'harmonie, parfois très nouvelle. Cet opéra, bien que très différent du premier, eut également une grande influence sur l'opéra russe postérieur où les sujets de fables orientales seront fréquents (p. ex. *Sadko* et *le Coq d'or* de Rimski-Korsakov). Après l'échec de son deuxième opéra, G. quitta Saint-Pétersbourg et, à l'exception d'un bref retour, voyagea à travers toute l'Europe jusqu'à sa mort. Son séjour le plus fécond eut lieu en Espagne (1845-1847 et 1852-1854) : de nombreuses compositions symphoniques de G. sont basées sur le folklore espagnol traité selon la même technique déjà utilisée pour le folklore slave. Les musiques «espagnoles» de G. (mentionnons la *Jota aragonesa* et *Recuerdos de Castilla*) inaugurent une nouvelle forme symphonique, basée sur une succession fantaisiste de mélodies et de rythmes populaires présentés en plusieurs sections juxtaposées. Cette technique influencera les œuvres orchestrales de Rimski-Korsakov et de Borodine et, en général, tout le développement des écoles nationales slaves et balkaniques. G. composa aussi pour l'orchestre : 1 symphonie, 3 ouvertures, une valse-fantaisie et trois autres danses ainsi que la célèbre fantaisie sur deux chants populaires russes intitulée *Kamarinskaïa* (1848). Il écrivit également des morceaux pour chœurs, de la musique de chambre, soit vocale (plus de 70 compositions), soit instrumentale (1 septuor, 1 sextuor, 2 quatuors, 1 trio, 2 sérénades sur des thèmes d'opéra) et plus de 30 pièces pour piano.

Gliński Mateusz (Varsovie 1892-1976) critique musical, chef d'orchestre et compositeur polonais. Elève de Reger à Leipzig et de Glazounov à Saint-Pétersbourg, il fonda et dirigea la revue «Muzyka» et fut longtemps collaborateur du journal «l'Osservatore romano» à Rome. Puis il enseigna au Canada. On lui doit des écrits sur *Scriabine* (1933), *A. Pacelli* (1941) dont il dirigea également la publication des *opera omnia* (1948), *J. Paderewski* (1942) et *L. Perosi* (1953). En tant que compositeur il écrivit un opéra, de la musique pour orchestre, pour chœur et des mélodies.

glissando («en glissant») effet sonore obtenu en faisant glisser les doigts (sans articuler), la main ou autre sur le clavier ou sur les cordes d'un instrument selon les cas. Il peut en résulter un effet de gamme, d'arpège ou de sirène.

Globe Unity orchestre européen de musique d'improvisation, sans caractère de stabilité, fondé en 1971 par le pianiste et compositeur allemand Alexander Schlippenback, avec des musiciens de diverses nationalités attirés par le jazz, dont Peter Kowald, Evan Parker, Kenny Wheeler (canadien de naissance), Paul Rutherford, Paul Lovens et Gerd Dudek.

Globokar Vinko (Anderny 1934) tromboniste et compositeur yougoslave. Il a étudié la composition avec R. Leibowitz et L. Berio et enseigne à partir de 1968 à la Hochschule für Musik de Cologne. Depuis 1975, il travaille également à l'→ IRCAM. Il a inspiré des compositions pour trombone à plusieurs auteurs, dont Berio (*Sequenza V*) et Kagel, et il a écrit lui-même des morceaux pour un ou plusieurs trombones comme *Discours II* (1968), ou pour ensembles de chambre ou symphoniques, comme *Voie*, cantate pour chœur et 3 orchestres (1966).

glockenspiel instrument idiophone à percussion constitué d'une série de lamelles d'acier accordées selon la gamme diatonique ou chromatique (dans ce cas, les accidents sont placés sur une deuxième rangée comme les touches noires du piano) : le son en est argentin et très aigu. Il en existe une version montée sur un manche, faite pour les instrumentistes de fanfares : dans ce cas, le support des lamelles a la forme d'une lyre, d'où son appellation de *lyra-g.* Le g. entra dans l'orchestre probablement avec Haendel (*Saül*); il fut largement utilisé à partir du XIX^{e} s. et jusqu'à nos jours, tant comme instrument à percussion dans la musique savante que comme instrument didactique.

Gloria in excelsis chant liturgique, de style généralement syllabique, constituant la seconde partie de l'ordinaire de la messe. Il est chanté le dimanche et les principaux jours de fête, à l'exception du temps de la pénitence. La première phrase «Gloria in excelsis» est entonnée par l'officiant et le chœur lui répond par la seconde phrase «Et in terra pax». A l'époque de la polyphonie, le terme *Gloria* désignait toute pièce sur le texte du *Gloria in excelsis.*

glosa (glose) terme espagnol du XVI^{e} s. correspondant à *diminution* : il s'agit de la variation improvisée d'une mélodie donnée avec de brefs dessins ornementaux. Le *Tratado de glosas sobre cláusulas* (1553) de Diego Ortiz illustre les types d'ornements pouvant enrichir une formule cadentielle (clausule). En 1578, dans son ouvrage *Obras de musica,* A. de Cabezón différencie la g. de la *diferencia*, forme de variation plus élaborée.

Gluck Christoph Willibald (Erasbach, Haut-Palatinat, 1714 - Vienne 1787) compositeur allemand. Nous ne connaissons rien de sa formation musicale, effectuée contre la volonté de sa famille (il était le fils d'un garde-forestier). Inscrit à l'Université de Prague en 1731 (faculté de philosophie), il fut ensuite employé par le prince G. Lobkowitz, à Vienne; en 1737, il fit la connaissance du prince A.M. Melzi, qui le conduisit à Milan où il étudia avec G.B. Sammartini. Il fit, en 1741, ses débuts comme compositeur d'opéra. Il séjourna ensuite à Londres (1745-1746) où il entra en contact avec Haendel; installé enfin à Vienne (1752), sous l'impulsion de ses confrères italiens (le comte G. Durazzo, directeur général des spectacles de cour, le librettiste R. de'Calzabigi, le chorégraphe et danseur G. Angiolini), il mûrit son projet de réforme de l'opéra, lancé avec l'*Orfeo ed Euridice* (1762) et poursuivi avec *Alceste* (1767), et *Paride ed Elena* (1770). S'étant rendu à Paris (1774), il y présenta, outre les versions françaises d'*Orfeo* et d'*Alceste*, *Iphi-*

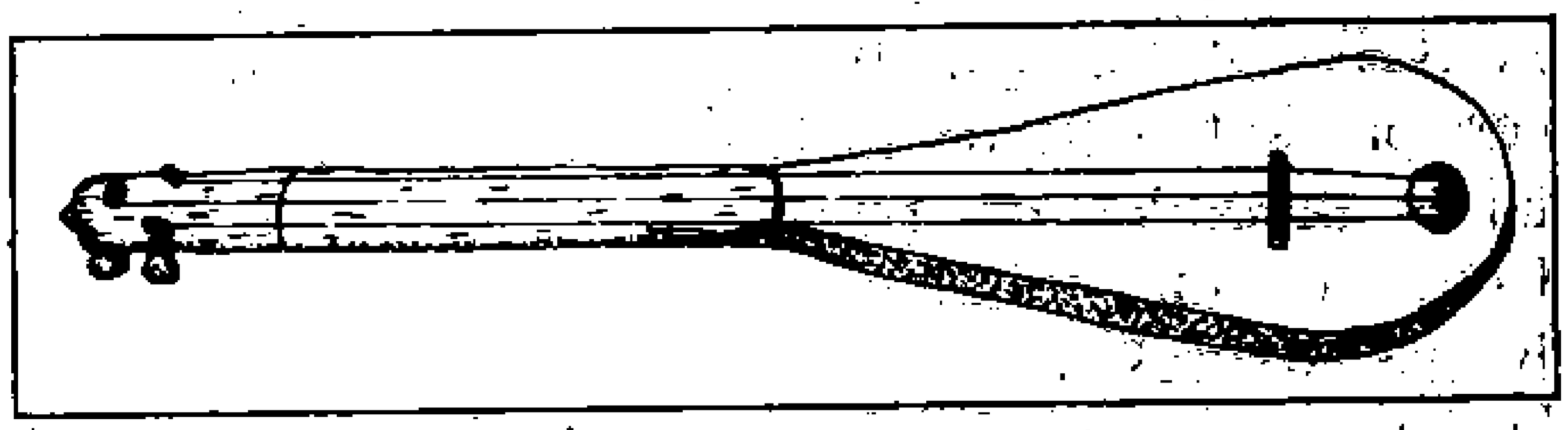
Ch. W. Gluck sur une peinture (1775) de J.S. Duplessis. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

génie en Aulide (1774), *Armide* (1777) et *Iphigénie en Tauride* (1779) entrant dans une polémique contre Piccini. De retour à Vienne, à la suite de l'échec retentissant d'*Echo et Narcisse* (1779), il cessa pratiquement de composer.

Après s'être longtemps adapté au style d'opéra alors en vogue (ses 30 premiers opéras sont tous conçus sur le modèle italien ou français), G. parvint à cerner ce qui sera appelé «la réforme de l'opéra», après plus de vingt ans d'activités musicales. Outre ses œuvres lyriques (50 opéras et 5 ballets), sa production comprend des compositions vocales profanes dans différents genres, quelques pièces de musique sacrée, 9 sonates pour deux violons et continuo, 9 symphonies et 1 concerto pour flûte et orchestre (ce dernier d'identification douteuse). Parmi les œuvres précédant sa «réforme», quelques pages notoires émergent de : *le Nozze d'Ercole et d'Ebe* (1747), *le Cinesi* (1754), *l'Isle de Merlin* (1758), *l'Ivrogne corrigé* (1760). L'étape décisive est marquée par l'*Orfeo ed Euridice*, précédé par un important ballet, *Don Juan* (1761), que G. insérera ultérieurement, dans la version parisienne de l'opéra. Les principes et le programme de sa réforme furent repris et perfectionnés dans l'*Alceste*, dont l'édition originale est accompagnée d'une préface d'un très grand intérêt culturel. Le point crucial de la réforme, conçue par G. selon les canons de la tragédie grecque, lesquels avaient déjà servi d'exemple aux premiers créateurs de l'opéra, est l'unité dramatique; celle-ci doit observer, entre autres, les règles suivantes : l'ouverture orchestrale prépare l'atmosphère de l'action; les chanteurs perdent la liberté d'ornementer à loisir leur partie; la frontière entre le récitatif et l'aria disparaît, afin d'avoir une seule dimension musicale qui se veut constamment expressive et conditionnée par le texte, évitant d'interrompre l'action; le chœur assume désormais un vrai rôle de personnage; les danses ne sont introduites que lorsque cela est opportun. Il faut ajouter que les changements de scène sont réduits au minimum indispensable; l'orchestration a une fonction expressive et joue un rôle indépendant, ne se limitant pas au seul accompagnement du chant; la situation scénique est conçue suivant les règles de la vraisemblance; le rythme de l'action est rapide et incisif, sans dispersion.

Tant dans l'*Orphée* que dans l'*Alceste* et l'*Iphigénie en Aulide* (les trois chefs-d'œuvre de G.), tout semble admirablement se fondre en une unité de langage qui fait de chaque opéra un travail en soi, reniant de ce fait le principe de l'opéra conventionnel du XVIII^{e} s. construit selon un schéma valable pour n'importe quelle situation. La réforme s'opposait, bien sûr, aux usages de l'époque; en conséquence, elle fut accueillie, selon les cas, avec méfiance, rancœur, indifférence (G. lui-même ne suivit pas toujours la route qu'il avait tracée, comme le montre, p. ex., *Il Trionfo di Clelia* (1763). Par ailleurs, seul un génie pouvait mettre ces théories en acte. Les traces de G. ne furent suivies que par des musiciens médiocres; il fallut attendre des compositeurs comme Cherubini, Spontini et Berlioz pour que sa leçon fût tout à fait comprise. G. refusa le principe hédoniste de la musique; rationaliste et naturaliste, il ne pouvait concevoir l'Art comme un simple divertissement des sens. Sa réforme, au-delà de sa signification musicale — en soi, déjà très profonde — reflète donc une révolte d'ordre éthique et, comme la tragédie grecque, elle veut offrir au spectateur cette consolation purificatrice qui, seule, compense de l'impossibilité de participer directement à l'action scénique.

gnbri luth populaire d'Afrique du Nord (surtout au Maroc). Il se compose d'une caisse piriforme creusée dans un morceau de bois et d'un manche cylindrique dont l'extrémité inférieure, taillée en forme de fourchette, dépasse par un trou du parchemin qui lui sert de table d'harmonie, et fait fonction de cordier. Il porte trois cordes de boyau. La caisse d'harmonie peut également être creusée dans une carapace de tortue.



Gnbri, sorte de luth populaire (Maroc).

Gnecchi Vittorio (Milan 1876-1954) compositeur italien. Sa production est presque totalement consacrée au théâtre. Son opéra *Cassandra*, sur un livret de L. Illica (1905), donna lieu à une polémique enflammée, car, lorsque parut l'*Elektra* de R. Strauss (1909), certains considérèrent que ce dernier avait plagié le musicien italien. Parmi les autres compositions de G., signalons le ballet *Atalanta* (1929), l'opéra *Giuditta* (1953) et la *Missa salisburgensis*.

Gnecco Francesco (Gênes 1769 - Milan 1810/11) compositeur italien. Il fut maître de chapelle à S. Lorenzo, à Gênes, et eut N. Paganini comme élève. Il écrivit 26 œuvres lyriques, remportant un vif succès avec l'opéra bouffe *la Prima Prova dell'opera «Gli Orazi e i Curiazi»* (1803), dans lequel il parodiait les *Orazi* de D. Cimarosa.

Gobbi Tito (Bassano del Grappa, Vicence, 1913 - Rome 1984) baryton italien. Il obtint son premier grand succès à Rome dans la *Traviata* en 1938. Depuis lors il interpréta, avec de remarquables dons d'acteur, un vaste répertoire qui, à côté de Verdi et du vérisme, comprend également des opéras contemporains.

Gobert Thomas (? - Paris 1672) compositeur français d'origine picarde. Maître de musique (1638), puis compositeur (1664) de la chapelle de Louis XIII, il a été correspondant de Mersenne et de Huygens. De ses œuvres, subsistent les *Paraphrases des psaumes de*

David (1re édition Paris, 1659), et un *Audite cœli* pour soli et chœur (Paris, 1660). □

Godard Benjamin Louis Paul (Paris 1849 - Cannes 1895) compositeur français. Elève de Vieuxtemps, il participa à des concerts en qualité d'altiste dans un ensemble de chambre. En tant que compositeur, il se fit connaître par sa symphonie dramatique avec soli et chœur *le Tasse* (1878); puis il composa 7 opéras (dont *Jocelyn*, qui contient une célèbre berceuse), et plusieurs œuvres symphoniques et de chambre, ainsi que des morceaux pour salon que ses contemporains apprécièrent beaucoup pour la fraîcheur et la grâce de leur inspiration.

Godeau Antoine (Dreux 1605 - Vence 1672) poète français. Nommé évêque de Grasse par Richelieu (1636), il continua le vaste travail entrepris dès 1633 à Paris, et qui parut en 1648 sous le titre de *Paraphrases des Pseaumes de David, en vers françois*. Destinées à être utilisées pour contrebalancer le succès du psautier huguenot, l'auteur souhaitait qu'elles fussent accompagnées par des chants très simples, indications que suivirent à la lettre A. Auxcousteaux, Th. Gobert et A. Lardenois. □

Godowski Leopold (Žasliai, près de Vilnius, 1870 - New York 1938) compositeur et pianiste polonais naturalisé américain. Après des études à Berlin, il entreprit une carrière de pianiste et obtint rapidement une renommée internationale grâce à sa technique exceptionnelle et à son goût très personnel. Il composa de nombreuses pièces pour piano, dont *53 Etudes* sur les *Etudes* de Chopin, et des transcriptions de morceaux de bravoure d'auteurs classiques. Il publia *The Progressive Series of Piano Lessons* (1912).

Goehr Alexander (Berlin 1932) compositeur anglais d'origine allemande, fils de Walter G. Il a reçu diverses influences, de Schoenberg à Messiaen, Boulez et H. Eisler. En 1971, il devint professeur à l'Université de Leeds et en 1976 à celle de Cambridge. De 1982 à 1987, il a dirigé le Covent Garden Opera. Il a écrit aussi bien pour le théâtre musical que pour l'orchestre, la musique de chambre et la voix. Son style est très marqué par les techniques postsérielles.

Goehr Walter (Berlin 1903 - Sheffield 1960) chef d'orchestre et compositeur allemand naturalisé anglais, père d'Alexander G. Elève de Schoenberg, il dirigea l'orchestre de Radio Berlin (1925-1931) avant de s'installer en Angleterre (1933). Par la suite, il fut à la tête des plus grands orchestres européens, dont celui de la BBC. Il écrivit, entre autres, l'opéra radiophonique *Malpopita* (1930), des morceaux pour orchestre, de la musique de chambre et des musiques de film. Il dirigea la révision de l'*Incoronazione di Poppea* («le Couronnement de Poppée») de Monteverdi.

Goethe Johann Wolfang (Francfort-sur-le-Main 1749 - Weimar 1832) poète et écrivain allemand. Sa très vaste production poétique, narrative et théâtrale, a fourni des textes, des sujets, et des sources d'inspiration à d'innombrables compositeurs. La grande littérature allemande des lieder, où figurent les noms de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Wolf, Brahms, etc. s'est nourrie abondamment de la poésie de G. Son œuvre majeure, *Faust*, a été fréquemment adaptée en livrets ou en «programmes» pour des musiques théâtrales et de concert : citons seulement les *Huit Scènes du Faust* de Berlioz (1829), transformées ensuite (1846) en la légende dramatique *la Damnation de Faust*, les *Scènes du Faust* de Schumann (1853), la *Faustsymphonie* de Liszt (1857), l'ouverture *Faust* de Wagner (première et seconde versions, 1840 et 1855), les opéras *Faust* (1859) de Gounod et *Mefistofele* (1868) de Boito. D'autres œuvres de Goethe servirent encore de fondement à des compositions musicales de factures diverses, telles que *Gœtz von Berlichingen* qui donna son titre à une ouverture de Haydn (1784); l'*Egmont* pour lequel Beethoven écrivit les musiques de scène (1810); le *Wilhelm Meister* dont Schumann tira le *Requiem pour Mignon* pour solistes, chœur et orchestre (1849) et Thomas, l'opéra *Mignon* (1866); *les Souffrances du jeune Werther* dont Massenet s'inspira pour le drame lyrique intitulé *Werther* (1892), etc. G. bénéficia d'une excellente formation musicale qui lui permit de jouer du piano et du violoncelle, de chanter avec une voix de basse, de lire les partitions et enfin de composer de la musique. Durant son séjour à Weimar, en qualité de surintendant du théâtre de cour, il s'occupa activement du choix du répertoire d'opéras et des exécutants, instituant un salon de musique dans sa propre maison ainsi qu'une société de concerts. Il écrivit lui-même des livrets d'opéras et de singspiele (*Erwin und Elmire*), dans les deux versions de 1775 et 1787; *Claudine von Villa Bella*, dans les deux versions de 1775 et 1788; *Jery und Bätely*, de 1779, qui fut ensuite remanié; *Die Fischering*, 1782; *Scherz, List und Rache*, 1784) mis en musique par différents compositeurs parmi lesquels nous citerons surtout P.-C. Kayser et F. Reichardt, ses musiciens préférés avec F. Zelter et qui furent, comme ce dernier, ses conseillers à Weimar. G. fut en contact épistolaire et personnel avec de nombreux musiciens de l'époque. Il n'aima pas Beethoven; Schubert le laissa indifférent : il fit montre, d'ailleurs, de goûts plutôt classiques, lesquels lui faisaient admirer Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Cherubini, Spontini et apprécier modérément les romantiques les plus fervents comme Weber et Berlioz.

Goetz Hermann Gustav (Königsberg 1840 - Hottingen, Zurich, 1876) compositeur, pianiste et organiste allemand. Elève de H. von Bülow (piano) et de H. Ulrich (composition) au conservatoire Stern de Berlin, il fut organiste et concertiste en Suisse, d'abord à Winterthur, puis à Zurich. Il fut un compositeur à l'inspiration classique, indifférent au wagnérisme et amoureux des formes bien calibrées. Les modèles de Mendelssohn et de Brahms, qui était son ami, sont présents dans ses œuvres orchestrales (1 symphonie, 1 ouverture, 2 concertos), sa musique de chambre (1 trio, 1 quatuor, 1 quintette avec piano) et sa musique chorale. C'est à Mozart que fait référence son opéra *Der Widerspenstigen Zähmung* (1874, tiré de *la Mégère apprivoisée* de Shakespeare), lequel est considéré comme le meilleur opéra-comique allemand du XIXe siècle.

Goeyvaerts Karel (Anvers 1923) compositeur belge. Il étudia à Paris avec D. Milhaud et O. Messiaen. Sa *Sonate pour deux pianos* (1951), est sa première œuvre de technique sérielle intégrale; il a été l'un des premiers à s'intéresser à la musique électronique et ses œuvres mélangent souvent les sons instrumentaux

et électroniques. Il enseigne à Anvers et travaille à Gand dans un studio d'électronique depuis 1970. Il est le premier producteur pour la musique nouvelle à la Radio-Télévision belge.

Goldberg Johann Gottlieb (Dantzig 1727 - Dresde 1756) claveciniste et compositeur allemand. Elève de J.-S. Bach, il fut *Kammermusikus* de la chapelle du comte H. von Brühl à Dresde, où il se fit également apprécier en tant qu'exécutant (Bach écrivit pour lui les célèbres *Goldberg Variationen*, 1742). Il composa 2 concertos pour clavecin, 24 polonaises pour orgue ou clavecin, des sonates en trio, enfin 2 cantates et 1 motet.

Golden Gate Quartet quatuor vocal américain formé en 1936 par Willie Johnson, William Landford, Henry Owens et Arlandus Wilson. Il a vulgarisé les chants religieux afro-américains (spirituals et gospels) dans des versions de concert.

Goldman Edwin Franko (Louisville, Kentucky, 1878 - New York 1956) chef d'orchestre et de fanfare américain. Elève de A. Dvořák à New York, il fonda en 1911 à New York le «G. Band» avec lequel il fit plusieurs tournées à l'étranger et se produisit dans de célèbres concerts en plein air. Il composa plus de 100 marches et publia des traités pour fanfares. Roussel, Milhaud, Schoenberg et d'autres compositeurs écrivirent des morceaux pour sa fanfare.

Goldmann Friedrich (Siegmar-Schönau, aujourd'hui Chemnitz, 1941) compositeur allemand. Elève de Stockhausen à Darmstadt et de Wagner-Régeny, il s'est imposé comme l'un des compositeurs de la République démocratique allemande les plus ouverts aux expériences radicales et nouvelles. Parmi ses œuvres, citons : *Essay I, II, III* (1964, 1968, 1971) pour orchestre, *Concerto* pour trombone et 3 groupes instrumentaux et les *Symphonies I* (1973), *II* (1976) et *III* (1986).

Goldmark Karl (Károly) (Keszthely, Hongrie, 1830 - Vienne 1915) compositeur hongrois, oncle de Rubin G. Il fut d'abord violoniste et chef d'orchestre de théâtre en Hongrie et à Vienne, ville où il s'installa définitivement en 1859 et où il se consacra à la composition et à l'enseignement. Auteur déjà apprécié de compositions symphoniques (comme l'ouverture *Sakuntala*) et de musique de chambre (trios, quatuors et quintettes à cordes avec ou sans piano), il obtint un succès international en 1875 avec son premier opéra, *Die Königin von Saba* («la Reine de Saba»), de style traditionnel mais ravivé par les couleurs d'une riche palette orchestrale; dans cet opéra, le chromatisme wagnérien est enrichi par de suggestifs éléments orientaux. Il écrivit 5 autres opéras, 2 symphonies, 1 concerto pour violon et orchestre, 1 sonate pour violon, 1 sonate pour violoncelle et piano et environ 40 lieder.

Goldoni Carlo (Venise 1707 - Paris 1793) auteur de comédies et librettiste. Il exerça une influence déterminante sur l'opéra du XVIII^e^ siècle et, en particulier, sur l'*opera giocosa* et *comica* : dans ses nombreux livrets, il implanta les caractéristiques de la comédie, faisant alterner l'élément sentimental et pathétique avec une forme de comique réaliste. Il instaura surtout un dialogue plus libre et souple (par rapport à la tradition de l'*opera buffa* napolitain), avec un équilibre insolite entre les parties de récitatifs et les ariettes, ces dernières étant insérées de manière à ne pas trahir la structure rationnelle. Outre B. Galuppi, qui fut son musicien préféré, G. écrivit des livrets pour des compositeurs tels que N. Piccinni (dont la *Cecchina* marqua une évolution du *drama giocoso*), D. Cimarosa, E.R. Duni, G. Sarti, P. Generali, A. Scarlatti, A. Salieri, T. Traetta et A. Vivaldi. Un grand nombre de ses textes furent mis en musique plusieurs fois : p. ex. *Il Mondo alla rovescia* (1749, par Galuppi, Paisiello, Salieri) et *Il Mondo de la luna* (1749, par Galuppi, Piccinni, Paisiello). Mozart mit en musique *la Finta Semplice* de G. (1769) qui avait été écrite pour Perillo en 1764. De même, au XX^e^ s., plusieurs compositeurs (citons C. Pedrotti, C. Sinigaglia, E. Wolf-Ferrari) ont tiré des œuvres de G. des thèmes et des sujets pour des pièces symphoniques et des opéras.

Goldschmidt Harry (Bâle 1910 - Dresde 1986) musicologue suisse. Il a été critique musical au «National Zeitung» de Bâle (1933-1939), puis directeur de la musique à Radio-Berlin (1948-1950), avant d'enseigner l'histoire de la musique à la Hochschule für Musik de Berlin-Est (1950-55). Il a ensuite dirigé le Zentral Institut für Musikforschung de la RDA, à Berlin (1960-1965). Parmi ses nombreux écrits, influencés par l'esthétique marxiste, on retiendra *Um die Sache der Musik : Vorträge und Ausätze* (1970) et les *Beethoven-Studien* (1974-77). □

Goldschmidt Hugo (Hambourg 1829 - Londres 1907) musicologue allemand. Directeur adjoint du conservatoire Scharwenka de Berlin, il publia, outre des essais sur la musique des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (Haendel, Cavalli, Monteverdi), un important travail intitulé *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert* (1901-1904) en deux volumes, dont le second contient l'édition moderne du *Couronnement de Poppée* de C. Monteverdi.

Goléa Antoine (Vienne 1906 - Paris 1980) critique musical français d'origine roumaine. Il s'intéressa surtout à la musique contemporaine, collaborant à de nombreuses revues et aux programmes radiophoniques français et allemands. Il publia *Esthétique de la musique contemporaine* (1954), *Vingt ans de musique contemporaine* (1962) et des essais sur *P. Boulez* (1958), *G. Auric* (1959), *O. Messiaen* (1960), *R. Strauss* (1965), *Cl. Debussy, l'homme et son oeuvre* (1965), *M. Landowski* (1969) et *la Musique, de la nuit des temps aux aurores nouvelles* (2 vol., 1977).

Golestan Stan (Vaslui, Roumanie, 1876 - Paris 1956) compositeur roumain. Après ses études à Paris avec V. d'Indy, A. Roussel et P. Dukas, il enseigna à l'Ecole normale de musique, se consacrant également à la critique. Il puisa l'inspiration de ses compositions (des rhapsodies et d'autres pièces pour instruments solistes et orchestre, de la musique de chambre et des mélodies) dans son folklore national, contribuant, suivant l'exemple de son ami G. Enesco, à poser les bases d'une école musicale roumaine.

goliards, chants compositions poétiques et musicales écrites et chantées par les goliards, nom désignant, vers 1150, les clercs ou ex-clercs, c'est à dire étudiants et ecclésiastiques qui, après avoir délaissé leurs institutions, erraient de région en région (d'où l'appellation qui leur était également conférée de «clercs errants» (*clerici vagantes*), vivant en marge de la société. La production de c. g. s'étend jusqu'au XIV^e^ s. Ceux-ci sont presque tous écrits dans un latin

plus ou moins correct : les plus anciens d'entre eux suivent des schémas métriques classiques; les plus récents utilisent largement la rime. Outre la critique sociale, dirigée principalement contre l'ignorance et la corruption du clerc, les c. g. développent, sur un ton exubérant et souvent licencieux, le thème de la jeunesse, de la femme et de l'amour. Généralement anonymes, ils furent composés dans le nord de la France, à Oxford, en Angleterre et en Allemagne. Le recueil le plus important qui nous est parvenu, est celui des *Carmina burana* (XIIIe s.) dont les mélodies sont transcrites dans une notation neumatique complexe; certains d'entre eux furent réélaborés par C. Orff dans une œuvre théâtrale célèbre intitulée *Carmina burana* (1937). Entre les XVIIe et XVIIIe s., la tradition des c. g. connut une reprise dans les universités allemandes.

Gombert Nicolas (Bruges? v. 1500 - Tournai? v. 1556) compositeur flamand. Il fut au service de l'empereur Charles V, qu'il suivit longtemps dans ses voyages en Espagne, en Italie, en Autriche et en Allemagne. Nous avons conservé de sa production 10 messes, 8 magnificat, environ 160 motets, une soixantaine de chansons et un madrigal. Dernier représentant de la grande tradition contrapuntique médiévale flamande, G. résista aux nouvelles tendances de la Renaissance visant à une moindre densité polyphonique et une plus grande transparence formelle; il arriva à utiliser jusqu'à douze voix dans la *Missa tempore paschali*. De toute façon, sa musique exerça une très forte influence sur les compositeurs contemporains, tant avant qu'après sa mort. En 1610, Monteverdi paraphrasa encore l'un de ses motets dans la messe *In illo tempore*.

Gombosi Otto Johannes (Budapest 1902 - Natick, USA, 1955) musicologue américain d'origine hongroise. Après des études à Budapest et à Berlin, il enseigna la musicologie aux Etats-Unis, aux Universités de Seattle (1940-1946), Chicago (1947-1950) et Harvard (1951-1955). Il a laissé diverses publications et articles dont quelques-uns de réputation internationale comme *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik* (1939). □

Gomes Carlos Antônio (Campinas, São Paulo, 1836 - Belém, Pará, 1896) compositeur brésilien. Fondateur, en 1860, de l'Opéra national de Rio de Janeiro, il débuta par quelques œuvres en langue portugaise, dont le succès lui permit d'obtenir, en 1864, une bourse d'étude pour venir se perfectionner à Milan. C'est dans cette ville, après avoir réussi dans la composition de chansons et de musiques pour des revues, qu'il obtint un grand succès à la Scala avec son opéra *Il Guarany* (1870), que Verdi lui-même admira. *Salvator Rosa*, représenté en 1874 à Gênes, fut également bien accueilli. Par la suite, de retour au Brésil (1880), et s'étant rapproché du style wagnérien, G. ne parvint pas à retrouver l'heureuse inspiration des opéras italiens dans lesquels il avait su mêler le dynamisme dramatique de Verdi avec une exubérance mélodique qui rappelle le folklore brésilien.

Gong ensemble pop français. Fondé en 1968 par le chanteur et guitariste australien David Allen, transfuge du groupe Soft Machine, il créa à ses débuts une folie sonore surréaliste et futuriste, glissant ensuite vers des formules plus stéréotypées.

gong instrument idiophone à percussion d'origine orientale, de différentes tailles. Il est formé d'un

Benny Goodman.

disque concave en métal dont les bords sont relevés. Il est généralement percuté par une masse dont la tête est recouverte de feutre ou de liège : il produit un son indéterminé, d'une grande puissance et aux vibrations prolongées. Les ensembles musicaux indonésiens sont constitués principalement de gongs de dimensions variées, individuels ou en série (voir Précis d'histoire de la musique, résumé sur la musique du Sud-Est asiatique).

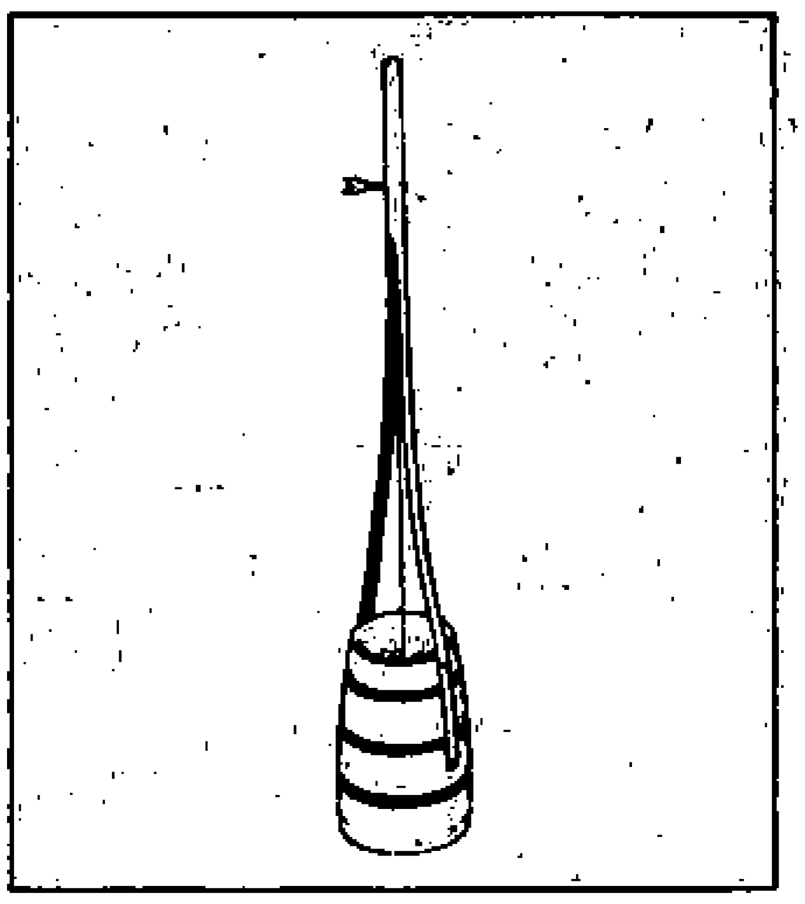
Gontier de Soignies trouvère français de la région du Hainault. Il a laissé 32 chansons, dont 19 notées et 4 d'attribution incertaine. La plupart sont des chansons à refrain. 5 sont intitulées *Rotrouenge*. La simplicité de sa langue laisse penser qu'il appartient à la génération des trouvères de la fin du XIIe s. □

Goodman Benjamin David, dit «Benny» G. (Chicago 1909) clarinettiste et chef d'orchestre de jazz américain. Après avoir fait partie, en 1926, de l'orchestre de Ben Pollack et joué avec des musiciens blancs de Chicago, dont Red Nichols, il fonda, en 1934, un grand orchestre qui obtint un succès extraordinaire à partir de 1936. En réalité, G. introduisit officiellement le jazz dans l'Amérique blanche et — bien qu'ayant employé comme arrangeur Fletcher Henderson et des solistes afro-américains tels que Lionel Hampton, Teddy Wilson ou Charlie Christian —, grâce à l'habileté de ses jeux rythmiques et décoratifs, sépara le jazz de ses sources culturelles les plus authentiques. La réputation du «roi du swing» et de son orchestre (et du trio, puis du quartette qu'il forma avec Wilson, Gene Krupa et L. Hampton) relégua dans l'ombre d'autres orchestres plus représentatifs du swing, à commencer par celui de Count Basie.

Goossens Eugène (Londres 1893-1962) chef d'orchestre et compositeur anglais d'origine belge. Descendant d'une famille de musiciens, il étudia en Belgique et à Londres, et, après avoir fait partie en qualité de violoniste du Queen's Hall Orchestra (1911-1915), fonda son propre orchestre en 1921. Il dirigea, au cours de sa longue carrière, l'orchestre des Ballets russes de Diaghilev (1916) et l'Orchestre symphonique de Cincinnati (1931). En 1947, il devint directeur du Conservatoire et de l'Orchestre de Sidney. Sa production (2 opéras, 1 ballet, 2 symphonies, des concertos pour piano et violon, des quatuors à cordes et d'autres œuvres), très éclectique, est influencée aussi bien par l'impressionnisme que par le néoclassicisme.

gopak danse russe de rythme binaire, vive et rythmiquement incisive. De caractère populaire, elle peut-être exécutée en soliste ou collectivement.

gopi yantra instrument cordophone de la musique populaire du Bengale. Il consiste en un petit tambour fait dans une seule peau en forme de baril, qui porte



Gopi yantra, instrument cordophone de la musique populaire du Bengale.

deux planchettes flexibles convergentes, fixées sur les côtés. Une corde part du centre de la membrane et on la tend par l'intermédiaire d'une cheville insérée dans un petit morceau de bois serré entre les deux planchettes. On pince la corde d'une main, tandis que de l'autre on presse et on relâche les planchettes flexibles. En modifiant ainsi la tension de la corde, on obtient donc des variations de hauteur de la note produite avec des effets appuyés de glissando.

Gordigiani Luigi (Modène 1806 - Florence 1860) compositeur italien. Il fit partie d'une famille de musiciens; son père ANTONIO (mort en 1820) fut chanteur, puis imprésario de théâtre et son frère GIOVANNI BATTISTA (1795-1871), chanteur et compositeur. Il entreprit très jeune une carrière de pianiste concertiste, mais l'interrompit en 1820 pour se consacrer à la composition. Ses recueils de musique vocale lui valurent le qualificatif de «Schubert italien» grâce à la fraîcheur de ses mélodies qui devinrent très populaires (*Mosaico etrusco* [«Mosaïque étrusque»] et *Album fantastico* [«Album fantastique»], duos; *le Belle Toscane* [«les Belles Toscanes»]; *le Farfalle di Firenze* [«les Papillons de Florence»]; *Rimembranze di Parigi* [«Souvenirs de Paris»]; *In riva all'Arno* [«Au bord de l'Arno»]; *Ispirazioni fiorentine* [«Inspirations florentines»]; *Rimembranze di Londra* [«Souvenirs de Londres»], etc.). Il mit également en musique un recueil de *Canti popolari toscani* («Chants populaires toscans», 1836) et écrivit 3 cantates et 10 opéras.

Gordon Dexter (Los Angeles 1923) saxophoniste ténor de jazz américain. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il joua dans les orchestres de Fletcher Henderson, Lionel Hampton et Billy Eckstine, puis avec Charlie Parker et Dizzy Gillespie, en mêlant avec originalité les violents éléments rythmiques «jump» et le bop. Sa sonorité, influencée au début par celle de Lester Young, inspira en partie John Coltrane qui l'influença à son tour. Il est célèbre pour ses duos-duels avec d'autres saxophonistes ténors comme Wardell Gray, Gene Ammons et Teddy Edwards.

Górecki Henryk Mikolaj (Czernica, près de Rybnik, 1933) compositeur polonais. Il a étudié à Katowice, puis à Paris avec Messiaen. Après avoir utilisé les techniques sérielles, G. est revenu vers 1970 à un langage modal-tonal très expressif. Parmi ses compositions, mentionnons : *Genesis* pour voix et instruments (1962-1963), 3 symphonies (1959, 1972 et 1976), *Canticum graduum* (1969) et le *Concerto pour clavecin* (1980).

gorgheggio (roulade) vocalise rapide de plusieurs notes; elle est généralement exécutée sans paroles et sur une voyelle, produisant un effet virtuose, surtout dans les arias de l'opéra italien.

gorgia ou *gorga*, expression employée dans la technique vocale du XVII^e s. pour désigner, de façon générique, l'ornementation, la vocalise et la *coloratura*.

Gorlier Simon (XVI^e s.) guitariste, éditeur et compositeur français. Il exerça ses activités principalement à Lyon. Il est l'auteur d'une tablature pour guitare (Paris, 1551) contenant des transcriptions de musique vocale, telle la célèbre *Bataille* de Janequin.

Gorzanis Giacomo de (Pouilles 1525 - Trieste? v. 1578) luthiste et compositeur italien. Sans doute de noble extraction, il se fixa à Trieste avant 1561, comme le laisse supposer sa première *Intabolatura di liuto* («Tablature de luth») publiée cette année-là et qui le définit comme «musicien aveugle des Pouilles, habitant la ville de Trieste». Il composa 4 autres livres de tablatures et un de pièces napolitaines (un second semble perdu) : il y exploite pleinement son adresse dans l'emploi des *colorature* et dans l'utilisation des ressources sonores de cet instrument.

gospel chant religieux populaire des Noirs américains, à une ou plusieurs voix, fréquemment structuré selon le schéma question-réponse. Comme le spiritual, dont il diffère surtout par ses brèves phrases rythmiques, le g. song est une redécouverte des hymnes religieux occidentaux et se réfère à des situations sociales et existentielles de la communauté afro-américaine marginalisée. Parmi les plus grandes interprètes de g. il faut rappeler Mahalia Jackson. Dans ces dernières années, le g. est devenu, au même titre que le blues, l'une des sources du hard bop, du funky et de la soul music.

Gossec François-Joseph (Vergnies, Hainaut, 1734 - Paris 1829) compositeur français d'origine belge. En 1754, il fut engagé à Paris comme violoniste, puis comme chef de l'orchestre privé de La Pouplinière, où il fit l'expérience de la musique symphonique. Par la suite, il fut directeur de plusieurs organismes, de l'Opéra et même de la musique de la garde nationale sous la Révolution, à laquelle il prit une part active. De 1795 à 1816, il enseigna la composition au Conservatoire. G. a joué un grand rôle, surtout dans le domaine de la musique symphonique : en effet, il fut l'un des premiers à faire connaître en France Stamitz et Haydn. Suivant leur exemple, il écrivit une soixantaine de symphonies, caractérisées par des solutions instrumentales originales qui constituent une introduction au symphonisme romantique. On retrouve la même recherche dans ses opéras (une vingtaine), qui n'eurent cependant pas beaucoup de succès. Il écrivit également de la musique instrumentale de chambre (dont des recueils de duos pour violons ou flûtes et de quatuors), de la musique sacrée et des compositions en l'honneur de la Révolution (dont la version définitive de *la Marseillaise*).

Gotovac Jakov (Split 1895 - Zagreb 1982) compositeur et chef d'orchestre croate. Élève de J. Marx à Vienne, il a été chef d'orchestre et chef de chœur à l'Opéra de Zagreb. Il a composé 6 opéras (dont *Ero, le coquin* 1935, de style populaire) et de la musique chorale, symphonique et de chambre, où le chant populaire croate et l'inspiration «nationale» ont un rôle prépondérant.

Gottschalk Louis Moreau (La Nouvelle-Orléans 1829 - Rio de Janeiro 1869) pianiste et compositeur américain. Il étudia à Paris, où il entreprit, en

1844, la carrière de pianiste sur l'insistance de Chopin et Berlioz. Il obtint très vite une grande renommée en tant qu'exécutant de ses propres œuvres. On y trouve les influences évidentes de la technique du piano et de la symphonie européennes, alliées à celles des mélodies et des rythmes de l'Amérique centrale, où G. fit de longs séjours. Il composa 2 opéras, 2 poèmes symphoniques et d'autres œuvres pour orchestre, environ 90 morceaux pour piano et 12 mélodies.

Goudimel Claude (Besançon v. 1510/14 - Lyon 1572) compositeur français. Calviniste, il perdit la vie lors de la tragique nuit de la Saint-Barthélémy. Il est renommé pour avoir mis en musique les paraphrases strophiques et rimées des *150 Psaumes* par C. Marot et Th. de Bèze. Il conçut trois versions des *150 Psaumes* de David : la première en huit livres (1557-66), sous forme de motets à quatre voix; la seconde (1564) en contrepoint note contre note (précédée, deux ans auparavant, d'une édition fragmentaire); la troisième (1568) en contrepoint fleuri. Constamment attentif à la signification du texte, il composa encore, toujours dans un style limpide et fluide : l'*Ode à Michel de l' Hospital*, le *Recueil d'odes d'Horace* (perdu ?, 1555), plusieurs odes et sonnets sur des poésies de son ami Ronsard, 5 messes à quatre voix, d'autres pièces sacrées et plus de soixante chansons.

Goulart Simon (Senlis 1543 - Genève 1628). Pasteur, poète et musicien français, il composa des sonnets et des octonnaires mis en musique par J. Servin, publia une dizaine de recueils de chansons profanes de Lassus, Castro, Faignient et Créquillon, dont il avait remplacé les textes par des paroles chrétiennes ou morales. □

Gould Glenn (Toronto 1932-1982) pianiste canadien. Elève d'A. Guerrero à Toronto, il débuta en tant que concertiste à l'âge de quinze ans, entreprenant bien vite une carrière internationale qui, dès 1957, le vit se produire à Berlin sous la direction de H. von Karajan. Ayant cessé son activité de concertiste en 1964, il a cependant continué à enregistrer des disques, consacrés surtout à Bach et aux classiques allemands. Il a composé un *Quatuor à cordes* (1956) et écrit quelques essais.

Gould Morton (New York 1913) pianiste, chef d'orchestre et compositeur américain. Collaborateur (principalement comme arrangeur) de théâtres et d'offices radiophoniques, il se consacre également à l'activité de concertiste à la tête de ses ensembles. Dans ses compositions (comédies musicales, ballets et plusieurs musiques à succès), il s'inspire souvent de chants populaires.

Gounod Charles (Paris 1818 - Saint-Cloud 1893) compositeur français. Il entreprit ses études musicales avec A. Reicha, s'inscrivant ensuite au Conservatoire de Paris où il eut pour maîtres J. F. Halévy, J. F. Lesueur et F. Paer. De 1840 à 1843, il séjourna à Rome, ayant obtenu le Premier Grand Prix de Rome. C'est là qu'il connut les œuvres de Palestrina et la grande tradition polyphonique romaine, et que s'accentua son penchant mystique qui devait le marquer profondément. Au cours de ces années, il écrivit quelques messes, un *Requiem* (1842) et d'autres compositions de musique sacrée. Poussé par la cantatrice Pauline Viardot, il se tourna ensuite vers le théâtre et écrivit pour elle *Sapho* (1851), puis *la Nonne sanglante* (1854) et *le Médecin malgré lui* (1858). Mais son grand succès fut *Faust* (1859), opéra dans lequel la qualité universelle du poème de Goethe est adaptée à l'esprit et à la tradition de l'opéra-comique selon une exquise sensibilité intimiste. Après une première période de perplexité, le public de l'Europe tout entière fit à *Faust* un vrai triomphe. Après ce chef-d'œuvre, G. écrivit encore pour le théâtre, abstraction faite des musiques de scène, *Philémon et Baucis* (1860), *la Colombe* (1860), *la Reine de Saba* (1862), *Mireille* (1864), *Roméo et Juliette* (1867), *Cinq-Mars* (1867), *Polyeucte* (1878) et *le Tribut de Zamora* (1881), laissant inachevés *Ivan le Terrible, George Dandin* et *Maître Pierre*. La dernière partie de sa vie, qu'il passa de 1870 à 1874 à Londres (où il eut pour amante la cantatrice Georgine Weldon), puis à nouveau à Paris, marqua un retour au mysticisme. A ses précédentes compositions de musique sacrée — parmi lesquelles, outre celles citées plus haut, il faut mentionner la *Messe solennelle de sainte Cécile* (1855) et la *Messe des Orphéonistes* (1870) — vinrent s'ajouter au cours de cette période : le motet profane *Gallia* pour soprano, orchestre et orgue (1871); les oratorios *Jésus sur le lac de Tibériade* (1878), *la Rédemption* (1882) et *Mors et Vita* (1884); plusieurs autres messes et 2 nouveaux requiem (dont le deuxième resta inachevé, 1893); de nombreux motets et morceaux religieux. Dans sa production de musique symphonique et de chambre, moins abondante, il faut retenir : un quintette avec piano; les *Méditations sur le premier prélude de Bach* pour violon, piano et orgue (c'est le très célèbre *Ave Maria*, 1852); 2 symphonies (toutes les deux de 1855); 183 mélodies pour chant et piano dont 14 à deux voix (une centaine ont été publiées en recueils entre 1867 et 1880); la *Petite Symphonie* pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons (1885); une *Suite concertante* pour piano et orchestre (1888); diverses pièces pour orchestre, pour piano (solo, avec second piano et orchestre) et pour divers instruments. G. laissa également plusieurs écrits dont une *Autobiographie* (1875), *le Don Juan de Mozart* (1890) et *Mémoires d'un artiste* (1895-1896). L'art délicat de G. donna à la musique française de nouvelles perspectives formelles; son harmonie surtout, ouverte à l'influence de la modalité ancienne, a marqué des musiciens comme G. Bizet, E. Chabrier et J. Massenet.

Gouvy Louis Théodore (Goffontaine, près de Sarrebruck, 1819 - Leipzig 1898) compositeur français. Défenseur de la musique «pure», il lutta contre la musique «à programme», très à la mode en son temps. De son œuvre assez divers, émergent quelques compositions comme son *Stabat Mater* (1879) ou sa *Sonate* pour 2 pianos (1880). □

gozos chants populaires d'origine médiévale, répandus encore aujourd'hui en Catalogne et en Sardaigne, formés de quatre vers de huit pieds chacun, en l'honneur de la Vierge et des saints.

Grabbe Johann (Lemgo, Rhénanie-Westphalie 1585-Bückenburg, Basse-Saxe, 1655) organiste et compositeur allemand. Il se perfectionna à Venise avec G. Gabrieli. Il est l'auteur d'un recueil de madrigaux et de danses dans lequel il tenta de faire fusionner les styles italien et allemand.

Grabner Hermann (Graz 1886 - Bolzano 1969) pédagogue et compositeur allemand. Elève de M. Reger, il enseigna à Strasbourg et dans diverses villes d'Allemagne. Son œuvre couvre tout le répertoire, de la musique instrumentale à la musique théâtrale. Il est surtout connu pour ses ouvrages théoriques dont certains sont toujours utilisés, comme la *Allgemeine Musiklehre* (1924, 10/1970) et le *Handbuch der funktionellen Harmonielehre* (1944, 7/1974). □

Gracis Ettore (La Spezia 1915) chef d'orchestre italien. Il a été l'élève de G. F. Malipiero et d'A. Guarnieri, et, par la suite, en qualité de directeur permanent du Mai musical florentin, des Après-Midi musicaux de Milan et de la Fenice de Venise, il œuvra pour la diffusion de la musique contemporaine.

Gradenwitz Peter Emanuel (Berlin 1910) musicologue et compositeur israélien d'origine allemande. Il s'installa en 1936 à Tel-Aviv et y fonda la maison d'édition Israeli Music Publications. Il a été parmi les fondateurs de la section israélienne de la Société internationale de musique contemporaine, et, de 1966 à 1976, il a enseigné à l'Université de Tel-Aviv. Il a soutenu sa thèse sur *J. Stamitz.* I *Das Leben* (1936, nouv. ed. 1978), et publié plusieurs travaux sur la musique contemporaine en Israël, sur Schoenberg et d'autres compositeurs d'origine juive, ainsi que les deux études intitulées *Wege zur Musik der Zeit* (1974) et *Musik zwischen Orient und Okzident,* (1977).

graduel chant liturgique constituant la seconde partie du propre de la messe. Jusqu'au IX[e] s., le g. était entonné, verset par verset, d'abord par l'officiant, puis par le chœur des fidèles : par la suite, en raison des nombreux mélismes introduits dans les mélodies, l'exécution responsoriale fut abandonnée et le g. devint un chant soliste confié à un groupe restreint d'interprètes (deux ou trois). // Livre liturgique contenant tous les chants de la messe.

Graener Paul (Berlin 1872 - Salzbourg 1944) compositeur, chef d'orchestre et pédagogue allemand. Après avoir dirigé quelques orchestres allemands et anglais, il enseigna à la Royal Academy of Music de Londres et aux Conservatoires de Vienne, Leipzig et Stern de Berlin. Il écrivit 10 opéras, dont *Don Juans letztes Abenteuer* («la Dernière Aventure de Don Juan, 1914) et *Friedemann Bach* (1931), qui obtinrent un certain succès, et de la musique symphonique, chorale et de chambre. Sa production contient certains éléments postromantiques et impressionnistes.

Graetzer Guillermo (Vienne 1914) compositeur argentin d'origine autrichienne. Après avoir étudié à Berlin et à Vienne, il s'installa en 1930 en Argentine où il fonda le Collegium musicum de Buenos Aires en 1946 et exerça une très grande activité didactique, notamment par la diffusion et l'adoption de la méthode Orff. Il a composé 5 ballets, de la musique instrumentale et orchestrale, des mélodies et de nombreux chœurs, dont le *Psaume XLIV* avec solos et orchestre (1938), intégrant des éléments nationaux, mais surtout marqué par l'influence d'Hindemith dont il fut l'élève.

Graf Herbert (Vienne 1904 - Genève 1973) metteur en scène d'opéra et organisateur musical américain d'origine autrichienne. Il exerça au Metropolitan de New York entre 1936 et 1960, puis il fut directeur de l'Opernhaus de Zurich de 1960 à 1962 et du Grand Théâtre de Genève de 1965 à 1973.

Graf Walter (Sankt Pölten 1903-1982) ethnomusicologue autrichien. Il dirigea les Archives phonographiques de l'Académie des sciences de Vienne (1957-1963) et enseigna la musicologie comparée à l'Université de Vienne à partir de 1952 (nommé professeur en 1962). Sa recherche se caractérise par une attention particulière apportée aux aspects anthropologiques, perceptifs et psychoacoustiques de la musique (il réalisa des enquêtes par examen spectrographique de la structure du son). Parmi ses essais, signalons *Die musikalische Klangforschung : Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe* («la Recherche musicale du son : pour une définition de la signification musicale du timbre», 1969).

Gragnani Filippo (Livourne 1767 - Paris v. 1812) guitariste et compositeur italien. Il fut probablement l'élève de F. Carulli. Ses compositions s'imposent par leur raffinement et leur excellente construction formelle ; elles sont souvent destinées à des ensembles de chambre prévoyant l'emploi d'une ou de deux guitares.

Grainger Percy Aldridge (Brighton, Melbourne, 1882 - White Plains, New York, 1961) compositeur et pianiste australien naturalisé américain. Après avoir étudié le piano avec Busoni, il vécut pendant quelques années à Londres et, en 1914, s'établit aux Etats-Unis. Il donna des concerts dans le monde entier, se faisant connaître surtout comme interprète de musiques contemporaines. Il publia des mélodies populaires anglaises dont il s'inspire pour une large part, en employant fréquemment la fanfare, dans sa production pour orchestre, pour chœur et pour orchestre de chambre.

Granados Enrique (Lérida, Catalogne, 1867 - Canal de la Manche 1916) compositeur et pianiste espagnol. Il fut l'élève de J. B. Pujol et F. Pedrell. Après avoir complété ses études à Paris, il s'imposa rapidement comme pianiste et entreprit une longue carrière de concertiste. En tant que compositeur, il donna le meilleur de lui-même dans sa production pour piano qui comprend, entre autres, *Danças españolas* («Danses espagnoles», 4 fascicules, 1892), *Escenas poéticas* («Scènes poétiques»), *Escenas románticas* («Scènes romantiques»), *Estudios expresivos* («Etudes expressives»), *Goyescas* (son chef-d'œuvre, inspiré par les peintures de Goya ; 2 cahiers, 1908), *Libro de horas* («Livre d'heures»), *Piezas sobre cantos populares españoles* («Pièces sur des chants populaires espagnols»), *Rapsodia aragonesa* («Rhapsodie aragonaise»), *Sardana* («Sardane») et *7 Valses poéticos* («7 Valses poétiques»). Ses mélodies contenues dans les collections de *Tonadillas escritas en estile antiguo* («Chansonnettes écrites à la manière ancienne») et de *Canciones amatorias* («Chansons d'amour») sont également appréciées. Le compositeur obtint de plus modestes résultats avec ses quelques poèmes symphoniques, sa musique de chambre et ses 7 opéras, exception faite de *Goyescas* (1916), en grande partie tiré des pages pour piano du même nom. Se rattachant à la grande tradition instrumentale romantique (Schumann, Chopin et Liszt), G. parvint avec bonheur à la mêler avec des éléments folkloriques espagnols modernisés stylistiquement. Il mourut en mer, le bateau sur lequel il voyageait avec sa femme, le *Sussex*, ayant été torpillé par un sous-marin allemand.

Granata Giovanni Battista (Turin v. 1625 - Bologne v. 1690) guitariste et compositeur italien. Ses œuvres, publiées entre 1646 et 1684, révèlent une connaissance profonde de la guitare et un style préfigurant l'esthétique de la grande école italienne du XVIII[e] siècle, principalement dans les *Sonate per chitarra e violino con basso continuo*. Il composa également des pièces pour une insolite «guitare théorbée» à douze cordes.

Grancino famille de luthistes italiens. Le fondateur en fut ANDREA, exerçant à Milan vers 1646, auquel succéda son fils PAOLO (peut-être élève de N. Amati). GIOVANNI, fils de Paolo G., exerça, lui aussi, à Milan, à partir de 1677; ce dernier, se distingua plutôt en tant que facteur de violoncelles. Il eut pour collaborateur son frère GIOVANNI BATTISTA I, qui avait travaillé précédemment à Ferrare. Le négoce fut repris par les fils de Giovanni, GIOVANNI BATTISTA II et FRANCESCO qui fabriquèrent principalement des violoncelles et des contrebasses.

Grancino Michelangelo, ou M. Grancini ou Granzini (Milan 1605-1669) compositeur et organiste italien. Il fut organiste (1630), puis, — de 1650 à sa mort —, maître de chapelle de la cathédrale de Milan. Il publia des recueils de compositions sacrées, presque toutes pour plusieurs voix et basse continue, dans lesquelles il s'inspire des modèles forgés par Monteverdi.

Grandi Alessandro (Sicile? - Bergame 1630) compositeur italien. Il fut probablement l'élève de G. Gabrieli à Venise, où plus tard il assista Monteverdi en tant que vice-maître de chapelle à Saint-Marc (1620). De 1627 à la fin de 1630, il fut maître de chapelle à Bergame, à S. Maria Maggiore. Il publia des messes *con il basso per sonare*, (première basse continue), des messes concertantes, des motets, psaumes, madrigaux concertants ainsi qu'un recueil intitulé *Cantate et arie a voce sola* (1620), dans lequel apparaît, pour la première fois, l'expression *Cantata*. Dans le domaine du style polyphonique concertant, typique de la musique sacrée de l'époque, la production de G. révèle une tendance marquée à l'écriture monodique, due en grande partie à l'influence de Monteverdi.

grand opéra genre dominant en France dans le domaine de l'opéra classique entre 1828 (année de *la Muette de Portici* d'E. Auber) et 1870 environ. Au sens restreint, ce terme se réfère aux opéras commandés par l'Académie royale de musique (Opéra) de Paris selon les conventions en usage dans ce théâtre et codifiées particulièrement par E. Scribe, qui fut le librettiste par excellence du g. o. Ce genre fut marqué par une mise en scène très luxueuse, une chorégraphie très recherchée et une intrigue romanesque sur un fond de conflit historique ou religieux qui permettait l'insertion de grandes scènes de masse (émeutes, batailles, cortèges nuptiaux, couronnements, événements miraculeux). Presque toujours en cinq actes, le g. o. ne pouvait pas en avoir moins de quatre. Parmi les musiciens qui cultivèrent le genre, citons : Auber, Rossini (*Guillaume Tell*), Meyerbeer (qui fut considéré comme l'auteur le plus représentatif du g. o.), Halévy, Donizetti (*la Favorite, Don Sébastien, roi du Portugal*), Verdi (*les Vêpres siciliennes, Don Carlos, Aida*), Wagner (*Rienzi*, version parisienne du *Tannhäuser*). S'étant répandu rapidement dans l'Europe entière, en particulier grâce au succès des opéras de Meyerbeer, le g. o. exerça une grande influence sur le théâtre contemporain ainsi que sur celui de la période suivante, y compris l'opéra vériste et l'opérette.

Le g. o. fut l'expression de la société française de la Restauration et de la bourgeoisie du Second Empire dont il traduisit et soutint les idéaux et les aspirations. Les sujets préférés furent la lutte pour la liberté vue sous l'angle du nationalisme (par ex. dans *Guillaume Tell*) ou les conflits religieux traités selon l'esprit de tolérance de l'héritage napoléonien, mais avec de prudentes intentions anticatholiques ou antiromaines (*la Juive, les Huguenots*). En outre, le goût pour un exotisme de genre (*l'Africaine, Don Sebastien, Aida*) correspond à une mode issue de la politique coloniale de la France de cette époque. Étant donné que l'Opéra dépendait administrativement et financièrement de la Cour et du Ministère, le conditionnement politique sur les choix et les intentions du théâtre fut toujours très important. Chaque spectacle était préparé plusieurs années à l'avance, à grands frais, tandis que l'on s'efforçait de conditionner l'opinion publique et de l'influencer, surtout par l'intermédiaire de la presse. Les grands quotidiens parisiens, porte-parole de la bourgeoisie et des grands banquiers, pesaient à leur tour de façon déterminante sur les orientations artistiques de l'Opéra.

grappe sonore → cluster.

Grappely Stéphane (Paris 1908) violoniste de jazz français. Il joua en 1934 aux côtés de Django Reinhardt dans le quintette du Hot Club de France.

Grassini Giuseppina (Varèse 1773 - Milan 1850) contralto italienne. Dotée de ressources vocales très riches, d'un grand talent d'interprétation et de présence scénique, elle brilla, entre 1795 et 1815, dans le répertoire de Cimarosa, Zingarelli, Nasolini. Elle entretint des relations avec des personnages illustres de son époque, tels que Napoléon et le duc de Wellington. Ses nièces, Giuditta et Giulia Grisi, furent, elles aussi, de célèbres chanteuses.

Grateful Dead, The ensemble pop américain. Il fut fondé en 1966 par l'organiste Ron «Pigpen» McKernan (disparu en 1973), avec Jerry Garcia (guitare), Bob Weir (guitare rythmique), Phil Lesh (guitare basse) et Bill Kreutzmann (batterie). Dans ses premiers enregistrements, qui sont les plus significatifs, le groupe s'est caractérisé par la riche utilisation de l'amplification électrique et le vaste espace laissé à l'improvisation.

Graun Carl Heinrich (Wahrenbrück 1701 - Berlin 1759) compositeur allemand. Frère de Johann Gottlieb G. Il exerça d'abord comme chanteur puis, à partir de 1735, il fut au service de Frédéric le Grand, comme compositeur. G. est, avec Hasse, le principal représentant en Allemagne de l'*opera seria* italien, dont il reprit principalement l'*aria* richement ornée. Il composa 35 opéras, parmi lesquels nous citerons *lo Specchio della fedeltà* (1733), *Cesare e Cleopatra* (en 1742, pour l'inauguration du théâtre de l'Opéra de Berlin fondé par Frédéric II) et *Montezuma* (1755, sur un livret dont le même souverain donna l'idée). En outre, il écrivit toujours dans un goût italianisant, des messes, motets, cantates, passions ainsi que d'autres œuvres sacrées, telles qu'un *Te Deum* (1757) et l'oratorio *Der Tod Jesu* («la Mort de Jésus», 1760), exécuté à Berlin durant la semaine

sainte jusqu'au siècle dernier (où il fut remplacé par la *Passion selon saint Matthieu* de Bach), pièces particulièrement populaires. Enfin, G. est l'auteur de nombreuses œuvres instrumentales comme *la Bataille de Prague* pour clavecin (1740).

Graun Johann Gottlieb (Wahrenbrück 1702 ou 1703 - Berlin 1771) compositeur allemand. Frère de Carl Heinrich G., élève de J.-G. Pisendel et de G. Tartini, il fut, de 1729 à sa mort, au service de Frédéric le Grand. A la différence de son frère, il se consacra entièrement à la musique instrumentale dans le style galant de l'époque rococo caractéristique de l'Allemagne septentrionale. Sa production comprend, entre autres, 100 symphonies, 17 ouvertures, 8 concertos grossos, des concertos pour un ou plusieurs solistes et orchestre, 3 quintettes, 6 quatuors, environ 150 sonates en trio et 40 sonates pour violon et basse continue.

Graupner Johann Christian Gottlieb (Verden, Hanovre, 1767 - Boston 1836) instrumentiste et éditeur allemand naturalisé américain. Après avoir fait ses débuts en tant que hautboïste à Hanovre, il s'installa d'abord à Londres, puis aux Etats-Unis. En 1797, il exerça des activités éditoriales à Boston; en 1810, il fonda la Boston Philarmonic Society et, en 1815, la Haendel and Haydn Society. Il fut appelé, en raison de ses activités infatigables d'organisateur de concerts, le «père de la musique orchestrale américaine».

Graupner Johann Christoph (Hartmannsdorf, Kirchberg, Saxe 1683 - Darmstadt 1760) compositeur allemand. Elève de J. Kuhnau, il fut claveciniste au théâtre de l'Opéra de Hambourg, et maître de chapelle à la cour de Hesse-Darmstadt. Il composa 8 opéras, plus de 1418 cantates d'église et 24 cantates profanes. Sa production instrumentale est également très riche (plus de 100 symphonies et 50 concertos); elle est stylistiquement très proche de celle de G. Ph. Telemann dont G. fut l'ami.

grave indication dynamique et expressive : elle exige un mouvement lent (comme l'*adagio*) et un caractère solennel. Comme toutes les indications dynamiques, elle peut se rapporter à l'ensemble d'une composition ou à l'une de ses parties. // Ce terme est employé également pour désigner l'extension de certaines voix et instruments, avec la signification de *basse*.

Graves Milford (New York 1942) percussionniste de jazz américain. Grâce à la richesse de sa polyrythmie, qui se rattache à la culture africaine, il a libéré la batterie de son rôle traditionnel d'accompagnement et s'est imposé comme l'un des musiciens les plus radicaux du free jazz. Il a joué avec Giuseppe Logan, Albert Ayler et en solo.

gravicembalo nom donné fréquemment au → clavecin, en Italie, aux XVII^e^ et XVIII^e^ s.

Gray Wardell (Oklahoma City 1921 - Las Vegas 1955) saxophoniste ténor de jazz américain. Après Dexter Gordon, avec qui il enregistra quelques disques, il fut le plus original des solistes qui rapprochèrent la sonorité de Lester Young du style du bop.

Graziani Bonifazio (Marino, Rome, 1604/05 - Rome 1644) compositeur italien. Prêtre, il fut maître de chapelle à l'église del Gesù à Rome, ainsi qu'au Séminaire romain. Il exerça à l'époque où l'écriture musicale passait de la polyphonie à la monodie. Il se distingua par l'intensité de sa déclamation et par la souplesse expressive de ses ariosos, qualités qui sont mises particulièrement en lumière dans ses *Mottetti a voce sola* op. 6 (1655); en outre, il composa des messes, des psaumes, des répons ainsi que de la musique profane.

Graziani Carlo (Asti, première moitié du XVIII^e^ s. - Potsdam 1787) violoncelliste et compositeur italien. Il devint rapidement un célèbre violoncelliste virtuose. Ses activités se développèrent à Londres, Francfort et Berlin, où il s'installa par la suite en tant que professeur de violoncelle du prince héritier de Prusse, le futur Frédéric-Guillaume II. Il nous laissa des concertos et sonates pour violoncelle portant la marque du classicisme naissant.

Gréco Juliette (Montpellier 1927) chanteuse et actrice de cinéma française. Au cours des années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, elle fut la plus célèbre interprète de la chanson française d'inspiration existentialiste. Ses chansons ont été écrites spécialement pour elle par, entre autres, Sartre, Prévert, Queneau, Françoise Sagan, et ont été mises en musique par Auric, Kosma, et d'autres musiciens importants. Parmi ses succès, retenons : *Si tu t'imagines, Sans vous aimer, les Feuilles mortes, Je suis comme je suis* et *la Chanson de Barbara*.

Green Charles, dit Charlie «Big» G. (La Nouvelle-Orléans 1900 - New York 1936) trompettiste de jazz américain. Il accompagna des chanteuses de blues (Ma Rainey, Bessie Smith et Clara Smith) dans des enregistrements sur disques et des spectacles de «vaudeville», et fit partie de l'orchestre de Fletcher Henderson. Sa sonorité *blues* âpre et vibrante savait également se nuancer de tons humoristiques.

Green Frederick William, dit «Freddie» G. (Charleston, Caroline du Sud, 1911) guitariste de jazz américain. Il contribua à personnaliser le rythme solidement établi de l'orchestre de Count Basie, dans lequel il entra en 1937.

Greene Maurice (Londres v. 1695 -1755) compositeur et organiste anglais. Il fut organiste dans plusieurs églises de Londres, telles que la cathédrale Saint-Paul et devint, à la fin, professeur de musique à Cambridge. Ami de Haendel, puis de Giovanni Bononcini, il fut l'un des fondateurs de la Royal Society of Musicians. Il écrivit de nombreuses *anthems* pour le service liturgique anglican, des oratorios, pastorales, cantates, ainsi qu'un recueil de suites pour clavecin. De plus, il entreprit la réalisation du recueil réunissant des compositions sacrées anglaises anciennes, utilisé ensuite par W. Boyce pour sa collection «Cathedral Music» (1760-62).

Grefinger Wolfgang (? v. 1480 - ? ap. 1515) compositeur et organiste allemand. Prêtre, il fut organiste à St-Etienne, à Vienne. Il s'associa avec le typographe J. Winterburger pour l'édition d'œuvres liturgiques, telles que le *Psalterium pataviense* (1512). Il est surtout renommé pour ses lieder à 4 et 5 voix sur chant donné, qui connurent une large diffusion.

greghesca sorte de villanelle répandue à Venise dans la seconde moitié du XVI^e^ s. Elle est, par son caractère burlesque et son aspect formel, proche de la → giustiniana, de la même période, dont elle ne diffère que par les textes, tous écrits par Antonio Molino, dit «Burchiella», dans une langue pittoresque et hétérogène, mêlée de vénitien, d'istrian,

de dalmate et de grec (d'où elle tire son nom). Parmi les compositeurs vénitiens qui mirent en musique des g., citons A. Gabrieli qui, en 1571, publia un livre de *Greghesche e giustiniane.*

Gregor Joseph (Czernowitz, Bucovine, 1888 - Vienne 1960) historien du théâtre et librettiste autrichien. Il travailla à la Bibliothèque nationale de Vienne (1918-1953) et, à partir de 1929, fut professeur à l'école d'art dramatique M. Reinhardt. En 1947, il fut nommé professeur à l'Université de Vienne. Auteur de *Das Wiener Barocktheater* (1922), il publia de nombreux essais et des ouvrages sur Mozart et sur R. Strauss, dont il fut l'ami intime et pour lequel il écrivit quelques livrets (*Friedenstag* [«Jour de la Paix»], 1938; *Daphne*, 1938; *Die Liebe der Danae* [«l'Amour de Danaé»], 1944).

Gregori Giovanni Lorenzo (Lucques 1663-1745) compositeur et violoniste italien. Il exerça à la chapelle palatine de Lucques en tant qu'exécutant et directeur. En 1698, il publia *10 Concerti grossi a più stromenti*, dans lesquels l'expression «concerto grosso» apparaît pour la première fois dans le sens de «tutti», en opposition avec «concertino». Il laissa également un intéressant recueil de compositions brèves sur rythmes de danse tirés du folklore (*Arie in stile francese a una e due voci*, 1698), des cantates de chambre et des œuvres didactiques, tel *Il Principiante di musica* (1697) qui connut de nombreuses rééditions.

grégorien, chant chant propre à la liturgie catholique romaine sur texte extrait de l'Ecriture sainte. Art musical raffiné, non populaire, le c. g. est monodique et sans accompagnement instrumental. Il forme un vaste répertoire, hétérogène, généralement anonyme, d'environ 3000 mélodies d'époques, de formes et de lieux d'origine différents. L'histoire du c. g. peut être scindée en plusieurs périodes. La première période concerne ses origines. Les premiers chrétiens provenant de régions culturellement différentes contribuèrent à élaborer des rites et des chants aux caractéristiques diverses. Au cours des premiers siècles, l'Eglise de Rome étant liée aux Eglises orientales, surtout aux Eglises grecques, en adopte la langue et, probablement aussi, les chants. Lorsque, vers la fin du IV[e] s., celle-ci se donna son propre rite en latin, peu à peu, un chant se constitua, nouveau, bien que conservant des réminiscences des chants orientaux. En conséquence, tout au long du V[e] s., à Rome fut élaboré un type de chant subissant des influences de la musique hébraïque, grecque et byzantine. Ce chant, appelé *romain ancien* est celui qui se transformera plus tard en c. g. Au VII[e] s., on parle encore de *chant romain*. Vers 753, les antiphonaires romains (recueils de textes littéraires pour les rites et les chants) passèrent en Gaule, où les mélodies romaines furent adaptées selon les goûts locaux. D'après un témoignage de Jean Diacre (IX[e] s.), celles-ci auraient été, sur la demande de saint Grégoire le Grand, copiées et codifiées dans un antiphonaire archétype dit *Antiphonarium cento*. Le terme de c. g. n'est, de toute façon, utilisé pour la première fois, qu'à la fin du VIII[e] s. Le répertoire de cette période primitive est considéré comme le seul c. g. vrai et authentique et est appelé *gallico-romain*; il comprend les chants du propre de la messe (Introït, Graduel, Tractus, plusieurs Alleluias, Offertoire, Communion) et, probablement, les Antiphonaires et Répons de l'Office.

Au IX[e] s., Charlemagne lança une politique d'expansion du c. g. provoquant une lente élimination des autres rites et chants (tels le gallican et le mozarabe). Dans cette seconde période, qui se termina vers la fin du XI[e] s., plusieurs monastères deviennent des centres célèbres pour la diffusion du c. g. (St- Gall, Einsiedeln, Fulda, Tours, Corbie, Nonantola, le Mont-Cassin); les chants de l'ordinaire de la messe se constituent (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei); les *tropes* et les *séquences* s'épanouissent. A la fin du IX[e] s., avec la naissance de la notation musicale neumatique, les mélodies qui, jusqu'alors, étaient transmises oralement, purent être mémorisées de façon plus précise et être conservées sans recevoir les infiltrations d'autres expressions musicales. Mais, à partir du XI[e] s., le c. g. subit les pressions exercées par la musique des troubadours et par la pratique polyphonique naissante, dans laquelle on commença à mêler des mélodies grégoriennes avec des élaborations contrapuntiques.

Du XVI[e] s. à la première moitié du XIX[e], le c. g. connut une nouvelle période de décadence. Désormais, les mélodies furent même mutilées; l'*Editio medicea* (Edition médicéenne, 1614-15) du *Graduel*, c'est à dire du livre contenant les chants de la messe pour toute l'année ecclésiastique, en offre un exemple. Dans cette dernière, les neumes sont interprétés de façon mesurée et non pas avec la liberté rythmique originelle; les mélismes (c'est-à-dire les longues vocalises) furent, pour leur part, abrégés. (Entre 1871 et 1881, on effectua une réédition de cette publication; elle est connue sous le titre : *Editio ratisbonensis*). Enfin, vers 1850, les moines bénédictins de l'abbaye de Solesmes commencèrent un travail de revalorisation du c. g. afin de ramener celui-ci à son intégrité première. Les manuscrits les plus anciens (IX[e]-X[e] s.) furent étudiés et confrontés les uns aux autres, les mélodies reçurent une interprétation plus précise, ainsi qu'une exécution plus proche de leur simplicité et pureté originelles. En outre, on ressentit l'exigence de faire connaître les manuscrits à tous les chercheurs. C'est pourquoi, en 1889, la *Paléographie musicale* commença à être publiée; il s'agit d'une série de volumes (19 sont sortis jusqu'à présent) reproduisant en fac-similé les anciens manuscrits; le Saint-Siège, en ce qui le concerne, publie depuis 1905, une *Editio vaticana* des mélodies grégoriennes officielles, écrites en notation carrée et sans signes d'interprétation rythmique.

La théorie du c. g., est fondée sur un ensemble modal constitué de huit modes donnant naissance à quatre modes dit *authentes* et quatre autres appelés *plagaux*, construits une quarte au-dessous des authentes (→ modalité). A chaque mode authente correspond un mode plagal; ceux-ci ont en commun une note servant de fondement et de conclusion dite *finale*. On obtient ainsi quatre finales, correspondant aux notes *ré, mi, fa, sol*. Cette théorie apparaît aux VIII[e] et IX[e] s. et recoupe, en partie la théorie byzantine. Le rythme est une question presque inconnue. Parmi les diverses solutions, les bénédictins de Solesmes, songèrent à adopter la théorie du rythme libre propre à la déclamation, donnant à chaque note la valeur normale de la prononciation d'une syllabe. Les moines de Solesmes, qui contribuèrent le plus à la renaissance du c. g., sont Dom Guéranger, Dom Pothier et Dom Mocquereau.

Greiter Matthias (Aichach, Haute-Bavière, v. 1495 - Strasbourg 1550) compositeur allemand. Après des études de théologie à l'Université de Fribourg, il devint chantre à la cathédrale de Strasbourg, puis se convertit au protestantisme, prenant une part importante à l'édition du *Teutsch Kirchenampt* (1524). Il publia ensuite diverses mélodies, dont certaines sont les plus belles de l'hymnologie de la Réforme, et un traité musical, *Elementale musicum juventuti accommodum* (1544). □

grelots nom d'un groupe d' → idiophones qui produisent le son en étant secoués. Les g. sont constitués par des corps résonnants (coquilles de noix, anneaux métalliques, etc.) qui s'entrechoquent lorsque l'instrument est secoué et qui peuvent être reliés par une cordelette (comme dans certains colliers ou chevillères portés par des danseurs), placés sur un support ou enfilés sur des tiges (comme dans le → sistre), à glissement (→ anglung), contenus dans des vases ou suspendus à leurs parois (→ crécelle).

Grenon Nicolas (? 2e moitié du XIVe s. -? XVe s.) compositeur flamand. Il exerça en Bourgogne, à Paris (à Notre-Dame), à Laon, Cambrai, Bruges et à la Chapelle vaticane, à Rome (de 1425 à 1437). Artiste raffiné de l'école parisienne, il écrivit 2 œuvres sacrées à trois et quatre voix et 5 pièces profanes à trois voix.

Gresnick Antoine Frédéric (Liège 1755 - Paris 1799) compositeur belge. Il fit ses études en Italie où il écrivit ses premières œuvres lyriques; par la suite, il exerça à Londres, Lyon et Paris. Il composa 23 opéras de style italien, tel *l'Amour exilé de Cythère* (1793) qui connut un grand succès.

Gretchaninov Alexandre Tikhonovitch (Moscou 1864 - New York 1956) compositeur russe naturalisé américain. Elève de Rimski-Korsakov au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, il enseigna dans plusieurs écoles de musique moscovites. Après la Révolution, il vint à Paris en 1925, puis s'installa aux Etats-Unis en 1939. Il fut un compositeur éclectique, influencé par Tchaïkovski et par l'impressionnisme. Sa musique vocale (opéras, opéras pour enfants, romances, chants religieux) et sa musique pour piano eurent une grande popularité, même en dehors de la Russie.

Grétry André Ernest Modeste (Liège 1741 - Montmorency, Paris, 1813) compositeur franco-belge. Il étudia le violon, le clavecin et la composition à Liège; par la suite, grâce à une bourse d'étude, il séjourna en Italie où il fut l'élève de G.-B. Casali à Rome, et eut des contacts avec le Padre Martini et N. Piccinni. En 1766, il s'installa à Genève et, l'année suivante, à Paris, où il reçut une consécration définitive en tant que compositeur d'opéras, en 1786, lors du triomphe de l'opéra *le Huron*. Durant la Révolution, il fut inspecteur des études au Conservatoire, puis, il fit partie de l'Institut de France. Il se retira ensuite à l'Ermitage de Montmorency, ancienne résidence de J.-J. Rousseau, où il passa les dernières années de son existence. Ses œuvres reflètent les aspirations brillantes et sentimentales de l'époque. Sa puissante sensibilité scénique, sa grâce et sa spontanéité mélodiques, sa capacité à unir étroitement paroles et musique, lui apportèrent une gloire et un succès durables. Diderot et Rousseau furent au nombre de ses admirateurs. Parmi ses très nombreuses œuvres (une soixantaine), les plus importantes sont : *Lucile* (1769); *le Tableau parlant* (1769); *Zémire et Azor* (1771); *Céfale et Procris* (1775); *le Jugement de Midas* (1778); *Richard Cœur de Lion* (1784) son chef-d'œuvre; *Raoul Barbe-Bleue* (1789); *Guillaume Tell* (1791); *Elisca* (1799). En outre, il publia des *Mémoires ou Essais sur la musique* (3 vol., 1797) et composa également de la musique sacrée, 6 quatuors, des romances et des hymnes patriotiques.

Grieg Edvard Hagerup (Bergen 1843-1907) compositeur norvégien. D'abord élève de sa propre mère, il étudia ensuite à Leipzig où il prit contact avec le romantisme allemand; par la suite il fut, à Copenhague, l'élève de N. V. Gade, le meilleur représentant à cette époque du nationalisme musical nordique. C'est ainsi qu'il commença à manifester un grand intérêt pour le patrimoine folklorique de son pays, créant, avec d'autres jeunes musiciens, la société Euterpe pour la diffusion de la musique scandinave. Il se consacra ensuite à une grande activité de pianiste et de chef d'orchestre, voyageant dans tous les pays scandinaves, en Allemagne, en Italie et en Angleterre. G. traduisit son inspiration la meilleure dans la vaste série de ses brèves compositions pour piano contenues dans les dix cahiers des *Pièces lyriques* (composées entre 1867 et 1901), ainsi que dans plusieurs recueils de danses et chants populaires norvégiens et dans d'autres qui ont pour titres *Scènes de la vie populaire, Ballade en forme de variations pour un chant populaire norvégien, De l'époque de Holberg* (suite en style ancien, composée en 1884 et transcrite pour orchestre à cordes), etc. Il s'agit de brefs tableaux, conçus comme des improvisations, de figures, d'impressions, de fêtes, de danses, d'images fugitives et spontanées qui, lorsqu'elles ne tombent pas dans la fragilité d'une musique de salon, expriment la vision mythique d'un paysage nordique, laquelle provoque une émotion immédiate et profonde. Pour atteindre ce but, G. se sert d'une écriture très originale, qui reproduit les sons rudes et scandés des instruments populaires, les rythmes vifs et les éléments mélodiques de sa terre, ainsi que d'une harmonie très personnelle, qui est souvent produite par le rapprochement d'accords sans lien fonctionnel entre eux! On retrouve encore le nationalisme romantique de G. dans ses nombreux lieder pour chant et piano (environ 150), certains sur des textes de poètes allemands, mais la plupart sur des textes norvégiens (entre autres d'Andersen et de ses amis Bjørnson et Ibsen), ainsi que dans ses nombreuses et brèves compositions pour chœur, souvent pour chœur d'hommes. Les célèbres musiques de scène écrites pour *Peer Gynt* d'Ibsen (1874-1875) ont un caractère impressionniste, tandis que les quelques compositions en forme de sonate, toujours riches d'éléments mélodiques, présentent une allure épisodique plutôt qu'un véritable développement : les *Sonates* pour piano (1865), pour violon et piano (1865, 1867 et 1886-1887), pour violoncelle et piano (1882-1883), le très célèbre *Concerto en la mineur* pour piano et orchestre (1868) et le *Quatuor à cordes en sol mineur* (1877-1878).

Griffes Charles Tomlinson (Elmira, New York, 1884 - New York 1920) compositeur américain. Elève de Humperdinck à Berlin, après son retour dans son pays, il enseigna à Tarrytown (New York). Il composa un ballet, plusieurs pièces vocales et surtout de la

musique instrumentale, dans un style inspiré en grande partie par l'école russe (surtout Moussorgski et Scriabine) et par l'impressionnisme français, dont G. fut le seul disciple aux Etats-Unis.

Grigny Nicolas de (Reims 1672-1703) organiste et compositeur français. Issu d'une famille d'organistes, il fut organiste de l'abbaye de St-Denis (1693-1695) et, à la même époque, élève de N. Lebègue, avant de revenir à Reims en 1696, et d'être nommé titulaire des orgues de la cathédrale (1697). A partir de 1702, il jouera aussi l'instrument de l'église St-Symphorien. Son œuvre se résume en un important et excellent recueil destiné à l'orgue, intitulé *Premier Livre d'orgue contenant une messe et les hymnes des principalles festes de l'année*, publié à Paris en 1699. □

Grillparzer Franz (Vienne 1791-1872) dramaturge et poète autrichien. Représentant le plus important du théâtre dramatique autrichien, il s'intéressa également à la musique, tant comme pianiste dilettante et compositeur que comme auteur de nombreux articles et poésies. Il entretint des relations avec de nombreux compositeurs dont Beethoven, pour lequel il réalisa le projet d'une *Melusine* (1823-24), mise en musique ultérieurement par K. Kreutzer, et Schubert, qui mit ses vers en musique.

Grimace (XIV^{e} s.) compositeur français. Contemporain de G. de Machaut, il ne nous a légué que trois ballades, un rondeau et un virelai à quatre voix, *A l'arme, à l'arme*, où l'on trouve des passages en imitation entre les deux voix supérieures, écrites sur le même texte, et les voix d'accompagnement. □

Grimaldi Niccolò, dit aussi le Chevalier Nicolino (Naples 1673-1732) sopraniste, puis contraltiste italien. Il fit ses débuts à Naples en 1685 et chanta en Italie avec un grand succès jusqu'en 1708, date à laquelle il se rendit à Londres où il séjourna jusqu'en 1717, reprenant ensuite, jusqu'en 1731, le fil de sa carrière italienne. Durant sa période londonienne, il se distingua par sa virtuosité, son expressivité et ses talents scéniques; il se fit remarquer surtout en tant qu'interprète de Haendel, qui écrivit pour lui les parties de protagoniste de *Rinaldo* et d'*Amadigi*.

Grimm Friedrich Melchior (Ratisbonne 1723 - Gotha 1807) écrivain allemand. Il fit ses études à l'Université de Leipzig, puis s'installa à Paris où il devint l'un des membres des Lumières en France. Il s'inséra dans la polémique entre lullistes et ramistes, prenant le parti des seconds, dans sa *Lettre sur l'Omphale de Destouches* (1752); il intervint l'année suivante dans la Querelle des → Bouffons, écrivant *le Petit Prophète de Bœhmischbroda*, en faveur de l'opéra italien contre l'opéra français, et contribua à alimenter la discussion littéraire et politique, rédigeant, entre 1753 et 1768, la «Correspondance littéraire, philosophique et critique», périodique manuscrit, de forme épistolaire constituant également un fonds important d'informations sur la vie musicale parisienne. Durant ses séjours à Paris, intime de Madame d'Epinay, il facilita grâce à elle l'introduction de Mozart dans le milieu parisien. Il collabora à l'*Encyclopédie* avec l'article *Poésie lyrique* et apporta une nouvelle fois son soutien à l'opéra italien de Piccinni lors des querelles opposant ce dernier à Gluck, tout en reconnaissant les mérites de la réforme entreprise par le compositeur allemand.

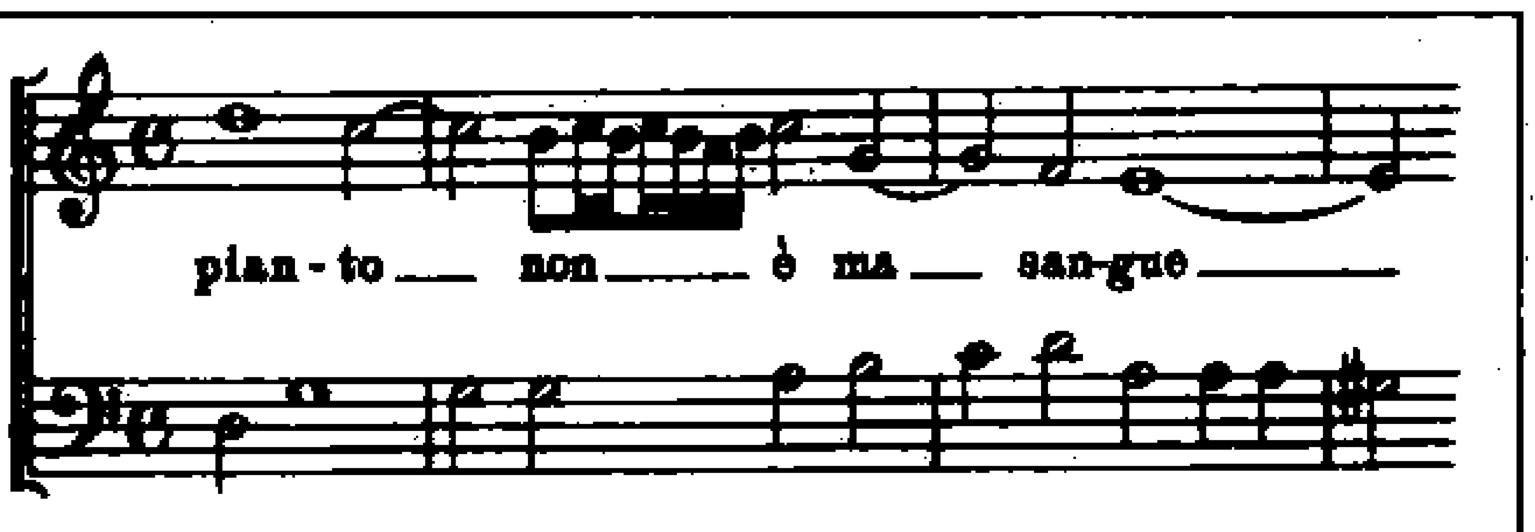
Grisi Carlotta (Visinada, Istrie, 1819 - Saint-Jean, près de Genève, 1899) danseuse italienne, cousine de Giuditta et Giulia Grisi. Après ses débuts à Milan (1832) et sa rencontre avec le danseur et chorégraphe français J. Perrot, elle connut de nombreux triomphes et devint l'égale des célèbres Marie Taglioni et Fanny Elssler. A l'Opéra de Paris, elle créa plusieurs ballets d'A. Adam, comme *Giselle* ou *le Diable à quatre* et, à Londres, le *Pas de quatre* de C. Pugni. Sa sœur, Ernesta, fut cantatrice et la compagne de Th. Gautier. □

Grisi Giuditta (Milan 1805 - Robecco d'Oglio, près de Crémone, 1840) mezzo-soprano italienne, nièce de G. Grassini et sœur de Giulia G. Elle devint célèbre, grâce à son fort tempérament et ses grands moyens vocaux, comme interprète de Rossini, Bellini (elle créa le rôle de Romeo dans les *Capuleti e Montecchi*) et Donizetti. Elle abandonna la scène assez vite.

Grisi Giulia (Milan 1811 - Berlin 1869) soprano italienne, sœur de Giuditta Gr. et nièce de G. Grassini. Elle épousa le ténor Mario (nom d'artiste de Giovanni Matteo De Candia) avec qui elle forma un couple célèbre sur les scènes lyriques. Elle débuta en Italie en 1828, créa le rôle d'Adalgisa dans la *Norma* (1831), puis passa au Théâtre-Italien de Paris (1832-1848), se produisant également à Londres où elle chanta jusqu'en 1860. Elle fut l'une des plus grandes sopranos de son époque grâce à ses qualités vocales exceptionnelles (pureté du timbre, virtuosité, puissance, étendue de la tessiture), la noblesse de son phrasé et sa beauté. Ses grands rôles furent Donna Anna du *Don Giovanni* de Mozart, Nina de *la Pie voleuse* de Rossini, Semiramide, Norma et Lucrèce Borgia. Elle fut la créatrice des rôles d'Elvira des *Puritains* et de Norina de *Don Pasquale*.

Grocheo Johannes de → Jean de Grouchy.

groppo ou groppolo ou gruppo (groupe), ornement musical particulièrement en usage dans la technique vocale du XVII^{e} s. Il ressemble au → gruppetto.



Exemple de groppo dans l'aria «Queste lagrim'amare» des «Nuove Musiche» (1601) de G. Caccini.

grosse caisse instrument à percussion, à membrane, de son indéterminé très grave, utilisé dans les fanfares, à l'orchestre ainsi que dans les orchestres de musique légère et de jazz; → caisse.

Grossi Carlo (Vicence? XVII^{e} s. - ? XVII^{e} s.) compositeur italien. Il exerça comme maître de chapelle dans diverses villes italiennes et étrangères (Innsbruck, Vienne et, peut-être, Dresde). Sa production, vaste et variée, toucha tous les genres, mais plus particulièrement la musique vocale, tant sacrée (ses 4 livres de *Concerti ecclesiastici* connurent un succès notoire) que profane (dans laquelle G. révèle une certaine tendance au comique et au satirique), et théâtrale.

Grossi Giovanni Francesco (Chiesina Uzzanese, Pistoia, 1653 - Ferrare 1697) sopraniste italien. Sous le pseudonyme de Siface, il se rendit célèbre pour l'admirable interprétation qu'il donna du rôle de ce nom dans l'opéra *Scipione Africano* de P. F. Cavalli. Apprécié par Purcell, qui lui dédia une œuvre pour clavecin, il fut considéré comme l'un des plus grands castrats de son temps, surtout par la douceur et l'expressivité de son chant.

Grossi Lodovico da Viadana → Viadana, Lodovico.

Grothe Franz Johannes August (Berlin 1908) compositeur et chef d'orchestre allemand. Après avoir étudié à la Musikhochschule de Berlin, il est devenu l'un des plus importants arrangeurs de musique de variété. Hormis de nombreuses pièces pour orchestre, chansons et musiques de films, il a composé des opérettes, comme *Die Nacht mit Casanova* (1941), et des comédies musicales, telles que *Der ideale Gatte* (1964). □

Grotrian-Steinweg fabrique de pianos allemande installée à Braunschweig et fondée en 1835 par Heinrich S. (1797-1871). Celui-ci s'installa ensuite aux Etats-Unis et fonda la firme Steinway & Sons. C'est son fils, Theodor S. (1825-1889) qui lui succéda en 1850 et s'associa en 1858 avec Friedrich G. (1803-1860). Son fils, Wilhelm G. (1843-1917) prit la direction de la firme qui s'appela en 1919 Grotrian-Steinweg. Les instruments G.-S. sont très appréciés sur le marché international pour la finition artisanale de leur construction et l'utilisation d'une table de résonance homogène.

Grouchy Jean de → Jean de Grouchy.

ground ou ground bass, terme anglais correspondant à l'expression italienne *basso ostinato* et française *basse obstinée*. Des variations sont élaborées sur la répétition, à la basse, d'une brève phrase mélodique. Ce principe formel se trouve déjà appliqué dans la *rota* médiévale anglaise *Sumer is icumen in*, mais il est surtout caractéristique de la période baroque, en Angleterre comme dans les autres pays. Dans l'Angleterre des XVI^e^ et XVII^e^ s., on avait également l'habitude d'improviser des variations sur le g. Des genres comme la *follia*, la chaconne et la passacaille peuvent aussi être écrits en forme de g. ou de basse obstinée.

groupe folklorique locution qui définit un groupe de danse, ou de danse et chant, organisé pour représenter des moments typiques de la tradition musicale d'une région. Les figurants, habituellement une vingtaine ou une trentaine de personnes, se produisent revêtus de costumes caractéristiques, qui sont généralement ceux de la tenue paysanne des jours de fête, et jouent d'instruments populaires. Souvent dépendants d'offices de tourisme ou d'autres organismes similaires, les g. f. négligent la tradition de leurs interprétations au profit de l'aspect «spectaculaire».

Grout Donald J. (Rock Rapids, Iowa, 1902 - Skaneateles, New York, 1987) musicologue américain. Professeur dans plusieurs universités américaines, président de la Société internationale de musicologie (1961-1964), il s'est particulièrement intéressé à l'histoire de l'opéra. Citons : *A Short History of the Opera*, 2 vol., 1947, 2/1965, (ouvrage bien connu) et *Mozart in the History of Opera* (1972). Son manuel *A History of Western Music* (1960, 2/1973) est largement utilisé dans le monde anglo-saxon.

Grove sir George (Clapham, Londres, 1820 - Sydenham, Londres, 1900) musicologue anglais. Directeur du Royal College of Music de 1882 à 1894, il est l'auteur du célèbre *Dictionary of Music and Musicians* (I^re^ éd. 4 vol., 1879-1889; VI^e^ éd. en 20 vol., 1981) pour lequel il choisit comme collaborateurs les plus grands musicologues de chaque pays. Spécialiste de Beethoven, il publia l'ouvrage *Beethoven and his Nine Symphonies* (1896).

Grovlez Gabriel (Lille 1879 - Paris 1944) chef d'orchestre, compositeur et critique musical français. Il étudia à Paris avec A. Gédalge et G. Fauré, exerçant ensuite une activité de chef d'orchestre (notamment avec la troupe de Diaghilev), de pédagogue et de critique. Il composa 3 opéras, 3 ballets, de la musique de chambre, de la musique pour piano, une cinquantaine de mélodies et 4 poèmes symphoniques.

growl (mot anglais : grognement) effet obtenu avec un instrument à vent en cuivre, comme la trompette ou le trombone, par l'émission de la voix en même temps que l'on souffle dans l'embouchure. Ce terme est propre au jazz, mais aujourd'hui l'effet est utilisé également en musique savante d'avant-garde (par ex. L. Berio, V. Globokar).

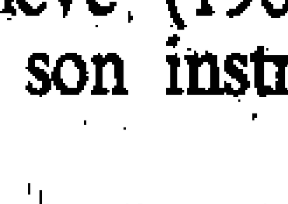
Gruber Heinz Karl (Vienne 1943) compositeur et contrebassiste autrichien. Il a étudié à Vienne et a fait partie du groupe Die Reihe; il est contrebassiste dans l'orchestre de la Radio autrichienne. Dans ses compositions, il mélange le jazz, le rock, le pop et tient compte des expériences de la musique sérielle et de la musique électronique.

Gruberová Edita (Bratislava 1945) soprano autrichienne d'origine slovaque. Membre permanent de la Staatsoper de Vienne, elle fait également de fréquentes apparitions au Festival de Salzbourg. Elle doit surtout sa notoriété à ses interprétations des rôles de virtuosité dans le répertoire de Mozart.

Grumiaux Arthur (Villers-Perwin, près Charleroi, 1921 - Bruxelles 1987) violoniste belge. Il a étudié avec Alfred Dubois à Bruxelles, où il fut nommé professeur au Conservatoire en 1949. Il a joué en duo avec la pianiste Clara Haskil. Lauréat d'importants concours internationaux, il fut pendant de nombreuses années un concertiste de renom, apprécié pour la finesse de ses sonorités et la sensibilité de ses interprétations.

Grunenwald Jean-Jacques (Annecy 1911 - Paris 1982) organiste et compositeur français. Après des études d'architecture à l'Ecole des beaux-arts, il obtint plusieurs Prix au Conservatoire de Paris et un 2^e^ Grand prix de Rome (1939). Excellent improvisateur, il fut titulaire des orgues de St-Pierre-de-Montrouge (1955-1970), et enseigna l'orgue au Conservatoire de Genève (1961-1966). Il a laissé quelques œuvres pour son instrument et un opéra, *Sardanapale* (1950). □

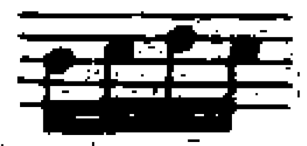
gruppetto ornement tant vocal qu'instrumental, constitué par une figuration de quatre notes comprenant, outre la note qui porte l'ornement, celles des degrés immédiatement supérieur et inférieur. Le g. est indiqué par le signe ∾ placé au-dessus de la note :



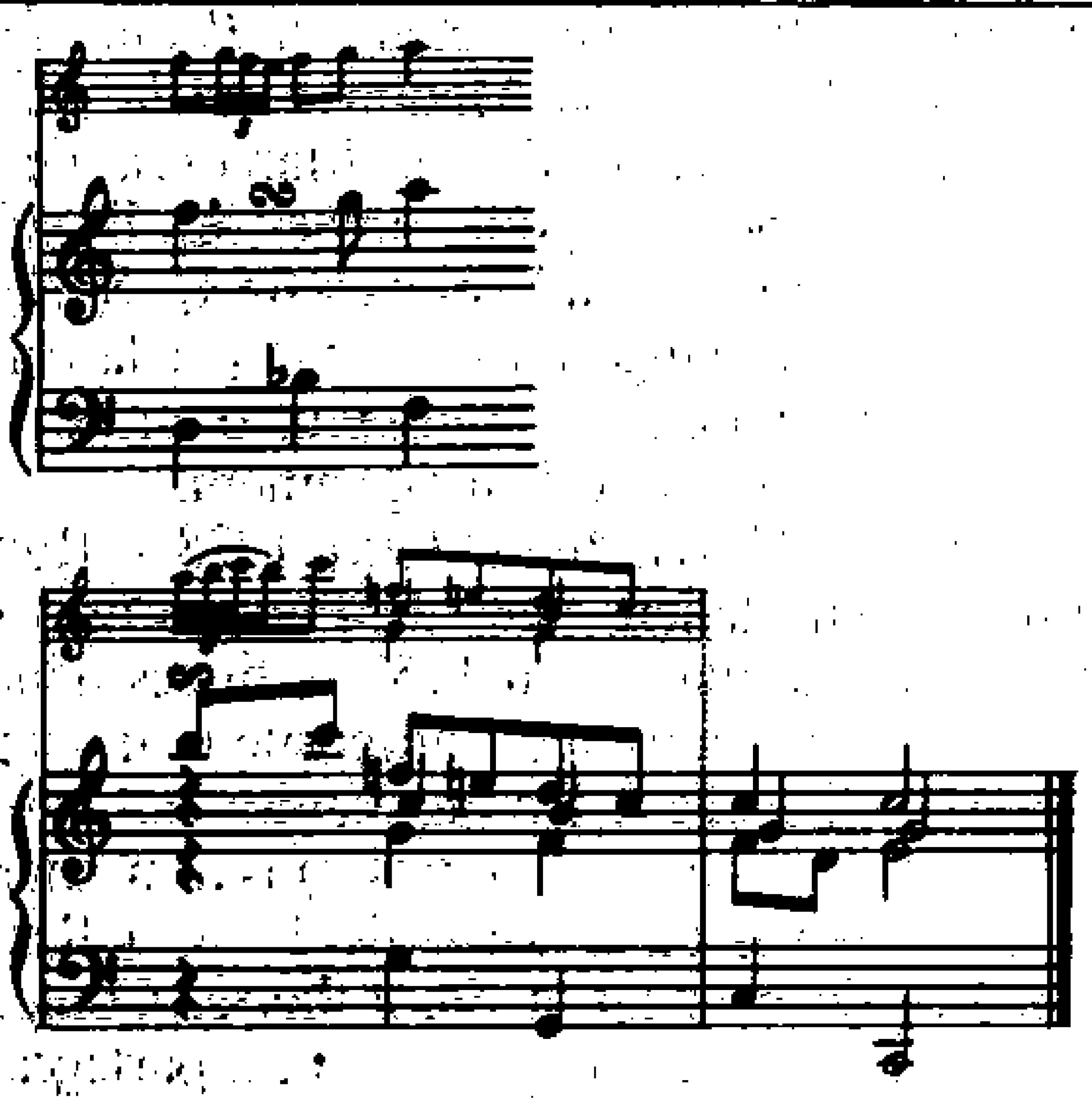
et il se réalise de la façon suivante :

;

où encore par le même signe renversé ∾ ; dans ce cas, il est exécuté de la façon suivante :

 ;

Il peut également assumer des valeurs rythmiques diverses, selon le mouvement général du morceau. // Au XVI[e] s., le terme était synonyme de → trille.



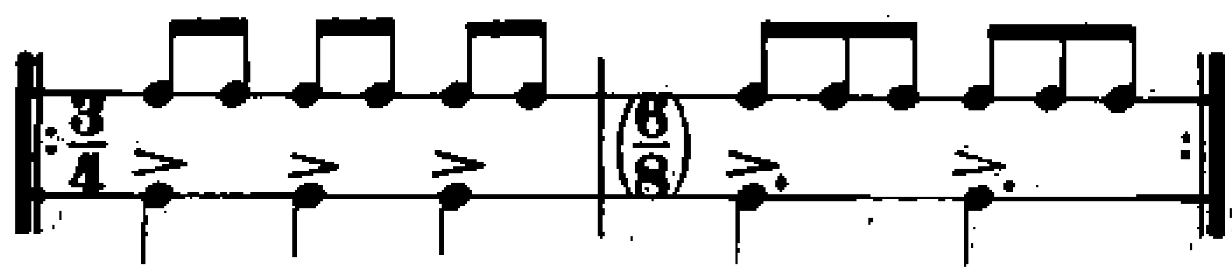
Exemples de gruppetti dans la Courante et la Sarabande de la «Seconde Suite anglaise», en la mineur, pour clavecin, de J.-S. Bach, avec la réalisation des signes d'ornement, par B. Mugellini.

Grützmacher Friedrich Wilhelm Ludwig (Dessau 1832 - Dresde 1903) violoncelliste et compositeur allemand. Premier violoncelle à l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig (1849-1860), il devint soliste de l'orchestre de la cour de Dresde, où il acquit une grande réputation. Il a laissé diverses œuvres et méthodes pour son instrument, dont une *Hohe Schule des Violoncellspiels* (1891).

Guadagni Gaetano (Lodi ou Vicence v. 1725 - Padoue 1792) contraltiste et sopraniste italien. Après avoir fait ses débuts à Parme en 1747, il chanta à Londres où Haendel lui confia les parties de contralto du *Messie* et de *Samson*, et à Lisbonne où il se perfectionna avec Gioacchino Conti, le célèbre Gizziello. A Vienne, il fut le protagoniste de l'*Orfeo*; Gluck, qui appréciait surtout en lui ses qualités stylistiques et expressives, composa pour lui *Telemaco*. Sa sœur MARIA LAVINIA (1735-1790) fut une illustre interprète d'opéras bouffes.

Guadagnini famille de luthiers italiens. Dès le début du XVIII[e] s., un certain GIUSEPPE G. exerce à Brescia; le premier représentant important de la famille fut LORENZO (v. 1695-1745), élève, cela semble certain, de Stradivarius dont il s'inspira. Son fils GIOVANNI BATTISTA (Crémone 1711 - Turin 1786) parvint à des résultats encore meilleurs, prolongeant la tradition stradivarienne en fabriquant des instruments exceptionnels par leur splendide vernis foncé et leur bois très mince. Le vernis continuera à représenter l'élément caractéristique des instruments produits par les nombreux descendants de Giambattista, à commencer par son fils GIUSEPPE dit «le Soldat». (v. 1736-1805).

guajira danse cubaine qui présente une alternance caractéristique de rythmes à 3/4 et à 6/8. Elle se divise généralement en deux parties, la première en



formule rythmique de la guajira

mode mineur et la seconde en mode majeur; elle est souvent accompagnée par le chant. Son origine est incertaine : andalouse pour les uns, elle serait africaine ou indigène pour les autres.

Guami Gioseffo (Lucques 1540-1612) organiste et compositeur italien. Probablement élève de Willaert à Venise, il fut le professeur d'A. Banchieri. Il exerça ses activités à Munich, Lucques, Gênes et Venise comme organiste à San Marco (1588-1591); il est considéré comme l'un des grands organistes de son époque. Il publia des livres de madrigaux ainsi que plusieurs recueils de compositions sacrées, dans un style proche de celui de Roland de Lassus.

guaracha danse cubaine chantée, qui fait alterner les mesures à 6/8 et à 3/4, probablement d'origine espagnole. Très en vogue au XIX[e] siècle (Auber en fit usage dans le ballet de la *Muette de Portici*, 1828), elle tomba en désuétude vers la fin du siècle, mais fut relancée vers 1940. Elle est également connue au Venezuela et dans d'autres pays de l'Amérique latine.

Guardasoni Domenico (Modène? v. 1731 - Vienne 1806) ténor et impresario italien. Après avoir fait ses débuts en tant que chanteur à Venise, en 1764, il entra à la compagnie Bustelli où il resta jusqu'en 1779, se produisant à Vienne, Dresde, Leipzig et Prague. En 1787, il exerça comme impresario à Prague, pour la création du *Don Giovanni* de Mozart. P. Bondini lui confia ensuite la direction de la compagnie Bustelli qu'il conduisit, une fois encore à Prague, en 1791, lors de la mise en scène d'une nouvelle création mozartienne : *la Clemenza di Tito*. Loué dans les chroniques de l'époque pour son exceptionnelle connaissance des voix et de l'orchestre, il freina efficacement le déclin de l'opéra italien en Europe centrale.

Guarini Giovan Battista (Ferrare 1538 - Venise 1612) poète italien. Il écrivit madrigaux, *canzonette*, dialogues mis en musique par de nombreux musiciens célèbres de l'époque : L. Marenzio, A. Gabrieli, L. Luzzaschi, Gesualdo da Venosa. Son œuvre la plus célèbre, *Il Pastor fido* (1589), influença le développement de l'opéra. Monteverdi, entre autres, en tira des textes pour ses madrigaux.

Guarneri famille de luthiers de Crémone. Le fondateur, ANDREA (avant 1626-28), élève de N. Amati, imita d'abord les modèles de son maître, les rendant, ap. 1670, moins convexes et de forme plus raffinée. Ses fils, PIETRO GIOVANNI (1655-1721) qui s'installa à Mantoue et fabriqua des instruments de grand format et très convexes, et GIUSEPPE GIAN BATTISTA (1666-v. 1740) qui créa, pour sa part, de petits modèles peu convexes, continuèrent son entreprise. Le fils de Giuseppe Gian Battista, PIETRO (1695-1762),

installé à Venise, adopta certaines caractéristiques de l'école vénitienne. Mais le représentant le plus célèbre de cette famille est GIUSEPPE (1698-1744), frère de Pietro, l'un des plus grands luthiers ayant jamais existé. Il fut dit «G. del Gesù» en raison du monogramme IHS qui figure sur les étiquettes de ses instruments. Ils sont admirés pour la beauté et la force de leur sonorité, leurs formes variées, élancées et vigoureuses, la qualité de leur bois et de leur vernis.

Gudehus Heinrich (Altenhagen 1845 - Dresde 1909) ténor allemand. Entre 1880 et 1896, il chanta à Dresde, Berlin et Bayreuth. Il est considéré comme un interprète historique de *Tristan* et de *Parsifal*.

Güden Hilde (Vienne 1917 - Klosterneuburg 1988) soprano autrichienne. Célèbre interprète du répertoire lyrique léger, de Mozart et de R. Strauss, elle s'est également produite dans des opéras modernes, tels que *The Rake's Progress* de Stravinski et *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de K. Weill.

Guédron Pierre, ou P. Guesdron (Châteaudun, Eure-et-Loir, v. 1565 - Paris? 1621-22) compositeur français. Au service des rois Henri IV et Louis XIII, il collabora aux ballets de cour (tels que le *Ballet d'Alcine*, 1610 et le *Ballet de la délivrance de Renaud*, 1617), contribuant à transformer le *ballet-mélodramatique* qui donna naissance à l'opéra. Mais il est surtout important pour ses 6 livres d'*Airs de cour* (1602-20), dans lesquels il tenta d'adapter le récitatif italien au goût français, annonçant la déclamation expressive de Lully.

Guéranger Dom Prosper (Sablé-sur-Sarthe 1805 - Solesmes 1875) musicologue français. Abbé de l'abbaye bénédictine de Solesmes, il fut à l'origine du mouvement de réforme liturgique qui conduisit à l'étude scientifique et à la restauration du chant grégorien. Avec d'autres chercheurs, il publia la revue «Scriptorium» et les éditions critiques du *Bréviaire* (1860), du *Directorium chori* (1864) et du *Processionnal* (1873). Après sa mort, on publia encore le *Graduel*, l'*Antiphonarium* et le *Proprium*.

Guerau Francisco (XVII^e^ s.) guitariste et compositeur espagnol. Il est l'auteur de l'une des tablatures les plus importantes du XVII^e^ s. espagnol, le *Poema harmonico* (Madrid, 1694), dans lequel figurent de nombreuses danses savamment variées.

Guéroult Guillaume (Rouen? - Lyon v. 1565) compositeur français. Il a passé une partie de sa vie à Genève, édité 6 livres de musique dont le premier recueil de «travestissements» spirituels protestants, laissé des paraphrases rimées des psaumes et des poésies spirituelles mises en musique par Didier Lupi Second, Le Gendre, J. Maillard et A. de Hauville. □

Guerrero Francisco (Séville, probablement 1528-1599) compositeur espagnol. Elève de C. Morales, il fut maître de chapelle dans les cathédrales de Jaén et Séville; il passa ensuite par Madrid, Lisbonne, Rome (où il connut les polyphonistes les plus célèbres de l'époque, tels que Palestrina et Victoria), Venise (où il rencontra Zarlino) et se rendit en Terre sainte (1588-1589). G. rapporta de ce voyage un récit constituant la principale source biographique de ce compositeur. Il écrivit de nombreuses œuvres sacrées (il publia 2 livres de motets, 2 livres de messes, psaumes, magnificat, vêpres, des *Sacrae cantiones*) et des œuvres profanes (madrigaux, chansons et villanelles, en forme de laudes spirituelles), auxquelles il s'adonna, sans doute sous l'influence des auteurs italiens; il fut particulièrement apprécié pour son extraordinaire adresse contrapuntique. Dans ses compositions religieuses, expression d'une foi naïve et forte, il utilisa fréquemment des mélodies espagnoles et des thèmes de la tradition liturgique mozarabe.

Guerrini Guido (Faenza 1890 - Rome 1965) compositeur italien. Il étudia la composition avec Busoni au Liceo musicale de Bologne, où il fut nommé professeur d'harmonie en 1924. Par la suite, il dirigea les Conservatoires de Florence, Bologne et Rome. Il composa 5 opéras (dont *Enea*, 1953), une abondante musique chorale (dont il faut retenir *Il Pianto della Madonna* [«les Pleurs de la Madone»] et la *Missa pro defunctis*, en souvenir de G. Marconi), de la musique de chambre et pour orchestre. Il subit l'influence des poèmes symphoniques de R. Strauss, tout en observant un langage caractérisé par la clarté de la mélodie. Il publia de nombreux ouvrages de critique, de vulgarisation et d'enseignement.

Guglielmi Pietro Alessandro (Massa 1728 - Rome 1804) compositeur italien, père de Pietro Carlo G. Elève de Durante à Naples, en 1757, il fit ses débuts dans cette ville, en tant que compositeur d'opéras bouffes, puis il s'installa à Rome, Venise et Dresde. De 1767 à 1772, il séjourna à Londres, puis de nouveau à Venise et à Naples et, à partir de 1793, à Rome comme maître de chapelle à Saint-Pierre. Contemporain de Paisiello et de Cimarosa, dont il partagea le succès à Naples, il écrivit plus de 100 opéras dans le genre sérieux et comique; ses mélodies y sont fluides et sa prédilection pour les structures amples et complexes (surtout dans les ensembles vocaux, les duos et les trios) n'est pas dépourvue d'esprit inventif. Sa production instrumentale est également digne d'intérêt; citons surtout ses œuvres de musique de chambre comprenant 6 sonates pour clavecin et 6 pour pianoforte (Londres, 1772), qui révèlent en lui un épigone de l'école napolitaine de clavecin; 12 quatuors pour clavecin (ou pianoforte), deux violons et violoncelle, 6 divertissements pour clavecin et violon, dans un style plaisant, influencé par l'opéra bouffe. Il composa, en outre, des oratorios, des cantates de circonstance et plusieurs œuvres sacrées pour la Chapelle vaticane.

Guglielmi Pietro Carlo, dit P.-C. Guglielmini (Naples ou Rome v. 1765 - Naples 1817) compositeur italien, fils de Pietro Alessandro G. Il exerça à Naples, Madrid, Lisbonne, Paris et Londres, où il fit représenter plus de 40 opéras bouffes et plusieurs opéras sérias dans le style conventionnel de l'école napolitaine. Son oratorio *la Distruzione di Gerusalemme* (Naples, 1803) révèle une grande originalité ainsi qu'une certaine plénitude de couleur harmonique et instrumentale.

Gui Vittorio (Rome 1885 - Florence 1975) chef d'orchestre et compositeur italien. Il fut un musicien d'une large ouverture culturelle et l'un des interprètes les plus rigoureux et les plus sensibles de la musique du début du XX^e^ siècle (Debussy, Ravel, Busoni, etc.) et de l'opéra italien des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Il composa des opéras, des pièces symphoniques et chorales, ainsi que de la musique de chambre.

Gui d'Arezzo (Arezzo v. 992 -? 1050) théoricien italien de la musique. Moine bénédictin (il fut appelé aussi «G. monaco»), il étudia à l'abbaye de Pomposa

Gui d'Arezzo et son disciple Théobald au monocorde : miniature (XII[e] s.). Vienne, Oesterreichische Nationalbibliothek.

(Ferrare) où il perfectionna son système de notation musicale utilisant le principe déjà connu de la ligne (portée) — lequel fut ensuite exposé dans son *Prologus in Antiphonarium* — et conçut la formule mnémotechnique permettant de se souvenir de l'intonation précise des notes de l'→ hexacorde, assignant à chacune d'entre elles un nom (*ut, ré, mi, fa, sol, la*) correspondant à la première syllabe de chaque hémistiche de l'*Hymne de Saint-Jean* (cette formule fut ensuite précisée dans une *Epistola ad Michaelem de ignoto cantu*). Il enseigna, à partir de 1023 environ, à l'école de la cathédrale d'Arezzo, où il écrivit son œuvre principale, le *Micrologus*, contenant ses idées théoriques et esthétiques sur la musique. Ses théories donnèrent naissance aux systèmes didactiques des → mutations, de la → solmisation et de la main guidonienne (moyen empirique servant de substitut mnémotechnique à l'exécutant). G. d'A. est également l'auteur du traité *Regulae rhythmicae*, écrit, comme les autres, entre 1025 et 1033. En 1029, il se retira au couvent d'Avellana où, vraisemblablement, il mourut.

Guilain Jean Adam, (J.-A. Guillaume Freinsberg). Organiste et claveciniste français d'origine allemande, du XVII[e]-XVIII[e] s., il se fixa à Paris en 1702. Ami de l'organiste Louis Marchand, il lui dédia des pièces d'orgue. Il a aussi écrit une messe à 5 voix, perdue, et des pièces de clavecin. □

Guilbert Yvette (Paris 1867 - Aix-en-Provence 1944) actrice et chanteuse française de cabaret et de music-hall. Vedette du Moulin-Rouge, où elle eut pour amis et admirateurs, entre autres, Toulouse-Lautrec, Monet, Zola et les frères Goncourt, elle se produisit aussi, longtemps, et avec succès, aux Etats-Unis. Dans son répertoire de chansons élégantes, pleines de grâce et de mesure, souvent puisées dans la tradition populaire, il faut signaler : *Adolphe ou le Jeune Homme triste, la Complainte d'Héloïse et Abélard* et *le Fiacre*. Elle a publié, en collaboration avec son accompagnateur Ferrari, de nombreuses *Chansons anciennes* (6 vol., 1911) et a écrit *la Chanson de ma vie, mes Mémoires* (1927).

Guillaume d'Amiens trouvère français de la fin du XIII[e] s., contemporain d'Adam de la Halle. Auteur d'un poème de 14 strophes, *Vers d'amour*, de 3 chansons dont 2 notées, et de 10 rondeaux notés. □

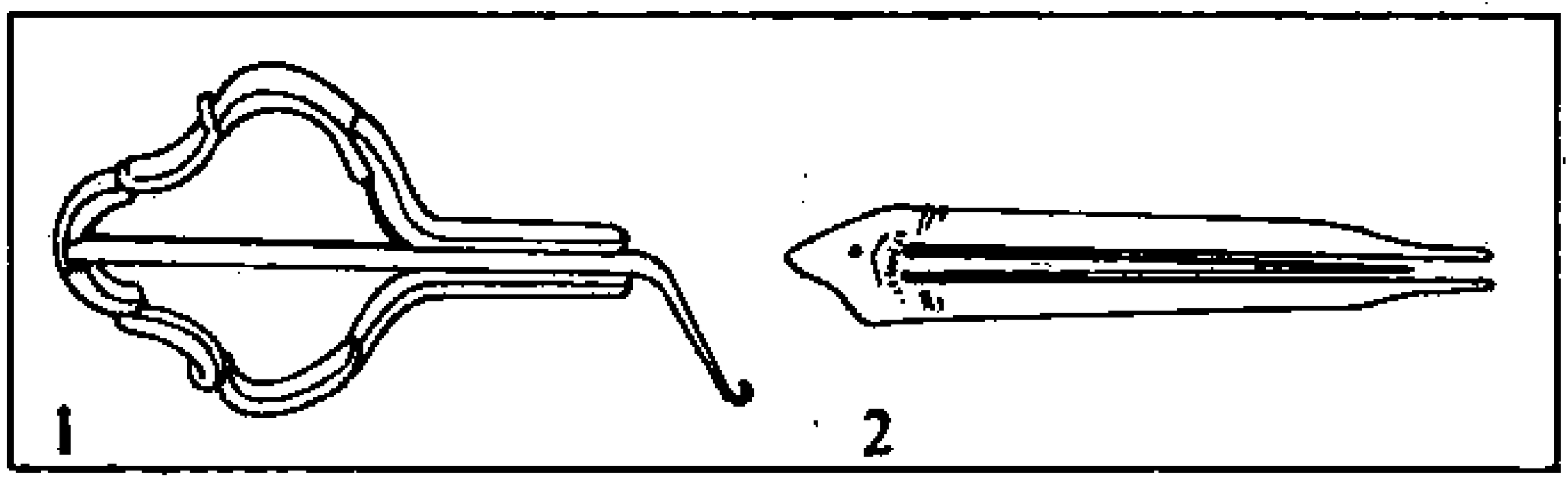
Guillaume d'Aquitaine ou Guillaume de Poitiers (1071 - 1127), troubadour, 7[e] comte de Poitiers. Possesseur du Poitou, de l'Angoumois, du Limousin et de la Gascogne. Il eut une vie agitée qui lui valut plusieurs excommunications. Il est le plus ancien troubadour connu. Les manuscrits nous ont transmis une dizaine de pièces dont il serait l'auteur. □

Guillemain Louis-Gabriel (Paris 1705-1770) compositeur et violoniste français. Il étudia en Italie avec G.B. Somis; revenu dans sa patrie, il acquit une certaine renommée en tant que virtuose et reçut des charges importantes à la cour de Versailles où il s'installa à partir de 1737. Il composa de nombreuses sonates pour violon, pour deux violons et pour plusieurs instruments avec basse continue, des pièces pour clavecin, un ballet, ainsi que des *Sinfonie nel gusto italiano* op. 6 et 14 (1740), dans lesquelles apparaît déjà le principe du bithématisme qui sera bientôt adopté par la symphonie classique.

Guillou Jean (Angers 1930) organiste et compositeur français. Concertiste et organiste titulaire de l'église Saint-Eustache de Paris, il a composé de la musique pour son instrument, pour des formations de chambre et pour l'orchestre.

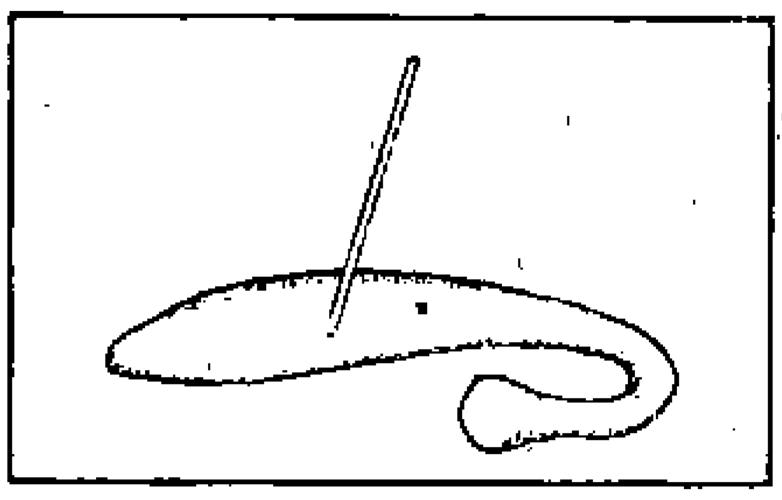
Guilmant Félix Alexandre (Boulogne-sur-Mer 1837 - Meudon 1911) organiste et compositeur français. Il fut l'un des plus grands organistes de son époque, un improvisateur et concertiste de renommée internationale. Avec V. d'Indy et Ch. Bordes, il fonda en 1894, à Paris, la Schola cantorum; en 1896, il succéda à Ch. M. Widor comme professeur d'orgue au Conservatoire. Auteur de plusieurs recueils de pièces et d'une méthode pour orgue, il dirigea la publication des *Archives des maîtres de l'orgue* (10 vol., 1898-1914), consacrées aux auteurs français des XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles, qu'il s'efforça également de faire connaître en les inscrivant au programme de ses concerts.

guimbarde instrument idiophone d'usage populaire, composé d'une languette de métal, solidaire à l'une de ses extrémités d'un petit cadre métallique en forme d'épaulette. Tenant l'instrument entre les dents, le joueur actionne la languette, tournée vers l'extérieur, en la pinçant avec un doigt. Il obtient ainsi une vibration caractéristique, amplifiée par la cavité buccale qui sert de caisse de résonance : les variations de position, qui engagent les lèvres, les joues, la langue, la glotte et les cordes vocales, permettent de faire sortir les différents harmoniques du son fondamental de manière à former une gamme audible de trois octaves. Le souffle du joueur, émis rythmiquement et avec force contre la languette, permet d'augmenter l'intensité du son et de produire des effets de staccato, des triolets, des appoggiatures et d'autres ornements. La g., qui existe en plusieurs formes et divers matériaux (jonc, bois, bambou, métal), est répandue dans le monde entier.



Guimbarde : 1 allemande, 2 de Nouvelle-Guinée.

Guiraud Ernest (La Nouvelle-Orléans 1837 - Paris 1892) compositeur français. Il étudia avec Marmontel et Halévy au Conservatoire de Paris, où il enseigna ensuite l'harmonie (1876) et la composition (1880).



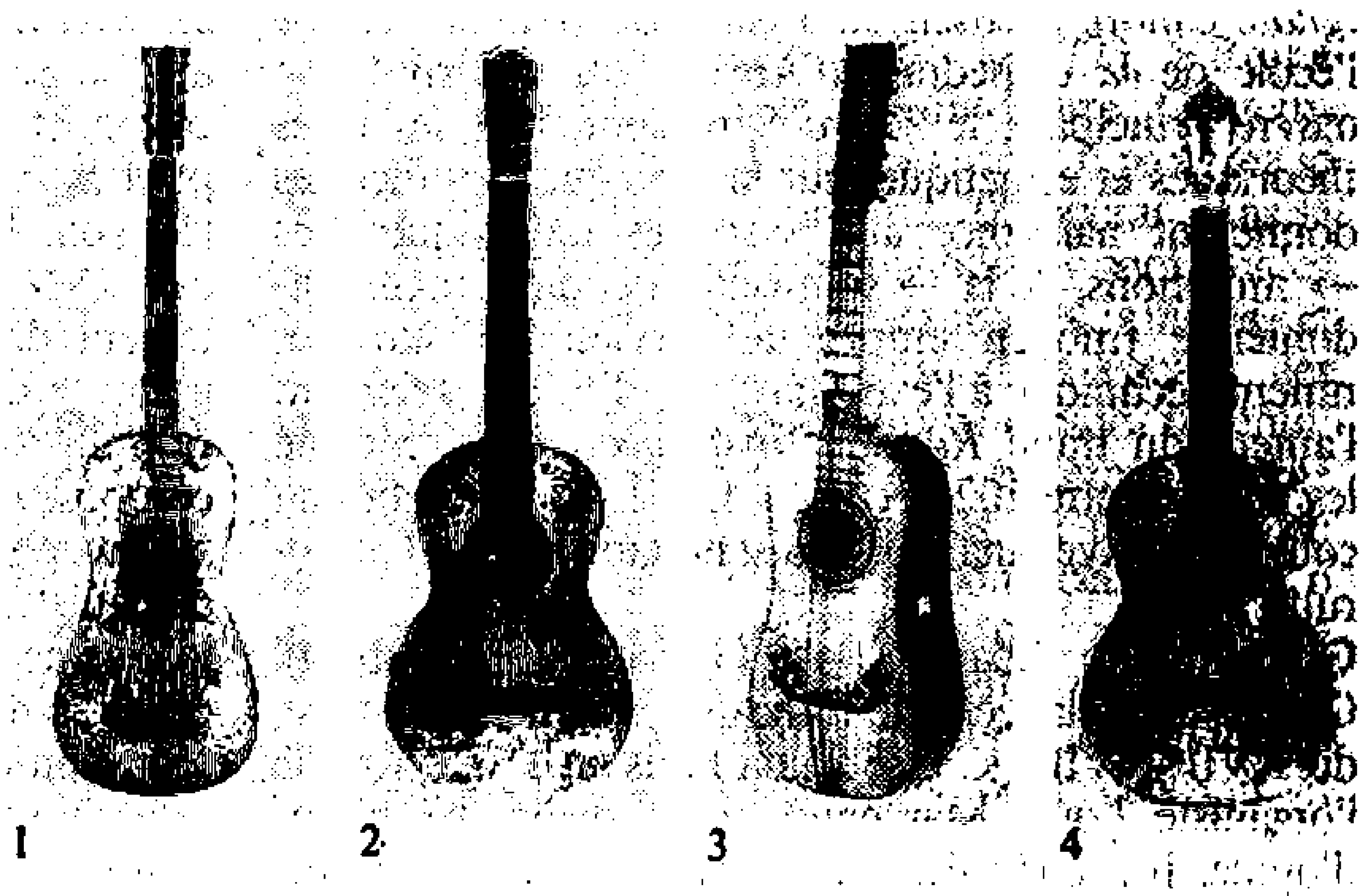
Guiro, instrument cubain à frottement.

C'est à son école que se formèrent Debussy, Dukas, Gédalge et Satie. Compositeur de 8 opéras, d'un ballet, et de diverses musiques symphoniques, il est plus connu pour avoir achevé l'instrumentation des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach et mis en musique les récitatifs (parlés à l'origine) de *Carmen* de Bizet. Il faut citer aussi son *Traité pratique d'instrumentation* (1895, revu par H. Busser en 1935).

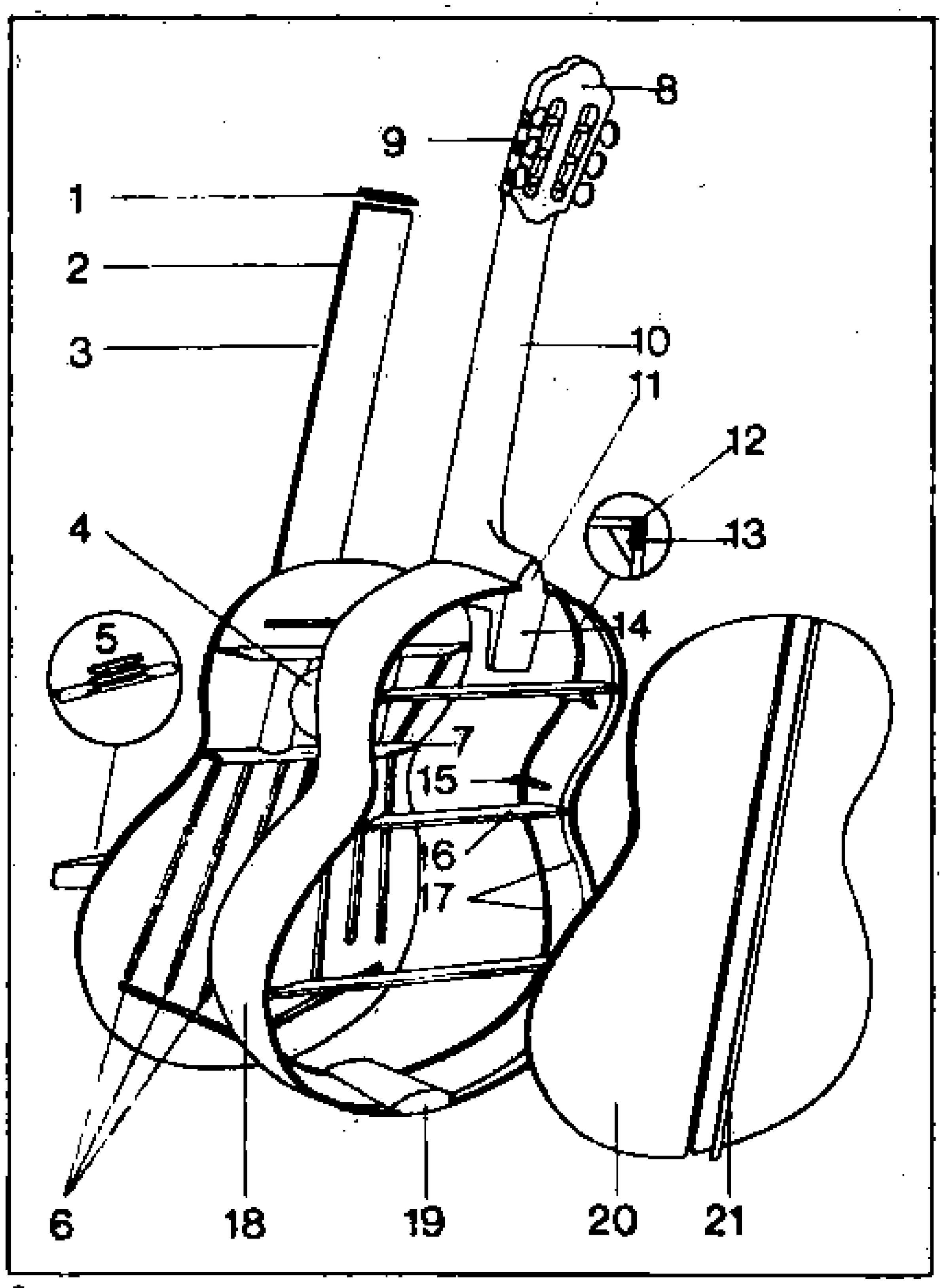
Guiraut Riquier (Narbonne v. 1230 - ? v. 1292) troubadour languedocien. Avec Guilhem de Cerveri, G.R. est considéré comme le plus représentatif des troubadours de la dernière génération. Longtemps en relation avec la cour de Castille (Alphonse Le Sage), il aborda pratiquement tous les genres lyriques, revint dans son pays natal en 1280 et trouva un nouveau protecteur en Henri II, comte de Rodez, puis il passa au service du comte de Comminges. Il laissa un héritage important de 89 pièces dont 48 notées : 22 chansons dont 7 en l'honneur de la Vierge, 6 pastourelles, 21 *tensons*, 17 *sirventes*, 5 cantiques, des *rotrouenges*, des prières, ainsi que plusieurs lettres et suppliques. Considéré comme le dernier des troubadours, il a consacré la fin de sa vie à la poésie religieuse. □

guiro instrument d'origine cubaine constitué par une courge creuse percée à une extrémité et striée sur sa surface, que l'on frotte avec une baguette. Les g. de bambou, répandus dans le monde entier, sont basés sur le même principe.

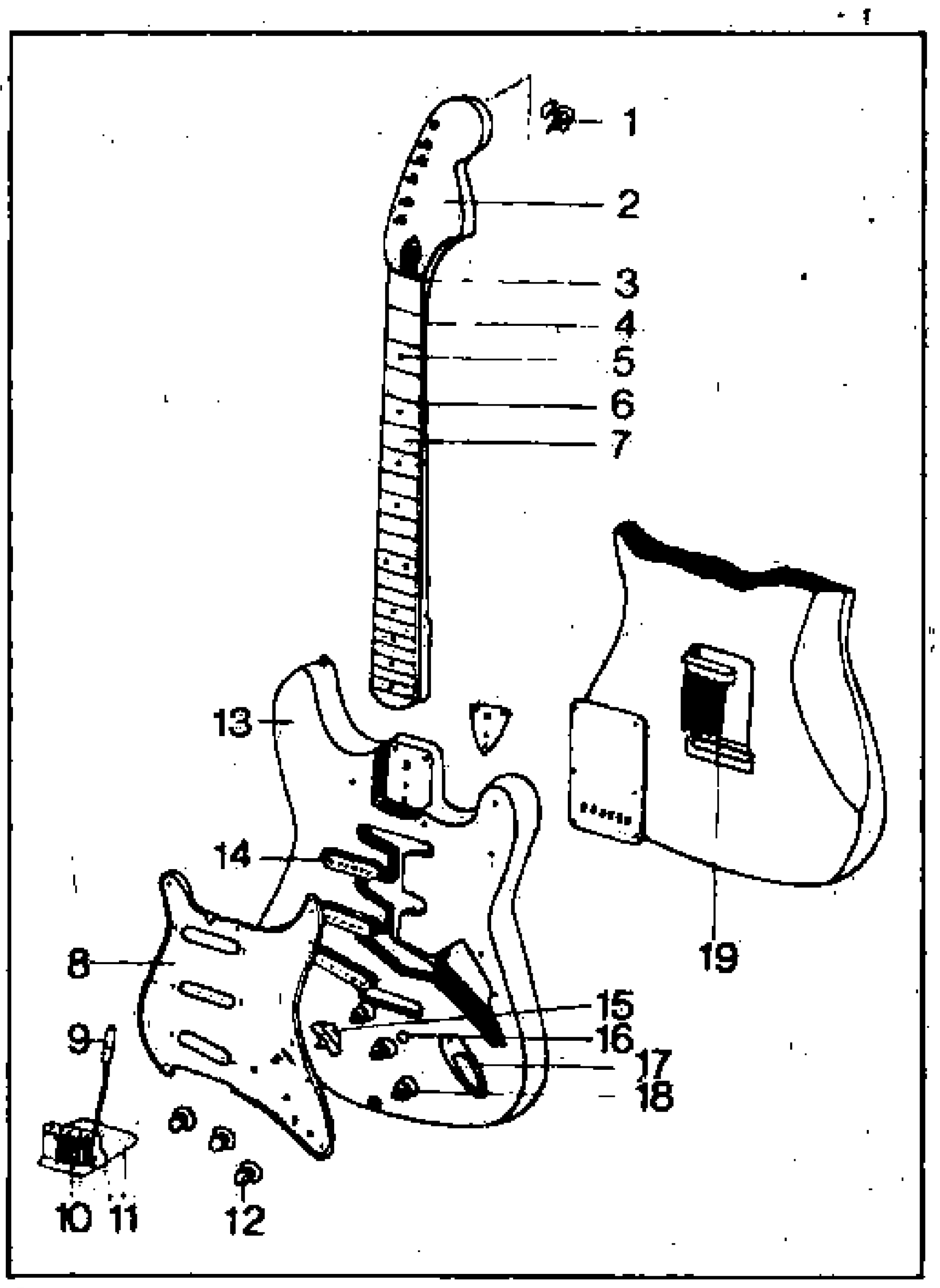
guitare instrument à cordes pincées (famille des luths), munie d'un long manche, d'une caisse harmonique à fond plat en forme de 8 et d'un trou de résonance circulaire. La table harmonique est en sapin (remplacée parfois, dans les g. modernes, par le cèdre rouge du Canada) ; les éclisses et le fond sont en bois dur (palissandre, érable, poirier, etc.). Le cordier de la g. *classique* est collé sur la table harmonique et son chevalet est incorporé. Son fond est plat ; la touche du manche est garnie de filets métalliques ; le chevillier est en forme de palmette. Elle possède un système méca-



1 *Guitare à cinq cordes doubles, d'A. Stradivarius (1688).*
2 *Guitare flamenco d'A. de Torres (1860).*
3 *Chitarra battente (fin XVIII^e^, début XIX^e^ s.).*
4 *Guitare moderne d'I. Fleta (1961).*
5 *Guitare classique moderne :*
1 *sillet de tête,* 2 *touche,* 3 *barrette,* 4 *ouïe,* 5 *chevalet,* 6-7 *barrage en éventail,* 8 *tête, ou palmette, ou chevillier* 9 *mécanique d'accordage,* 10 *manche,* 11 *talon du manche,* 12 *filets, filets de bordure,* 13 *contre-éclisse,* 14 *tasseau supérieur,* 15 *équerre,* 16 *barre de renfort du dos,* 17 *contre-éclisses,* 18 *éclisse,* 19 *tasseau inférieur,* 20 *fond ou dos,* 21 *filet de dos.*



5

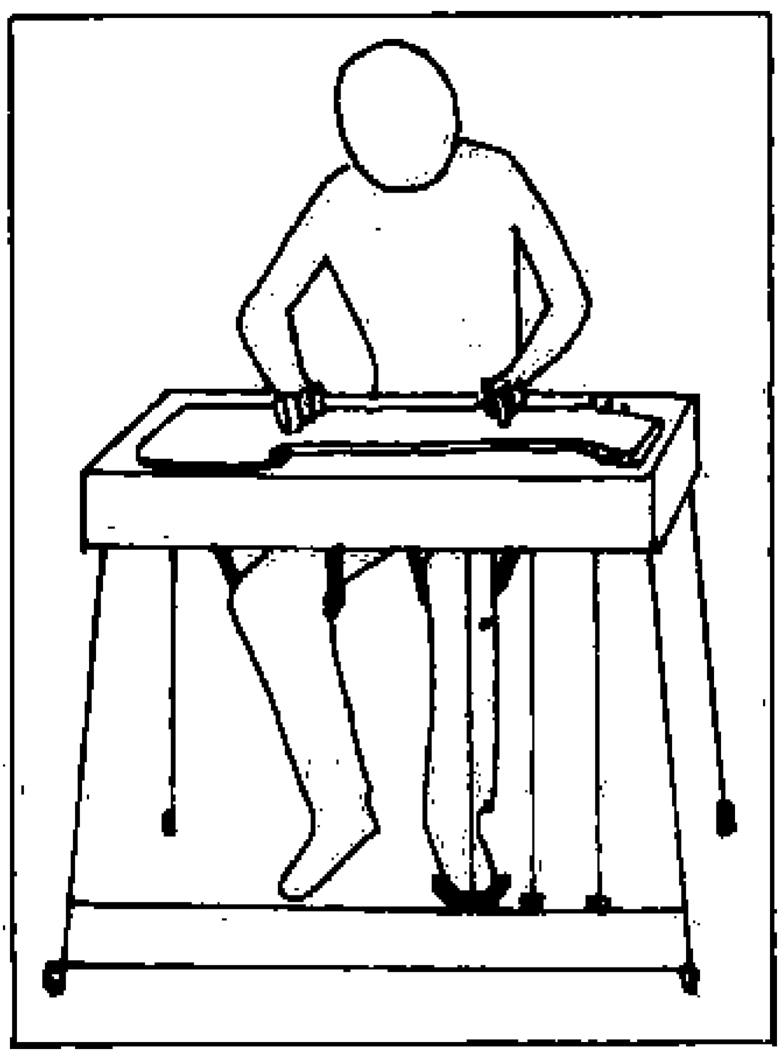


6

6 *Guitare électrique :* 1 *mécanique d'accordage,* 2 *tête,* 3 *sillet,* 4 *manche,* 5 *bouton,* 6 *barrette,* 7 *touche,* 8 *couvercle,* 9 *levier,* 10 *chevalet (réglable pour chaque corde),* 11 *bloc du cordier,* 12 *bouton,* 13 *caisse pleine,* 14 *capteurs (micros réglables),* 15 *sélecteur du micro,* 16 *contrôle du volume,* 17 *prise pour le raccord électrique,* 18 *potentiomètre,* 19 *ressorts du levier.*

nique de tension (clés à vis) pour ses 6 seules cordes (habituellement de nylon) qui sont pincées, non à l'aide d'un plectre, mais avec les doigts. La forme et les dimensions actuelles de la g. *classique* (ainsi que les barres de la table d'harmonie, placées en éventail) proviennent d'une innovation des fabricants espagnols de la seconde moitié du XIX[e] s., principalement du luthier A. de Torres. Outre le modèle *classique*, il existe d'autres types de g.; citons celle qui est utilisée dans la musique flamenco (avec fond à éclisses de cyprès, d'épaisseur très fine, tête avec des chevilles de bois à la place des clés) et celles qui sont génériquement appelées *folk* (avec une grande variété de modèles, caractérisées par des cordes, habituellement métalliques, au nombre de 6 ou 12, souvent avec cordier et chevalet séparés, parfois avec fond de table bombés, parfois avec des ouïes en forme de f, comme dans le violon, à la place du trou circulaire). Des instruments semblables à la g. apparurent en Occident dès le XIII[e] s., mais la g. proprement dite fut créée à la Renaissance. Les g. des XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] s. présentaient le plus souvent un dos bombé, fait de fines bandes juxtaposées, de larges éclisses et une forme plutôt étroite et allongée. Les cordes (4 ou 5 cordes doubles) en soie et en boyau, étaient réglées par des chevilles de bois ou d'ivoire fixées comme des flèches à l'arrière de la tête. L'ouïe en forme de rosace était creusée dans la table, suivant des formes élaborées, parfois sur des plans asymétriques. A l'égal du luth et d'autres instruments à cordes pincées, la g. fut utilisée comme instrument de chambre, surtout en soliste, et sa littérature, aux XVI[e] et XVII[e] s. fut très vaste, principalement en Italie et en Espagne. Durant le XVIII[e] s., son essor fut stationnaire; mais, à la fin du siècle, avec l'introduction de la sixième corde et l'abandon du système de notation en tablature, cet instrument vécut sa période la plus brillante (qui dura jusqu'au début du XIX[e] s.), grâce à l'apparition de très bons pédagogues, concertistes et compositeurs. Parmi ceux-ci, outre la personnalité dominante de F. Sor, se distinguent les Italiens M. Giuliani et F. Carulli. A cette époque, la g. figure également dans la production de deux auteurs célèbres : Boccherini, qui l'introduisit dans douze quintettes écrits vers 1780, et Paganini qui lui consacra plus de cent œuvres pour g. soliste (dont celles du recueil *Ghiribizzi*) et l'imposa dans de nombreuses œuvres de musique de chambre. Durant la période romantique, la g. survécut presque uniquement grâce à l'Espagnol F. Tárrega. Au XX[e] s., avec la redécouverte des instruments anciens, certains compositeurs de tendance impressionniste et néoclassique, tels De Falla, Turina, Villa-Lobos, Manuel Ponce et Castelnuovo-Tedesco, ont créé les fondements de la littérature moderne pour guitare, qui s'enrichit ensuite avec les contributions de nombreux autres compositeurs. Dans le domaine de la musique populaire italienne, la g. est surtout l'instrument des artisans et accompagne le chant dans les auberges; elle est également utilisée dans les ensembles instrumentaux et dans les spectacles des chanteurs ambulants. En Italie méridionale (Calabre, Cilento, Gargano), la tradition de la *chitarra battente* est encore vivace. Il s'agit d'un instrument de structure très semblable à la g. baroque, mais qui s'en différencie toutefois par quelques détails : table harmonique pliée à angle convexe à la hauteur du chevalet non encollé, cordes métalliques fixées dans la partie inférieure, relativement peu tendues et accordées sans basses, et corde de bourdon, dite *scordo*, insérée parmi les autres au moyen d'une cheville placée vers le milieu du manche. Aux XVII[e] et XVIII[e] s., furent fabriquées de nombreuses *chitarra battente* présentant ces caractéristiques, mais dépourvues de bourdon et richement décorées. La g. est largement diffusée dans la musique populaire de tous les pays, dans les modèles *classique* et *folk*, et surtout dans la forme *g. électrique* : dans cette dernière, le son est amplifié au moyen d'un microphone et les cordes sont pincées avec un plectre. Dans le vocabulaire de la musique légère, tout type de g. qui n'est pas électrique, est appelé *g. acoustique*.

Joueur de steel guitar (ou pedal steel), forme la plus complexe de la guitare hawaïenne.



guitare hawaïenne instrument de musique dont le manche est aussi grand que celui d'une guitare, mais démuni de frettes en relief, sur laquelle sont tendues 6 cordes métalliques. Le musicien tient son instrument sur un plan horizontal ou sur les genoux, et pince les cordes de sa main droite dont les doigts sont munis de plectres, tandis que de la main gauche il fait glisser sur les cordes une barrette cylindrique de métal qui permet d'obtenir des sons traînants très particuliers. Cette technique utilisée d'abord dans les îles hawaïennes, où la g. fut introduite avec la colonisation, se répandit ensuite sur instrument électrifié. On appelle au contraire *steel guitar* ou *pedal steel* une forme plus complexe de l'instrument, qui comporte l'utilisation de divers accords, rendus possibles grâce à diverses chevilles sur le côté ou à un pédalier relié à divers leviers que l'on peut manœuvrer avec le genou, de façon à pouvoir effectuer le changement de ton même pendant l'exécution d'un morceau. La *steel guitar* est l'un des instruments les plus typiques de la musique dite «country and western», ou «Nashville sound».

guiterne (ou quinterne), instrument médiéval, à cordes pincées, diffusé surtout en France et en Angleterre aux XIII[e] et XIV[e] s. Il avait une forme plate, était taillé dans un bloc de bois unique, dont on extrayait également le manche trapu, parfois muni d'une ouverture pour laisser passer la main de l'exécutant. La caisse était de forme curviligne et rappelait vaguement la guitare, dont la g., qui se jouait avec un plectre, semble avoir été l'un des précurseurs.

Gulda Friedrich (Vienne 1930) pianiste autrichien. Premier prix du Concours de Genève en 1946, c'est

un interprète très apprécié du répertoire classique et romantique allemand ; il joue également de la musique de jazz.

Gungl Josef (Zsámbék, Hongrie, 1809 - Weimar 1889) chef de fanfare et compositeur hongrois. Il eut son propre orchestre à Berlin en 1843 et fit avec lui des tournées en Europe et en Amérique. Il composa 436 morceaux pour fanfare, dont des marches, des valses et d'autres danses qui connurent une popularité égale à celles de J. Strauss et de P. Lincke (par ex. *Amorettentanz, Frühlingslieder, Soldatenlieder, Casinotanz,* etc.). Sa pièce *Ungarischer Marsch* op. 1 fut transcrite par Liszt.

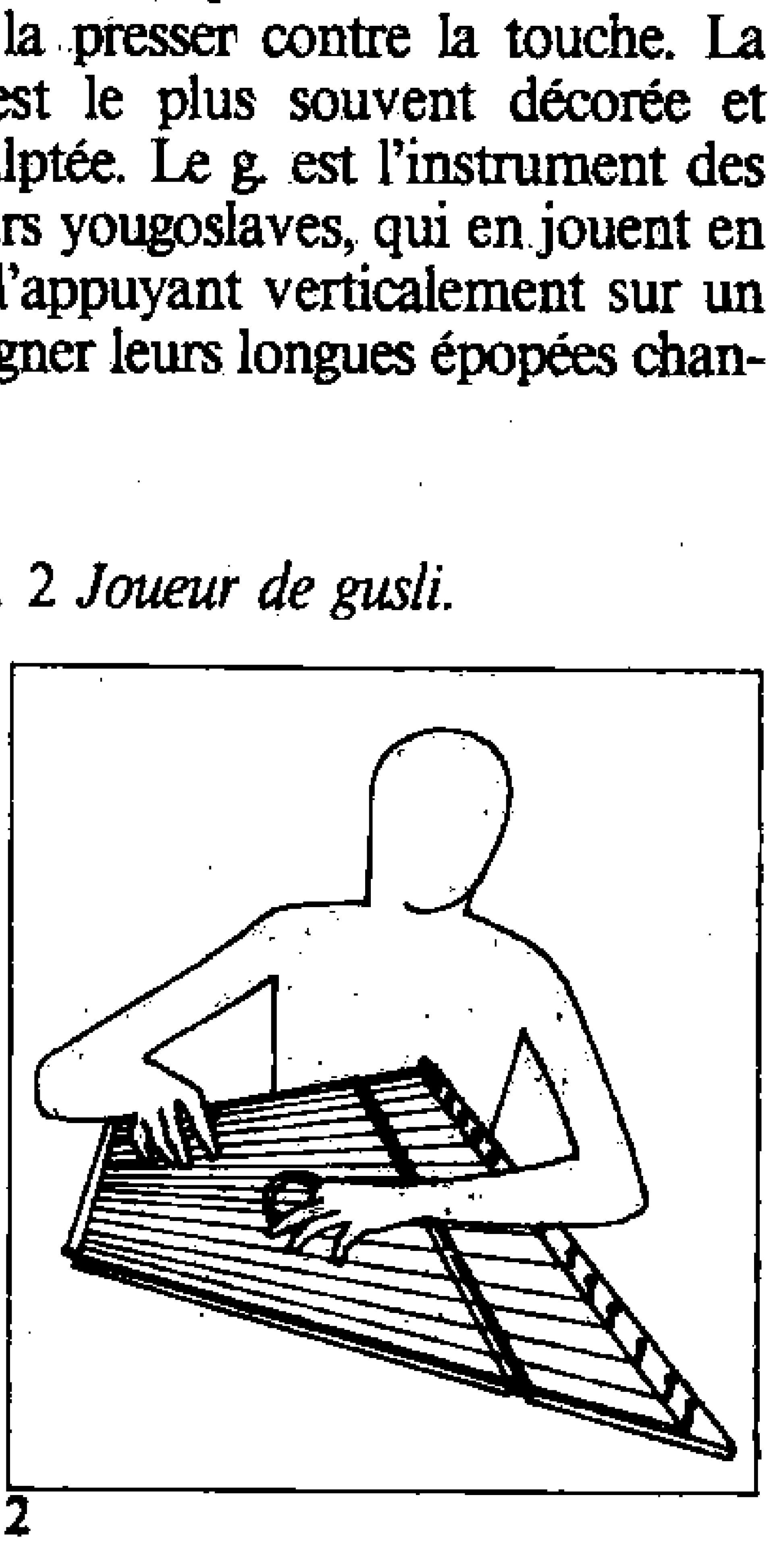
Guridi Jesús (Vitoria, Alava, 1886 - Madrid 1961) compositeur espagnol. Il étudia à Madrid, à la Schola cantorum de Paris, à Bruxelles et enfin à Cologne. Très influencé par le drame wagnérien et l'esthétique de la Schola cantorum, il resta cependant fidèle à son inspiration folklorique. Il écrivit de la musique chorale, symphonique et de chambre, ainsi que des opéras (*Mirentxu,* 1910-1918, *Amaya,* 1920, *la Meiga,* 1928), et des zarzuelas (*el Caserío,* 1926).

Gurlitt Wilibald (Dresde 1889 - Fribourg-en-B. 1963) musicologue allemand. Il enseigna l'histoire de la musique à l'Université de Fribourg ; c'est là qu'il réalisa, en 1921, en collaboration avec O. Walcker l'orgue projeté trois siècles auparavant par M. Praetorius. Il fut un grand spécialiste de la musique ancienne et fonda un Collegium musicum pour l'exécution de ces musiques avec instruments d'origine. Auteur d'un ouvrage fondamental sur la vie et l'œuvre de M. Praetorius, il dirigea des éditions de musiques anciennes et la 12[e] réédition du *Musiklexikon* de Riemann.

gusle instrument cordophone à archet composé d'une petite caisse de résonance ovale et d'un manche étroit, faits dans un même bloc de bois. La cavité de la caisse est recouverte d'une table d'harmonie en parchemin, sur laquelle s'appuie le chevalet. Il est habituellement muni d'une seule corde, constituée d'un faisceau de crins de cheval, que le musicien touche avec les doigts sans la presser contre la touche. La pointe du manche est le plus souvent décorée et parfois richement sculptée. Le g. est l'instrument des chanteurs-compositeurs yougoslaves, qui en jouent en position assise et en l'appuyant verticalement sur un genou, pour accompagner leurs longues épopées chantées.

1 *Gusle (Yougoslavie).* 2 *Joueur de gusli.*

1



2

gusli instrument cordophone ressemblant à la → cithare, utilisé dans la musique populaire russe. Il est formé d'un trapèze irrégulier, soutenant de nombreuses cordes métalliques, pincées avec des plectres. Autrefois utilisé comme instrument d'accompagnement par les chanteurs ambulants, il est actuellement employé également dans des ensembles strictement instrumentaux composés de nombreux joueurs de g., surtout parmi les populations vivant le long de la Volga.

Gusnasco Lorenzo, connu également sous le nom de Lorenzo Papiense (? - Mantoue 1517) facteur d'instruments de musique. Il vécut longtemps à Venise ; le Musée Correr de cette ville conserve plusieurs instruments de sa fabrication et assemblés avec adresse (violes, clavecins et luths), ainsi que des fragments d'un petit orgue positif.

Gut Serge (Bâle 1927) musicologue, théoricien et compositeur français d'origine suisse. Il a suivi des études au Conservatoire de Paris et à la Sorbonne, et après une thèse sur la *Tierce harmonique dans la musique occidentale* (1969), il a obtenu le grade de docteur ès lettres (1972) avec une thèse sur le langage musical de Franz Liszt. Professeur de musicologie à l'Université de Strasbourg, à la Sorbonne à partir de 1979, il y a dirigé la Faculté de musicologie de 1983 à 1990. Président du Conseil scientifique du European Liszt-Centre, une grande partie de ses écrits porte sur la musique du XIX[e] s. et, notamment, sur la vie et l'œuvre de Franz Liszt, avec deux ouvrages importants : *Franz Liszt. Les éléments du langage musical* (1975) et *Liszt* (1989). Il a publié en outre *le Groupe Jeune France* et en collaboration avec D. Pistone, le *Commentaire musicologique du grégorien à 1700* (1976, 3/1986), les *Partitions d'orchestre de Haydn à Stravinski* (1977, 2/1982), la *Musique de chambre* en France de 1870 à 1918 (1978). Ses compositions comprennent essentiellement des œuvres symphoniques, de la musique pour piano et des mélodies. Il faut également signaler ses nombreux articles de théorie et d'analyse musicales. □

Guthrie Woodrow Wilson, dit « Woody » G. (Okema, Oklahoma, 1912-1967) chanteur et auteur de chansons américain. Chanteur des années 30 et 40, il est considéré comme le principal représentant du folk revival américain. Dans son riche répertoire il faut signaler : *Do-re-mi, Hard travelling, So long, Pastures of plenty, Vigilante man, Vanzetti's letter.* Ses compositions se rattachent stylistiquement à la tradition folklorique du Sud-Ouest américain et traduisent son engagement politique et syndical. Le jeune public l'a découvert à travers Bob Dylan et le film *Alice's Restaurant.*

Guy Barry (Londres 1947) contrebassiste de jazz anglais. Possédant une technique extraordinaire, il a traduit avec originalité sur son instrument la technique pianistique « informelle » de Cecil Taylor. Après avoir joué dans des orchestres classiques, il a fondé, au début des années 70, Iskra 1903 avec Derek Bailey et Paul Rutherford, devenant l'un des musiciens de premier plan de l'improvisation européenne.

gymel expression (du lat. *gemellus*) utilisé à la fin du Moyen Age pour désigner une forme de polyphonie typiquement anglaise à deux parties procédant parallèlement à intervalle de tierce, et avec un chant donné à la partie supérieure. Si ce terme provient du XV[e] s.,

Hymne à saint Magnus, d'après un manuscrit d'Uppsala du XIII^e^ s. : exemple le plus ancien de polyphonie à deux voix en tierces parallèles.

la pratique du g., elle, remonte au moins au XII^e^ s. ; dans ce cas, il pouvait s'y ajouter une troisième partie à la basse.

Gyrowetz Adalbert, nom germanisé de Jírovec Vojtěch (Budějovice 1763 - Vienne 1850) compositeur de Bohême. Il étudia à Prague, se perfectionnant ensuite en Italie avec Paisiello et Sala. A Vienne, en 1782, il rencontra Mozart et J. Haydn qui influencèrent sa production symphonique à tel point que plusieurs de ses symphonies furent confondues avec celles de ce dernier. Parmi ses nombreuses compositions, outre les pièces symphoniques et de chambre, figurent une trentaine d'œuvres : opéras italiens, allemands et singspiele, ainsi que 42 ballets et 19 messes.

H

H lettre désignant la note *si* dans les pays de langue allemande où les syllabes inventées par → Gui d'Arezzo n'ont pas été adoptées comme elles le furent généralement dans les pays latins. Pour les Allemands, le H majuscule peut également désigner la tonalité de *si* majeur, le h minuscule, celle de *si* mineur; cette lettre peut être unie à des suffixes pour désigner les notes et les tonalités de *si* dièse *(His)* et *si* double dièse (*Hisis*).

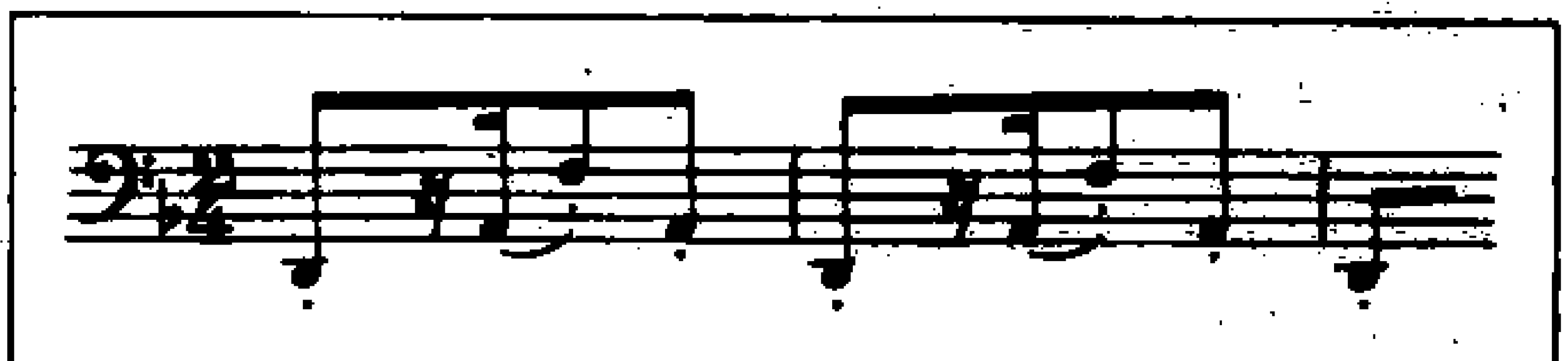
Haas Joseph (Maihingen, Wurtemberg, 1879 - Munich 1960) compositeur et pédagogue allemand. Elève de Max Reger, il a enseigné au Conservatoire de Stuttgart et à l'Académie de musique de Munich (1921-1950) dont il devint directeur en 1945. Il a été avec P. Hindemith l'un des fondateurs du Festival de musique contemporaine de Donaueschingen. Sa production, d'inspiration néoromantique et influencée par les œuvres de Reger, comprend d'importantes œuvres de musique vocale religieuse (*Deutsche Singmesse,* 1924; les oratorios *Die heilige Elisabeth* [1931], *Lied von der Mutter* [1939] et *Das Jahr im Lied* [1952]), des compositions pour le théâtre (*Tobias Wunderlich,* 1937; *Die Hochzeit des Jobs,* 1944), des pièces de musique de chambre et pour piano, ainsi que des lieder.

Haas Monique (Paris 1909 - 1987) pianiste française. Epouse du compositeur M. Mihalovici. Elle s'est affirmée dans le répertoire français du XX^{e} s. Elle fut nommée professeur au Conservatoire de Paris en 1968.

Haas Robert Maria (Prague 1886 - Vienne 1960) musicologue autrichien d'origine tchèque. Il a étudié à Prague, Berlin et Vienne. Il a dirigé le département musical de la Bibliothèque nationale de Vienne de 1920 à 1945 et a été professeur d'histoire de la musique à l'Université depuis 1929. Il a publié sept volumes de la série monumentale des DTÖ (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*) et a collaboré à l'édition critique des œuvres complètes d'A. Bruckner. Il a également publié plusieurs ouvrages.

Hába Alois (Vizovice, Moravie, 1893 - Prague 1973) compositeur tchèque. Après avoir terminé ses études à Prague, Vienne et Berlin, il a enseigné au Conservatoire de Prague de 1923 à 1961. Vers 1920, il a étudié de manière très scientifique la musique microtonale et élaboré une théorie préconisant l'utilisation d'une technique de composition fondée sur la subdivision de l'octave en quarts et en sixièmes de ton. Il a également fait construire des instruments spécialement conçus pour l'exécution de ses partitions (un piano à quarts de ton, des clarinettes, des trombones et des guitares). Au sein de l'abondante production musicale d'H. (symphonique, théâtrale, vocale et de chambre), il faut signaler plus particulièrement les opéras *Matka* [«la Mère»] pour quarts de ton (1931) et *Přijd království Tvé* [«Que ton règne arrive»] pour sixièmes de ton (1940), — qui illustrent de manière très convaincante l'adhésion du compositeur à l'harmonie microtonale —, ainsi que le poème symphonique *Cesta života* [«le Chemin de la vie»] pour l'échelle chromatique habituelle (1931). Parmi ses nombreux écrits exposant ses théories, on retiendra *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik* (1971).

habanera danse cubaine d'origine espagnole à 2/4, proche du tango. Elle a été illustrée par S. Iradier (*la Paloma,* 1840), G. Bizet (dans *Carmen*), M. Ravel, Cl. Debussy et I. Albéniz.



Rythme de habanera (G. Bizet : «Carmen», acte I).

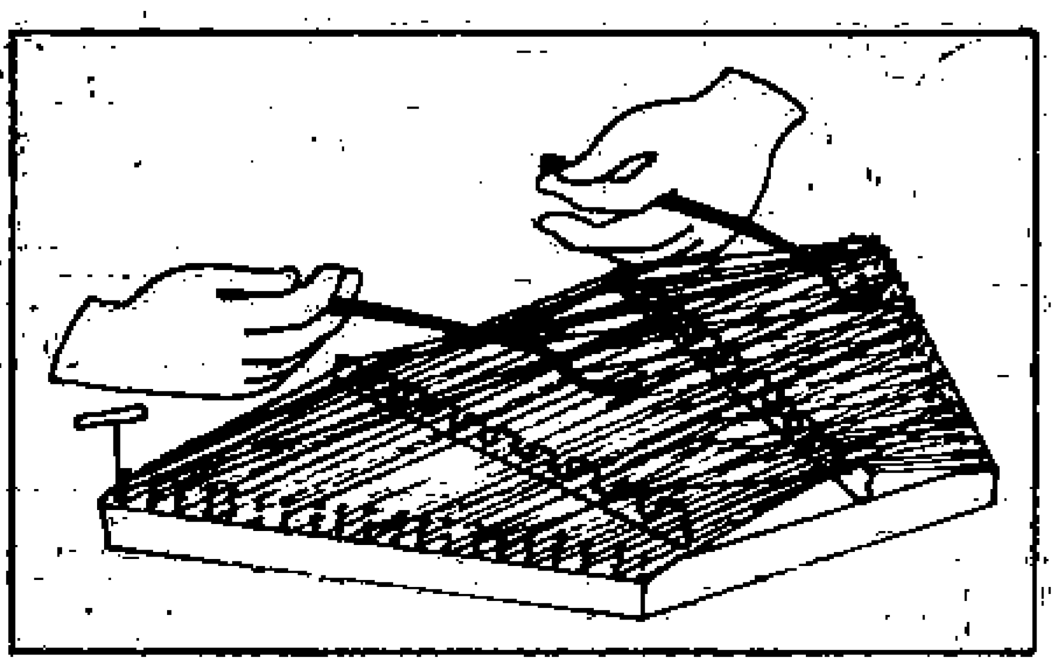
Habeneck François-Antoine (Mézières, Ardennes, 1781 - Paris 1849) violoniste, chef d'orchestre et compositeur français d'origine allemande. Elève de P. Baillot au Conservatoire de Paris, il fut premier violon, puis chef d'orchestre (1824-1846) à l'Opéra. En 1828, il fonda la Société des concerts du Conservatoire; nous lui devons la première exécution française des symphonies de Beethoven. Parmi ses œuvres, citons 2 concertos pour violon et orchestre, *3 Duos concertants* pour deux violons.

Haberl Franz Xaver (Oberellenbach, Bavière, 1840 - Ratisbonne 1910) musicologue allemand. Prêtre et organiste, il vécut à Passau et à Rome avant d'être nommé, en 1871, maître de chapelle de la cathédrale de Ratisbonne. Dans cette ville, il fonda, en 1874, une école de musique sacrée qui devint rapidement très connue. Son activité dans le domaine musicologique a été très importante. Il a dirigé des revues et des collections de musique sacrée (*Musica Sacra* [à partir de 1888] et les *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* [à partir de 1899]), ainsi qu'une nouvelle édition du recueil officiel des chants liturgiques de l'Eglise catholique (1871-81), connu depuis 1614 comme *Editio medicæa,* mais dut l'abandonner par suite des

recherches des bénédictins de Solesmes. Il présida l'«Allgemeiner Caecilienverein».

Hackbrett terme désignant les cithares dont les cordes sont frappées par de petits marteaux. Cet instrument est semblable au psaltérion utilisé dans les régions alpines de langue allemande (Suisse, Autriche, Bavière). Sa forme est trapézoïdale et il est pourvu de nombreuses cordes métalliques regroupées en chœurs, et tendues sur deux longs chevalets disposées de telle façon que, de chaque côté de l'instrument, un chœur surélevé alterne avec un autre qui, lui, passe le long de la table d'harmonie.

Hackbrett, psaltérion en usage dans les régions alpines de langue allemande



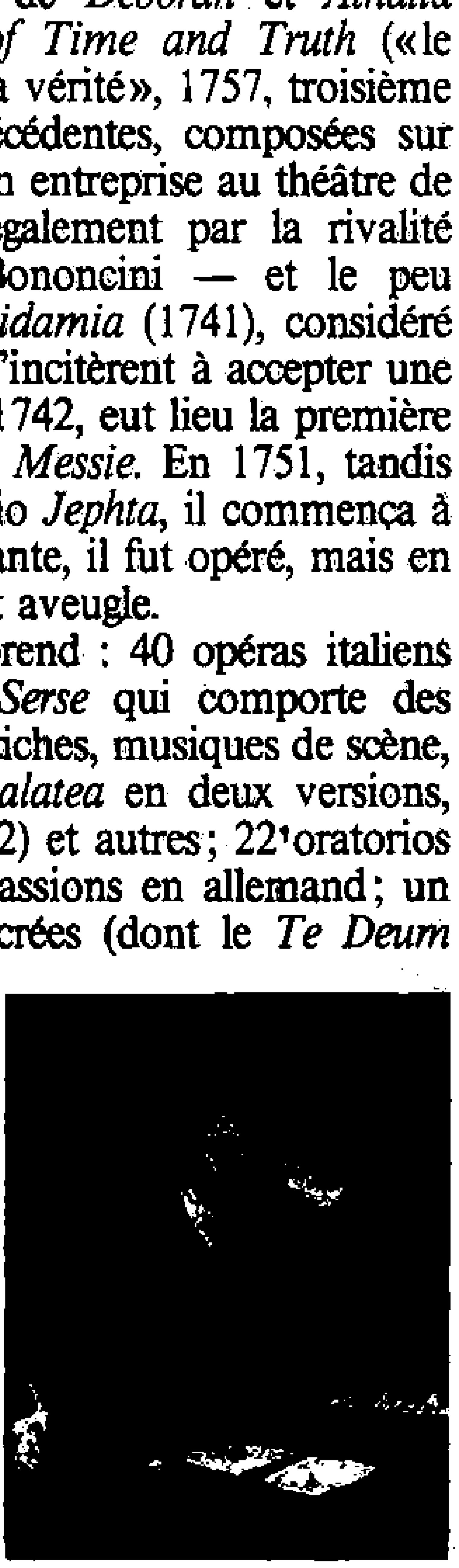
Haden Charles Edward, dit «Charlie» H. (Shenandoah, Iowa, 1937) contrebassiste de jazz américain. L'un des représentants du jazz de race blanche les plus originaux, il a d'abord été fortement influencé par Charles Mingus et Scott LaFaro. Il a été membre du premier quintette d'Ornette Coleman, avec qui il a joué également par la suite; il a enregistré *Liberation music,* avec un ensemble de sa composition, sur des thèmes révolutionnaires d'Espagne et de Cuba.

Hadjidakis Manos (Xanthi, Thrace, 1925) compositeur et organisateur musical grec. Défenseur engagé de la nouvelle musique grecque d'après-guerre, il a fondé et dirigé l'Orchestre expérimental d'Athènes (1964-1967). En 1974, il est devenu directeur général de l'Opéra national d'Etat et, en 1975, des programmes radiophoniques; en 1976, il a pris la direction de l'Orchestre d'Etat d'Athènes. Les nombreuses compositions qu'il a écrites pour le théâtre ou pour le cinéma s'inspirent souvent du folklore national; signalons surtout *Jamais le dimanche* (1960), qui a remporté un oscar.

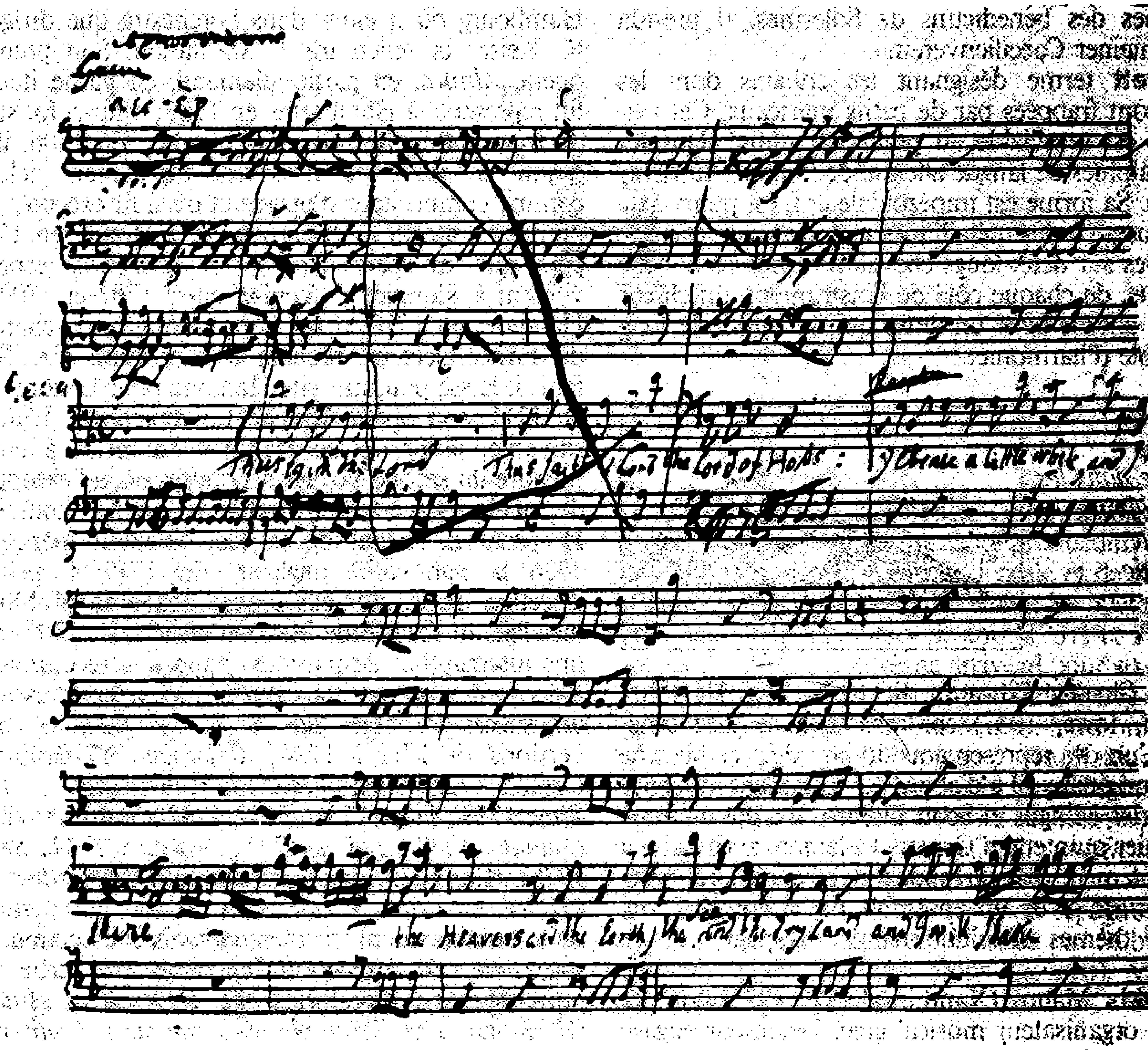
Hadley Henry Kimball (Somerville, Massachusetts, 1871 - New York 1937) compositeur et chef d'orchestre américain. Il a étudié à Boston et s'est perfectionné en composition à Vienne. Sa carrière de chef d'orchestre s'est déroulée en Allemagne jusqu'en 1909, puis aux Etats-Unis à la tête d'importants orchestres symphoniques (Seattle, San Francisco, New York). Personnalité très importante dans le milieu musical nord-américain de son époque, il a été président de la Société américaine des compositeurs et des chefs d'orchestre. Ses nombreuses compositions révèlent l'influence de Wagner et des Impressionnistes.

Haendel Georg Friedrich (Halle 1685 - Londres 1759) compositeur allemand. Fils d'un barbier chirurgien, il reçut ses premières leçons de musique de F. W. Zachow, organiste de la Liebfrauenkirche à Halle. Il commença à composer à l'âge de dix ans, mais son père s'opposant à sa carrière de musicien, en 1702, il entra à l'Université de Halle, pour y étudier le droit. La même année, il devint organiste de la cathédrale; l'année suivante, il abandonna Halle pour Hambourg où il entra dans l'orchestre que dirigeait R. Keiser et rencontra J. Mattheson. Son premier opéra, *Almira,* en partie allemand, en partie italien, fut représenté à Hambourg, en 1705; celui-ci fut suivi de trois autres, de nos jours, perdus. En 1706, il se rendit en Italie où il devint rapidement célèbre comme compositeur d'opéras et où il fit exécuter son premier oratorio *la Resurrezione,* à Rome, en 1708, ainsi que les opéras *Rodrigo* et *Agrippina,* respectivement à Florence et Venise, entre 1707 et 1709. A Hanovre, en 1710, il fut nommé maître de chapelle du Prince-Electeur, prenant la succession d'A. Steffani; il laissa pourtant vite Hanovre pour Londres où, en 1711, son opéra *Rinaldo* fut représenté. L'année suivante, le prince de Hanovre l'autorisa à entreprendre un second voyage à Londres où, à l'exception de quelques visites sporadiques sur le continent, H. passa le restant de sa vie, obtenant même en 1726 la nationalité anglaise. En 1719, il prit la direction de la nouvelle Royal Academy of Music, installée au théâtre de Haymarket et, en 1720, après une interruption de plusieurs années, il recommença à écrire des opéras, tous représentés à Londres avec un succès variable (tels *Il Pastor fido,* en trois versions, de 1712 à 1734; *Radamisto,* 1720; *Giulio Cesare,* 1724; *Tamerlano,* 1724; *Riccardo I,* 1727; *Sirœ,* 1728; *Poro,* 1731; *Ezio,* 1732; *Sosarme,* 1732; *Orlando,* 1733; *Alcina,* 1735; *Arminio,* 1737; *Serse,* 1738). En 1732, son oratorio anglais *Esther* fut exécuté en privé, à l'occasion de son anniversaire, puis, publiquement au théâtre, mais sans action. Le succès de cette exécution l'encouragea à écrire une nouvelle série d'oratorios, de *Deborah* et *Athalia* (1733) au *The Triumph of Time and Truth* («le Triomphe du temps et de la vérité», 1757, troisième version de deux autres précédentes, composées sur livret italien). L'échec de son entreprise au théâtre de Haymarket — provoqué également par la rivalité locale que lui opposait Bononcini — et le peu de succès remporté par *Deidamia* (1741), considéré comme son dernier opéra, l'incitèrent à accepter une invitation à Dublin où, en 1742, eut lieu la première et triomphale exécution du *Messie.* En 1751, tandis qu'il travaillait à son oratorio *Jephta,* il commença à perdre la vue. L'année suivante, il fut opéré, mais en vain, et il devint totalement aveugle.

La production de H. comprend : 40 opéras italiens (tous de type *seria,* sauf *Serse* qui comporte des éléments comiques); 19 pastiches, musiques de scène, *masques* (comme *Acis e Galatea* en deux versions, anglaise et italienne, 1718-32) et autres; 22 oratorios (dont deux en italien); 2 passions en allemand; un grand nombre d'œuvres sacrées (dont le *Te Deum*



G. F. Haendel, peinture de P. Mercier.



Page autographe (détail) du «Messie».

and Jubilate d'Utrecht, 1713, les hymnes pour le couronnement de Georges II, 1727, et le *Te Deum* de Dettingen, 1743); de nombreuses sérénades, odes, etc., comme l'*Ode pour l'anniversaire de la reine Anne* (1713), la *Fête d'Alexandre* (*Alexander's Feast*, 1736), l'*Ode pour le jour de Ste-Cécile* (1739), *l'Allegro, il Pensieroso e il Moderato* (de Milton, 1741), en anglais, pour solistes, chœur et orchestre; un assez grand nombre de cantates italiennes, à une ou plusieurs voix et instruments; une centaine de cantates, duos et trios vocaux italiens, ainsi que des chansons (*songs*) anglaises, des airs français et des lieder allemands, tous avec la seule basse continue; de la musique instrumentale de chambre; des compositions pour orchestre et des concertos pour orgue; diverses pièces pour clavecin seul.

Les oratorios reposent sur des sujets variés. Le plus souvent, ceux-ci (tels *Saül*, 1739; *Samson*, 1743; *Belshazzar*, 1745) sont fondés sur des histoires de l'Ancien Testament; d'autres, comme *Judas Maccabeus* (1747) s'inspirent d'épisodes de l'histoire hébraïque; deux d'entre eux (*Semele*, 1744 et *Hercules*, 1745), purement profanes, sont tirés de la mythologie grecque. Durant son long séjour en Angleterre, H. apprit parfaitement l'anglais, au point de réussir à mettre en musique avec une grande intimité expressive, les paroles des textes comme le montrent ses récitatifs avec accompagnement instrumental : dans *Alcina*, p. ex., lorsque la fée abandonnée exprime son désespoir, ou, dans *Jephta*, sur les paroles «De plus en plus profond» (*Deeper and deeper still*), lorsque le général victorieux comprend qu'il faut sacrifier sa fille. Opéras, oratorios et autres œuvres chorales avec orchestre offrent également de nombreux exemples d'instrumentation colorée : l'orchestre sur la scène accompagnant Cléopâtre dans *Jules César*, le cor obligé soulignant le caractère métaphorique de l'aria de César dans la même œuvre, le carillon dans *Saül*, la mandoline dans *Alexander Balus* (1748), etc. La maîtrise de H. se manifeste au plus haut degré dans les parties chorales. Les oratorios et les odes lui donnèrent l'occasion d'écrire des chœurs qui vont du simple commentaire à de longs morceaux articulés en plusieurs parties, de grande ampleur architecturale, dont le long chœur servant d'introduction à *Saül* fournit un exemple caractéristique. L'un des éléments expressifs les plus intenses de l'art de H. est la puissante caractérisation des personnages, tant dans les opéras que dans les oratorios. Ces derniers sont, d'ailleurs, de véritables compositions dramatiques, qui se différencient des opéras par la présence massive du chœur. A cela font exception le *Messie*, méditation sur la vie du Christ, et *Israel in Egypt* («Israël en Egypte», 1739), grandiose synthèse épique du récit de l'Ancien Testament. H. fut l'un des premiers compositeurs à écrire des concertos pour orgue et orchestre destinés à être exécutés entre les parties des oratorios. Leur ensemble

comprend trois séries de 6 concertos chacune et trois concertos indépendants, tous composés entre 1735 et 1751 ; ce sont des œuvres mineures, même si des moments d'une grande beauté y apparaissent, comme le début du *Concerto en ré mineur* op. 7 nº 4, d'une sombre splendeur. Les 12 *Concerti grossi* pour cordes et basse continue op. 6, publiés en 1740 ont un relief bien supérieur. Leur variété de structure est surprenante par rapport aux usages de l'époque. Ils exploitent la virtuosité des exécutants dans les parties d'archet ; l'orchestre, de même, est conçu comme un organisme doté d'une articulation individuelle et spécifique. H. écrivit également 2 doubles concertos pour deux orchestres à cordes et vents, une suite pour orchestre pour les promenades sur l'eau de George I (*Water Music*, 1715-17) ainsi qu'une suite pour fanfare de vents et timbales, destinée à accompagner le spectacle de feux d'artifice célébrant la paix d'Aix-la-Chapelle, en 1749 (*Music for the Royal Fireworks*) : l'ensemble important exigé par cette œuvre représente toutefois une exception dans l'ensemble de la musique instrumentale de H., qui écrivit généralement pour un orchestre relativement réduit (de même qu'il conçut ses œuvres chorales pour un petit chœur de professionnels). Sa production orchestrale comprend encore une série de concertos, 3 pour hautbois, 1 pour violon et hautbois (appelé *Sonata a cinque*), 1 pour cors et deux clavecins, 4 pour ensemble à cordes et continuo, 6 *Concerti grossi* pour flûtes, hautbois et bassons op. 3 (1734), et 1 *Concerto grosso* pour hautbois, ainsi que 3 ouvertures et 8 symphonies pour des ensembles instrumentaux variés.

La musique de chambre de H. comprend de nombreuses sonates (appelées aussi trios, ou concertos, ou solos) pour diverses combinaisons instrumentales ; citons plus particulièrement celles des op. 1 (15 pour flûte, hautbois ou violon et basse continue), op. 2 (6 pour deux violons ou hautbois ou flûtes et basse continue), op. 5 (7 pour deux violons ou flûtes et basse continue). Les suites (ou partitas) pour clavecin (seuls deux recueils furent publiés du vivant de H., tandis que les autres restèrent manuscrits) ne suivent pas des schémas traditionnels, mais se fondent sur une notable variété de mouvements, qui ne sont pas tous des mouvements de danse. H. lui-même fut un excellent claveciniste et la plupart de ces suites portent la marque de ses talents de virtuose : les variations sur une aria intitulée *l'Harmonieux Forgeron* (*The Harmonious Blacksmith*) en sont un exemple célèbre. Il composa d'autres œuvres pour clavecin : des fugues, comme les six de l'op. 3, des fantaisies et des pièces variées.

Le langage de H. fut surtout influencé par les œuvres qu'il eut l'occasion d'écouter en Italie durant le séjour qu'il y fit dans sa jeunesse. Il subit également les influences de la musique instrumentale française (que nous reconnaissons plus particulièrement dans les ouvertures des opéras et des oratorios), des hymnes anglais et de la musique sacrée allemande, à l'école de laquelle le compositeur se forma initialement. Il déclara aussi que certaines de ses meilleures idées musicales lui furent inspirées par les chanteurs entendus dans les rues de Londres. Vu sous un certain angle, il est possible d'affirmer que H. peut être considéré comme un compositeur cosmopolite, mais sa personnalité admirablement forte et équilibrée, donna une empreinte incomparable à tout ce qu'il écrivit, même dans les cas, assez fréquents, où il tira (tout en les respectant et les enrichissant) ses idées des œuvres d'autres compositeurs. Même ses pièces les plus italianisantes, p. ex., sont incomparablement plus élaborées que celles de ses contemporains italiens, et s'insèrent avec une cohérence absolue dans l'unité substantielle de sa production et de son monde expressif. Né la même année que J.-S. Bach, H., à l'image de ce dernier, réalisa une synthèse de tous les styles de son époque : mais, tandis que, chez le premier, l'unité est assurée par une logique architecturale ancrée dans le passé, conférant à la musique en fonction de son caractère non actuel, une modernité perpétuelle, hors de tout contexte historique, chez H., les éléments linguistiques de provenances diverses que lui offraient le monde musical de son époque fusionnent en un organisme grandiose splendidement homogène et épousant l'esprit qui les engendre, enclin à extérioriser une certaine opulence de formes, de couleurs harmoniques et de timbres, d'accents déclamatoires et dramatiques. Son œuvre peut être considérée comme l'expression la plus élevée et la plus complète du baroque musical.

Hagen Nina (Berlin 1955) chanteuse et auteur de chansons pop allemande. Originaire d'Allemagne de l'Est, elle a longtemps vécu en RFA et reste très proche du style punk, en raison du caractère fortement provocateur de sa musique et de ses mises en scène.

Hahn Reynaldo (Caracas 1875 - Paris 1947) compositeur et chef d'orchestre français. Elève préféré de Massenet au Conservatoire de Paris, il fréquenta le milieu artistique et littéraire parisien, et surtout Proust dont il fut l'ami intime. A partir de 1934, il a été critique musical du «Figaro» et chef d'orchestre de l'Opéra deux ans avant sa mort. Compositeur d'inspiration élégante et légère, il a surtout écrit pour le théâtre : des pièces de musique de scène, 6 ballets (notamment *la Fête chez Thérèse,* qui connut un grand succès en 1910), 5 opéras, 10 opérettes et comédies musicales (dont *Ciboulette* en 1923 et *Mozart* en 1925). En outre, il a composé un oratorio, des pièces de musique symphonique (dont un *Concerto provençal* et des concertos pour violon, pour piano et pour violoncelle), des œuvres pour piano et de chambre dans la tradition de Saint-Saëns, des mélodies à caractère lyrique et caressant (*Fêtes galantes, Chansons grises, Rondels, Etudes latines, Chansons latines, Mélodies retrouvées*). Parmi ses écrits, signalons *Du chant* (1920), *Notes, Journal d'un musicien* (1933), *l'Oreille au guet* (1937) et *Thèmes Variés* (1946).

Haig Alan, dit «Al» H. (Newark, New Jersey, 1923 - New York 1982) pianiste de jazz américain. L'un des musiciens de race blanche les plus actifs dans le domaine du bop. Il a joué et enregistré des disques avec Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Fats Navarro, puis avec Stan Getz.

Haitink Bernard (Amsterdam 1929) chef d'orchestre hollandais. Après avoir été assistant de F. Leitner et directeur de la Radio hollandaise, il a succédé en 1961 à E. Van Beinum comme chef permanent de l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. Bien qu'ayant dirigé de nombreux orchestres, il a sur-

J. Halévy, d'après un dessin de H. Vernet. Paris, Bibliothèque nationale.

tout travaillé à Amsterdam et avec la Philharmonie de Londres, se faisant remarquer plus particulièrement dans le répertoire de la fin du XIX^e s. En 1977, il a pris la direction du festival de Glyndebourne.

Hakim Sadik → Thornton, Argonne.

Halévy Jacques François Fromental (ou Fromentin), de son vrai nom Elias Lévy (Paris 1799 - Nice 1862), compositeur français. Elève de Cherubini et d'autres maîtres au Conservatoire de Paris, lauréat du Prix de Rome, il vécut à Rome de 1812 à 1822. A Paris, il débuta sa carrière de compositeur d'opéra et remporta ses premiers succès avec *Clari* (1828) sur livret italien, et avec *la Dilettante d'Avignon* (1829); il s'imposa définitivement, en 1835, avec *la Juive*. A partir de 1827, il enseigna au Conservatoire, comptant au nombre de ses élèves Gounod et Bizet (qui devint par la suite son gendre, ayant épousé sa fille Geneviève); en 1854, il fut nommé secrétaire de l'Académie des beaux-arts. Il composa, parfois en collaboration avec d'autres musiciens, une quarantaine d'opéras (rappelons aussi *le Guitarréro* et *la Reine de Chypre*, tous deux de 1841) et d'opéras-comiques, tels *l'Eclair* (1835), le plus connu, *les Mousquetaires de la reine* (1846), *le Val d'Andorre* (1848), *Noé ou le Déluge* (terminé par Bizet en 1868-69). Après le succès obtenu avec *la Juive*, la renommée d'H. déclina, assombrie par celle de Meyerbeer qui lui ravit sa place dans la faveur du public parisien. De façon générale, la production d'H. s'insère aisément dans la typologie du théâtre d'opéra français de l'époque, tant dans la veine du grand opéra que dans celle de l'opéra-comique dont il accepta l'esthétique et les conventions. Dans le domaine de l'opéra-comique, il adopta les modèles d'Auber et de Boieldieu, mais avec une forte propension pour les éléments italianisants assimilés durant son séjour en Italie et lors de ses premières expériences comiques en style italien. Cela se traduit habituellement par la recherche d'un art vocal plus fluide et d'une plus grande simplicité et légèreté structurelle (il renonce p. ex. au chœur dans *l'Eclair*). Ses opéras sur thème historique incarnent et renforcent les tendances les plus caractéristiques du grand opéra, aux sujets imprégnés d'un romantisme aussi excessif que conventionnel. Dans ses œuvres les meilleures, comme son chef-d'œuvre *la Juive*, la monotonie de l'ensemble est compensée par le soin apporté à l'écriture des parties vocales, par le rapport relativement étroit entre la musique et les personnages ainsi que par les situations scéniques, enfin par la vivacité de la «couleur locale» obtenue grâce à une instrumentation riche en ressources et en effets (surtout dans l'emploi des bois et des cuivres), appréciée par Berlioz lui-même. H. composa encore le ballet *Manon Lescaut* (1830), des cantates, des musiques de scène, des chœurs, des œuvres de chambre et des pièces pour piano.

Halévy Ludovic (Paris 1833 - 1908) dramaturge et librettiste français. Neveu de Jacques Fromental H. Il a écrit les livrets des opéras les plus connus d'Offenbach : *Bataclan, la Belle Hélène, Barbe-Bleu, la Vie parisienne, la Périchole* et *les Brigands* (en collaboration avec H. Meilhac), *Orphée aux Enfers* et *Chanson de Fortunio* (en collaboration avec H. Crémieux). Son livret le plus connu est cependant celui de *Carmen*, écrit pour Bizet en collaboration avec Meilhac.

Haley William, dit «Bill» H. (Detroit 1927 - Harlingen, Texas, 1981) chanteur et guitariste américain. Il peut être considéré comme le père du rock'n roll, bien avant Elvis Presley. Parmi ses succès, à la tête de l'ensemble Comets, signalons *Rock around the clock* (1954).

Halffter Cristóbal (Madrid 1930) compositeur et chef d'orchestre espagnol. Neveu d'Ernesto et de Rodolfo H., il a étudié à Madrid où il a aussi enseigné au Conservatoire, et s'est ensuite affirmé comme chef d'orchestre. Il s'est progressivement tourné vers les techniques sérielles, surtout à partir de la fin des années 60, avec des compositions telles que *Anillos* (1967-68) pour orchestre. Parmi ses autres travaux, il faut citer *Requiem por la libertad imaginada* (1971) et *Elegias a la muerte de tres poetas españoles* (1974-75).

Halffter Ernesto (Madrid 1905-1989) compositeur et chef d'orchestre espagnol. Elève de M. de Falla, il a dirigé le Conservatoire de Séville de 1934 à 1936. Il s'est établi à Lisbonne, où il exerça surtout une activité de chef d'orchestre. Il a complété l'opéra *Atlántida* (1962), que Falla avait laissé inachevé. Il a composé de la musique symphonique (dont une très célèbre *Sinfonietta* en 1925), de la musique de chambre et des pièces pour piano ainsi que des mélodies. Outre l'influence de De Falla, il a aussi reçu l'héritage de Ravel et du groupe des Six, de Poulenc en particulier.

Halffter Rodolfo (Madrid 1900-1987) compositeur et critique musical mexicain d'origine espagnole. Frère du précédent, il s'est établi en 1939 au Mexique. D'abord fidèle à la tradition espagnole et influencé par de Falla, il s'est ensuite rapproché du dodécaphonisme.

Hall Edmond (La Nouvelle-Orléans 1901 - Boston 1967) clarinettiste de jazz américain. Au sein même de sa période swing, il a conservé des marques évidentes du style de La Nouvelle-Orléans. De 1930 à 1935, il a fait partie de l'orchestre de Claude Hopkins; en 1955, il a joué avec Louis Armstrong.

Hallé sir Charles, de son vrai nom Karl Halle (Hagen, Westphalie, 1819 - Manchester 1895) pianiste et chef d'orchestre allemand naturalisé anglais. Il a étudié avec son père, organiste de la cathédrale de Hagen, et à Paris avec Cherubini. Il séjourna dans la capitale française de 1836 à 1848, et fut l'ami de Berlioz, Chopin et Liszt. Etabli ensuite en Angleterre, il fut actif surtout à Manchester où, en 1857, il organisa une société de concerts qui fonctionne toujours et porte encore son nom.

Hallén Johan Andreas (Göteborg 1846 - Stockholm 1925) compositeur et chef d'orchestre suédois. Après

avoir terminé ses études en Allemagne, il a exercé une activité de chef d'orchestre surtout en Suède; à Stockholm, il a dirigé l'Opéra et enseigné la composition au Conservatoire. Fervent wagnérien, il a introduit en Suède les œuvres du maître allemand. Sa production comprend des compositions pour le théâtre, pour chœurs avec orchestre, des poèmes symphoniques, des rhapsodies et des suites pour orchestre, ainsi que de la musique de chambre.

halling danse populaire norvégienne, de rythme binaire, de mouvement modéré, accompagnée par une sorte d'alto à huit cordes (dont quatre d'entre elles vibrent par sympathie) appelé *hardingfele.* Les mélodies de h. les plus célèbres furent composées par K. Maliser, chanteur populaire ayant vécu dans la première moitié du XIX[e] s. Grieg, composa également plusieurs h. publiés dans des recueils de pièces lyriques pour piano.

Hallyday Johnny, pseud. de Jean-Philippe Smet (Paris 1943) chanteur français de musique légère. Il a été le premier à introduire en France le rock'n roll. Parmi ses succès, signalons *Reviens la nuit* et *Viens danser le twist.*

Halm August Otto (Grossaltdorf 1869 - Saalfeld 1929) éducateur, musicographe et compositeur allemand. Ayant reçu une éducation à la fois musicale et théologique, il exerça une carrière partagée entre la direction chorale, l'enseignement, la critique musicale et la composition. Tout d'abord séduit par la musique de H. Wolf, il s'intéressa ensuite à Bach et Bruckner. Plusieurs de ses écrits, dont la *Harmonielehre* (1905), *Von zwei Kulturen in der Musik* (1913, 3/1947) et la *Einführung in die Musik* (1926) sont toujours appréciés. □

Halvorsen Johan (Drammen 1864 - Oslo 1935) compositeur et violoniste norvégien. Il a fait une très brillante carrière comme violoniste, mais il a été également apprécié comme chef d'orchestre, surtout aux théâtres de Bergen et d'Oslo. Ses compositions, influencées par Grieg, comprennent entre autres des symphonies, 2 rhapsodies norvégiennes, de la musique de chambre, des lieder et des musiques de scène.

Hambraeus Bengt (Stockholm 1928) compositeur, organiste et musicologue suédois. Organiste réputé, il travailla de 1957 à 1972 à la Radio suédoise; depuis 1972, il enseigne à l'Université de Montréal. Il a composé de nombreuses œuvres orchestrales, vocales et électroniques, ouvertes aux recherches de la → nouvelle musique, et très proches des traditions extra-européennes.

Hamel Peter Michael (Munich 1947) compositeur allemand. Elève de G. Bialas, il a effectué des expériences dans des groupes d'improvisation et utilisé certains «mixed media», en collaboration avec L. Ferrari et J.A. Riedl entre autres. Il s'est aussi intéressé à la musique orientale. Ainsi que d'autres compositeurs allemands de sa génération, il est ensuite revenu à des conceptions tonales et modales. Parmi ses œuvres, signalons *Mandala* (1972) pour piano préparé, *Gestalt* (1980) pour orchestre et l'opéra *Menschentraum* (1977-78). Il a publié le livre *Durch Musik zum Selbst* (1976).

Hamerik (ou Hammerich) Angul (Copenhague 1848 - Frederiksberg, près de Copenhague, 1931) musicologue danois. Critique musical au «Nationaltidende», il a dirigé le Musée d'histoire de la musique de Copenhague, qu'il avait fondé lui-même avec d'autres collaborateurs en 1897. Il a enseigné à l'Université de Copenhague de 1892 à 1922. Il a consacré plusieurs ouvrages et essais à des musiciens danois.

Hamilton Foresthorn, dit «Chico» F. (Los Angeles 1921) batteur de jazz américain. Il a joué en 1952 avec le quartette de Gerry Mulligan et, en 1955, il a créé son propre quintette, caractérisé par des sonorités moelleuses et suggestives, où s'associent la flûte, la guitare et le violoncelle, sur un accompagnement feutré de percussion.

Hamilton James, dit «Jimmy» H. (Dillon, Caroline du Sud, 1917) clarinettiste de jazz américain. Se caractérisant par une sonorité fraîche et limpide, et par un style parfois baroque mais rythmiquement très riche, il s'est affirmé surtout dans l'orchestre de Duke Ellington, dont il est devenu membre en 1942. Il a parfois utilisé le saxophone ténor, dans un style proche de celui de Ben Webster.

Hammerich → Hamerik.

Hammerklavier terme allemand («clavier à marteaux») qui, à l'époque de transition entre les instruments à clavier à cordes pincées (clavecins) et ceux à cordes frappées (pianos), désignait les seconds de ces instruments. Beethoven utilisa cette expression dans les titres de ses *Sonates* op. 101 et 106.

Hammerschmidt Andreas (Brüx, Bohême, 1611 ou 1612 - Zittau, Saxe, 1675) compositeur et organiste allemand. Il exerça comme organiste au château de Wesenstein ainsi que dans les églises de Freiberg et de Zittau; il fut surtout apprécié pour ses œuvres vocales sacrées qui, si elles n'échappent pas à l'influence stylistique de H. Schutz, dont H. fut l'ami et l'admirateur, révèlent pourtant, dans l'inspiration et les structures, une empreinte fortement personnelle. La production de H. est très riche : musique instrumentale vocale (sacrée et profane), œuvres de circonstance, lieder. Plusieurs de ses chorals sont encore exécutés aujourd'hui dans les cultes liturgiques de l'Eglise luthérienne.

Hammerstein Reinhold (Lämmerspiel, Hesse, 1915) musicologue allemand. Professeur à l'Université de Heidelberg (1963-1980), il a étudié la musique médiévale, en particulier à travers l'iconographie musicale, qu'il a érigée en discipline à partir de méthodes d'interprétation élaborées par W. Panofsky. Parmi ses ouvrages, il faut citer *Die Musik der Engel* (1962), *Diabolus in musica* (1974).

hampe trait vertical ajouté à une figure de note. Dirigé vers le bas, il se place à gauche de la note; dirigé vers le haut, il se place à droite.

Hampton Lionel (Louisville, Kentucky, 1913) vibraphoniste et chef d'orchestre de jazz américain. A

L. Hampton au vibraphone.

partir de 1936, il a fait partie du trio, du quartette et de l'orchestre de Benny Goodman. En 1940 il a fondé son orchestre, qui est devenu très populaire en raison de son extraordinaire verve rythmique (laquelle devint recherche gratuite de l'effet dans les moments moins inspirés) et du mélange explosif de boogie-woogie et de rhythm and blues. H. s'est aussi produit en concert comme batteur et comme chanteur, ainsi qu'au piano, qu'il jouait de manière percussive, avec ses deux index, comme un vibraphone.

Hampton Robert (Little Rock, Arkansas, 1891 - Californie 1944) compositeur de ragtimes américain. Pianiste autodidacte, il s'établit à Saint Louis vers 1907 et devint l'un des représentants les plus importants du ragtime de ces années. Des quelques 40 morceaux qu'il a composés, il nous reste seulement *The dogin' rag* (1913), *Cataract rag* (1914, transcrit par A. Matthews car H. ne connaissait pas la musique, et qui révèle aussi l'influence de la tradition classique européenne) et *Agitation rag* (1915).

Hancock Herbie (Chicago 1940) pianiste de jazz américain. Il a fait ses débuts dans l'ensemble de Miles Davis (1963); puis il a accueilli certaines particularités du free jazz, utilisant aussi le piano électrique. Il s'est ensuite tourné vers un genre beaucoup plus commercial, le «pop funky».

Handel ou Händel → Haendel.

Handl Jakob → Gallus, Jacobus.

Handschin Jacques (Moscou 1886 - Bâle 1955) musicologue et organiste suisse. Il a commencé ses études musicales à Bâle et les a complétées à Munich (avec M. Reger), à Leipzig (avec K. Straube) et à Paris (avec Ch.M. Widor). De 1909 à 1920, il a enseigné l'orgue au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Revenu à Bâle en 1920, il y termine ses études de musicologie avec K. Nef et lui succède à l'Université en 1935. Il a également été organiste dans les églises de Saint-Gall, Zurich et Bâle. H. a été l'un des chercheurs contemporains les plus compétents dans le domaine de la musique médiévale, à laquelle il a consacré de nombreux essais du plus grand intérêt. Signalons aussi les remarquables études monographiques dédiées à *Moussorgski* (1924), *Saint-Saëns* (1930), *Stravinski* (1942), *Glinka* (1946), *Dvořák* (1946) et, dans le domaine de la théorie, *Der Toncharakter* (1948).

Handy William Christopher (Florence, Alabama, 1873 - New York 1958) compositeur de jazz et éditeur américain. Il a été le premier éditeur à publier des recueils de blues (1912), y compris ceux qu'il avait composés lui-même. Parmi ses succès, signalons surtout *Saint Louis blues,* lancé par Bessie Smith, *Memphis blues* et *Beale Street blues.* En 1917, il a enregistré des disques avec un orchestre qu'il avait fondé à Memphis.

Hanon Charles-Louis (Renescure, près Dunkerque, 1819 - Boulogne-sur-Mer 1900) pianiste et organiste français. Très apprécié surtout comme professeur de piano, il a publié des études et des exercices toujours utilisés (*le Pianiste virtuose,* 60 études progressives), un choix de chants sacrés populaires, ainsi qu'une méthode pour accompagner les chants liturgiques sans connaître la musique.

Hansen maison d'édition musicale danoise. Fondée en 1857 par Jens Wilhelm H. (1821-1904), elle s'est progressivement élargie en rachetant d'autres maisons d'édition, et elle est aujourd'hui la plus importante des pays scandinaves. Son catalogue comprend principalement des auteurs scandinaves, aussi bien classiques que contemporains.

Hanslick Eduard (Prague 1825 - Baden, près de Vienne, 1904) critique musical et musicologue autrichien. Après avoir reçu sa première formation musicale à Prague, il s'établit à Vienne, où il devint docteur en droit et entreprit une carrière administrative, tout en collaborant à différentes revues comme critique musical. De 1856 à 1895, il fut professeur d'histoire de la musique et d'esthétique à l'Université de Vienne. Il fut en relation avec les plus grands musiciens de l'époque et prit position, dans la polémique opposant les partisans de Wagner à ceux de Brahms, pour ce dernier. Dans son livre le plus célèbre, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), il condamne l'esthétique romantique et le mythe de l'unité des arts, et adopte certains concepts esthétiques formulés par J.F. Herbart. Le titre lui-même suggère qu'il existe une beauté caractéristique de la musique dont les éléments constitutifs ne sont pas comparables à ceux des autres arts; en outre, la musique n'est pas envisagée comme un moyen pour exprimer des sentiments (dont elle peut imiter la dynamique), ni pour connaître l'absolu, ni même pour susciter des émotions, mais elle s'identifie à sa dimension technique, ne signifiant jamais autre chose qu'elle même. La musique invente continuellement des formes nouvelles dans lesquelles s'incarne l'individualité créatrice et, comme telle, elle est aussi un produit de l'histoire, susceptible de vieillir ou de s'épuiser. Les écrits d'H. comprennent une vingtaine d'ouvrages et sont consacrés en grande partie à la vie musicale de l'époque.

E. Hanslick discutant avec R. Wagner (debout) ; caricature d'O. Böhler. Vienne, Bibliothèque nationale.

Hanson Howard (Wahoo, Nebraska, 1896 - Rochester, New York, 1981) compositeur américain. Directeur de la Eastman School de 1924 à 1964. Il a gagné le Prix de Rome américain en 1921. Son œuvre, où l'on reconnaît l'influence de Brahms, Franck, Sibelius, Grieg et Respighi, comprend des symphonies, des concertos pour différents instruments solistes, des compositions pour chœurs et orchestre (dont *Songs of Democracy,* 1957, sur un texte de W. Whitman, et *Songs of Human Rights,* 1963), des pièces de musique de chambre et l'opéra *Merry Mount* (1933).

Hanuš Jan (Prague 1915) compositeur tchèque. Il a revêtu plusieurs fonctions directoriales auprès de l'Union des compositeurs tchèques et dans la commission chargée d'éditer les œuvres complètes de Dvořák. Il a composé plusieurs œuvres : des opéras et des ballets; des symphonies, des fantaisies et des ouverture; plusieurs pièces de musique de chambre et pour piano; ainsi que des messes pour soli, chœurs et différentes formations instrumentales. Il se situe dans la lignée de Smetana, Dvořák et Z. Fibich. Outre des

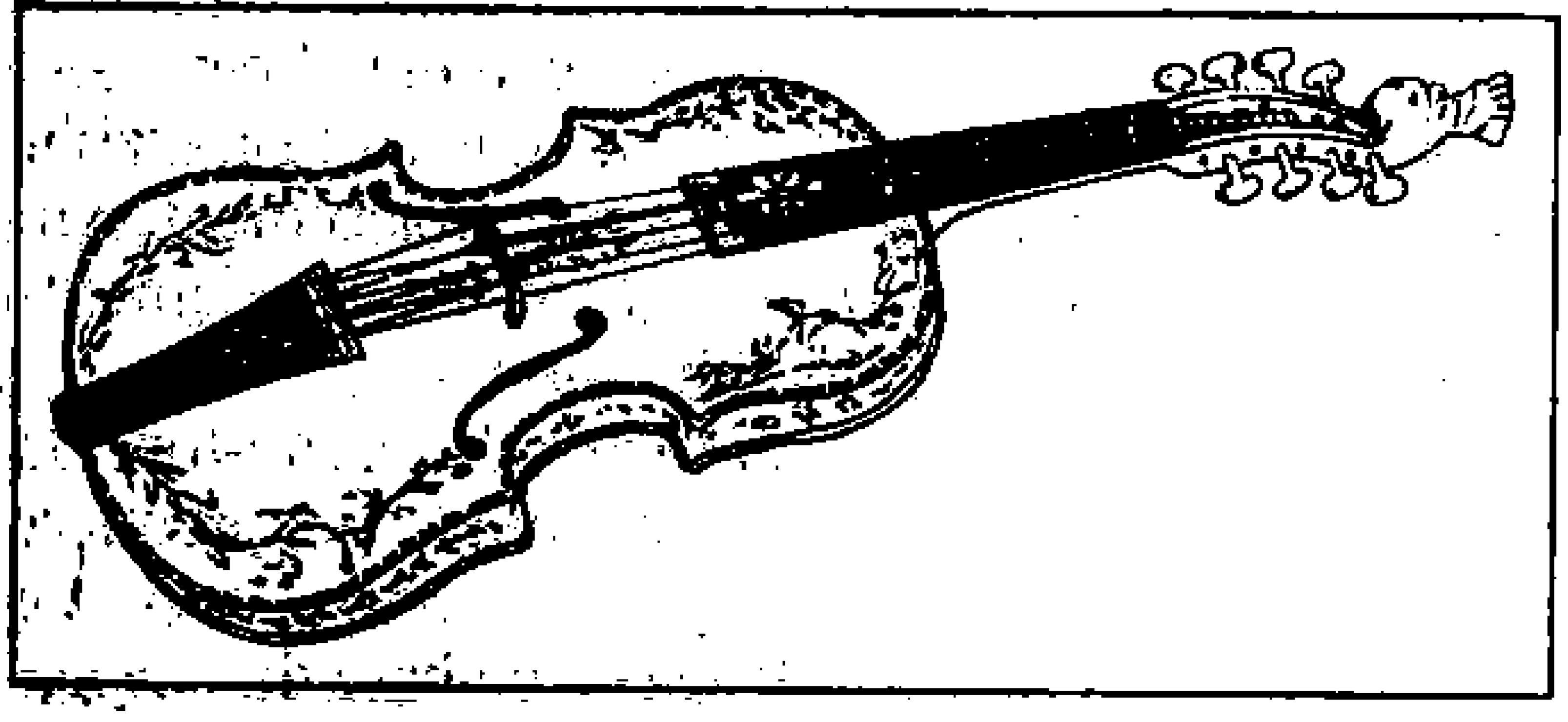
compositions inspirées par des motifs populaires (*Danses populaires bohémiennes* pour orchestre; les cantates *la Terre parle* et *l'Année tchèque*; plusieurs mélodies), signalons des œuvres en rapport avec les événements de la Seconde Guerre mondiale (*Requiem des Carpates* et *A l'armée,* composées en 1945).

Haraszti Emile (Nagy-Várad 1885 - Paris 1958) musicologue hongrois. Il a exercé ses activités à Budapest, à Vienne et, à partir de 1945, à Paris; il a publié des essais et des monographies sur la musique hongroise, en particulier sur Liszt (*Fr. Liszt,* posthume, 1967), Bartók et la musique instrumentale des XV^{e} et XVI^{e} s. Il a également étudié les rapports entre certains musiciens occidentaux (surtout Wagner et Berlioz) et la musique hongroise.

hard bop style de musique jazz des années 50. Au sens littéral, l'expression signifie «bop dur» : il s'agissait en effet, en partant du style bop précédent, de reprendre à travers des sonorités très chargées les modèles proposés par la musique afro-américaine d'origine, du blues au gospel. Le style funk et le style soul appartiennent également au h.b. Parmi les principaux représentants de ce courant, signalons Sonny Rollins, John Coltrane (dans sa première période), les Jazz Messengers d'Art Blakey, Horace Silver et les premiers ensembles de Max Roach et de Clifford Brown.

Hardin Lilian, dite «Lil» H. (Memphis 1903 - 1971) pianiste de jazz américaine. Epouse de Louis Armstrong de 1924 à 1932, elle a joué avec lui d'abord dans le Creole Jazz Band de Joe King Oliver, puis dans les Hot Five. Son style reflète l'influence de Jelly Roll Morton.

hardingfele ou *fele* ou, plus exactement, *hardangerfele* violon populaire utilisé en Norvège. Il appartient à la famille des vièles populaires les plus élaborées, très proches des formes du violon. L'h. possède une caisse de résonance et un manche décorés, quatre cordes destinées à l'archet, ainsi que quatre cordes sympathiques.

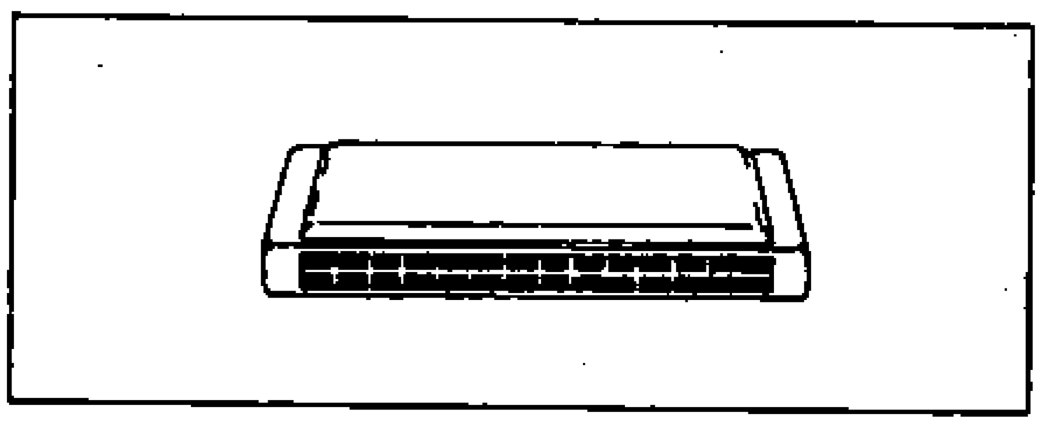


Hardingfele : violon populaire très répandu en Norvège.

hard rock (littéral. «rock dur») dénomination attribuée au courant rock qui, à la fin des années 60 et au début des années 70, amplifiait les rythmes et les sonorités par électrification, s'inspirant souvent de l'ancien blues, et produisant parfois des effets hypnotiques (Led Zeppelin, Deep Purple, Grandfunk Railroad). Dix ans plus tard, aux Etats-Unis, un renouveau de ce courant a pris le nom de *heavy metal* («métal lourd»).

harmonica (à bouche) instrument à vent à anches libres. Il est constitué d'un support de bois ou de métal, où sont disposées une ou plusieurs rangées

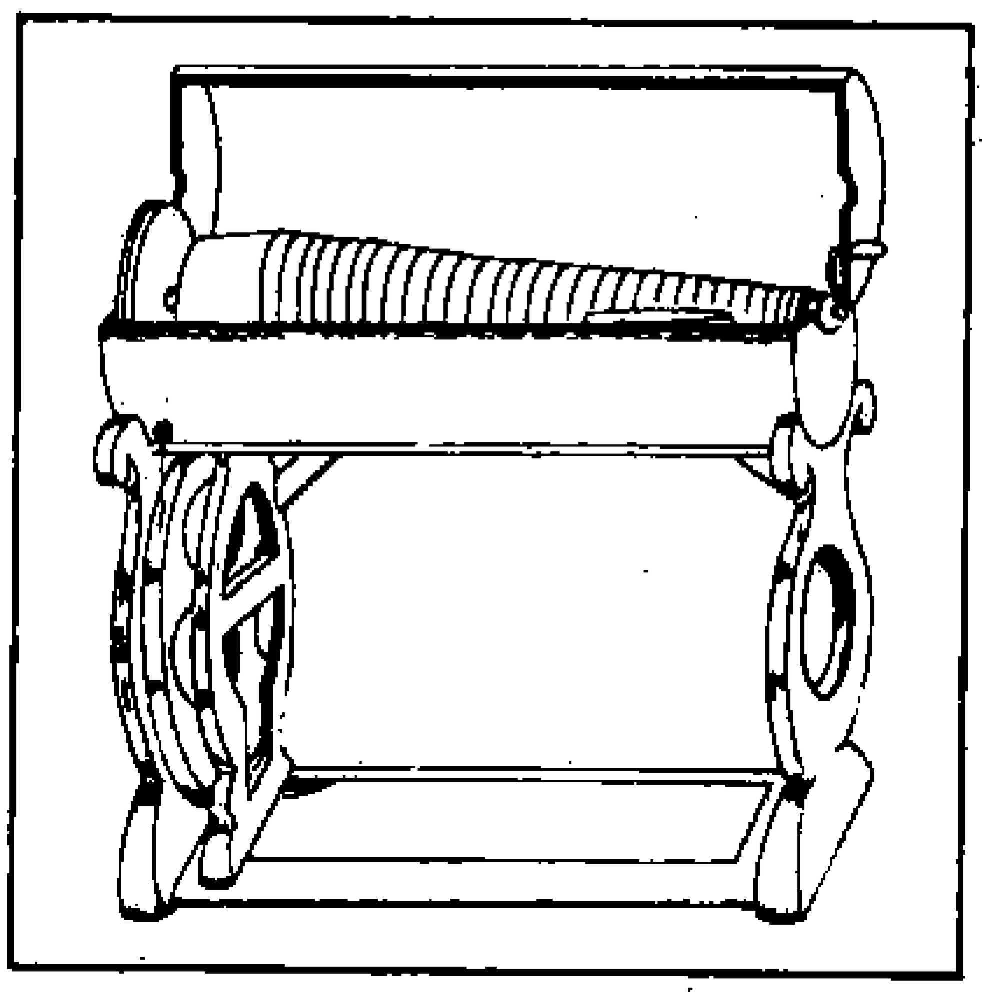
Harmonica (à bouche).



d'anches libres; celles-ci communiquent avec l'extérieur au travers d'une ouverture faite dans le support, et sont mises en vibration, soit par l'inspiration, soit par l'expiration, avec la bouche de l'instrumentiste. L'h. constitue, avec l'accordéon et l'harmonium, l'une des applications occidentales du dispositif de l'anche libre, inventé en Orient. Les premiers exemples, qui furent suivis d'une considérable variété d'instruments utilisés pour beaucoup dans la musique populaire ou légère, sont constitués par l'*aéolina* de C. F. L. Buschman (1821), par le *psallmélodikon* de Weinrich (1828) et le *symphonium* de Weastone (1829).

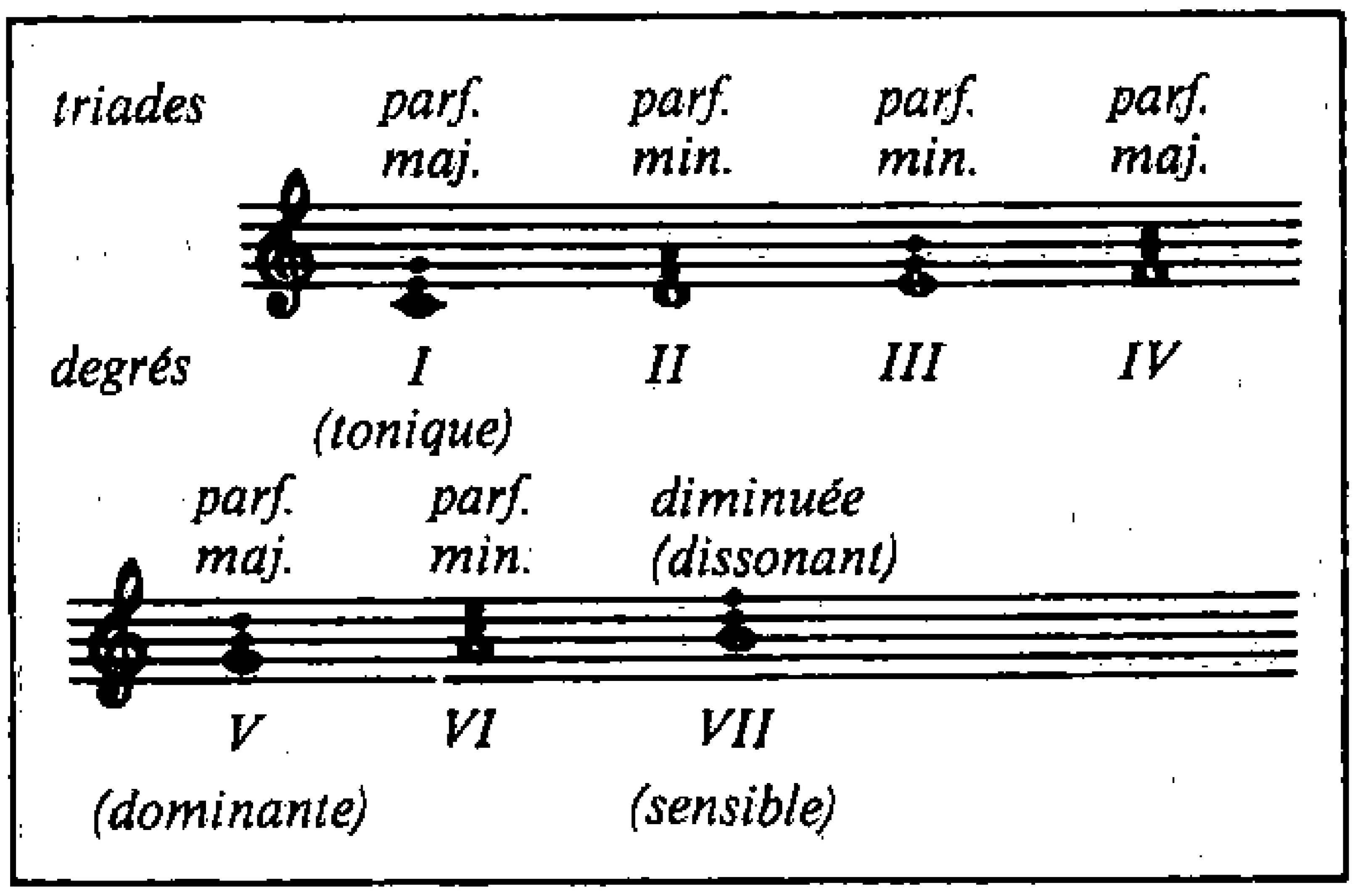
harmonica de verres terme désignant l'instrument idiophone à cristaux tournants, frottés par les doigts humidifiés, construit par B. Franklin en 1761, et dénommé par ce dernier *harmonica.* Il consiste en un perfectionnement du système — employé alors en tant que divertissement de société et, à l'occasion, pour des exhibitions musicales — permettant de produire des sons en passant un doigt mouillé sur le bord de verres en cristal. Franklin plaça de nombreuses coupes hémisphériques de cristal l'une sur l'autre, par ordre de grandeur décroissante, toutes fixées sur un axe horizontal passant à travers un trou percé à leur sommet. Une pédale permet de faire tourner la tige de manière à ce que les mains puissent frotter les cristaux. A la fin du XVIII^{e} s., fut construit un type d'h. muni d'un clavier, évitant le contact direct avec les coupes. Mozart et Beethoven écrivirent plusieurs œuvres pour cet instrument.

Harmonica de verres, instrument idiophone à cristaux tournants.

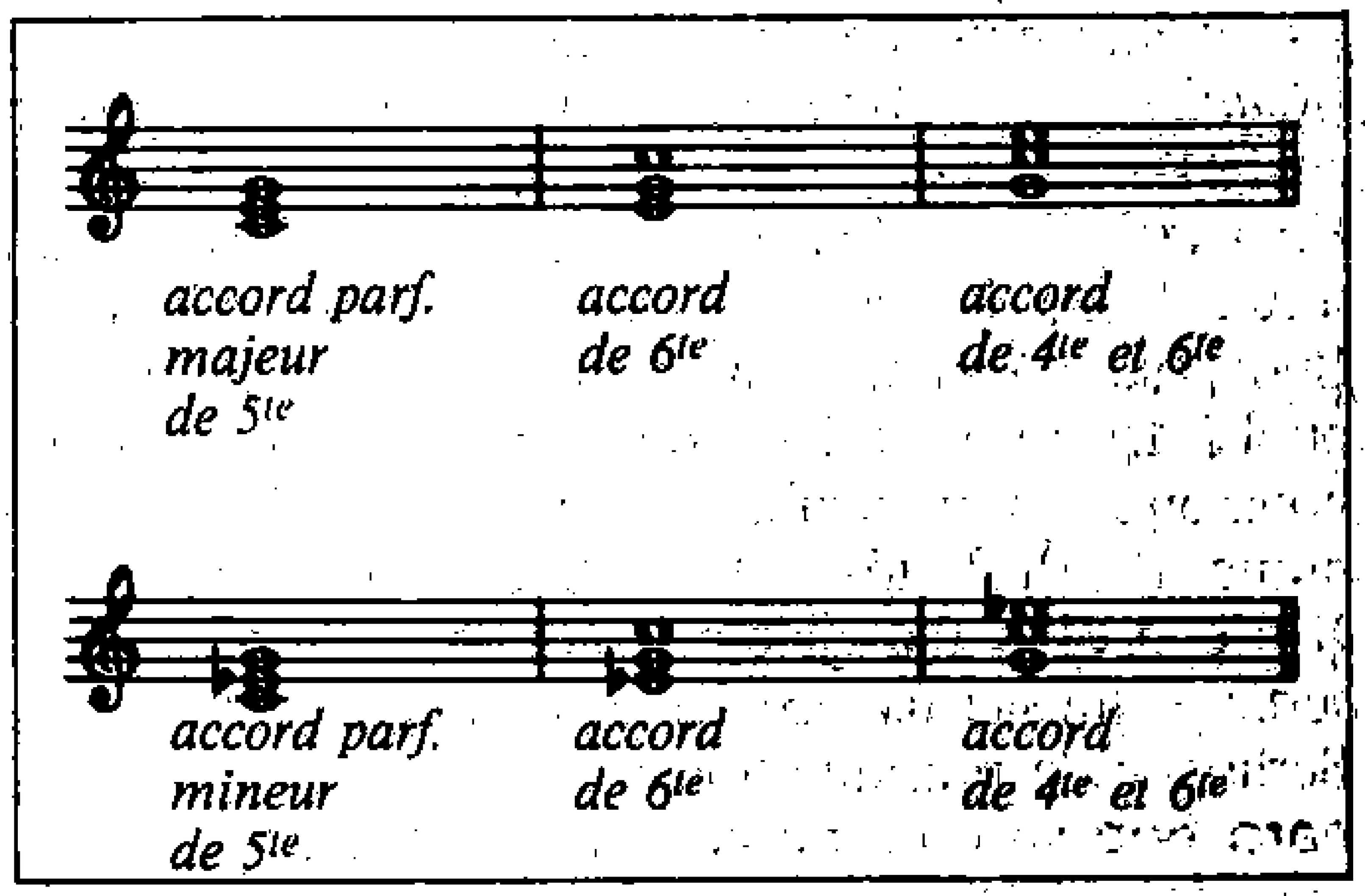


harmonie nom donné à l'art, ainsi qu'au résultat, de la combinaison simultanée de plusieurs sons différents. L'étendue de la signification que la pensée occidentale a associée au mot h. est directement en rapport avec les spéculations cosmogoniques et cosmologiques de la philosophie présocratique (en particulier de l'école pythagoricienne, VI^{e} s. av. J.-C.), laquelle tirait de la science harmonique, pourtant fondée sur la division arithmétique de l'unique corde de l'instrument dit *monocorde,* c.-à-d. sur un phénomène rigoureusement physicoacoustique, un modèle de structure métaphysique, un schéma d'interprétation rationnelle de l'univers. Pendant tout le Moyen

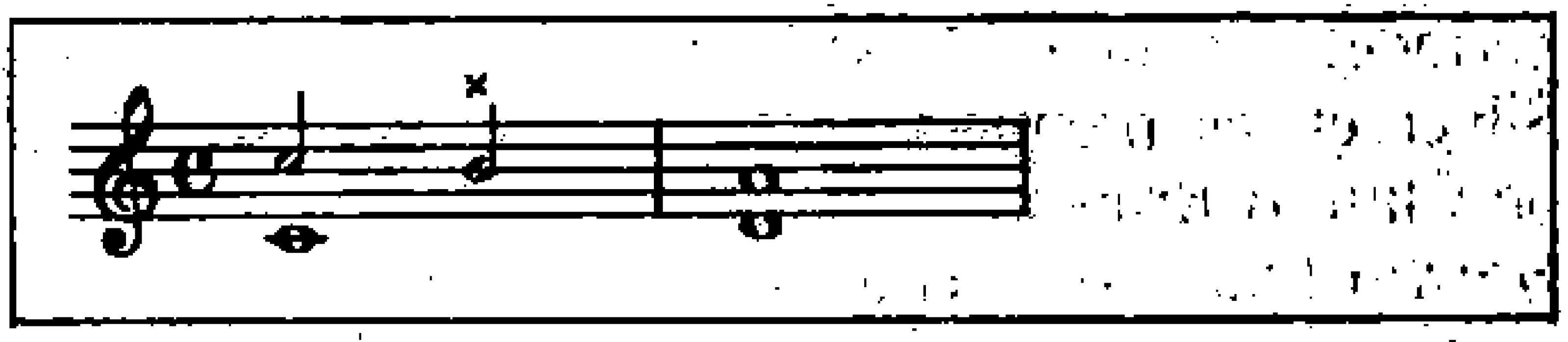
Age, lorsque la pratique musicale avait déjà essayé avec succès les chemins de la polyphonie, le terme d'h. reste encore relégué dans la région mal définie des spéculations philosophiques où l'Antiquité classique l'avait placée. Ce n'est que vers la fin du XV^{e} s. (grâce aux théoriciens J. Tinctoris et F. Gaffurio) que l'h. cesse d'être du ressort des sphères pour accéder, également comme mot, au domaine de la pratique musicale, afin de désigner les critères syntaxiques qui règlent les rencontres simultanées des sons au sein d'un discours musicalement signifiant. Dans son acception musicale moderne (depuis Rameau, c.-à-d. depuis le XVIII^{e} s.), l'h. a essentiellement un caractère normatif : elle regroupe un ensemble de règles qui définissent la structure des accords en partant du principe de la *tonalité* et déterminent leurs enchaînements dans le temps. La notion physique (et non plus métaphysique) du son constitue le fondement de l'h. classique et romantique ; la découverte des *sons harmoniques,* c.-à-d. des sons qui accompagnent l'émission de chaque note, a donné aux théoriciens du XVIII^{e} s. la base objective et rationnelle dont ils avaient besoin. C'est ainsi que prend naissance la théorie normative de l'accord en *triade* (ou *accord de trois sons*), composé de deux tierces superposées, pratiqué depuis désormais au moins trois siècles et déjà identifié d'un point de vue théorico-mathématique par G. Zarlino (*Istitutioni harmoniche,* 1558). Prenons le cas de la gamme de *do* majeur : si l'on construit sur chaque degré de cette gamme un accord de trois sons, on obtient :



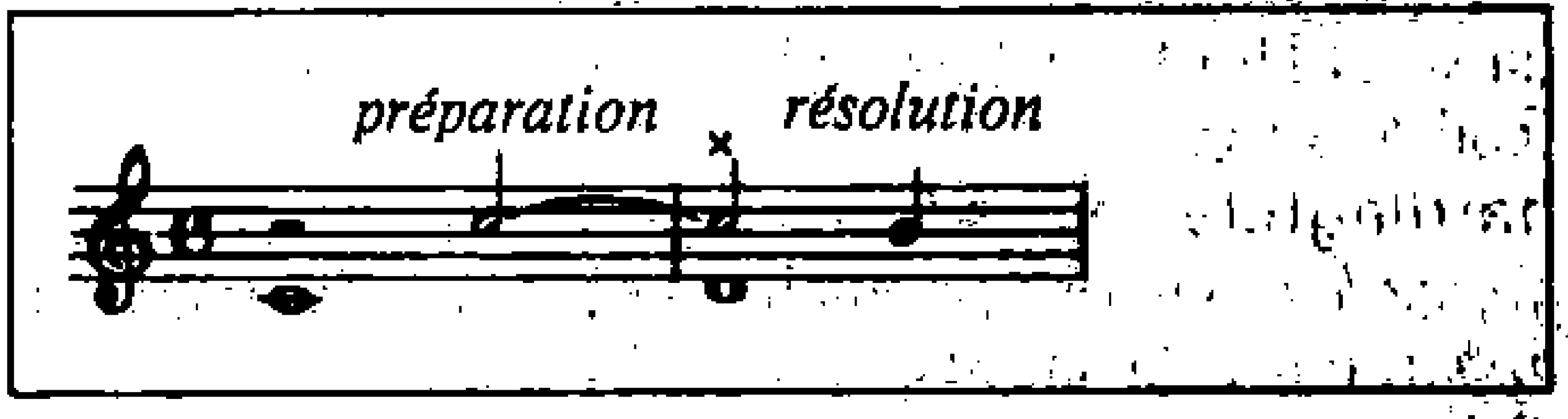
La triade est dite *majeure* ou *mineure* selon que la note médiane forme un intervalle de tierce majeure ou mineure par rapport à la fondamentale, et *diminuée* lorsque la note médiane et la note supérieure forment des intervalles respectivement de tierce mineure et de quinte diminuée par rapport à la fondamentale (→ intervalle). L'h. tonale établit parmi ces accords une hiérarchie qui détermine leurs rapports. L'h. a très vite élaboré une théorie des *dissonances,* en usage depuis les débuts de la polyphonie. Facilement repérable dans une phénoménologie de l'écoute, la dissonance devient vite insaisissable dès lors qu'on essaie de la définir physiquement. En simplifiant les choses, on peut dire que le langage musical occidental considère comme dissonante toute association de sons (deux ou plus) qui ne peut pas être réduite à une triade majeure ou mineure (ou à l'une de ses parties) ; en d'autres mots, les seuls accords considérés comme consonants sont les triades majeures et mineures, ainsi que leurs *renversements* (formés par les mêmes notes disposées dans un ordre différent), comme celles en *do* majeur et en *do* mineur que voici :



L'utilisation de toutes les autres combinaisons sonores considérées comme des accords (ou comme des intervalles) dissonants est soumise à un ensemble de règles, qui répondent essentiellement à deux interprétations possibles de la dissonance : la dissonance *de passage,* dépourvue d'accent rythmique,

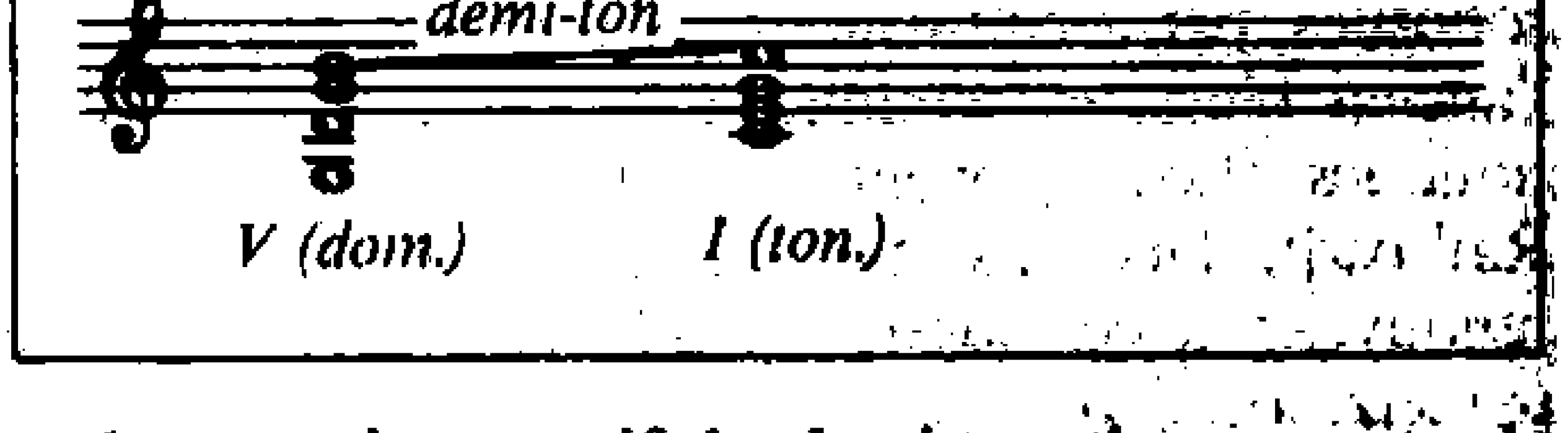


et la dissonance *sur un temps fort,* c.-à-d. accentué,



dont l'utilisation, limitée à l'origine aux lois de la *préparation* et de la *résolution* (la note qui crée la dissonance apparaît anticipée dans un accord précédent et évolue vers une autre note consonante ou moins dissonante), s'est ensuite progressivement libéralisée. Mais si la dissonance en tant que telle suffit à établir une tension harmonique, seul son emplacement syntaxique en définit la fonction et fournit les éléments nécessaires à sa juste compréhension.

Fondée sur le pouvoir attractif du demi-ton, la *cadence* constitue un lien syntaxique de première importance (au sens historique du terme aussi) de l'harmonie. La formule cadencielle de base du langage tonal, dite *cadence parfaite,* est formée par la succession des accords parfaits du V^{e} et du I^{er} degré de la gamme, c.-à-d. les accords de *dominante* et de *tonique* :



où le pouvoir attractif du demi-ton s'exerce entre le septième degré (dit *sensible*) et le premier (*tonique*). Toutefois, les cadences utilisées au sein de l'h. tonale

sont de différentes sortes, et ce sont elles qui régissent en très grande partie les rapports de tension entre les accords.

Les autres accords (consonants et dissonants) s'organisent autour des noyaux énergétiques cadenciels selon des rapports hiérarchiques nombreux et souvent interchangeables, de manière à former des chaînes harmoniques de plus en plus complexes, surtout depuis que la diffusion du système acoustique *bien tempéré* a mis à la disposition des compositeurs 12 sons équivalents à l'intérieur d'une octave, chacun d'eux pouvant être à son tour le centre potentiel d'une tonalité autonome.

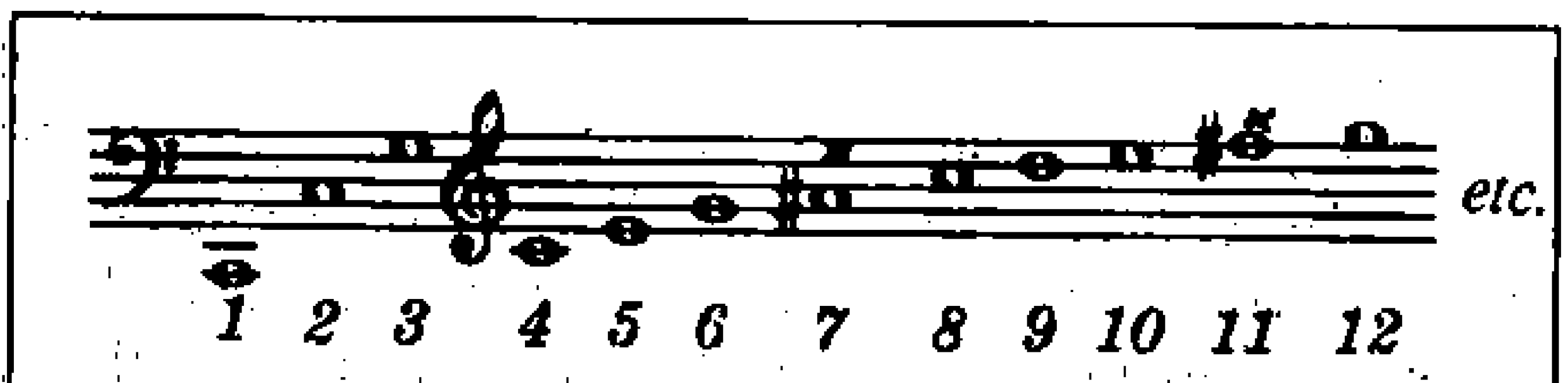
L'évolution historique de l'h. tonale, cependant, n'a pas suivi un parcours linéaire : après une phase initiale d'expérimentation (Monteverdi), qui a coïncidé avec la désagrégation du système modal (Gesualdo), la syntaxe harmonique évolue rapidement vers une organisation rationnelle fondée sur le principe de la *basse continue*, c.-à-d. sur une logique des accords concernant le parcours suivi par les notes de basse des accords. Après Bach, le recul de la profusion baroque face à la maturité un peu sèche du XVIII^e^ s. semble marquer un temps d'arrêt dans l'évolution de l'h. Plus tard, les recherches sur l'h. dissonante et sur les changements de tonalité (*modulations*) en relation avec un système fonctionnel élargi aux 12 degrés de la gamme tempérée (*chromatisme*) aboutissent, avec Wagner, à l'épuisement virtuel des potentialités structurelles du langage tonal. Des signes évidents de crise se manifestent dans les années au tournant des XIX^e^ et XX^e^ s., avec le système *pentatonique* (fondé sur une gamme de 5 sons) et la gamme par tons (fondée sur une gamme de 6 sons) de Debussy, les suspensions tonales de R. Strauss et du premier Schoenberg, et les hypertrophies harmoniques du dernier Mahler.

La liquidation définitive de l'h. traditionnelle est marquée d'une part par la période de brève anarchie tonale représentée par l'école de Vienne (*atonalité*), d'autre part par la polytonalité de Stravinski dans sa période russe. Les essais qui ont été faits ensuite, depuis les manipulations sur des matériaux historiquement prédéterminés (*néoclassicisme*), jusqu'aux spéculations sur les 12 sons en dehors de leurs rapports hiérarchiques habituels (*dodécaphonisme*), et aux différentes tentatives d'amplifier la notion classique de tonalité au point d'y intégrer n'importe quelle association de notes (Hindemith), constituent autant de témoignages d'une recherche de nouveaux schémas harmoniques. La période d'après la Seconde Guerre mondiale a été peut-être plus cohérente, dans son radicalisme, en rejetant toute référence à un système harmonique établi de quelque manière que ce soit.

Aucune grande civilisation musicale extra-européenne n'a développé l'h. comme discipline autonome. Presque partout, sauf dans les cultures musicales typiquement monodiques, comme celle des Arabes, domine la pratique de l'hétérophonie (superposition de lignes mélodiques semblables mais non identiques), souvent soutenue par des formules répétitives (*ostinati*) ou par des centres tonals de référence. On rencontre également des procédés proches de l'*organum* médiéval, auxquels s'associe, notamment en Afrique, une sensibilité aiguë dans le choix des intervalles.

harmonique en acoustique, chacune des fréquences qui concourent à former un son qui n'est pas pur (onde complexe) ; la découverte et la définition physique et mathématique de telles fréquences sont dues au Français J. Sauveur (1701). On considère comme valeur unitaire la fréquence des vibrations les plus lentes, dites *fondamentales*, celle des autres composants étant toujours donnée par les multiples de la fondamentale, selon la progression arithmétique : 1(fondamentale), 2, 3, 4...*n* ; c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'h. qui n'ait de fréquences égales à un multiple de la fréquence de la fondamentale.

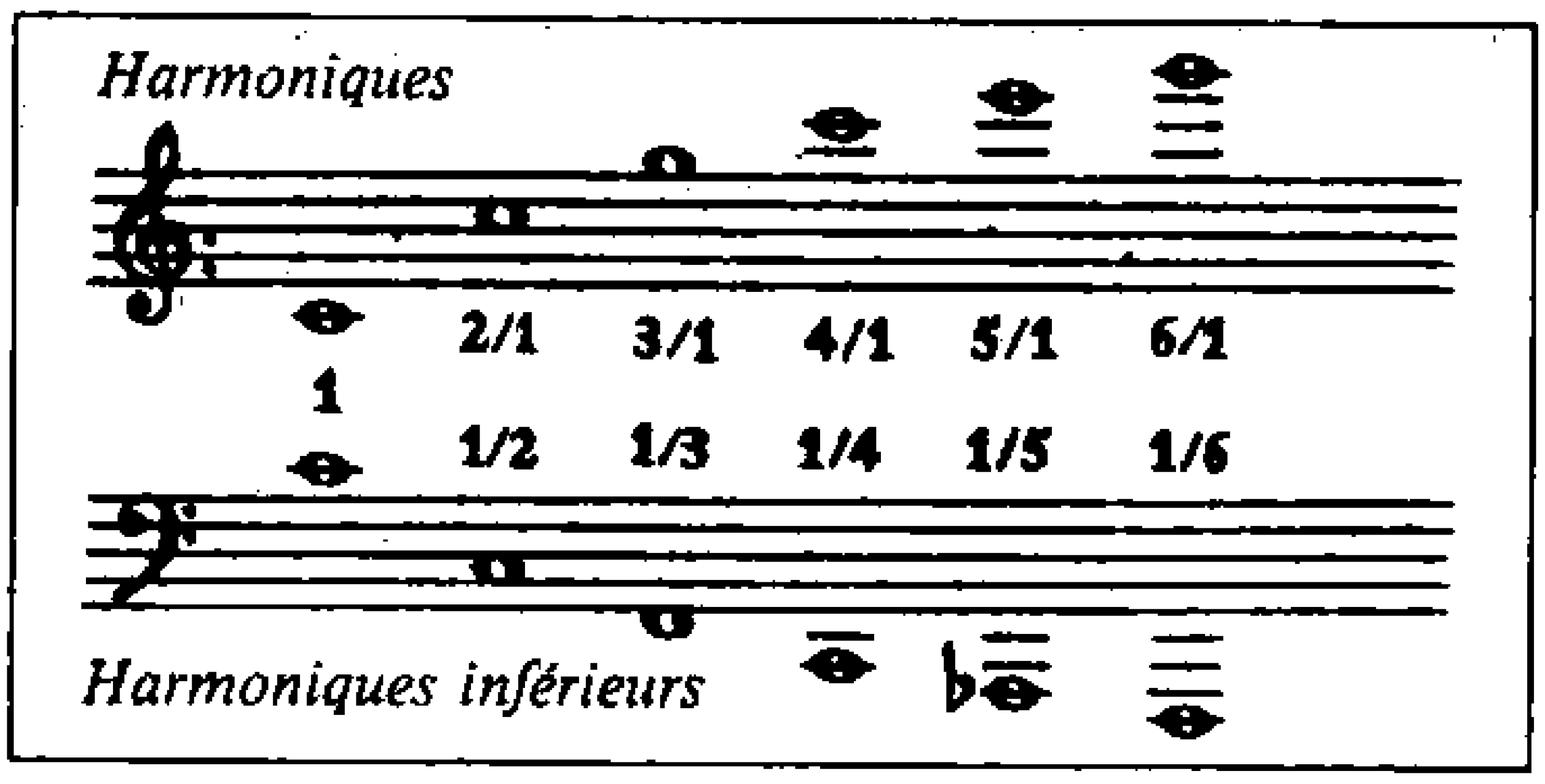
Si, par exemple, on prend les notes en usage actuellement, on peut attribuer à un *do* fondamental, pris comme 1, la série suivante des harmoniques qui sont avec la première note en rapport de 2/1, 3/1, 4/1...*n*/1 :



✕ : *notes qui sonnent plus haut que ce qui est figuré.*

En ce qui concerne les *h. inférieurs*, ayant la fréquence en progression arithmétique inverse par rapport à celles des h. normaux, se reporter à l'article → harmoniques inférieurs.

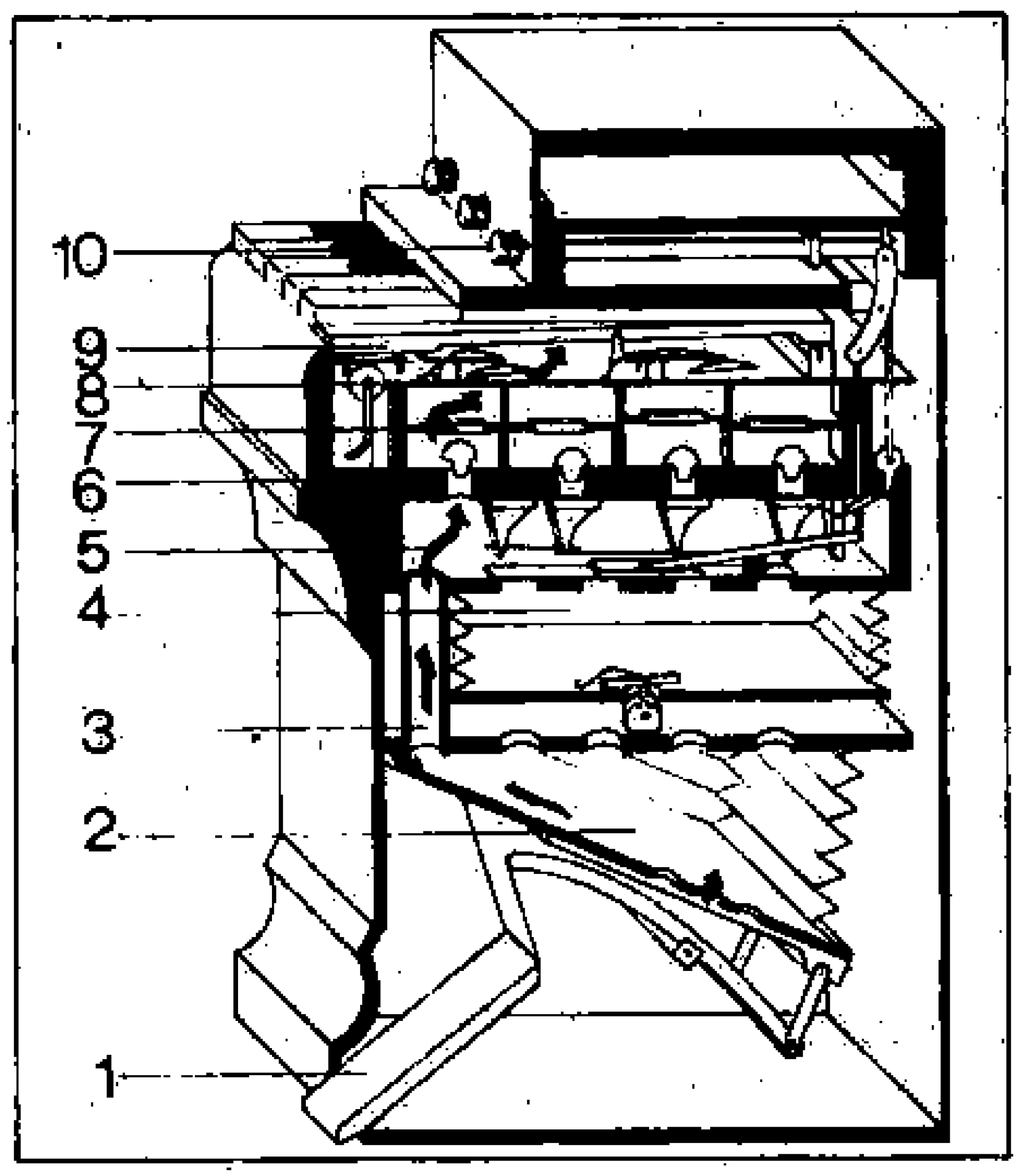
harmoniques inférieurs éléments d'un phénomène vibratoire complexe dont la fréquence équivaut à 1/2, 1/3, 1/4, etc., de la fréquence de base. Les h. i. sont la conséquence d'excitations atypiques de sources sonores (qui peuvent être des instruments à vent, à cordes ou la voix humaine) et sont produites lorsque l'excitation du son s'effectue avec des caractéristiques énergétiques aptes à produire une impulsion vibratoire. Ces incitations périodiques du mouvement vibratoire équivalent à autant d'impulsions de fréquence 2, 3, 4...fois inférieures à celle du mouvement lui-même et, donc, à des sons d'une hauteur proportionnellement inférieure. Comme on peut le constater sur le schéma suivant, les intervalles des fréquences d'h. i. s'écrivent, dans la notation musicale, en rapport inverse de ceux des harmoniques, en prenant une note commune comme base de départ :



ici, un accord de do majeur constitué par les six premiers harmoniques a pour correspondance un accord de fa mineur créé par les six premiers h. i. D'où l'hypothèse controversée, soutenue également par des traités théoriques (H. Riemann), que l'on peut faire remonter l'origine du mode mineur aux h. i.

harmonium instrument à vent, à anches libres et à clavier, avec plusieurs registres comme l'orgue, d'une étendue de 5 à 6 octaves, actionné par des soufflets

Parties principales de l'harmonium :
1 *pédale,*
2 *soufflets,*
3 *conduit d'air,*
4 *réservoir,*
5 *laye,*
6 *sommier,*
7 *anche,*
8 *trou de ventilation,*
9 *touche,*
10 *registres.*



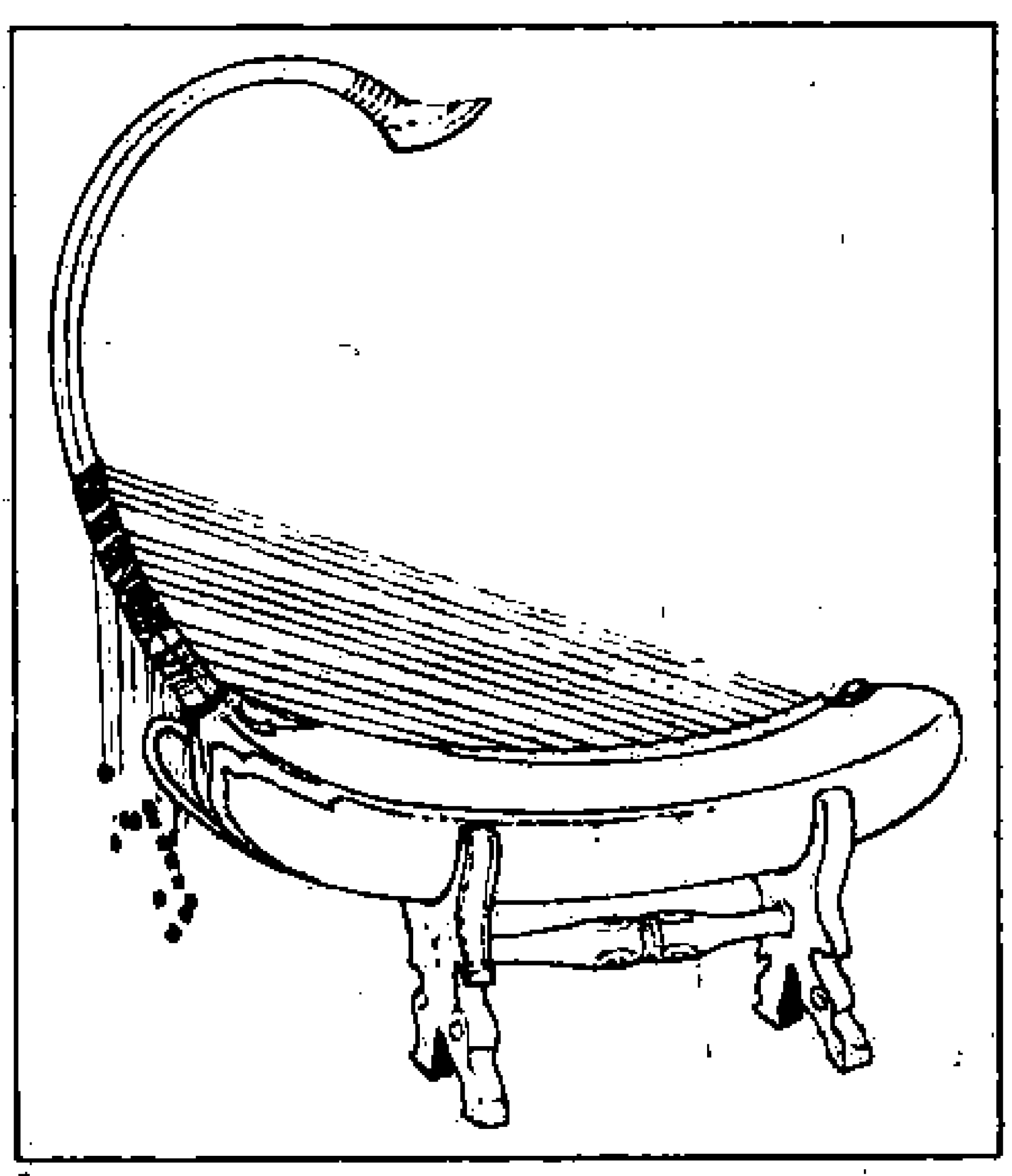
mis en mouvement par des pédales. Il sert le plus souvent à accompagner les chœurs dans les églises, où il se substitue alors à l'orgue. Il fut breveté dans sa forme actuelle, en 1848, par A.F. Debain à Paris. Une petite version portative de l'h., dotée d'un soufflet à main, est employée couramment dans la musique indienne et pakistanaise avec des fonctions de bourdon ou d'accompagnement du chant.

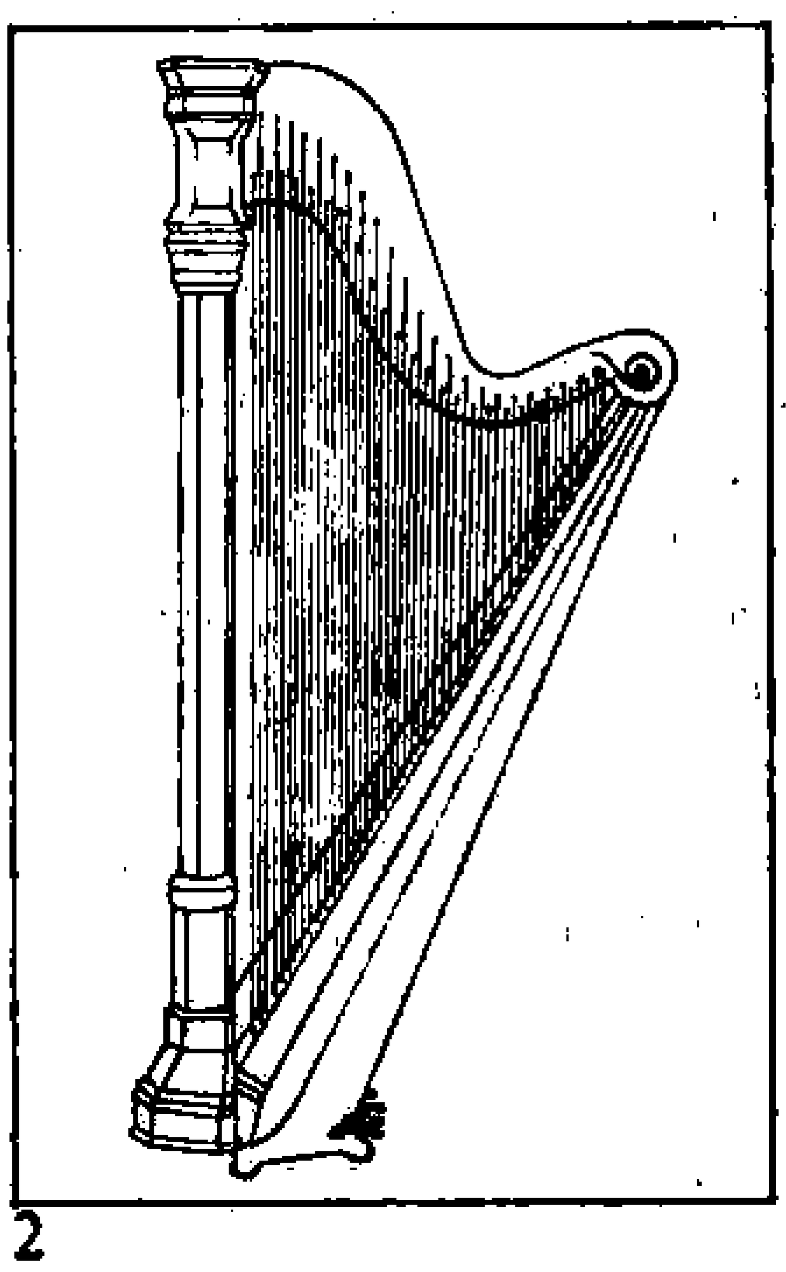
Harnoncourt Nikolaus (Vienne 1929) violoncelliste et chef d'orchestre autrichien. Il s'est consacré à l'étude de la technique d'exécution de la musique baroque et a fondé en 1953 le Concentus musicus de Vienne, composé de spécialistes, avec lequel il a donné de nombreux concerts et fait beaucoup d'enregistrements discographiques. Il a monté avec grand succès un cycle Monteverdi au théâtre de Zurich et un cycle Mozart à l'Opéra de Vienne. Il est professeur à l'Université et au Mozarteum de Salzbourg depuis 1972.

harpe instrument à cordes pincées, dans lequel le plan des cordes est perpendiculaire à la table d'harmonie. Les cordes sont tendues parallèlement les unes aux autres et vont en diagonale de la caisse harmonique à la console. La h. peut être «ouverte», quand elle est composée uniquement d'une caisse et d'une console privée de colonne, disposée en angle (Assyrie, Egypte ancienne) ou d'un arc (Afrique orientale, Birmanie), ou alors «fermée» par un chassis, quand elle est dotée d'une colonne qui ferme la structure en formant un triangle. Déjà connue dans l'Egypte antique et en Assyrie sous une quantité de formes et avec un nombre variable de cordes (jusqu'à 22), peut-être en usage chez les Hébreux, comme semble le faire entendre la Bible (la fameuse «h. de David»), elle fut au contraire inconnue ou négligée dans les civilisations grecques et romaines, lesquelles utilisèrent la *lyre* et la *cithare*. Elle réapparut au VI^{e} s., chez les peuples nordiques, en particulier chez les Anglo-Saxons et les Irlandais, réputés comme d'excellents joueurs, et qui utilisèrent différents types de h. Répandu dans toute l'Europe, l'instrument fut adopté au XII^{e} siècle par les Minnesänger, qui utilisèrent des types de h. plutôt petits, de 9 à 25 cordes. L'ars nova (XIV^{e} s.) rendit familière la h. qui connut ainsi, au cours des siècles suivants, un développement croissant comme instrument soliste et pour accompagner la voix, jusqu'à ce qu'elle soit introduite dans l'orchestre pour la première fois dans l'*Orfeo* de Monteverdi (1607). L'application d'un système de pédales fut décisive pour son développement, système qui fut amélioré par Krumpholtz à la fin du XVIII^{e} s. et parachevé par S. Erard en 1812, ce qui permit, durant l'exécution, de hausser et de baisser les sons de chaque corde d'un ou deux demi-tons, en altérant l'accord fixe fondamental de l'instrument, constitué d'une échelle diatonique (échelle majeure ou mineure de 7 ou 8 notes dans les limites de l'octave) de manière à obtenir également les demi-tons intermédiaires, c'est-à-dire toute la gamme chromatique. La *h. chromatique,* inventée en 1894 par G. Lyon, connut un certain succès, mais de brève durée. Celui-ci supprima les pédales, réussit à mettre dans un espace réduit le grand nombre de cordes nécessaire à couvrir chromatiquement (par demi-tons) l'entière tessiture de l'instrument. La h. utilisée communément aujourd'hui est celle qui repose sur le système Erard, munie de 47 cordes accordées sur l'échelle de *do* bémol majeur et de 7 pédales correspondant aux 7 degrés altérables de l'échelle; les cordes sont fixées à la partie supérieure de l'instrument en forme de S renversé, où agissent les mécanismes reliés aux pédales pour changer d'accords et, à l'extrémité inférieure, à la caisse de résonance, côté qui est le plus près de l'instrumentiste. La h. a trouvé de plus en plus d'emplois dans l'orchestre moderne en vertu de la délicatesse caractéristique de son timbre. Le répertoire de soliste est limité et de moindre intérêt.

harpe éolienne instrument à cordes (de la famille des cithares) constitué d'une caisse de résonance sur laquelle sont tendues des cordes en boyau accordées à l'unisson. En exposant l'instrument en plein air, les

Harpe :
1 *harpe arquée (Birmanie),*
2 *harpe moderne à pédales,*
3 *joueur de harpe angulaire (Gabon).*


1


2

3

Harpe éolienne.

cordes vibrent librement avec le vent en produisant des sons très suggestifs. Déjà connue dans l'Antiquité chez les Chinois, Hébreux et Indiens, la harpe éolienne fut redécouverte vers le milieu du XVII[e] s. par A. Kircher, et connut une nouvelle vogue aux XVIII[e] et XIX[e] s., particulièrement en Allemagne et en Angleterre.

harpsichord → clavecin, instrument à clavier et à cordes pincées, ressemblant à l'→ épinette, de forme rectangulaire, utilisé au XVI[e] siècle.

Harris René, connu également sous le nom de Renatus (France v. 1652- Salisbury 1724) facteur d'orgues anglais. Descendant d'une famille de facteurs d'orgues, il fabriqua une trentaine d'instruments, telles les célèbres orgues des cathédrales de Chichester, Bristol, Winchester, Dublin et Salisbury.

Harris Roy (Lincoln County, Oklahoma, 1898 - Santa Monica, Californie, 1979) compositeur et pédagogue américain. Après avoir terminé ses études à l'Université de Californie, il s'est perfectionné à Paris avec Nadia Boulanger. Revenu dans son pays, il a enseigné dans plusieurs établissements et universités et, à partir de 1961, a été nommé professeur à l'Université de Californie. Sa musique, qui s'adresse à un très large public, est caractérisée par un style cosmopolite et très nettement conservateur. Célèbre surtout comme symphoniste (14 symphonies), il a composé aussi de nombreuses autres œuvres pour orchestre, instrument soliste, formations de chambre et vocales, ainsi que des ballets.

Harris Willard Palmer, dit «Bill» H. (Philadelphie 1916 - Hollindale, Floride, 1973) tromboniste de jazz américain. Il a joué un rôle déterminant, en raison de son vibrato très fortement accentué, dans l'orchestre de Woody Herman de 1944 à 1946 et de 1948 à 1950.

Harris William Godvin, dit «Beaver» H. (Pittsburgh, Pennsylvanie, 1936) batteur de jazz américain. Dans la tradition de Sunny Murray, il pratique l'improvisation constante et totale avec les ensembles au sein desquels il joue (entre autres, avec Archie Shepp) et où il apporte, par ailleurs, une pulsion rythmique intense et multiforme.

Harrison Franck Llewellyn (Dublin 1905 - Tunbridge Wells 1987) musicologue anglais. Membre de la British Academy (1965), il occupa divers postes aux USA, avant d'enseigner l'histoire de la musique à l'Université d'Oxford (1952-1970). En 1970, il fut nommé professeur à l'Université d'Amsterdam. Il a publié divers articles et ouvrages comme *Music in Medieval Britain* (1958), *Collins Music Encyclopedia*, en collaboration avec J. Westrup (1959), et *Time, Place and Music. An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800* (1973). □

Harrison James Henry, dit «Jimmy» H. (Louisville, Kentucky, 1900 - New York 1931) tromboniste de jazz américain. Il a affranchi le trombone de son rôle d'instrument accompagnateur pour l'élever, sous l'influence de Louis Armstrong, à la dignité d'instrument soliste. Il a été l'un des principaux solistes de l'orchestre de Fletcher Henderson avant de se joindre, en 1931, à celui de Chick Webb. Son style a beaucoup influencé Jack Teagarden, entre autres.

Harrison Julius Allan Greenway (Stourport, Worcestershire, 1885 - Harpenden, près de Londres, 1963) chef d'orchestre et compositeur anglais. Il a étudié à la Royal Academy of Music de Londres. Il a été directeur de la Beecham Opera Company, de l'Orchestre symphonique écossais, de la Haendel Society et codirecteur de la British National Opera Company. Ses œuvres, composées dans un esprit traditionnel, comprennent des pièces symphoniques et de musique de chambre, des pièces de musique chorale profane et sacrée (dont 3 messes), et l'opéra *The Canterbury Pilgrims.*

Harsányi Tibor (Magyarkanisza, Hongrie, 1898 - Paris 1954) compositeur et pianiste hongrois, naturalisé français. Il a étudié à l'Académie nationale de Budapest avec Bartók et Kodály. En 1923, il s'est établi à Paris où il a fait partie de l'Ecole de Paris qui rassemblait les musiciens immigrés de tous les pays du monde. Il a également fait une carrière de pianiste concertiste et de chef d'orchestre. Ses œuvres, où transparaît l'influence du chant populaire hongrois, de la polytonalité, du néoclassicisme et du jazz, comprennent 3 opéras, 6 ballets, des musiques de scène, des compositions pour orchestre avec ou sans instrument soliste, ainsi que des pièces de musique de chambre.

Hartmann Johann Peter Emilius (Copenhague 1805 - 1900) compositeur danois. Il a étudié avec son père, le compositeur August Wilhelm H. (1775-1850), et s'est perfectionné en Allemagne. Organiste de la cathédrale de Copenhague, codirecteur du Conservatoire de la même ville avec Paulli et Gade (son gendre), il a été l'une des personnalités les plus marquantes de la vie musicale danoise. Très influencé par la musique allemande contemporaine de par ses études, son langage, d'orientation romantique, lié en outre de manière tout à fait originale aux formules du folklore scandinave, a beaucoup marqué Edvard Grieg, son fervent admirateur. L'opéra *le Corbeau* (1832) et certaines de ses compositions pour piano ont d'ailleurs suscité l'approbation de Schumann. Il nous a laissé 3 opéras, des ballets, 2 symphonies, des ouvertures, des œuvres pour chœur, des pièces de musique de chambre, pour piano et pour orgue, ainsi que des mélodies.

Hartmann Karl Amadeus (Munich 1905 - 1963) compositeur allemand. Il a étudié avec J. Haas et H. Scherchen et, en 1941-42, avec Webern. Demeuré très à l'écart pendant le régime nazi, il a fondé en 1945, à Munich, la série de concerts radiophoniques Musica viva, qu'il a dirigée jusqu'à sa mort. Compositeur très ouvert aux préoccupations de l'avant-garde musicale, il était par ailleurs très attiré par les formules du néoclassicisme et de l'expressionnisme viennois. Naturellement porté à accueillir des suggestions diverses, sans aucune intention systématique, il insistait sur l'importance d'un vigoureux dynamisme rythmique appliqué à un langage tourné vers l'atonalité libre. A travers ses huit symphonies (1932-62), il souhaitait faire revivre la grande tradition symphonique. Signalons aussi son opéra *Simplicius Simplicissimus* (1934-35, créé à Munich en 1948).

Harty sir Herbert Hamilton (Hillsborough, Irlande, 1879 - Brighton 1941) chef d'orchestre et compositeur irlandais. Il a d'abord étudié avec son père, et exercé très tôt la fonction d'organiste à Belfast et à Dublin. Etabli en Angleterre, il s'est d'abord affirmé en concert comme accompagnateur au piano, puis comme chef du Hallé Orchestra de Manchester. Ses œuvres, d'inspiration essentiellement romantique, comprennent des symphonies, des poèmes symphoniques et des pièces de musique de chambre.

Haskil Clara (Bucarest 1895 - Bruxelles 1960) pianiste roumaine naturalisée suisse. Elève d'A. Cortot et de G. Fauré, elle a joué avec G. Enesco, E. Ysaye, P. Casals et A. Grumiaux. Elle a été une excellente interprète de Mozart et de Beethoven.

Haslinger maison d'édition musicale autrichienne. Elle fut fondée à Vienne par TOBIAS H. (1782-1842), ami et éditeur de Beethoven, Schubert et Weber. Son fils CARL (1816-1868), qui était également compositeur, reprit sa succession. En 1875, l'entreprise fut cédée à l'éditeur Schlesinger de Berlin.

Hasprois Johannes Symonis (Arras? - ? 1428) compositeur français. Après avoir servi divers rois, il fit partie de la chapelle papale, à Avignon (1393-1403), et fut ensuite scribe apostolique jusqu'à sa mort. Les quelques œuvres qui nous sont parvenues (3 ballades et 1 rondeau) illustrent très bien le style si complexe de l'*ars subtilior.* □

Hasquenoph Pierre (Pantin, près de Paris, 1922 - Paris 1982) compositeur français. Après avoir occupé divers postes à la RTF et à l'ORTF, il dirigea le service de la musique de chambre à Radio-France (1973-1982). Grand Prix musical de la Ville de Paris avec sa *4e Symphonie* (1959), il a montré, à travers son œuvre, combien il était attaché à une grande liberté vis-à-vis de tous les systèmes. Sa production instrumentale est la plus importante, mais il a également abordé la musique vocale et théâtrale.

Hasse Faustina, née Bordoni, dite «la Faustina» ou «la nouvelle sirène» (Venise 1700-1781) contralto italienne. Elle fit ses débuts, avec un grand succès, à Venise (1716); elle chanta ensuite dans les centres italiens les plus importants, et à la cour de Munich et de Vienne. Engagée par Haendel pour le théâtre de Haymarket à Londres, elle fut la protagoniste d'une rivalité mémorable avec Francesca Cuzzoni-Sandoni. De retour à Venise, elle épousa en 1730 J. A. Hasse dont elle devint l'interprète exclusive et qu'elle suivit ensuite à Dresde. Voix de mezzo-soprano plus que de contralto (qui était pourtant le registre qui lui était assigné), elle fut considérée comme l'une des chanteuses les plus importantes du XVIIIe s. en raison de sa virtuosité extraordinaire qui lui permettait d'effectuer des ornements, trilles, *gorgheggi* d'une prodigieuse pureté. Son phrasé fut également considéré comme exceptionnel.

Hasse Johann Adolph (Bergedorf, Hambourg, 1699 - Venise 1783) compositeur allemand. D'abord ténor à Hambourg, il fit ses débuts comme compositeur d'opéras, en 1721, à Brunswick avec l'opéra *Antioco.* En 1722, il se rendit à Naples pour étudier avec N. Porpora et A. Scarlatti : ces deux compositeurs exercèrent une influence notoire sur les œuvres que H. fit représenter, avec succès, à cette période. Installé à Venise (1727), il devint maître de chapelle au Conservatoire des Incurables et poursuivit sa brillante carrière théâtrale (*Attalo, re di Bitinia,* 1728; *Tigrane,* 1729; *Ezio,* 1730; *Artaserse,* 1731). En 1730, il épousa la célèbre contralto Faustina Bordoni (→ Hasse, Faustina). Invité à Dresde, il remporta un triomphe avec *Cleofide* ; de retour en Italie, il fut acclamé à Turin (*Catone in Utica*), Rome (*Cajo Fabrizio*), Venise (*Demetrio* et *Euristeo*) et Bologne (*Siræ re di Persia*). En 1733, il s'installa à Dresde, où il resta plus de trente ans (*Didone abbandonata,* 1742, et *Il Re pastore,* 1755, entre autres, datent de cette période) mais avec de fréquents voyages à l'étranger : Londres (1734), Munich (1746), Paris (1750), Berlin (1753) et souvent en Italie. Après la mort du Prince-Electeur de Saxe, il se rendit avec sa femme, à Vienne où il devint compositeur officiel de la cour (1764-1773). Là il eut l'occasion de travailler en collaboration directe avec P. Métastase qui lui avait déjà procuré, dans le passé, le texte de nombreux opéras. *Egeria* (1764), *Partenope* (1767) et *Piramo e Tisbe* (1768) remontent aux années viennoises. En 1771, il fit représenter l'opéra *Ruggiero* à Milan; il passa les dernières années de sa vie à Venise.

Considéré comme le plus grand représentant du style de l'*opera seria* italien du XVIIIe s., le «*caro* (ou *divino*) *sassone*», comme on l'avait surnommé, fut l'un des compositeurs les plus féconds de son temps : il écrivit au total plus de 50 opéras, une dizaine d'intermèdes (tels que *Porsugnacco e grilletta, la Contadina* ou *Don Tabarrano e Scintilla, Il Tutore* ou *Pandolfo e Lucilla, Rimario e Grillantea, Pimpinella e Marcantonio*), 11 oratorios, de nombreuses œuvres sacrées (écrites surtout à la fin de sa vie, à l'exception d'un célèbre *Miserere* pour deux sopranos, deux contraltos, cordes et orgue, qui remonte à 1728), des pièces instrumentales, etc. Toutes ses compositions révèlent une grande adresse à faire fusionner la sévérité du langage allemand avec la veine mélodique caractéristique de l'opéra napolitain.

Hassler Hans Leo (Nuremberg 1564 - Francfort-sur-le-Main 1612) compositeur et organiste allemand. Frère de KASPAR (1562-1618), organiste et responsable d'anthologies de motets sacrés, et de JAKOB (1569-1622), organiste et compositeur de madrigaux et de musique sacrée, il fut l'élève de son père Isaak et, en 1584-1585, d'A. Gabrieli à Venise. A partir de 1586, il fut organiste au service des Fugger à Augsbourg. En 1601, il se rendit à Nuremberg puis, en 1605, à Ulm et, en 1608, à Dresde. Premier compositeur allemand formé à l'école italienne, il connut une grande renommée dans son pays et fit publier de nombreux recueils de pièces polyphoniques, tels *canzonette,* motets, madrigaux, messes, psaumes, gaillardes, *intrade* de quatre à huit voix, et chorals (généralement à quatre voix). Le modèle italien apparaît avec évidence dans sa production, celui de A. Gabrieli, dans les madrigaux et autres pièces de dimensions réduites, celui de G. Gabrieli, en revanche, dans les œuvres pour doubles chœurs. Son œuvre, dans laquelle un authentique esprit populaire allemand est associé à l'élégance contrapuntique italienne, représente un lien important entre l'école vénitienne et l'école allemande alors naissante qui se définira peu après, avec des caractéristiques autonomes, dans l'œuvre de H. Schütz.

Hässler Johann Wilhelm (Erfurt 1747 - Moscou 1822) compositeur et pianiste allemand. Il étudia avec Ch. Kittel, élève de Bach. S'étant affirmé comme

organiste et pianiste, il se mesura avec Mozart au clavecin et au piano, à Dresde, en 1789; entre 1790 et 1794, il donna de nombreux concerts en Allemagne et en Angleterre (à Londres, il joua sous la direction de J. Haydn). Il devint célèbre surtout en tant qu'organisateur de concerts, activité dans laquelle il investissait les énormes profits qu'il tirait d'une industrie de chapeaux dont il ne cessa jamais de s'occuper; il organisa des concerts publics à Erfurt, Londres et St-Pétersbourg. Il composa surtout de la musique pour orgue et piano et de nombreuses œuvres de caractère didactique.

Haubenstock-Ramati Roman (Cracovie 1919) compositeur israélien d'origine polonaise. A Cracovie, il a étudié la musicologie, la composition et la philosophie, et il a été directeur musical de la station radiophonique locale. Il s'est établi à Tel-Aviv, puis à Paris où il a travaillé au département électronique de la Radio. Depuis 1957, il habite Vienne où il a été nommé professeur de composition à la *Musikhochschule* en 1973. Fervent défenseur des expériences nouvelles en musique, il a composé *Credentials* (1960, d'après Beckett) pour voix et instruments, l'opéra *Amerika* (1966, d'après Kafka), des œuvres pour orchestre, des pièces de musique de chambre vocale et instrumentale, ainsi que des pièces de musique électronique, faisant parfois appel à des notations graphiques non traditionnelles et à des techniques aléatoires.

Hauer Joseph Matthias (Wiener Neustadt 1883 - Vienne 1959) compositeur et théoricien autrichien. Instituteur, autodidacte en matière musicale, spécialiste de la musique chinoise ancienne, il a proposé une nouvelle méthode de composition fondée sur l'utilisation des 12 sons de la gamme chromatique et qui anticipait, d'une certaine manière, la théorie dodécaphoniste élaborée par Schoenberg. Son système est constitué de 44 tropes dont chacun est formé de deux groupes de six sons. A partir de 1937, presque toutes ses compositions — que Schoenberg considérait cependant comme de simples illustrations didactiques — portent l'indication «Zwölftonspiel» ou «Zwölftonmusik». On retiendra de son abondante production *Wandlungen* (1927), *Der Menschen Weg* (1934), *Chinesisches Streichquartett* (1953) et ses deux opéras *Salambô* (1930) et *Die Schwarze Spinne* (1932). Parmi ses nombreux ouvrages théoriques, il faut signaler *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen* (1926, 2/1953).

Haug Hans (Bâle 1900 - Lausanne 1967) chef d'orchestre et compositeur suisse. Il a dirigé l'orchestre de la Radio de la Suisse romande (1935-1938) et l'orchestre de la Radio de Zurich (1938-1943); à partir de 1947, il a enseigné au Conservatoire de Lausanne. Comme compositeur, il est resté dans un style assez traditionaliste et a écrit plusieurs opéras (dont *Orphée*, 1954).

Hautin Pierre (XVI^{e} s.) éditeur français. La tradition (d'ailleurs contestée) veut qu'il ait été le premier à graver en caractères mobiles les notes placées sur des fragments de portées; mis les uns à côté des autres, ceux-ci formaient une ligne continue qui était ensuite gravée en une seule impression. Ce perfectionnement technique devait marquer le début de la commercialisation de l'édition musicale qui, dès lors, fut diffusée à grands tirages et à bas prix.

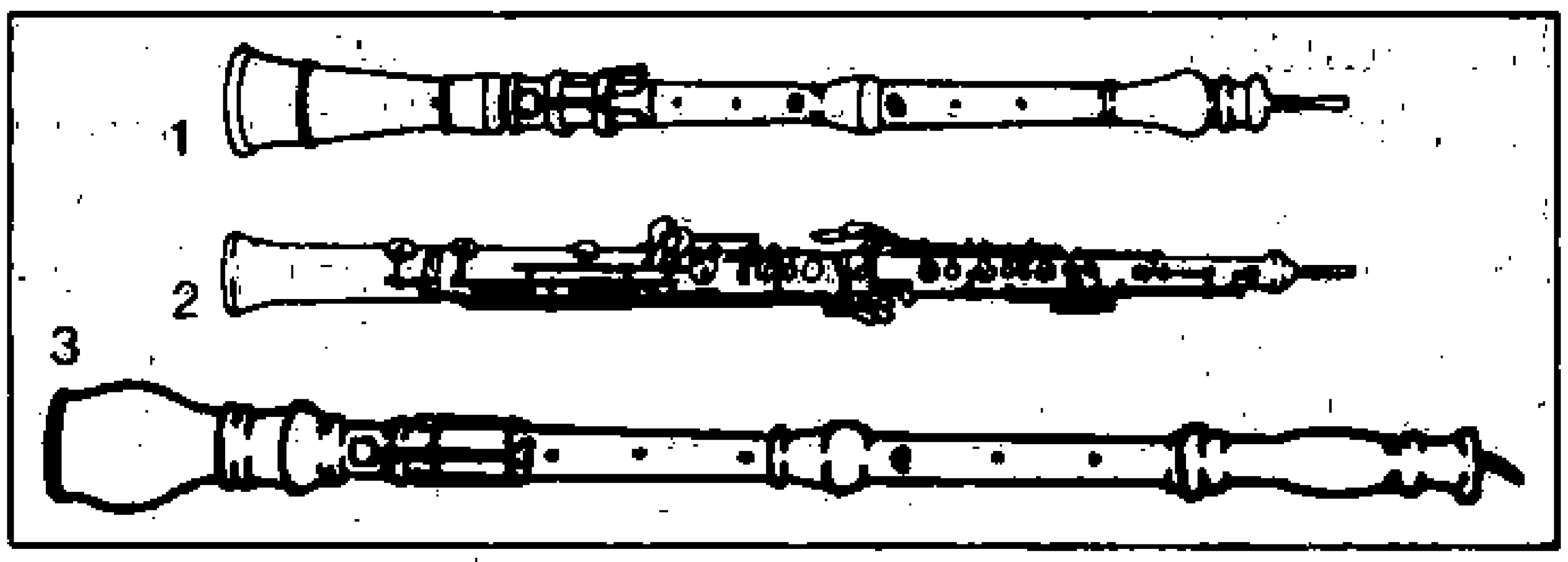
Hauptmann Moritz (Leipzig 1792 - Dresde 1868) compositeur, violoniste et pédagogue allemand. Après des études rigoureuses (il eut pour maîtres Ch.-E. Weinling et L. Spohr), il se consacra à l'enseignement à Dresde, en Russie (dans la suite du prince Repnin), à Kassel (où il exerça comme violoniste) et enfin à Leipzig, où il succéda, en 1842, à Weinlig comme cantor à la Thomaschule et obtint la chaire de composition au Conservatoire. A son école se formèrent des musiciens comme J. Joachim, H. von Bülow, F. von Holstein et F. David. En 1850, il participa à la fondation de la Bach Gesellschaft (société Bach), collaborant à l'édition de l'œuvre intégrale (*Gesamtausgabe*) de Bach. Dans sa production, émergent plus particulièrement les compositions vocales sacrées et profanes.

Hausegger Friedrich von (St-Andrä, Carinthie, 1837 - Graz 1899) musicien autrichien. Avocat, il se consacra à la critique musicale, après avoir soutenu une thèse d'histoire de la musique à Graz. Adversaire des partisans de l'esthétique formaliste et défenseur de Wagner, il a laissé deux ouvrages importants : *Über die neue Entwicklungsphase der Musik* (1872) et *Die Musik als Ausdruck* (1885, 2/1887). □

Hausmusik (littér. «musique domestique») genre musical diffusé en Allemagne et en Autriche au XVIII^{e} s. Il inclut des compositions facilement exécutables par des dilettantes et non destinées à l'exécution en concert mais à la maison; elles sont écrites pour des instruments populaires relativement simples comme la flûte à bec et n'ont pas de prétentions artistiques. Tombée en désuétude avec le romantisme, la H. a connu une reprise au cours de ce siècle, parallèlement au développement de la Jugendmusik et de la Gebrauchsmusik.

hausse morceau d'ébène, faisant partie du talon de l'archet, qui permet de régler la tension de la mèche, grâce à une vis à écrou actionnée par un bouton. La mèche vient se fixer dans la h. au travers de la bague (ou passant) et s'y trouve maintenue par une cale en bois; la h. est ensuite fermée par une plaquette en nacre.

hautbois instrument aérophone en bois, à anche double et tuyau de perce conique, plutôt étroit et long (60 cm environ). Ce tuyau comporte trois sections (y compris l'étroit pavillon); il est pourvu de trous et de clés qui, actionnés par les doigts des deux mains, produisent toute la gamme chromatique sur trois octaves des registres moyen et aigu. Le h. fut inventé au milieu du XVII^{e} s. par des musiciens de la cour de Louis XIV, à l'époque où ceux-ci étaient dirigés par Lully. Ce nouvel instrument permettait de disposer d'un aérophone à anche, adapté à des lieux fermés (où la sonorité des bombardes, trop puissantes, était désagréable), et satisfaisant aussi pleinement la recherche menée alors de timbres variés, souples et brillants, qui semblaient faire défaut aux autres instruments à vent. Le h. en vint ainsi, dans les orchestres de l'époque de Bach, à constituer le centre autour duquel se développa la section des bois. Utilisé d'abord essentiellement pour doubler le violon, il devint, au XVIII^{e} s., un instrument soliste, qui sut conserver un rôle fondamental au sein de l'orchestre. Au nombre de deux dans l'orchestre du XVIII^{e} siècle, il passe à quatre dans celui du romantisme tardif. Entre-temps, le h. avait échangé ses trois clés initiales



Hautbois : 1 *à une clé (XVII^e^ s.)*, 2 *moderne d'orchestre*, 3 *d'amour*.

contre un système complet de clés et de leviers qui fut élaboré principalement par les luthiers français et allemands. Le timbre du h. est légèrement nasal, incisif et pénétrant, plus apte à s'adapter à une mélodie de caractère chantant qu'à la virtuosité technique. Des compositeurs qui écrivirent pour h. et orchestre, émergent Vivaldi, Albinoni, A. Marcello, Strauss. Le → cor anglais et le → Heckelphone appartiennent, eux aussi, à la famille du h. // Prédécesseur direct du cor anglais, le h. de chasse (*oboe da caccia*) apparut v. le début du XVIII^e^ s.; il a une forme recourbée et fut, lui aussi, employé par Bach. // Le h. d'amour (accordé une tierce mineure plus bas) est semblable aux h. en ce qui concerne la forme et le timbre, à l'exception du pavillon piriforme. Il apparut en Allemagne v. 1720 et fut employé par Telemann, Bach, Strauss, Ravel et d'autres compositeurs. // Dans la terminologie organologique, on entend par h. tout instrument aérophone à anche double et perce conique.

haute-contre terme français désignant (aux XVII^e^-XVIII^e^ s.) un type de ténor à la voix claire et aiguë, semblable à celle du contralto. Cette voix trouva un large emploi à l'époque de Rameau.

haute-fidélité ou hi-fi (abréviation de l'anglais *high fidelity*) appellation donnée au matériel d'enregistrement et de reproduction du son dont les caractéristiques techniques spécifiques obéissent rigoureusement à des règles codifiées à l'échelle internationale, telles que les DIN allemandes ou les NAB américaines. Dans le langage courant, on désigne par hi-fi l'immense réseau commercial qui met à la disposition du grand public des appareils et des chaînes pour l'enregistrement et l'écoute de la musique avec une fidélité de qualité. On peut dire que l'histoire de la hi-fi commence après la dernière guerre, lorsque certaines entreprises artisanales américaines commencèrent à concentrer leurs efforts sur l'amplification et la diffusion du son reproduit, cherchant à construire des amplificateurs de plus en plus puissants et des enceintes acoustiques capables de restituer dans un milieu domestique des sons nets et pratiquement non-déformés (→ distorsion). La hi-fi demeura cependant pendant plusieurs années l'apanage d'un petit nombre de passionnés, lesquels comblaient bien souvent les lacunes d'un marché extrêmement avare de produits avec du matériel de leur propre fabrication. La mise en vente du transistor, qui a commencé à remplacer les tubes thermoïoniques au début des années 60, a permis une diffusion très rapide d'appareils de moins en moins chers. Plus tard, l'apparition de circuits intégrés, de microprocesseurs (véritables ordinateurs microscopiques), ainsi que de nouvelles techniques digitales ont contribué à abaisser encore davantage les coûts de fabrication, en diffusant des instruments parfaits à des prix relativement modérés. (Voir aussi, en annexe, le Précis d'acoustique au chapitre Enregistrement et reproduction du son).

Hauteterre → Hotteterre.

haut-parleur dispositif électroacoustique permettant de transformer un signal électrique modulé en un son audible. Il fait partie de nombreux appareils électroniques (récepteurs de radio, chaînes hi-fi, etc.). Le modèle le plus courant présente une membrane élastique, habituellement en forme de cône, solidaire d'une bobine très légère, plongée dans le champ magnétique d'un électroaimant. Lorsque la bobine est parcourue par un signal électrique variable, elle se déplace en fonction du courant qui la parcourt, mettant ainsi en vibration la membrane élastique et, par suite, l'air ambiant. Si l'on désire une plus grande puissance et une concentration de l'énergie sonore dans des directions déterminées (par exemple dans les installations en plein air), la membrane est placée sur le fond d'une cavité prévue à cet effet. La qualité d'un haut-parleur est caractérisée par la constance de sa réponse aux signaux électriques dans la gamme des fréquences audibles : 20 ÷ 20 000 Hz. Les principaux types de haut-parleurs sont dynamiques et électrostatiques. Dans la haute-fidélité moderne, les haut-parleurs sont conçus pour reproduire seulement une gamme particulière de fréquences audibles. On a ainsi les *woofer* réservés aux basses fréquences, les *midrange* pour les fréquences moyennes et les *tweeter* pour les aigus. C'est seulement en combinant plusieurs haut-parleurs dans un même baffle qu'on parvient à reproduire la musique avec une certaine fidélité.

Hawkins Coleman (Saint Joseph, Missouri, 1904 - New York 1969) saxophoniste ténor de jazz américain. De 1923 à 1934, lors de son séjour dans l'orchestre de Fletcher Henderson, où il utilisait parfois le saxophone basse, il a élaboré un style nouveau, fluide et *legato* (en opposition au style *staccato* de la période précédente), très proche de celui de la trompette; c'est pourquoi il a été considéré comme le «père» de l'instrument dans la musique de jazz, jusqu'à l'arrivée de Lester Young. Son langage se caractérise par un *vibrato* très intense et par un style ornemental (*Body and Soul*, 1939). Pendant les années 1940, il a été très sensible aux nouvelles tendances musicales, surtout celles du bop : il s'est entouré de jeunes musiciens (tels que Thelonious Monk) et a enregistré le premier exemple de solo non accompagné (*Picasso*). Par la suite, il a joué également avec Max Roach et Sonny Rollins.

Hawkins John (Londres 1719-1789) historien de la musique anglais. Il rédigea la première *Histoire de la musique* publiée en Angleterre (1776). Ami de Haendel, il fut très influent dans le monde culturel anglais de son temps.

Haydn Franz Joseph (Rohrau 1732 - Vienne 1809) compositeur autrichien. Il commença à étudier la musique sous la direction de son cousin J. M. Franck; à six ans, il connaissait déjà un grand nombre des instruments utilisés dans l'orchestre; à huit ans, il s'installa à Vienne, ayant été choisi par G. Reutter comme chanteur pour la chapelle de St-Etienne. Là, il continua ses études de chant, de violon, de clavecin et de composition; il acquit une telle maîtrise de l'art musical que — lorsqu'il arriva à

F. J. Haydn, miniature (v. 1800) de J. Zitterer. Vienne, Historisches Museum.

l'âge de la mue, licencié du chœur — il était déjà en mesure d'affronter la profession de musicien. Toute forme d'activité musicale lui convenait : il donnait des leçons de clavecin, il jouait du violon dans un orchestre, il écrivait des chansons légères «à la mode», il accompagnait les instrumentistes et les chanteurs. En même temps, il continuait ses études de composition, étant aussi l'élève de N. Porpora pendant quelque temps. En 1759, il fut nommé directeur et compositeur de la chapelle du comte F. M. Morzin; en 1761, il passa au service des Esterházy, d'abord auprès du prince Paul Anton, puis de son frère Nicolaus, surnommé «le Magnifique», qui menait, dans sa splendide résidence d'Esterház, sur le lac de Neusiedl, baptisée «le second Versailles», un train de vie luxueux où la musique tenait une large place. Grâce à la diffusion de ses œuvres imprimées, H. devint rapidement célèbre, honoré et admiré dans toute l'Europe. A Vienne, il fut en contact avec Mozart et il eut comme élèves, entre autres, I. Pleyel et, pour peu de temps, Beethoven. En 1790, à la mort du prince Nicolaus, son fils Paul Anton supprima l'orchestre et attribua une pension à H. Celui-ci accepta alors l'invitation de l'imprésario J. P. Salomon et se rendit à Londres pour faire connaître et diriger en personne une série de symphonies composées pour l'occasion (1790-92). Accueilli triomphalement, il reçut à Oxford le titre de docteur *ad honorem*; là, il découvrit les oratorios de Haendel. Il retourna à Londres dans les années 1794-95; puis, de nouveau dans sa patrie, il obtint la direction de la chapelle des Estherházy qui avait été entre-temps reconstituée. Il mourut à Vienne, comblé d'honneurs.

L'œuvre de H. peut être scindée en cinq groupes : compositions vocales, sonates pour piano, quatuors, pièces instrumentales variées, symphonies. La production vocale de H. comprend avant tout des œuvres lyriques de différents genres (fêtes théâtrales, comédies, intermèdes, œuvres pour marionnettes, opéras bouffes, *drammi giocosi*, etc.) composées et représentées dans le petit théâtre d'Esterházy; citons : *la Cantarina* (livret de Goldoni), *lo Speziale* (Goldoni), *l'Infedeltà delusa*, *Il Mondo della luna* (Goldoni), *l'Isola disabitata* (Métastase), *Armida*, *Orfeo ed Euridice ovvero l'Anima del filosofo*. Sa production sacrée comprend un minimum de 26 messes, telles que la *Missa Sanctae Caeciliae* (1772), la *Missa in tempore belli* (1796), la *Nelson-Messe* (1798) et la *Theresien - Messe* (1799). Les oratorios comprennent, entre autres, le *Ritorno di Tobia*, *Die Schöpfung* («la Création»), composée en 1798, sous l'influence évidente de Haendel, *Die Jahreszeiten* («les Saisons») de 1801, dans lesquelles il nuance l'esprit théiste de l'époque des Lumières, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* («les Sept Dernières Paroles du Christ sur la croix»). Parmi ses cantates, citons surtout celle qui porte le titre d'*Applausus*, pour sa lettre dans laquelle H. traite plusieurs problèmes concernant le style et l'exécution.

Les sonates pour piano de H. sont au nombre de 52; elles furent composées sur une durée de quarante ans : ce qui explique les profondes différences de structures qui y apparaissent. Les premières d'entre elles se rattachent au style préclassique viennois et comportent, comme la suite dans son organisation formelle, cinq ou six mouvements parmi lesquels le menuet acquiert une importance nouvelle. Les suivantes révèlent plutôt l'influence, d'abord de C. Ph. E. Bach puis, surtout en ce qui concerne l'invention mélodique, celle de Mozart. Les sonates de la maturité sont en trois mouvements dont le premier, et souvent aussi le dernier, suivent le schéma et la structure de la forme sonate.

Les 18 premiers quatuors de H. (parmi les 83 composés au total) lui furent commandés pour les concerts qui avaient lieu chez un dilettante viennois, le gentilhomme C. J. von Fürnberg. H. marqua profondément l'évolution de ce genre; il lança la conception d'un ensemble de quatre instruments avec des timbres homogènes (deux violons, un alto, un violoncelle), procédant tantôt indépendamment l'un de l'autre jusqu'à atteindre la liberté des mouvements fugués, tantôt formant un tissu harmonique serré ou proposant, tour à tour, les thèmes et les motifs, reprenant les propositions et les suggestions faites par les partenaires. Des premiers quatuors au dernier datant de 1803, la construction se fait de plus en plus complexe; le langage harmonique, plus mûr et riche. Le recours à des thèmes populaires hongrois y est fréquent. Le menuet occupe toujours une place importante; il concentre l'essence de l'esprit de Haydn fait d'humeurs cordiales, d'élégance et de mesure. Parmi ses quatuors les plus connus, figurent : les 6 *Quatuors russes* op. 33, ainsi dénommés, car ils sont dédiés au grand-duc Pavel Petrovic; les 6 *Quatuors prussiens* op. 50, dédiés à Frédéric-Guillaume II de Prusse; les 7 *Quatuors* des *Sept Dernières Paroles du Christ sur la croix*, op. 51 transcrits de la version originale pour orchestre; les 3 *Quatuors Apponyi* op. 74.

La production instrumentale de H. est variée; outre ses quatuors et sonates pour piano, celle-ci comporte 47 divertissements pour orchestre et ensembles de chambre; plus de 50 concertos pour divers instruments solistes (piano, violon, flûte, cor, violoncelle, contrebasse); 31 trios avec piano; 67 pour deux violons et basse; 6 duos pour cordes; 8 sonates pour violon et piano. Revêtent également une importance notoire, les œuvres pour «baryton» (126 trios, 25 duos, 12 divertissements avec instruments divers), instrument (désormais désuet) favori du prince Nicolaus Esterházy qui excellait dans l'art d'en jouer.

Les 108 symphonies de H. furent composées entre 1759 et 1795; les premières sont en trois ou quatre mouvements; à partir de la symphonie nº 31 (1765), celles-ci sont toutes en quatre mouvements; l'*allegro* initial est précédé, — (très souvent dans les dernières symphonies) —, par un *adagio* ou un *largo* introductif. Les 81 premières furent composées pour l'orchestre des Esterházy dont la formation était assez

réduite par rapport aux ensembles qui donnaient alors des concerts publics, à Paris et à Londres; pour ces villes, H. composa les symphonies n^{os} 82-87 (dites «Parisiennes»), et les n^{os} 93-104 (dites « Londoniennes»), qui font apparaître la pleine maturité de sa pensée symphonique. La thématique y est plus nette et plus précise, et les proportions elles-mêmes sont élargies par rapport aux partitions viennoises; elles permettent un certain développement des contrastes thématiques et expressifs dans lesquels jouent considérablement l'individualisation de l'écriture des différents instruments, leur juxtaposition et leur fusion en groupes homogènes (bois, vents, cordes) ou dans le *tutti*.

H. synthétise tous les efforts, les aspirations et les progrès constructifs, effectués au siècle précédent par des générations de musiciens européens qui s'appliquèrent à développer la musique instrumentale. Il fut considéré comme le père de la symphonie, de la sonate, du quatuor, car il en réalisa l'équilibre formel et sonore. Dans les œuvres instrumentales, qui constituent la partie la plus précieuse et la plus admirée de sa production, la simplicité de l'invention, la grâce et la fraîcheur du langage, l'élégance des contrastes de timbres sont surprenants et admirables. Beethoven hésita longtemps avant de se risquer à composer ses premiers quatuors, car il se sentait «timide et perplexe» face aux chefs-d'œuvre de H. Evidemment, toute la production de ce compositeur ne mérite pas ce jugement aussi positif. Dans ses opéras, composés sur commandes et liés aux occasions et circonstances diverses de la vie de la cour à Esterház, souvent la musique ne correspond pas au texte, l'esprit dramatique fait défaut et l'imagination vocale est alourdie par les conventions. Mais, la renommée de H. qui, au XIX^{e} s., était limitée à un nombre d'œuvres assez restreint (surtout à ses dernières symphonies, à ses deux oratorios et à quelques quatuors), s'est, ces dernières décennies, étendue jusqu'à vouloir exécuter ses symphonies de jeunesse, ses œuvres de chambre et quelques unes de ses œuvres théâtrales. L'époque moderne commence avec Haydn, dont l'œuvre contient les caractéristiques de l'instrumentation propre à la musique tonale.

Haydn Johann Michael (Rohrau 1737 - Salzbourg 1806) compositeur autrichien. En 1745, il alla rejoindre son frère Franz Joseph à Vienne, et devint, lui aussi, chanteur au chœur de la chapelle musicale de St-Etienne. En même temps, il poursuivait ses études de violon, d'orgue et de composition. En 1757, il fut nommé Kapellmeister à Grosswardein et, en 1762, *Hofmusikus* et *Concertmeister* à Salzbourg, à la cour de l'archevêque Colloredo, d'abord comme suppléant de L. Mozart et de A. Salieri, puis (1781), comme successeur de W. A. Mozart. Il exerçait parallèlement, des activités de compositeur et d'organiste dans différentes églises, ainsi que d'enseignant; il eut pour élèves notamment C. M. von Weber, A. Diabelli, A. Reicha. Il épousa la chanteuse Magdalena Lipp, interprète, entre autres, des opéras de Mozart. En 1777, il effectua un voyage en Italie; revenu dans sa patrie, il perdit presque tous ses biens, en 1800, lors de l'occupation de Salzbourg par les troupes françaises. Il s'installa alors à Vienne où son frère et l'impératrice Marie-Thérèse lui vinrent en aide. En 1804, il fut nommé membre de l'Académie royale de musique de Suède; l'année suivante, l'impératrice lui commanda un *Requiem*, mais, la mort l'interrompit alors qu'il composait le *Dies irae*. Parmi les œuvres majeures de J. M. H., citons l'opéra *Andromeda e Perseo* (1787), 46 symphonies, 5 concertos, des divertissements, des sérénades, des singspiele ainsi que des œuvres instrumentales variées. Compositeur de talent, H. fut surtout apprécié en tant que compositeur de musique sacrée, non seulement en langue latine, mais aussi en allemand, conformément aux directives de la réforme édictées par l'archevêque Colloredo. Ses compositions lyriques et ses pièces instrumentales ne sont pas dépourvues d'intérêt, même si elles sont inférieures aux œuvres sacrées; elles sont caractérisées surtout par une connaissance solide de l'art vocal et des ressources instrumentales.

Haym Nicola Francesco, dit «Aimo» (Rome 1679 - Londres 1729) compositeur italien d'origine allemande. Il débuta sa carrière à Rome, dans l'entourage de Corelli. Installé à Londres, il fut au service du duc de Bedford entre 1701 et 1711; en 1705, il fonda une entreprise théâtrale pour laquelle il remania des opéras de Bononcini et de Scarlatti. Il écrivit des livrets pour plusieurs compositeurs d'opéra de l'époque, tel que Haendel (*Giulio Cesare* et autres). Parmi ses œuvres, toutes dans la veine italienne, citons l'oratorio *David sponsae restitutus* (1699), la cantate *Il Reciproco amore di Tirsi e Clori* (1699), les 12 *Sonates en trio* (1704).

Hayne Gilles (Liège 1590-1650) compositeur flamand. Il fut maître de chapelle de Ferdinand de Bavière (v. 1618-1628), chanoine à St-Jean-l'Evangéliste, à Liège, et surintendant musical à la cour du duc du Palatinat-Neubourg. Il publia des recueils de motets et de madrigaux, comportant même un accompagnement instrumental et une basse continue; il répandit ainsi le style concertant italien (c'est-à-dire avec voix et instruments) en Belgique. Il nous laissa, en manuscrit, une *Missa pro defunctis* à six voix et 8 motets à cinq-sept voix.

Haynes Roy (Roxbury, Massachusetts, 1926) batteur de jazz américain. Disciple de Max Roach, il a par certains aspects anticipé le futur style d'Elvin Jones. Il a joué et enregistré avec Lester Young, Stan Getz, Sarah Vaughan et John Coltrane.

Hayne van Ghizeghem (XV^{e} s.) luthiste et compositeur flamand. Chanteur très apprécié à la cour de Bourgogne, il composa des chansons raffinées dans le style typique fleurissant alors dans cette école; de celles-ci, une vingtaine à trois voix nous sont parvenues.

Hazon Roberto (Milan 1930) compositeur italien. Il est devenu célèbre grâce à l'opérette *l'Amante cubista* (1953), caractérisée par une heureuse veine comique. Ses autres opéras réutilisent cette première expérience, avec un goût de plus en plus marqué pour le grotesque et un langage musical qui rappelle de très près celui de la Gebrauchsmusik de P. Hindemith. Il a également composé des cantates et des pièces de musique de chambre.

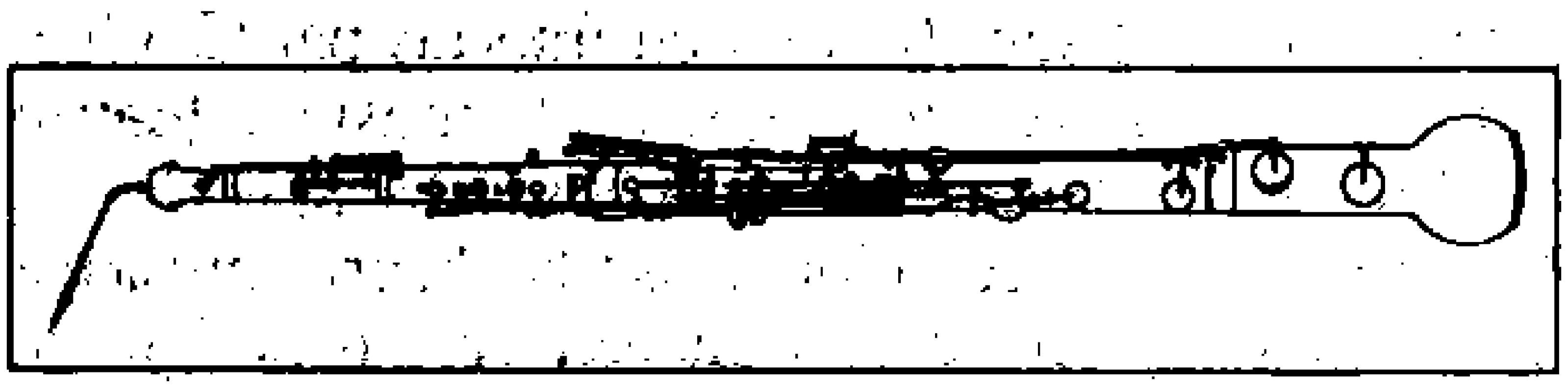
Heath Edward, dit «Ted» H. (Londres 1900 - Virginia Waters, Surrey, 1969) chef d'orchestre anglais. Il a encouragé la diffusion de la musique de jazz en Grande-Bretagne et a acquis une renommée internationale dans les années 50.

Hebenstreit Pantaleon (Eisleben 1667 - Dresde 1750) instrumentiste allemand. Il se rendit célèbre vers 1697 en jouant d'un instrument qu'il avait

inventé et auquel il donna son propre prénom *Pantaleon* : il s'agissait d'une sorte de psaltérion dont les cordes étaient percutées par des baguettes revêtues de peau. Il était au service des cours de Eisenach et de Dresde.

Heckel Johann Adam (Adorf, Vogtland, 1812 - Biebrich-am-Rhein, près de Wiesbaden, 1877) facteur d'instruments de musique allemand. En 1831, il a fondé une fabrique d'instruments spécialisée dans la facture des bassons et des clarinettes. Avec le bassoniste Karl Almenräder, il a conçu un nouveau genre de basson qui a été ensuite perfectionné par son fils WILHELM (1856-1909). Ses petits-enfants WILHELM HERMAN (1879-1952) et AUGUST (1880-1914), brevetèrent en 1904 une sorte de hautbois-baryton appelé → *Heckelphone*.

Heckelphone instrument appartenant à la famille des hautbois, conçu par les frères Wilhelm Hermann et August Heckel en 1904. Son registre se situe à l'octave grave par rapport à celui d'un hautbois ordinaire. R. Strauss l'a utilisé de nombreuses fois, dans *Salomé*, *Elektra* et dans la *Alpensinfonie*.



Heckelphone : instrument appartenant à la famille des hautbois.

Hegar Friedrich (Bâle 1841 - Zurich 1927) compositeur et violoniste suisse. Il s'est établi en 1862 à Zurich, où il a fondé et dirigé de 1875 à 1914 une école de musique, transformée en Conservatoire en 1907. Animateur de la vie musicale zurichoise, il a été très actif comme pédagogue, violoniste concertiste et chef d'orchestre. Il a encouragé la diffusion en Suisse des œuvres de Brahms, dont il était l'ami, et de R. Strauss. Comme compositeur, il nous a laissé des pièces pour violon et des œuvres vocales.

Heger Robert (Strasbourg 1886 - Munich 1978) chef d'orchestre et compositeur allemand. Elève de K. Stockhausen et de M. Schillings, il a été très apprécié comme chef d'orchestre sur les plus grandes scènes allemandes (Nuremberg, Munich, Vienne, Berlin). Il a composé des opéras, des pièces de musique de chambre, des œuvres pour piano et des mélodies inspirées par le style de R. Strauss et de M. Schillings.

Heidegger Johann Jakob (Zurich 1666 - Richmond, Surrey, 1749) imprésario suisse. Il exerça à Londres dès les premières années du XVIII[e] s.; il gagna rapidement la réputation de personne dotée de bon goût, de sens critique et du sens des affaires. Défenseur convaincu de l'opéra italien, il succéda à O. Swiney (1713) comme directeur du *Queen's Theatre*, institution qu'il géra jusqu'en 1745. En 1719, il fonda l'Académie royale de musique et, en 1729-1734, il s'associa avec G.F. Haendel, qu'il engagea ensuite, en 1737, comme directeur musical, lui confiant l'année suivante son théâtre pour l'exécution de ses oratorios.

Heifetz Jascha (Vilnius 1901 - Los Angeles 1987) violoniste russe naturalisé américain. Elève de L. Auer à Saint-Pétersbourg, il s'est produit en concert dans le monde entier dès son plus jeune âge, et s'est affirmé par la pureté de ses sonorités, par sa technique et par son style, comme l'un des plus grands interprètes de notre temps. Il a également joué en trio avec A. Rubinstein et G. Piatigorsky.

Heiller Anton (Vienne 1923 - 1979) organiste, chef d'orchestre et compositeur autrichien. Il a effectué ses études musicales à la Musikakademie de Vienne, où il a été aussi professeur d'orgue à partir de 1945. Il s'est affirmé comme organiste à l'échelle internationale. Il a composé surtout des pièces d'orgue et de musique sacrée, où l'on reconnaît l'influence de P. Hindemith, J.N. David et Fr. Martin.

Heinichen Johann David (Krössuln, Teuchern, Thuringe, 1683 - Dresde 1729) compositeur allemand. Il effectua ses études de musique et de droit à Leipzig; il fut momentanément maître de chapelle à Zeitz, en Saxe. En 1710, il s'installa en Italie, séjournant à Venise où il connut Vivaldi et fit représenter deux opéras, à Rome et à Florence. Revenu dans sa patrie en 1716, il fut maître de chapelle à Dresde : là, il eut l'occasion de rencontrer Veracini, Lotti, Quantz et d'autres musiciens célèbres. Sa production comprend de nombreuses œuvres lyriques, écrites dans le style de l'opéra napolitain, diverses sérénades, des musiques de fête, des symphonies, suites pour orchestre, de nombreux concerts dans le style italien (dans lesquels apparaît l'influence de Vivaldi), des sonates en trio, des sonates pour violon et pour clavecin, ainsi qu'un grand nombre de musiques sacrées (messes, oratorios, motets, etc). Il laissa deux traités sur la basse continue (1711 et 1728), dans lesquels transparaît une nouvelle esthétique musicale fondée sur le syncrétisme des styles et sur un concept du «goût» préludant à la *galanterie*.

Heinrich Anthony Philip, ou Antonin Filip H. (Schönbüchel, auj. Krásny Buk, 1781 - New York 1861) violoniste et compositeur américain originaire de Bohême. Ayant émigré de l'Allemagne vers les Etats-Unis en 1818, après la faillite de la banque dont il était le directeur, il gagna d'abord sa vie en enseignant le violon, instrument qu'il avait appris dans sa jeunesse. Installé dans le Kentucky, il étudia la composition et mena des recherches sur la musique des Indiens dont il utilisa ensuite les thèmes dans ses *Fantaisies* pour orchestre. Après un séjour de cinq ans à Londres (1827-1832), il revint aux Etats-Unis où il se distingua en tant que compositeur et organisateur de manifestations musicales; il acquit une telle renommée qu'il fut appelé «le Beethoven américain».

Heiss Hermann, pseud. de Georg Frauenfeld (Darmstadt 1897 - 1966) compositeur et pédagogue allemand. Elève à Vienne de J.M. Hauer, il a assisté son maître dans la rédaction du traité *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen* (1926). Etabli à Darmstadt, il a exercé une activité de professeur, de pianiste et de chef de chœur; en outre, il a eu à Berlin de nombreux contacts avec Schoenberg qui, avec Hauer, l'a beaucoup influencé dans ses compositions.

Heldentenor voix de ténor dramatique qui s'est affirmée dans l'opéra romantique allemand et plus particulièrement dans le théâtre wagnérien. Elle se caractérise par l'utilisation prépondérante du registre médian et du ton héroïque, déclamatoire, extrêmement vigoureux et affirmatif.

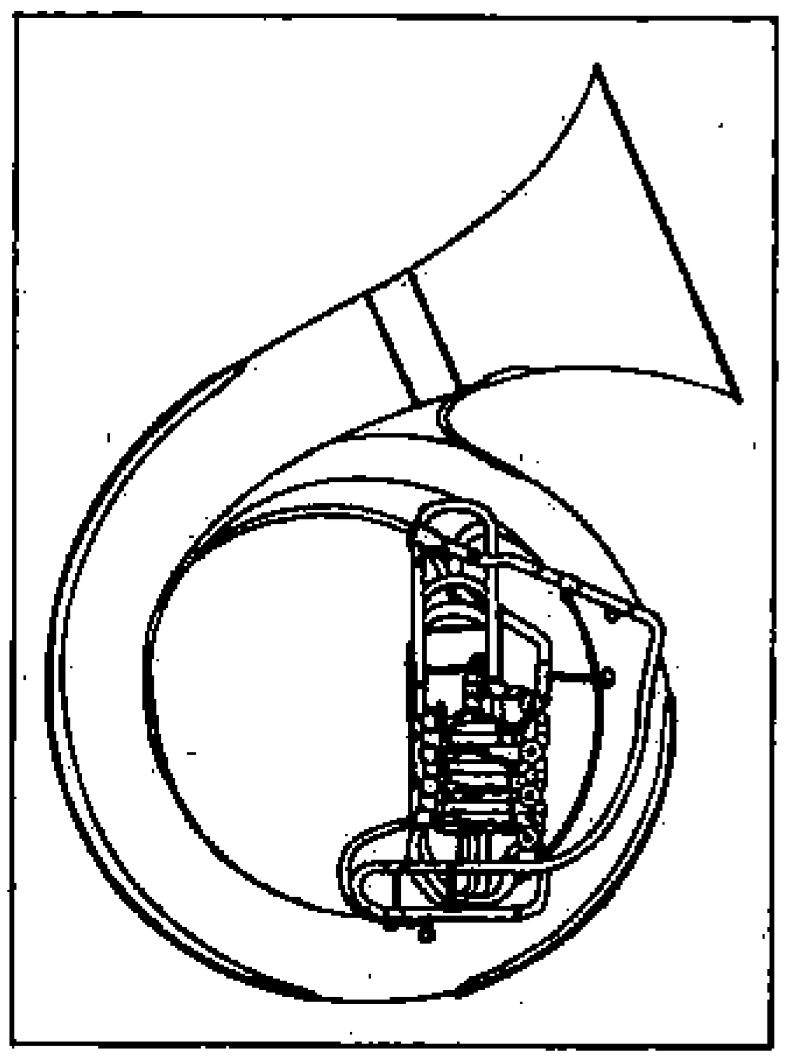
Helfert Vladimír (Plánice, Bohême, 1886 - Prague 1945) musicologue tchèque. Il a été nommé professeur à l'Université de Brno en 1931 et il a fondé en

1934 la série d'éditions *Musica antiqua bohemica.* Il a consacré ses recherches musicologiques à la musique bohémienne et a écrit des monographies de Smetana, Benda et Janáček. Il a contribué à mettre en évidence l'influence exercée par la musique tchèque sur l'évolution du goût musical en Europe, en particulier sur la naissance du style symphonique au XVIII^e s.

Helffer Claude (Paris 1922) pianiste français. Elève de R. Casadesus, il est surtout célèbre pour ses interprétations de Schoenberg, Ives, Boulez et Barraqué.

hélicon grand → tuba basse ou contrebasse, composé d'un corps en spirale que l'instrumentiste porte en bandoulière. Il a été inventé en Russie, et a été repris par I. Stowasser, facteur viennois, qui l'a diffusé en Europe. Il est surtout utilisé pour la musique militaire.

Hélicon : genre particulier de tuba (XIX^e s.).



Heller Stephen (Budapest 1813 - Paris 1888) pianiste et compositeur hongrois. Il a commencé sa carrière de concertiste à l'âge de quatorze ans. En 1838 il s'établit à Paris, où il devint l'ami de Liszt, Berlioz et d'autres musiciens. Il a composé uniquement des œuvres pour piano d'inspiration romantique : des sonates, sonatines, études (utilisées encore aujourd'hui, notamment les op. 45, 46, 47 et 125), préludes, valses, mazurkas, nocturnes, variations, romances sans paroles, ballades, etc., ainsi que des pièces à caractère évocateur (comme les *Rêveries d'un promeneur solitaire* op. 58 et op. 101).

Hellinck Lupus [Wulfaert] (? v. 1496 - Bruges 1541) compositeur flamand. Enfant de chœur à St-Donatien de Bruges (1506-1511), il devint prêtre (1519), puis maître de chapelle à Notre-Dame (1521-1523) et à St-Donatien (1523-1541). Il a laissé 13 messes (dont *Missa «In te Domine speravi»* et *Missa «Veni sponsa Christi»),* 10 motets latins (dont *Panis quem ego dabo, O veneranda martyrum,* et *Cursu festa dies,* très influencé par N. Gombert), 11 motets sur des chorals luthériens (publiés par G. Rhau en 1544) et diverses chansons à quatre voix. □

Hellmesberger famille de musiciens viennois. GEORG H. senior (1800-1873), célèbre violoniste et pédagogue; GEORG H. junior (1830-1852), fils du précédent, violoniste virtuose et compositeur; JOSEPH H. senior (1828-1893), frère du précédent, célèbre violoniste, compositeur et fondateur du Quatuor du même nom; JOSEPH H. junior (1855-1907), fils du précédent, violoniste et compositeur de 22 opérettes et de 6 ballets; FERDINAND H. (1863-1940), frère du précédent, violoncelliste.

Helm Everett Burton (Minneapolis 1913) compositeur et musicologue américain. Après avoir terminé ses études de musique à la Harvard University, il s'est perfectionné en Europe avec Vaughan Williams et G.F. Malipiero et, en 1963, s'est fixé à Asolo (Vénétie). Depuis 1950, il exerce une activité de critique, chef d'orchestre et compositeur (symphonies, concertos, ballets, pièces pour chœur). De 1960 à 1962, il a dirigé la revue «Musical America». Parmi ses ouvrages, signalons *Composer, Performer, Public* (1970, sur les problèmes et structures de la vie musicale actuelle), *Bartók* (1971) et *Liszt* (1972).

Helmholtz Hermann von (Potsdam 1821 - Berlin 1894) physiologiste et physicien allemand. Après avoir exercé le métier de chirurgien et avoir occupé la chaire de physiologie dans différentes universités (Königsberg, Bonn et Heidelberg), il s'est consacré presque entièrement à l'étude de la physique. Il a été président de l'Université de Berlin, où il a inventé les → résonateurs du même nom et publié de nombreux traités scientifiques, parmi lesquels *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863), importante contribution à l'étude de la dissonance et à celle de la constitution des sons (traduit en français par G. Guérault : «Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives», 1868).

hémiole terme grec, adopté par la théorie musicale du Moyen Age et de la Renaissance : il désigne le rapport à 3/2. Définissant, dans la suite des sons en rapport simple correspondant à la série des → harmoniques, le rapport entre le deuxième et le troisième son, il peut-être considéré comme synonyme de *diapente*, c'est-à-dire de l'expression qui, dans la théorie grecque, désigne l'intervalle de quinte juste. // Au XV^e s., dans le système mesuré, ce terme désignait l'un des rapports possibles (3/2) entre les valeurs de durée des deux parties polyphoniques selon le principe de la *proportion*, dans le cas appelé justement h. ou *sesquialtera.* Aux XV^e et XVI^e s., les théoriciens appelaient également h. la scansion de 3 blanches au lieu de 2 blanches pointées (𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 = 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.). Au XVI^e s., enfin, on appelait également h. la subdivision correspondant à la figure du *triolet* moderne.

Hemphill Julius (Fort Worth, Texas, 1938) saxophoniste alto et soprano et flûtiste de jazz américain. Formé au sein du milieu musical de Saint Louis, très influencé par le blues, membre du groupe Human Arts Ensemble du batteur Charles «Bobo» Shaw, à partir de 1972 il s'est affirmé comme l'un des représentants les plus originaux de l'expression noire américaine, à travers une riche synthèse de blues et de bop. Il a enregistré aussi tout seul sur plusieurs instruments grâce au procédé de superposition sonore et, depuis 1977, avec le World Saxophone Quartet.

Henderson James Fletcher (Cuthbert, Géorgie, 1898 - New York 1952) chef d'orchestre, arrangeur, pianiste et compositeur de jazz américain. En 1923, il a fondé ce que l'on peut considérer comme le premier orchestre de jazz; son langage allait influencer profondément le style swing à venir. Créé à partir d'une entente commerciale, l'orchestre réunissait des solistes tels que Louis Armstrong, Tommy Ladnier, Charlie Green, Jimmy Harrison, Coleman Hawkins, puis Ben Webster, Benny Carter et Roy Eldridge. Don Redman, Benny Carter, ainsi que le frère d'H., le pianiste Horace H., apportèrent une importante contribution à l'orchestre en qualité d'arrangeurs. Au

début de sa carrière, H. a souvent enregistré comme accompagnateur de chanteurs de blues (Bessie Smith, Ma Rainey, Trixie Smith). Dans la deuxième moitié des années 30, contraint de dissoudre l'orchestre qu'il avait créé, il travailla comme arrangeur pour celui de Benny Goodman et fonda d'autres orchestres temporaires pendant la guerre. Son frère, Horace H. (1904), pianiste et arrangeur de jazz, a travaillé pour Benny Goodman et, en 1937, a créé son propre orchestre.

Hendriks Barbara (Arkansas, USA, 1948) soprano américaine. Après des études à la Juilliard School, elle a fait ses débuts à San Francisco dans *le Couronnement de Poppée* (1976). Depuis, elle a obtenu de nombreux succès, tant au concert, dans des œuvres allant de Schubert à Gerschwin, qu'à l'opéra, où elle a interprété Sophie dans le *Chevalier à la Rose* à Vienne (1986) et Suzanne dans les *Noces de Figaro* à la Scala de Milan (1987). En 1988, l'Université de Nebraska lui a décerné le titre de Docteur en musique. □

Hendrix James, dit «Jimi» H. (Seattle, près de Washington, 1947 - Londres 1970) chanteur, guitariste et compositeur américain. Il a connu une première période de rhythm and blues et réalisé des enregistrements avec Curtis Knight; puis, il a marié le style de ce dernier à celui du pop neo-rock et fondé en 1967, en Angleterre, la J.H. Experience en trio avec Noel Redding (basse) et Mitch Miller (batterie). Deux ans après avoir dissous le trio, il a formé The Band of Gypsies avec Billy Cox (basse) et Buddy Miles (batterie). Ses improvisations peuvent être rapprochées du jazz, avec en plus une recherche sonore originale, appuyée par une puissante amplification électrique.

Henkemans Hans (La Haye 1913) compositeur et pianiste hollandais. Il a composé des concertos pour instrument soliste et orchestre, plusieurs pièces de musique de chambre et des cycles de mélodies, d'inspiration romantique. Comme pianiste, il est surtout connu pour ses interprétations de Mozart et de Debussy.

Henri de Wissenbourg, ou Heinrich von Weissenburg von Biswang, ou Henricus Albicastro (? Suisse v. 1670 - ? Hollande v. 1738) compositeur et violoniste probablement suisse. Il vécut en Hollande, où il fut aussi militaire de profession. Il composa de la musique instrumentale, comme par exemple ses concertos grossos et sonates pour violon et basse continue, influencés par A. Corelli.

Henry Ernest Albert, dit «Ernie» H. (Brooklyn, New York, 1926 - New York 1958) saxophoniste alto de jazz américain. Ses grands dons d'improvisateur, développés en un style personnel à partir du modèle de Charlie Parker, se manifestent plus particulièrement dans les enregistrements réalisés dans l'après-guerre, avec Tadd Dameron et Fats Navarro, puis avec Thelonious Monk. En 1948-1949, il a joué dans l'orchestre de Dizzy Gillespie.

Henry Pierre (Paris 1927) compositeur français. A sa sortie du Conservatoire de Paris, en 1949, il collabore aux recherches de P. Schaeffer sur la musique concrète et compose, entre autres, sa *Symphonie pour un homme seul* (1950). En 1958, il crée le premier studio privé de musique électroacoustique, où il écrira plusieurs ballets pour Béjart. A la fin des années 60, il s'oriente vers une théâtralisation des concerts et de l'espace. En 1983, avec l'aide du Ministère de la Culture, il fonde un studio de musique concrète. Ses œuvres offrent une grande variété de style, du ballet *Concerto des Ambiguités* (1951) au spectacle *les Noces chymiques* (1980), en passant par *Variations pour une porte et un soupir* (1963), *Messe pour le temps présent* (1967), *Nijinsky, clown de Dieu* (1971) et *la 10e Symphonie* (1978). □

Henselt Adolph von (Schwabach, Bavière, 1814 - Warmbrunn, Silésie, 1889) pianiste et compositeur allemand. Il s'est perfectionné à Weimar avec J.N. Hummel et à Vienne avec S. Sechter; de 1838 à 1878, il a exercé son activité à Saint-Pétersbourg, à la cour des tsars. Concertiste de renommé européenne et pédagogue très apprécié, il a surtout composé pour le piano en nous laissant plusieurs exercices et études de grand intérêt (surtout les *Etudes* op. 2, 5 et 13), un *Concerto* pour piano, ainsi que des pièces de genre (*Poème d'amour* op. 3, *Frühlingslied* op. 15) qui lui valurent l'admiration de Schumann et de Liszt.

Henze Hans Werner (Gütersloh, Westphalie, 1926) compositeur allemand. Elève de W. Fortner et de R. Leibowitz, il a été directeur artistique du Staatstheater de Wiesbaden (1950). En 1953, il s'est fixé en Italie où il a fondé et dirigé pendant quelques années le Festival de Montepulciano. En 1980, il a été nommé professeur de composition à la Musikhochschule de Cologne. Il a commencé sa carrière de compositeur au sein de l'avant-garde post-wébernienne, mais il s'en est ensuite progressivement détaché, pour revenir à un langage plus directement accessible, issu d'un compromis entre tradition et nouveauté, et d'une disponiblité à accueillir des suggestions variées. Dans ses œuvres, on peut apprécier les mélanges de timbres très suggestifs, le lyrisme persistant, parfois hédoniste, ainsi qu'une forte technique musicale. Une très grande partie de sa production est consacrée au théâtre. Signalons, entre autres, les opéras *Boulevard Solitude* (1952), *König Hirsch* (1956), *Der Prinz von Homburg* (1960), *Elegie für junge Liebende* (1961), *Der junge Lord* (1965), *Die Bassariden* (1966). Parmi les nombreux ballets, on retiendra *Tancred und Canthylene* (1952), et *Der Idiot* (1952). En outre, il a composé 7 symphonies et d'autres pièces pour orchestre; *Ode an den Westwind* (1953) pour violoncelle et orchestre, ainsi que d'autres pièces pour instrument soliste et orchestre; des cantates, dont *Novae de infinito Laudes* (1962) pour soli, chœurs et instruments, et *Das Floss der Medusa* (1968) pour soprano, baryton, récitant et orchestre. Le scandale provoqué à Berlin lors de la première représentation de cette dernière cantate était dû à l'engagement politique révolutionnaire de H., très explicite également dans la plupart de ses travaux ultérieurs, comme *Versuch über Schweine* (1968) pour baryton et orchestre, *El Cimarrón* (1969-70) pour baryton et 4 instruments, inspiré du journal d'un esclave cubain, l'opéra *We come to the River* (Londres, 1976), inspiré par la guerre du Viêt-nam, et la série de mélodies *Voices* (1973). Parmi ses nombreux écrits, citons *Undine. Tagebuch eines Balletts*, 1959, et *Musik und Politik. Schriften und Gespräche*, 1955-1984. H. compte parmi les compositeurs les plus marquants de sa génération. Ses opéras et ses ballets jouissent d'une réputation internationale.

Herbert Victor (Dublin 1859 - New York 1924) compositeur américain d'origine irlandaise. Il a fait partie

de l'orchestre d'E. Strauss à Vienne comme violoncelliste, et développé très tôt un goût prononcé pour la musique légère et populaire. Établi à New York en 1886, il a d'abord été violoncelliste, puis chef de groupe et d'orchestre. Sur l'exemple des orchestres viennois contemporains, il a fondé en 1904 un orchestre de musique légère. Comme compositeur, il s'est illustré à partir de 1894 avec une longue série d'opérettes, dont *The Wizard of the Nile* (1895), qui connurent un grand succès.

Herbst Johann Andreas (Nuremberg 1588 - Francfort-sur-le-Main 1666) compositeur allemand et théoricien de la musique (connu également sous le nom d'Autumnus, latinisation de H.). Il fut maître de chapelle dans différentes villes d'Allemagne (Darmstadt, Francfort, Nuremberg). Il eut un certain relief tant comme auteur de madrigaux et de cantates religieuses de style contrapuntique (il employa jusqu'à treize voix), que comme promoteur de l'étude du chant italien. En outre, il consacra au chant l'un de ses traités les plus importants (*Musica moderna prattica, overo maniera del buon canto*, 1653).

Herder Johann Gottfried (Mohrungen, Prusse orientale 1744 - Weimar 1803) écrivain allemand. Dans sa jeunesse, il étudia le clavecin et le contrepoint. Ses conceptions esthético-musicales eurent une grande importance tant en Allemagne qu'à l'extérieur. H. désirait la naissance d'un opéra allemand suivant les idéaux romantiques et il annonça l'esthétique wagnérienne dans son aspiration à un type d'opéra qui verrait la fusion de la poésie et de la musique. Ses études sur la poésie populaire surtout, exercèrent une influence notoire ainsi que son recueil de *Chants populaires* (*Volkslieder*, 1778-79, réédités en 1807 avec le titre de *Stimmen der Völker in Liedern*, ou «Voix des peuples en chansons») provenant de toute l'Europe, dont s'inspirèrent Weber, Beethoven et Schumann. En outre, il est l'auteur de textes pour des cantates, des oratorios, des poèmes dramatiques en musique; il traduisit le *Messie* de Haendel.

Héredia Pedro de → Erédia Pietro de.

Hérissant Jehan (XVI[e] s.) compositeur français. Maître des enfants de chœur de Notre-Dame de Paris (1550-1559), il a publié une messe à quatre voix, *«Quamdiu vivam soli»* (1558) et une quinzaine de chansons dans divers recueils collectifs. □

Herman Woodrow Charles, dit «Woody» H. (Milwaukee 1913 - Los Angeles 1987) chef d'orchestre, clarinettiste et saxophoniste alto de jazz américain. En 1936, il fonda son premier orchestre, qui connut un très grand succès en 1939, avec l'enregistrement de *Woodchopper's ball*. En 1944, il composa son premier «herd» (troupeau), qui allait acquérir une place prestigieuse parmi les orchestres swing, à tel point que Stravinski lui-même écrivit, en 1945, à son intention le *Ebony Concerto*. Le deuxième «herd», en 1947, était caractérisé en revanche par des suggestions bop et cool; il lança les Four Brothers, le nouveau «sound» des quatre saxophones (parmi lesquels Stan Getz et Serge Chaloff). Le troisième «herd» fut créé en 1952. W.H. s'est également produit en concert comme chanteur; comme soliste, au saxophone, il a été très influencé par Johnny Hodges. Parmi les solistes qui se sont succédé dans ses orchestres, signalons Charlie Ventura, Bill Harris, Flip Phillips, Stan Getz, Zoot Sims, Chubby Jackson et Serge Chaloff.

Hermann moine, connu également sous l'appellation de Moine de Salzbourg, (XIV[e] s.) poète et compositeur allemand. Bénédictin, il fut l'un des premiers auteurs de lieder polyphoniques. Il nous a laissé en manuscrits 48 lieder de caractère sacré et 87 lieder profanes, voire même instrumentaux.

Hermannus Contractus ou Herman le Perclus (Saulgau 1013 - Reichenau 1054) théoricien allemand de la musique. Moine bénédictin de Reichenau, il écrivit le traité, *Opuscula musica*, dans lequel il proposa, sans succès, un nouveau système de notation précisant l'ambitus des intervalles en plaçant sur les neumes des sigles tels que : t (= *tonus*), d (= *semitonium*), ts (= *tonus et semitonium*), tt (= *ditonus*). Il laissa également des séquences de type rythmique (il fut en réalité parmi les premiers à cultiver la forme nouvelle), ainsi que les antiennes à Marie, *Alma Redemptoris mater, O florens rosa* et *Salve Regina*.

herméneutique originellement science de l'interprétation des écrits d'auteurs de l'Antiquité, elle fut introduite dans l'esthétique musicale par H. Kretschmar à la fin du XIX[e] siècle, pour expliquer la musique comme expression des états d'âmes et des émotions, compte tenu de la situation psychologique du compositeur au moment de l'acte compositionnel. Utilisant une démarche plus élaborée, l'herméneutique reprend les thèmes de la théorie des passions.

Hérold Ferdinand (Paris 1791 - 1833) compositeur français. Fils du pianiste et compositeur FRANZ JOSEPH H. (Seltz, Alsace, 1755 - Paris 1802), il s'est perfectionné avec E. Méhul au Conservatoire de Paris. En 1812 il obtint le Premier Grand Prix de Rome et séjourna en 1815 à Naples, où il fit la connaissance de Paisiello et fut professeur de musique des fils du roi Murat. En 1817, il connut à Paris son premier succès avec les opéras comiques *les Rosières* et *la Clochette ou le Diable page*. À partir de 1821, il fut accompagnateur puis, à partir de 1824, chef des chœurs au Théâtre-Italien; il devint chef-remplaçant à l'Opéra en 1827. H. a composé 3 opéras et 27 opéras comiques, s'illustrant surtout dans ce dernier genre, en particulier avec *Zampa ou la Fiancée de marbre* (1831) et *le Pré-aux-clercs* (1832), qui connurent un succès retentissant. En composant ses opéras, H. cherchait à réaliser une synthèse des écoles française, italienne et allemande, mais il fut avant tout un disciple de Rossini. Il s'inspira souvent de la chanson populaire, mais toujours à travers un langage vocal et instrumental d'une très grande élégance. Il composa également des ballets, des airs, des hymnes, des symphonies, des ouvertures, des concertos pour piano et orchestre et des quatuors.

Hertel Johann Wilhelm (Eisenach 1727 - Schwerin 1789) compositeur allemand. À partir de 1744, il fut au service de la cour de Strelitz et en 1754, au service de celle de Schwerin. Il évolua stylistiquement dans le sillage de C. Ph. E. Bach, des frères Benda, de C. H. Graun avec lesquels il maintint des contacts étroits. Il composa de nombreux lieder ainsi qu'une grande quantité d'œuvres symphoniques, vocales (sacrées et profanes), de chambre et lyriques.

hertz (symbole Hz) unité fondamentale de mesure de fréquence, du nom du physicien allemand Heinrich Hertz (1857-1894), qui a découvert le premier la propagation des ondes électromagnétiques dans l'espace.

Hervé pseud. de Florimond Ronger (Houdain, Pas-de-Calais, 1825 - Paris 1892) compositeur français.

Après avoir été chanteur et organiste dans plusieurs églises parisiennes, il s'est consacré au théâtre, en suivant l'exemple de D. Auber, dont il avait été l'élève. Il s'est spécialisé dans un genre assez audacieux d'opéra-comique, qui constitue le premier exemple d'opérette française, parallèlement aux œuvres d'Offenbach qui, du reste, commença sa carrière sous son influence. Sa première opérette a été *Don Quichotte et Sancho Pança* (1848). En 1854, il a fondé son propre théâtre, les Folies-Concertantes (rebaptisées par la suite Folies-Nouvelles) et, à partir de ce moment, il a intensifié son activité en proposant des opérettes à caractère comico-satirique, avec d'évidentes allusions à la politique, surtout sous le Second Empire. Il nous a laissé une centaine d'opérettes, parmi lesquelles on signalera surtout *l'Œil crevé* (1867), *le Petit Faust* (1869), *la Femme à papa* (1879), qui connurent un succès éclatant, et *Mam'zelle Nitouche* (1883), considérée comme son chef-d'œuvre.

Herz Henri (Vienne 1803 - Paris 1888) pianiste et compositeur allemand. Fixé à Paris dès 1816, il effectua de nombreuses tournées de concerts en Europe et en Amérique, écrivant une quantité de pièces virtuoses, comme le faisaient alors Liszt, Thalberg, Pixis, Czerny ou Chopin. Il enseigna le piano au Conservatoire de Paris (1842-1874) et fonda une manufacture de pianos en 1851 : les instruments qui en sortirent possédaient les mêmes qualités que ceux de Erard ou Pleyel. □

Herzogenberg Heinrich von (Graz 1843 - Wiesbaden 1900) compositeur autrichien. Il a été successivement à Graz, à Vienne et enfin à Berlin où il a enseigné à la Hochschule für Musik. Il était ami de Brahms qui a profondément influencé sa production instrumentale (2 symphonies, le poème symphonique *Odysseus*, des œuvres pour piano et pour orgue); en revanche, sa production vocale (3 oratorios, la cantate *Columbus*, des mélodies et des pièces liturgiques) est plus marquée par l'influence de Bach et de Schütz.

Hesdin Nicolle des Celliers d' (? ? - Beauvais 1538) compositeur français. Son seul poste connu est celui de maître des enfants de chœur de la cathédrale de Beauvais (1536-1538). Il a laissé divers motets (dont *Andreas Christi famulus* et *Letabundus exultet fidelis chorus*), des messes (dont *Missa «Benedicta es celorum regina»* et *Missa «Hic est vere martir»*), et des chansons (dont *Hélas madame, faîtes luy quelque bien* et *Je l'aymé bien)*. Plusieurs de ses œuvres posent des problèmes d'attribution. □

Heseltine Philip (Londres 1894-1930) compositeur et musicologue anglais, connu aussi sous le pseudonyme de Peter Warlock. Il a fait ses études au collège d'Eton; à partie de 1917, après un voyage d'études en Allemagne, il a vécu en Irlande. Admirateur et ami de Fr. Delius, à qui il a dédié aussi un livre, il a écrit un essai très intéressant sur les airs anglais anciens (1923), dont il a publié, en collaboration avec Ph. Wilson, plusieurs recueils d'éditions modernes (*English Ayres* [1598-1612], 6 vol., 1922, 2/1964). En outre, il a publié avec C. Gray une étude biographique et critique sur Gesualdo da Venosa (1926). Comme compositeur, il nous a laissé des pièces de musique orchestrale, chorale et de chambre; il s'est surtout illustré par ses nombreuses mélodies pour piano et chant, où un certain goût aristocratique de la mélodie se trouve subordonné à une habile mise en valeur des textes poétiques.

Hespos Hans-Joachim (Emden 1938) compositeur allemand. Il utilise les voix et les instruments d'une manière très hétérodoxe, afin d'en extraire des sons et des bruits inédits, comme dans *Palimpsest* (1970) pour voix et percussion, ou bien dans la musique pour 19 instruments écrite expressément pour l'accompagnement du ballet d'O. Schlemmer, *Das triadische Ballett*, dans la nouvelle adaptation chorégraphique de G. Bohner (1977).

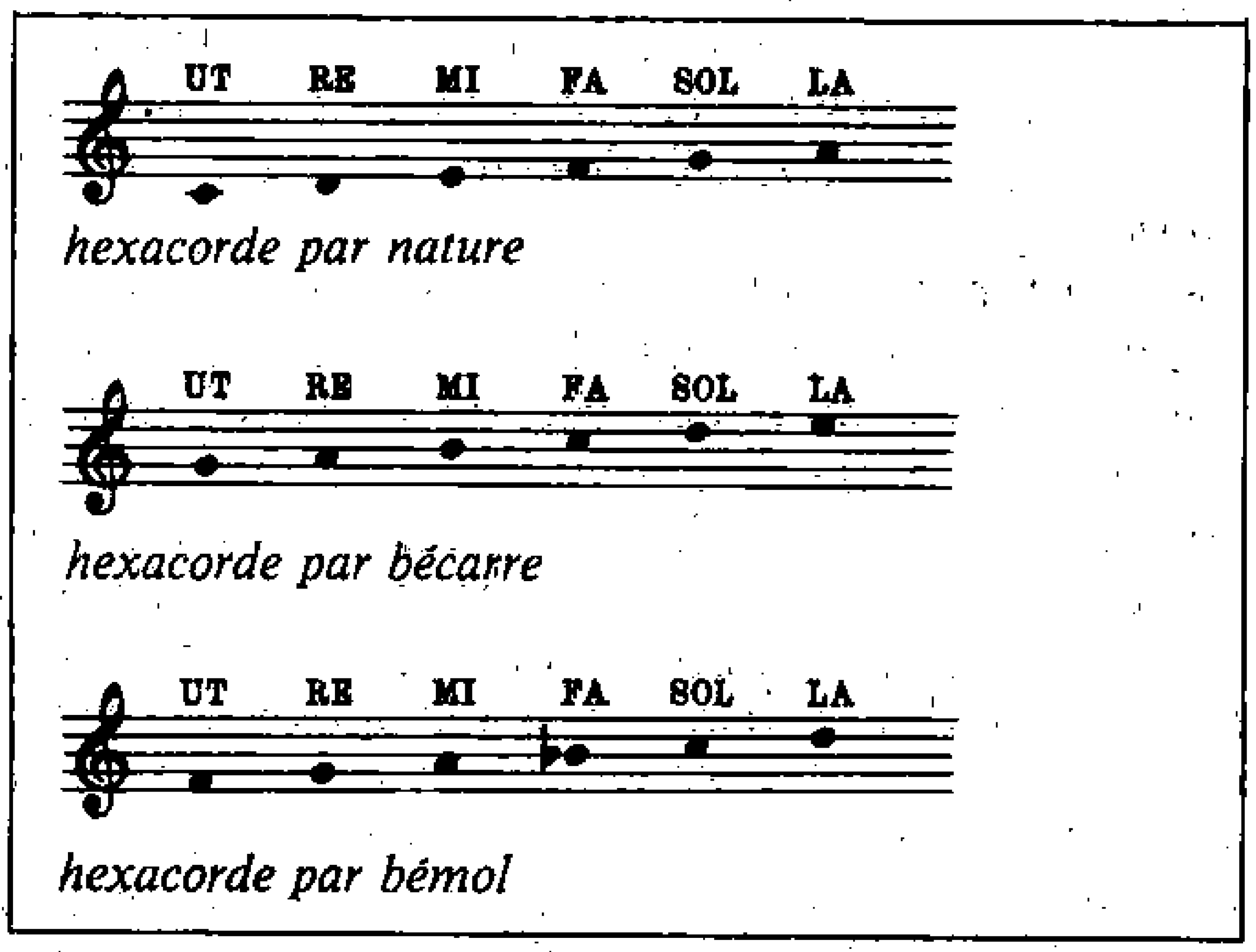
hétérophonie exécution d'une mélodie par plusieurs chanteurs, dont l'un d'entre eux respecte la version originale, pendant que l'autre ou les autres font des variations, improvisées ou instituées par la tradition. Ce procédé, fréquent dans les civilisations musicales non européennes, fut également en usage dans la musique grecque.

Heuberger Richard Franz Joseph (Graz 1850 - Vienne 1914) compositeur, chef d'orchestre et critique musical autrichien. Il a été chef de chœur à Vienne et un critique musical très brillant, surtout dans le domaine de l'opéra, dans plusieurs périodiques et revues. De 1902 à 1909, il a enseigné au Conservatoire de Vienne. Comme compositeur, il a connu le succès avec des opérettes de style viennois (en particulier avec *Der Opernball*, 1898); comme musicologue, il nous a laissé de savoureux témoignages sur la vie musicale de son temps (surtout sur celle du milieu de l'opéra), ainsi qu'une brillante monographie sur Schubert (1902).

Heugel maison d'édition musicale française, fondée en 1812 à Paris par J.-A. Meissonnier et rachetée en 1842 par JACQUES LEOPOLD H. (1815-1883), qui lui donna son nom. Ce dernier a été relayé par son fils, HENRI-GEORGE (1844-1916), puis par le fils de ce dernier, JACQUES PAUL (1890-1979). Depuis 1944, la maison H. est une société anonyme, sous la raison sociale de «Heugel & Cie», et elle est gérée par les fils de Jacques Paul, FRANÇOIS (né en 1922) et PHILIPPE (né en 1924). Elle a publié des œuvres majeures du XIX[e] s. comme du XX[e] s. et possède dans son catalogue des méthodes didactiques, dont plusieurs ont été adoptées par le Conservatoire de Paris. Depuis 1981, les éditions H. sont diffusées par Alphonse Leduc & Cie.

hexacorde série de six sons qui se succèdent par degré, soit en ligne ascendante, soit descendante, dans l'ordre suivant : un ton, un ton, un demi-ton, un ton et un ton (par ex. : *do-ré-mi-fa-sol-la*). Gui d'Arezzo s'en servit pour son système de la → solmisation, qui, au cours des siècles suivants, restera le fondement de la pratique et de la didactique musicales. Le modèle constitué par l'h. permit de donner un point commun aux nombreux modes musicaux en usage au Moyen Age, caractérisés par la présence de trois demi-tons dans l'ambitus d'une octave, correspondant à la position des actuels *mi-fa*, *si-do*, *la-si* bémol. Selon l'apparition de l'un ou l'autre de ces demi-tons au centre de l'h., celui-ci était appelé respectivement *par nature*, *par bécarre* ou *par bémol*, et constituait une orientation pour le musicien (si, par ex., l'h. naturel correspondait à l'actuelle succession de *do-ré-mi-fa-sol-la*, l'h. par bécarre correspondait à celle de *sol-la-si-do-ré-mi*, et l'h. par bémol à celle de *fa-sol-la-si* bémol-*do-ré*). Afin de distinguer les sons de l'h.

dans l'ordre de leur relation interne fixe et de faire abstraction de leur hauteur effective, Gui d'Arezzo les désigna par les premières syllabes des six premiers hémistiches d'une hymne grégorienne à saint Jean, qui commençait en degrés conjoints et en progression ascendante, coïncidant ainsi avec l'h. Les syllabes (qui donneront naissance aux noms des notes musicales en vigueur encore de nos jours) étaient disposées ainsi : « *Ut* queant laxis/ *Re* sonare fibris/ *Mi* ra gestorum/ *Fa* muli tuorum/ *Sol* ve polluti/ *La* bii reatum/ Sancte Johannes. » Les deux initiales du dernier hémistiche seront plus tardivement l'origine de la



hexacorde par nature
hexacorde par bécarre
hexacorde par bémol

note *si*). De cette façon, la succession des notes *ut-ré-mi-fa-sol-la* désigna indifféremment l'h. par nature, par bécarre ou par bémol et les sons relatifs. Ceci explique pourquoi le passage d'un h. à l'autre (passage dit *mutation*, d'une certaine manière comparable à la modulation tonale des siècles suivants) devait être signalé dans la pratique par la substitution réciproque des syllabes en coïncidence avec l'apparition du demi-ton caractéristique, toujours indiqué par l'intervalle *mi-fa* (si, par ex., l'h. par nature devenait bémol par mutation, le son qui était appelé *la* — comme dans l'actuelle succession *do-ré-mi-fa-sol-la* — prenait le nom de *mi*, puisqu'il formait un demi-ton avec le *fa* correspondant à l'actuel *si* bémol de la succession *fa-sol-la-si* bémol-*do-ré*; ainsi, l'*ut* de l'h. par nature devenait *fa* dans l'h. par bécarre, puisqu'il identifiait le demi-ton *mi-fa* correspondant à l'actuel *si-do* de la succession *sol-la-si-do-ré-mi*.

hexatonique, échelle échelle reposant sur la division de l'octave en six parties égales, c'est-à-dire en six tons entiers. Dans le système tempéré, qui est celui de la musique savante occidentale, il existe seulement deux échelles hexatoniques : *do-ré-mi-fa* dièse-*sol* dièse-*la* dièse, et *do* dièse-*ré* dièse-*fa-sol-la-si*. Debussy, ainsi que d'autres auteurs modernes comme Puccini, l'utilisèrent beaucoup.

Hickmann Hans Robert Hermann (Rosslau 1908 - Blandford Forum, Dorset, 1968) musicologue allemand. Ayant soutenu une thèse à l'Université de Berlin (1934), il s'installa en Egypte et travailla à l'Institut d'Egypte, qu'il quitta en 1957 pour enseigner à Hambourg. En 1958, il devint directeur artistique de la collection Archiv-Produktion de la Deutsche Grammophon Gesellschaft. Il a laissé divers écrits sur les instruments et la musique d'Egypte, comme *la Trompette dans l'Egypte ancienne* (1946) ou *Musicologie pharaonique* (1956). □

Hidalgo Elvira de (Valderrobes, Aragon, 1892 - Milan 1980) soprano espagnole. En raison du timbre cristallin, de la souplesse et de l'étendue de sa voix, elle a été une interprète exquise dans les rôles de soprano « coloratura » du répertoire romantique, ainsi que du personnage de Rosina du *Barbier de Séville*. Après avoir abandonné la scène en 1936, elle s'est consacrée à l'enseignement (elle a eu Maria Callas parmi ses élèves).

Hidalgo Juan (Las Moralejas? v. 1610 - Madrid 1685) compositeur et harpiste espagnol. A partir de 1631 et jusqu'à sa mort, il occupa le poste de harpiste à la cour de Madrid. Il écrivit l'opéra espagnol le plus ancien dont on ait conservé la partition, *Celos aun del aire matan* (1660), sur texte de Calderón de la Barca; les premiers éléments d'un style national espagnol y apparaissent, même si le compositeur montre qu'il connaît bien les formes de l'opéra italien.

Hidalgo Codorniu Juan (Las Palmas, Canaries, 1927) compositeur espagnol. Sa formation musicale a été très marquée par John Cage; il a fondé en 1964 à Madrid, avec W. Marchetti, le groupe Zaj pour la recherche d'un langage musical d'avant-garde, qu'il a mis en pratique lui-même à travers des œuvres telles que *Tamaran* (*Gouttes de sperme pour douze pianos*).

Hieronymus de Moravia → Jérôme de Moravie.

hi-fi → voir haute-fidélité.

Higginbotham Jack, dit « Jay » H. (Atlanta 1906 - New York 1973) tromboniste de jazz américain. Il a conservé, dans un style swing, les sonorités dures et heurtées du premier jazz. En 1929, il a fait partie de l'orchestre de Luis Russell, lequel accompagnait Louis Armstrong. Par la suite, il a joué avec Fletcher Henderson, Henry Allen et L. Armstrong.

highland bagpipe cornemuse des Highlands écossaises, composée d'un tuyau conique à anche double, avec huit trous pour les doigts, et de trois bourdons cylindriques à anche simple, dont une basse et deux barytons à l'unisson; les bourdons s'appuient sur l'épaule et sur le bras de l'instrumentiste. L'instrument est surtout connu pour son utilisation dans la musique militaire écossaise, autrefois confiée aux « clans » et aujourd'hui aux régiments. Son répertoire, toutefois, est beaucoup plus large : il comprend d'une part la *grande musique*, fondée sur la technique du *pibroch*, qui est une forme élaborée et solennelle de variations sur un thème et, d'autre part, la *petite musique*, composée d'airs, de marches et de danses. La h. b. se joue selon une technique ornementale

Highland bagpipe : cornemuse utilisée dans la musique populaire et militaire écossaise.

complexe et rigoureusement codifiée, à base de petits groupes de notes (*grace-notes*).

highlife musique de danse du Ghana, diffusée dans les années 50 : elle se caractérise par un rythme traditionnel proche du «calypso» et elle est jouée par des ensembles comprenant aussi des instruments à vent.

Hilaire de Poitiers (315-v. 376) saint et docteur de l'Église. Il introduisit l'hymne dans la liturgie de l'Église latine, s'inspirant des hymnes orientales.

Hildegard von Bingen ou sainte Hildegarde (Bermersheim, Alzey, 1098 - Rupertsberg, Bingen, 1179) mystique, poétesse et compositeur allemande. Elle est connue surtout pour le *Liber Scivias* (1141-53), dans lequel elle décrit ses visions; elle composa des antiennes, répons, hymnes, séquences ainsi que l'*Ordo virtutum*, sorte de représentation sacrée.

Hill Andrew (Port-au-Prince, Haïti, 1936) pianiste de jazz américain d'origine haïtienne. Il a enregistré surtout dans les années 60, mais avec peu d'impact sur la critique et sur le public. Ses improvisations complexes ont souvent une base modale.

Hill Bertha, dite «Chippie» H. (Charlestone, Caroline du Sud, 1905 - New York 1950) chanteuse de blues américaine. Dans les années 20, elle a enregistré avec Richard M. Jones et L. Armstrong; elle a encore enregistré en 1946, après avoir été redécouverte par le public. Parmi ses enregistrements, signalons *Trouble in my mind* (1926).

Hill Edward Burlingame (Cambridge, Massachusetts, 1872 - Francestown, New Hampshire, 1960) compositeur américain. Il a enseigné la musique à la Harvard University de 1908 à 1940. Il a collaboré à plusieurs journaux et revues, et s'est surtout intéressé à la musique française. Il a composé des poèmes symphoniques, des symphonies à programme et différentes pièces de musique de chambre. Son style a des résonances impressionnistes, surtout à cause des recherches de timbres et de couleurs aux effets inhabituels. En 1924, il a publié l'ouvrage *Modern French Music*.

Hill & Sons W. E. entreprise anglaise spécialisée dans la fabrication de luths et autres instruments de musique. Elle fut fondée vers 1750 par JOSEPH H. (1715-1784) et agrandie ensuite par ses fils : WILLIAM (1745-1790), JOSEPH (1747-1793), BENJAMIN (1754-1794) et LOCKEY (1756-1810) qui furent également de talentueux violonistes. HENRY LOCKEY (1774-1835) et WILLIAM EBSWORTH (1817-1895), respectivement fils et neveu de Lockey, fabriquèrent des instruments sur les modèles de Stradivarius; ceux-ci remportèrent des prix aux expositions de Londres (1851) et Paris (1867). Les fils du second, WILLIAM HENRY (1857-1927), ARTHUR FREDERICK (1860-1939) et ALFRED EBSWORTH (1862-1940) publièrent les monographies *A. Stradivari, His Life and Work* (1902) et *The Violin of the Guarnieri* (1931).

Hiller Ferdinand (Francfort-sur-le-Main 1811 - Cologne 1885) compositeur, chef d'orchestre et critique musical allemand. Élève de J.N. Hummel, il a vécu de 1828 à 1835 à Paris, où il était en relation avec Rossini, Cherubini, Berlioz, Meyerbeer, Chopin et Liszt, et où il s'est produit en concert comme pianiste et en duo avec le violoniste Baillot. En 1839, par l'entremise de Rossini, il a fait représenter à la Scala de Milan son premier opéra, *Romilda*, qui s'est révélé un échec. Lors d'un deuxième voyage en Italie (1840-41), il s'est consacré à l'étude de la musique sacrée italienne, sous la direction de l'abbé G. Baini. H. a ensuite vécu à Francfort, Leipzig, Dresde et Düsseldorf, et fréquenté Mendelssohn, Spohr, Schumann, Brahms, Joachim et d'autres musiciens célèbres; puis, à partir de 1850, il s'est établi à Cologne, où il a fondé et dirigé le Conservatoire jusqu'à sa mort, tout en poursuivant son activité de concertiste. Sa production, où l'on reconnaît plus particulièrement l'influence de Mendelssohn et de Schumann, comprend 6 opéras, 2 oratorios, de nombreuses œuvres vocales avec orchestre, 4 symphonies et 4 ouvertures d'orchestre, 2 concertos et une *Pièce de concert* pour piano, 1 concerto et une *Pièce de fantaisie* pour violon, plusieurs œuvres vocales et instrumentales de chambre, ainsi que des sonates et autres compositions pour piano (dont les *24 Etudes* op. 15), que l'on peut considérer, surtout celles de courte durée et à caractère lyrique, comme ses pièces les plus réussies. Il a publié des ouvrages d'histoire de la musique et de critique musicale de tendance conservatrice, ainsi que des *Übungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunkts* (1860, 16/1897).

Hiller Johann Adam (Wendisch-Ossig, Silésie, 1728 - Leipzig 1804) compositeur, chef d'orchestre et écrivain allemand. Il étudia d'abord à Görlitz, puis à Dresde et à Leipzig où il s'installa en 1758, ne s'éloignant de cette ville qu'entre 1785 et 1789 pour séjourner à Mitau, Berlin et Breslau. A Leipzig, il fut un animateur actif de la vie musicale, tant comme directeur de sociétés de concerts (il créa, entre autres, en 1781, les concerts du Gewandhaus), que comme enseignant. Il institua une école de chant et dirigea la Thomasschule de 1789 à 1801 et fonda la première revue musicale allemande. En plus de quelques compositions symphoniques, religieuses et de chambre, il écrivit de nombreux recueils de lieder; mais son nom est surtout lié à l'histoire des débuts du singspiel qu'il contribua à rendre populaire, et dans lequel il intégra des influences françaises et italiennes. Il en écrivit une vingtaine environ; tous nous sont parvenus dans la version de la réduction pour piano, à l'exception de *Die Jagd* («la Chasse», 1770) dont la partition a subsisté. Ses écrits musicaux sont nombreux; la plupart sont consacrés au chant.

Himmel Friedrich Heinrich (Trauenbrietzen, Brandebourg, 1765 - Berlin 1814) compositeur allemand. Excellent pianiste, il fut invité par Frédéric-Guillaume II, auprès duquel il était employé, à se perfectionner à Dresde, puis en Italie où il séjourna durant deux ans et fit représenter plusieurs opéras. Par la suite, il devint chef d'orchestre de la chapelle à la cour de Berlin et effectua des voyages aux quatre coins de l'Europe, se faisant apprécier tant comme concertiste que comme improvisateur. Il composa des singspiele, des lieder, des pièces pour piano et orchestre dans lesquelles sont exprimées les aspirations romantiques propres aux cercles musicaux de Berlin. Ses lieder connurent un succès particulier.

Hindemith Paul (Hanau 1895 - Francfort-sur-le-Main 1963) compositeur allemand. Il a commencé très jeune l'étude du violon et s'est ensuite fait remarquer aussi comme altiste soliste. En 1909, il est entré au Conservatoire de Francfort où il a étudié la composition avec A. Mendelssohn et B. Sekles. En 1915, il

est devenu Konzertmeister (violon solo) à l'Opéra de Francfort et, en 1921, il a créé, avec L. Amar, un quatuor à cordes où il tenait la partie d'alto, et pour lequel il a composé ses premiers quatuors. Il a également joué un rôle important au Festival de Donaueschingen (1922-1926) et, en 1927, il a été nommé professeur de composition à la Hochschule für Musik de Berlin, où il est resté jusqu'en 1937, tout en poursuivant ses activités de chef d'orchestre et de soliste. Dès cette époque, on peut dire que H. avait déjà composé plusieurs œuvres instrumentales, ainsi que quelques opéras, d'esprit expressionniste, d'un point de vue littéraire du moins, sinon musical, comme *Mörder, Hoffnung der Frauen* («Assassin, espoir des femmes»), opéra en un acte écrit en 1919 sur un texte du peintre O. Kokoschka (représenté à Stuttgart en 1921), et *Sancta Susanna* (1921), opéra en un acte sur un texte d'A. Stramm. Toutefois la formation musicale de H., plutôt éclectique, plonge ses racines surtout chez Brahms et Reger, avec quelques emprunts faits à R. Strauss et à Debussy.

En fait, H. s'est relativement vite détaché de l'expressionnisme, pour se rapprocher, dans les années 1920-30, du courant de la Nouvelle Objectivité (→ Neue Sachlichkeit), qui s'était développé en Allemagne pendant l'après-guerre, parallèlement au Bauhaus de Gropius. Au sein de ce mouvement allait s'affirmer le retour à une «musique d'utilisation» (Gebrauchsmusik), au sens technique du mot, par opposition à la conception romantique d'une «musique d'art». C'est précisément dans cette direction que l'on peut situer les premières œuvres de H., qui révèlent une personnalité musicale très forte : les nombreux *Lehrstücke* («Pièces didactiques») et les célèbres *Kammermusiken*, dont la première (op. 24, 1921) a marqué une véritable révolution en raison de sa robuste charpente contrapuntique et de sa surprenante force rythmique. La même tendance se manifeste dans les opéras de l'époque suivante : *Cardillac* (1926) opéra en trois actes sur un texte de F. Lion, et surtout *Hin und Zurück* («Aller et Retour», 1927) opéra en un acte sur un texte de M. Schiffer, et *Neues vom Tage* («les Nouvelles du jour», 1928-29), en trois parties, également sur un texte de M. Schiffer, où l'on reconnaît une prise de conscience explicitement polémique à l'égard de la société et des institutions allemandes d'après la Première Guerre mondiale. Le style de H. est désormais évident : à travers la crudité polytonale de son langage (il composait presque toujours à sa table de travail, se concentrant surtout sur la construction logique des parties), se manifeste un profond sens tonal, très tourné vers un diatonisme marqué; ce qui l'a de plus en plus rapproché des structures de la tradition contrapuntique allemande de l'époque de J.S. Bach ainsi que de l'époque précédente. Toutefois, il n'est pas possible de situer H. au sein des tendances néoclassiques de l'après-guerre, dont Stravinski constitue le représentant principal : les récupérations hindémithiennes, en effet, ne vont pas dans le sens d'une récupération du goût classique, mais se rapportent de préférence à des structures et à des techniques de composition, souvent rigoureusement construites sur les principes de la forme sonate, de la fugue et du contrepoint. C'est pourquoi H. peut être considéré, au sein du monde musical contemporain, comme un «restaurateur» actif et progressif de la tradition instrumentale allemande préromantique. Son influence sur les compositeurs des années 30 (et non seulement en Allemagne) a été très importante. Après l'arrivée au pouvoir d'Hitler, H. a été accusé d'«internationalisme» et classé dans la catégorie de l'«art dégénéré». Contraint peu à peu à l'exil, il a d'abord fait de longs séjours à Ankara (où il a essayé, de 1935 à 1937, de moderniser progressivement la vie musicale de la Turquie), puis il s'est établi en Suisse (1938-1939), où il a achevé la partition de *Mathis der Maler* («Mathis le peintre»), sur un texte de sa composition inspiré de la vie du célèbre et mystérieux peintre Mathias Grünewald : il s'agit de sept tableaux scéniques, mis en musique et reliés entre eux par une implacable logique compositionnelle. Cette œuvre, que l'on considère comme son chef-d'œuvre, a été représentée à Zurich en 1938. Au commencement de la guerre, en 1940, H. s'établit aux Etats-Unis, où il restera pendant toute la durée du conflit mondial, donnant des cours (jusqu'en 1953) à Tanglewood et à la Yale University de New Haven (Connecticut). Pendant cette période, son style s'est peu à peu dégagé de son agressivité antérieure pour insister davantage sur les valeurs expressives d'un diatonisme souvent archaïque, conformément aux nouveaux principes théoriques que l'auteur venait d'élaborer dans son *Unterweisung im Tonsatz* («Traité de composition», 2 vol., 1937-39), où il affirmait la notion de «Grundton» (son fondamental) comme axe générateur de toute la construction musicale, aussi bien d'un point de vue mélodique, qu'harmonique et contrapuntique, et où il recherchait une démonstration scientifique des tendances naturelles de la tonalité, envisagée comme un ensemble de lois physiques et physiologiques invétérées chez l'homme. Ce traité a fait sensation, entre autres, car il se dressait ouvertement contre les théories dodécaphoniques de Schoenberg et contre les conceptions atonales.

A la fin de la guerre, H. a repris ses activités de concertiste et de chef d'orchestre au Mexique et au Canada. En 1947, il est revenu en Europe, mais il n'a jamais voulu s'établir à nouveau en Allemagne. En 1949-1950, il s'est de nouveau rendu aux Etats-Unis, à la Harvard University; puis il est retourné en Suisse, où il a obtenu en 1951 la chaire de composition à l'Université de Zurich (qu'il conserva jusqu'en 1957) et où il établit, en 1953, sa dernière demeure, à Blonay (près de Vevey). La dernière phase de son activité créatrice comprend de la musique symphonique, chorale et de chambre, l'opéra *Die Harmonie der Welt* («l'Harmonie du monde», 1957), ainsi que des ballets, dont *Nobilissima visione* (1938, pour L. Massine). Ces dernières œuvres sont toutes marquées par une assimilation progressive des théories de l'auteur autour du principe de «son générateur», selon lequel le contrepoint linéaire ne contredit pas l'harmonie tonale et le chromatisme, et trouve sa juste disposition grâce aux lois acoustiques des sons harmoniques. L'œuvre très vaste de H. comprend encore, pour le théâtre : *Das Nusch-Nuschi* (1921), *Lehrstück* (1929, œuvre didactique sur un texte de B. Brecht), *Wir bauen eine Stadt* («Nous édifions une ville», 1930), *The Long Christmas Dinner* («le Long Repas de Noël», d'après T. Wilder); les ballets *Der Dämon* («le Démon», 1923), *The*

Four Temperaments (1940), *Hérodiade* (1944). Parmi ses œuvres vocales, il faut signaler l'oratorio *Das Unaufhörliche* («l'Incessant», 1931, sur un texte de G. Benn), les cycles de lieder pour voix et instruments *Des Todes Tod* («la Mort de la mort», 1922), *Die junge Magd* («la Jeune Servante», 1922, textes de Trakl), *Das Marienleben* («la Vie de Marie», en deux versions, 1922-23 et 1948, sur des textes de Rilke), les cantates pour soli, chœurs et orchestre *Der Lindberghflug* («le Vol de Lindbergh», 1928, en collaboration avec K. Weill, texte de Brecht) et *Frau Musica* (1928, texte de M. Luther) pour mezzo-soprano, baryton, chœur de femmes et instruments à cordes, ainsi que de nombreux chœurs a cappella. Parmi les multiples œuvres pour orchestre, on remarque les *5 Pièces pour cordes* op. 44, n° 4 (1927), la *Konzertmusik* op. 50 pour cordes et cuivres (1930), le *Philharmonisches Konzert* (1932), la *Symphonie «Mathis der Maler»* (1934), la *Symphonia serena* (1946), la *Sinfonietta* (1949), la *Symphonie «Die Harmonie der Welt»* (1951), la *Pittsburgh Symphony* (1958); pour des instruments solistes, les concertos pour piano (2), pour violon, pour violoncelle, pour clarinette, pour cor, pour orgue, pour petits ensembles instrumentaux, la *Konzertmusik* op. 48 pour alto et orchestre (1930), et la *Konzertmusik* op. 49 pour piano, cuivres et 2 harpes (1930), *Der Schwanendreher* pour alto et petit orchestre (1935), *Trauermusik* pour alto, ou violon, ou violoncelle et cordes (1936). Outre la *Kleine Kammermusik* pour quintette à vent et les *8 Kammermusiken* (1921-27 : n° 1 pour plusieurs instruments; n° 2 pour piano et 12 instruments; n° 3 pour violoncelle et 10 instruments; n° 4 pour violon; n° 5 et n° 6 pour alto; n° 7 pour orgue; les quatre derniers avec petit orchestre), H. a composé de très nombreuses pièces de musique de chambre : 3 trios, 7 quatuors (dont 6 à cordes), un quintette, un septuor, ainsi que plusieurs sonates et sonatines, souvent avec piano, pour violon (4), alto (3), violoncelle (2), contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor anglais, cor (2), trompette, trombone, tuba basse; il faut encore signaler de nombreuses pièces pour piano à 2 mains (4 sonates, *Suite «1922», Ludus tonalis*) et à 4 mains (2 sonates), ainsi que plusieurs sonates pour instrument seul (3 pour orgue, 2 pour violon, 2 pour alto, 1 pour violoncelle et 1 pour harpe).

Hines Earl (Duquesne, Pennsylvanie, 1903 - Oakland, Californie, 1983) pianiste de jazz américain. Il a été surnommé «Fatha», c.-à-d. «père», pour avoir été l'un des premiers pianistes qui, dans la musique de jazz postérieure au ragtime, ont su donner à leur instrument un langage soliste très articulé, à la manière de Louis Armstrong, avec lequel d'ailleurs H. a souvent joué, à tel point que son style a d'abord été appelé «trumpet piano style». H. a dirigé des orchestres de sa formation de 1928 à 1948; pendant la guerre, il a collaboré, entre autres, avec Charlie Parker et Dizzy Gillespie ainsi qu'avec des chanteurs tels que Sarah Vaughan et Billy Eckstine.

Hipkins Alfred James (Westminster 1826 - Londres 1903) musicologue anglais. Il a consacré ses études et toutes ses activités au piano, dont il a été théoricien, historien, interprète apprécié et facteur. Il nous a laissé une collection de diapasons et une autre d'instruments à clavier anciens (clavecins, clavicordes, etc.). Parmi ses ouvrages, *Musical Instruments* (1888) et *A Description and History of the Pianoforte and the older Keyboard Instruments* (1896), ont été largement appréciés et sont devenus des classiques du genre.

historiographie de la musique l'historiographie est devenue une discipline autonome à partir du XVIII[e] s., parallèlement au développement général des sciences historiques et, en particulier, comme une conséquence de la formation d'une conscience historique dans la culture musicale occidentale. Jusqu'alors, le concept de «musique» distinguait le côté pratique et fonctionnel (intérêt centré uniquement sur la production en cours, avec un total oubli de ce qui n'était plus actuel), du côté spéculatif : ce dernier plan n'excluait pas, sur le plan général et abstrait, un certain intérêt pour le passé, mais étranger à toute dimension historique et critique, et souvent inséré dans un cadre mythique et légendaire (allant des théories antiques sur l'origine de la musique à l'intérêt humaniste des XV[e] et XVI[e] s. pour la musique des anciens Grecs) ou évoqué dans le contexte de la polémique théorique et philosophique. La citation des œuvres ou des auteurs du passé apparaît très rare et est tout au plus de caractère anecdotique et paradigmatique, également parmi les musicographes du XVII[e] s. La culture encyclopédique du XVIII[e] s. stimulera la compilation de lexiques historiques et biographiques, également en ce qui concerne la musique (S. de Brossard, J. G. Walther, J. Mattheson, E. L. Gerber), comportant des précisions chronologiques beaucoup plus nombreuses et précises. Les premières grandes synthèses érudites d'histoire de la musique ancienne (Padre Martini, F. W. Marpurg, Martin Gerbert, J.-B. de Laborde) remontent à la seconde moitié du XVIII[e] siècle, et, dans les dernières décennies, on voit apparaître les premiers condensés d'histoire de la musique, dictés par des critères historiques relativement modernes (Ch. Burney, J. Hawkins, N. Forkel). Simultanément, les nouveaux intérêts historiques marquèrent la redécouverte des styles et des auteurs du passé, dans la pratique comme dans la «consommation» musicale : par ex., entre la fin du XVIII[e] et le début du XIX[e] s., on assista à une récupération du contrepoint dans de nombreuses compositions, étroitement liée à la redécouverte de la polyphonie classique de Palestrina (G. Baini) et à la renaissance du culte de Bach, promue par Forkel et par Mendelssohn. Au XIX[e] s., l'historiographie de la musique puisa d'une manière nouvelle dans l'idéalisme romantique et historique, avec les grandes œuvres de synthèse, dans une vision complexe de l'histoire, de l'esprit et de la culture, permettant de mieux situer les époques et les protagonistes (V. Winterfeld, R. G. Kiesewetter, A. W. Ambros, F. J. Fétis); par ailleurs, les premières biographies monumentales critiques de musiciens, destinées à rester longtemps des modèles exemplaires (celles sur Mozart par O. Jahn, sur Haendel par F. Chrysander, sur Beethoven par A. Thayer, sur Bach par Ph. Spitta), verront le jour, tout comme les premières → éditions critiques des œuvres complètes d'un auteur et des «monuments de la musique». D'ailleurs, le nombre croissant des éditions et des exécutions de musique ancienne témoignait déjà du fait qu'une orientation historique, destinée à se consolider au XX[e] s., s'était insinuée dans la «consommation» et dans l'instruction musicale. Vers la fin du siècle, en France et

en Allemagne, une h. de la musique, centrée principalement sur la recherche des documents (→ bibliothèques et fonds musicaux), sur une étude philologique et sur l'analyse historique et systématique de la structure du langage musical (H. Riemann, R. Eitner, P. Aubry, et, avant eux, E. de Coussemaker) s'opposa à l'h. de la musique d'orientation «idéaliste», parallèlement au développement de la → musicologie scientifique d'inspiration positiviste. A la même période, l'histoire de la musique commença à être admise parmi les disciplines universitaires, dans les Universités de Vienne (E. Hanslick, puis G. Adler), de Leipzig (Ph. Spitta, H. Riemann), de Strasbourg (G. Jacobstahl), puis de Berlin (O. Fleischer, H. Kretzschmar) et Paris (R. Rolland, puis A. Pirro); en Italie, la première chaire universitaire fut instituée, à Rome, en 1913, par F. Torrefranca. Dans le climat nationaliste du début du XX^{e} s., de nouvelles impulsions pour la diffusion des études musicologiques dans plusieurs pays, furent dues à de nombreux mouvements de redécouvertes des traditions autochtones et du patrimoine musical national (on peut citer les études des pionniers tels que G. Cesari, R. Casimiri et F. Torrefranca en Italie; E. Fellowes et H. Hadow, en Grande-Bretagne; H. Anglès et J. Subirá en Espagne; H. J. Moser en Allemagne, P.-M. Masson, en France, etc.). Avec l'émigration de nombreux chercheurs européens, une importante école de musicologie se développa également aux Etats-Unis à partir des années 1930-40, avec A. Einstein, E. Lowinsky, M. Bukofzer, P. H. Lang, C. Sachs, G. Reese et d'autres.

hit parade en musique légère, expression anglaise («parade des succès») servant à désigner la classification des œuvres et des interprètes qui ont connu les plus grands succès en un lieu et à une époque donnés (la semaine, le mois, etc.; en France, dans le monde, etc.). Cette classification est dressée par les organismes de radiotélévision, par les maisons de disques, par les revues ou par les associations de critiques spécialisées, à partir des données commerciales (vente de musique enregistrée, indice d'écoute, indice préférentiel, etc.), parfois même par référendum. Le nom provient du titre d'une émission télévisée américaine qui, en 1935, a consacré la formule pour la première fois. Le h. p. constitue désormais l'un des plus puissants moyens de promotion commerciale pour les firmes musicales concernées.

Hob. sigle servant à désigner la cote des œuvres instrumentales de J. Haydn fixée d'après le catalogue établi par A. van Hoboken.

Hoboken Anthony van (Rotterdam 1887 - Zurich 1983) musicologue et bibliographe hollandais. Collectionneur d'éditions rares, il a fondé en 1927 des archives photographiques de manuscrits musicaux à la Bibliothèque nationale de Vienne; en 1938, il a entrepris un catalogue des œuvres de Haydn, qui a abouti à la parution d'un répertoire thématique en 3 vol. (1957-78), aujourd'hui universellement adopté.

Hodeir André (Paris 1921) critique musical, compositeur et arrangeur de musique de jazz français. De 1947 à 1950, il a été rédacteur en chef du mensuel «Jazz Hot». Parmi ses ouvrages, signalons : *Introduction à la musique de jazz* (1941), *les Formes de la musique* (1952), *Hommes et problèmes du jazz* (1954) et *la Musique depuis Debussy* (1961).

Hodges John Cornelius, dit «Johnny» H. (Cambridge, Massachusetts, 1906 - New York 1970) saxophoniste alto de jazz américain. Il a été le soliste le plus original de l'orchestre de Duke Ellington, dans lequel il a joué de 1928 jusqu'à sa mort, sauf entre 1951 et 1955, période où il a dirigé son propre orchestre, avec, entre autres, la participation de John Coltrane; mais il a été aussi l'un des plus grands solistes de l'histoire du jazz. Son style, souvent imité mais resté incomparable, se caractérise par de nombreux «glissandi», et son lyrisme s'appuie sur le blues le plus authentique (bien qu'il verse parfois dans le sentimentalisme). Il a aussi parfois utilisé le saxophone soprano.

Hoérée Arthur (Saint-Gilles, près de Bruxelles, 1897 - Paris 1986) compositeur et critique musical belge. Après avoir étudié à Paris avec P. Vidal et V. d'Indy, il a été nommé, en 1950, professeur de composition à l'Ecole normale supérieure de Paris. Il a composé 3 ballets, des œuvres pour chœur et orchestre, pour piano, des chœurs et des mélodies, ainsi que des musiques de film en collaboration avec Honegger. Il a publié des ouvrages sur Roussel et sur la musique française du XX^{e} s. Il a donné des cours de musicologie à la Sorbonne, de 1972 à 1980, et a été élu membre de l'Académie royale de Belgique en 1978.

Hoffer Johann Jacob (Vienne v. 1660 - 1737) compositeur et violoniste autrichien. Au service de la cour de Vienne entre 1687 et 1708, il composa une quarantaine de ballets pour les opéras italiens qui y étaient représentés.

Höffer Paul (Barmen, auj. Wuppertal, 1895 - Berlin 1949) compositeur allemand. Il a étudié au Conservatoire de Cologne et s'est perfectionné à Berlin avec Fr. Schrecker, ayant comme condisciples Krenek et Hába. Il a été professeur de piano à la Hochschule für Musik de Berlin en 1923, puis professeur de composition en 1930 et enfin directeur en 1948. Il a composé des opéras et de la musique symphonique et de chambre, dans un style proche de celui de Hindemith.

Hoffmann famille de luthistes allemands. Le fondateur fut VEIT (mort en 1673), exerçant à Leipzig vers 1650. Ses activités furent poursuivies par son fils MARTIN (1654-1719) et par son neveu JOHANN CHRISTIAN (1683-1750) dont les instruments, ressemblant sous certains aspects à ceux d'Amati, furent les plus appréciés pour la qualité du bois et l'élégance de la ligne. Il travailla également auprès des cours de Pologne et du Prince-Electeur de Saxe; il est considéré comme le premier fabricant de la *viola pomposa* (alto).

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus (Königsberg 1776 - Berlin 1822) écrivain et compositeur allemand. Ayant commencé ses études de musique sur l'initiative de son oncle, il les poursuivit à Berlin, parallèlement à celles de droit. Par la suite, il se consacra à la musique avec la même intensité qu'à la littérature; durant ses premières et difficiles années de carrière juridique, il pensa même à se consacrer entièrement à la musique. Il fut compositeur, chef d'orchestre et critique musical; à ce titre, il collabora également à l'«Allgemeine Musikalische Zeitung» et aux «Berliner Blätter». Ses écrits — qu'il signait sous le pseudonyme de «Kapellmeister

E. T. A. Hoffmann : dessin (1821) de W. Hensel Berlin, Staatliche Museen.

Johannes Kreisler» —, son intuition et ses personnages font de lui l'un des précurseurs de la pensée musicale romantique et influencèrent de nombreux compositeurs : de Schumann qui s'inspira, dans la *Kreisleriana*, du recueil de fantaisies et commentaires critiques du compositeur imaginaire Kreisler, «alter ego» de H. lui-même, à Offenbach, qui s'inspira de la vie et de l'art de H. dans ses *Contes d'Hoffman*, à Busoni, Hindemith et autres. Disciple des théories de Gluck, très grand ami de Mozart (en hommage duquel il changea son troisième prénom Wilhelm en Amadeus), H. composa 11 opéras (dont *Undine*, 1816, est le plus typique), des œuvres de scène, des pièces vocales et chorales, une symphonie, une ouverture et des compositions de chambre.

Hoffmann von Fallersleben August Heinrich (Fallersleben, Hanovre, 1798 - Schloss Corvey, près de Höxter, 1874) philologue, poète et compositeur allemand. Enseignant à l'Université de Breslau (1835-1843), il vécut ensuite à Weimar jusqu'à son engagement par le duc de Ratibor, en 1860. Ses importantes recherches sur les chansons populaires ont abouti à diverses publications, comme *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit* (1832) ou *Deutsches Volksgesangbuch* (1848). Il a écrit plusieurs textes de chansons folkloriques toujours très connues et est l'auteur de l'hymne national allemand, *Deutschland über alles*. □

Hoffmeister Franz Anton (Rottenburg 1754 - Vienne 1812) compositeur et éditeur allemand. Il étudia la musique à Vienne et, en 1784, fonda une maison d'édition qui, d'abord à Vienne et plus tard à Leipzig, publia des œuvres de musiciens de l'époque tels que Mozart, Haydn, Beethoven (avec lequel il eut d'étroites relations, entre 1800 et 1803), Wanhall, Pleyel, Dittersdorf et d'autres. Sa maison d'édition cessa ses activités un an après sa mort, date à laquelle elle fut reprise par Peters. H. fut également un compositeur fécond, mais assez superficiel. Il écrivit, dans le style viennois classique du temps, 9 opéras, 66 symphonies et quelques œuvres pour orchestre, de nombreux concertos pour instrument soliste et orchestre, une abondante production de musique de chambre.

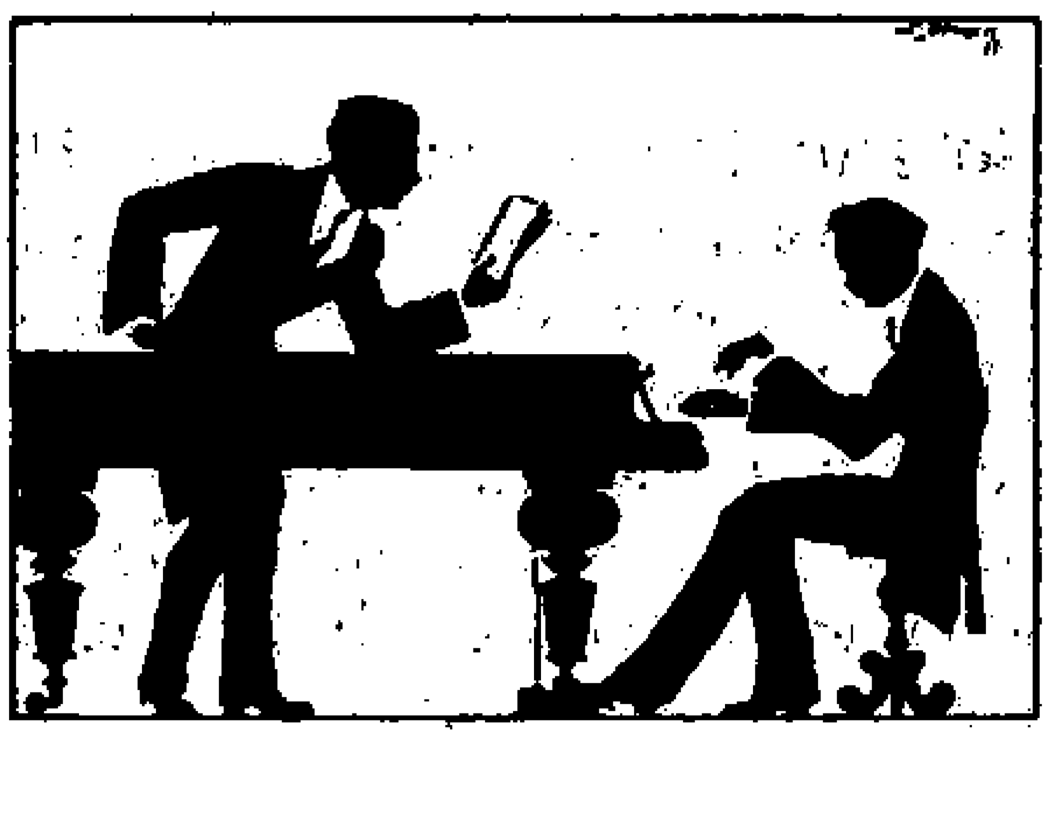
Hofhaimer Paul von, ou P. von Hoffheimer (Radstadt 1459 - Salzbourg 1537) organiste et compositeur autrichien. Il fut sans doute à Graz au service de l'empereur Frédéric III puis, entre 1480 et 1502, à la cour d'Innsbruck et, de 1502 à 1506 à celle de Passau, avec H. Isaac. A partir de 1524, il fut organiste de la cathédrale de Salzbourg. Considéré comme le plus grand organiste de son temps, maître dans l'art de l'ornementation, H. eut de nombreux élèves. Il composa des motets et des chansons à trois et quatre voix, transcrites, en partie, en tablatures d'orgue ; il mit en musique (mesurée à l'antique) 35 *Odes* d'Horace, à 4 voix publiées, avec 9 odes de Senfl, dans le recueil posthume *Harmoniae poeticae* (1539).

Hofmann Jósef Kazimierz (Podgórzé, près de Cracovie, 1876 - Los Angeles 1957) pianiste et compositeur polonais naturalisé américain. Il a d'abord été élève de son père, KAZIMIERZ H. (1842-1911), pianiste, chef d'orchestre et compositeur d'opéras ainsi que d'autres musiques pour le théâtre assez populaires en Pologne. L'ayant écouté jouer à l'âge de sept ans, Anton Rubinstein l'a lancé comme enfant prodige en Europe et en Amérique. Après s'être retiré pour une période de perfectionnement, H. s'est de nouveau produit en public à l'âge de 18 ans, et a connu par la suite une extraordinaire carrière musicale. Interprète célèbre de Liszt et de Chopin, il a surtout fait carrière aux Etats-Unis, où il s'est établi de manière définitive après la Première Guerre et s'est fait naturaliser en 1926. Il a principalement composé pour le piano, s'inspirant des maîtres romantiques, souvent sous le pseudonyme de Michel Dvorsky. Il a aussi écrit des essais sur la technique d'exécution au piano.

Hofmann Leopold (1738-1793) compositeur autrichien. Il exerça comme instrumentiste et maître de chapelle dans diverses églises de Vienne ainsi qu'à la Cour de cette ville. Elève de G. C. Wyenseil, il reprit son esthétique rococo dans ses nombreuses œuvres sacrées (dont 33 messes), symphoniques et de chambre, influençant à son tour Mozart qui fut son suppléant, en 1791, à Saint-Etienne (cette influence apparaît dans plusieurs concertos pour piano du grand compositeur de Salzbourg).

Hofmannsthal Hugo von (Vienne 1874 - Rodaun, près de Vienne, 1929) écrivain et librettiste autrichien. Les livrets qu'il a écrits pour des opéras ou des drames musicaux occupent une très grande place au sein de sa production théâtrale, surtout les livrets écrits pour R. Strauss, avec qui il a établi une étroite collaboration dès 1900 (*Elektra, Der Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, Die Frau ohne Schatten, Die Aegyptische Helena, Arabella*). Les livrets de H. sont caractérisés par une forte autonomie poétique. Sa correspondance avec R. Strauss (*R. Strauss - H. von H. Briefwechsel*, 1952, 4/1970) est un document d'un grand intérêt.

Hofmeister maison d'édition musicale allemande. Elle a été fondée en 1807 à Leipzig par FRIEDRICH H. (1782-1864); celui-ci a publié plusieurs pièces pour mandoline, ainsi que des œuvres de Beethoven, Liszt, Mendelssohn et Schumann; en outre, il a imprimé, à partir de 1830, le *Musikalischliterarischer Monatsbericht*, catalogue de toutes les publications musicales éditées en Allemagne, mis au point sous la direction



H. von Hofmannsthal avec R. Strauss au piano : silhouette de M. Bithorn (1914).

de C.F. Whistling. Après la gestion d'ADOLF H. (1802-1870), fils du précédent, la maison a été dirigée, à partir de 1875, par ALBERT RÖTHING (1845-1907). Ce n'est qu'en 1905 que la firme est redevenue propriété des descendants de Friedrich H. En 1950, la maison d'édition a été transférée à Francfort, puis à Hofheim am Taunus, tandis que la firme de Leipzig était nationalisée.

Hofweise (en allemand «chanson de cour») forme de → lied.

Holborme Antony (? v. 1540 - Londres v. 1602) luthiste et compositeur anglais. Musicien à la cour d'Elisabeth I^re^, il publia en 1597 un livre de tablatures de cithare (*The Cittharn Schoole*) et, en 1599, 65 compositions pour violon, alto et instruments à vent (*Pavans, Galliards, Almains and Other Short Aries*). Ses œuvres pour luth, ainsi que celles pour bandoura, sont toutes manuscrites.

Holbrooke Josef (Croydon, Surrey, 1878 - Londres 1958) compositeur anglais. Il a d'abord commencé une carrière de pianiste et de chef d'orchestre, se consacrant surtout au répertoire anglais contemporain. Sa production, clairement influencée par la musique de Wagner et de R. Strauss, comprend 8 opéras, 3 ballets, 10 poèmes symphoniques dont certains avec chœur (parmi lesquels il faut signaler *Queen Mab* et les œuvres inspirées d'E.A. Poe : *The Raven, Ulalume, The Masque of the Red Death, The Bells* et *Homage to Poe*), une *Sinfonietta* op. 118, 3 concertos (pour piano, pour violon et pour saxophone), plusieurs pièces de musique de chambre et des mélodies.

Holiday Billie, dite «Lady Day» (Baltimore, Maryland, 1915 - New York 1959) chanteuse de jazz américaine. Elle est considérée comme l'expression la plus achevée de la musique vocale noire américaine, en raison de son timbre intense et poignant, imprégné de blues, parfois comparable au «sound» d'un saxophone, et notamment à celui de Lester Young (avec qui B.H. a souvent collaboré). Ses premiers enregistrements, avec l'orchestre de Benny Goodman, datent de 1935; ensuite, jusqu'en 1939, elle a souvent chanté avec l'ensemble du pianiste Teddy Wilson.

Billie Holiday.

Holland David, dit «Dave» H. (Wolverhampton 1946) contrebassiste de jazz anglais. Etabli aux Etats-Unis, il a joué, de 1968 à 1970, dans l'ensemble de Miles Davis; il s'est ensuite fait remarquer dans l'ensemble de Sam Rivers principalement avec Anthony Braxton, en raison de sa créativité et de ses sonorités cristallines. Il s'est confronté aussi à des solos non accompagnés.

Höller Karl (Bamberg 1907 - Hausham, Bavière, 1987) compositeur allemand. Nommé professeur à la Hochschule für Musik de Munich en 1949, il en fut le président de 1954 à 1972. Il s'est rendu célèbre comme auteur de symphonies, de concertos et de pièces de musique de chambre. Sa production s'inspire de M. Reger et de la musique française postérieure à Debussy.

Holliger Heinz (Lagenthal, Berne, 1939) hautboïste et compositeur suisse. Il déploie une grande activité de concertiste et s'intéresse aussi bien au répertoire classique qu'aux œuvres contemporaines d'avant-garde, composées pour lui et riches d'effets nouveaux (harmoniques, doubles trilles, etc.). Comme compositeur, il est sensible à l'influence de P. Boulez et de L. Nono.

Holly Buddy (Lubbock, Texas, 1936 - Mason City, Iowa, 1959) chanteur et guitariste pop américain. Par sa forte personnalité musicale, il a été l'un des fondateurs du rock, réunissant le blues et le country and western. Il a enregistré à la tête de son ensemble, les Crickets.

Holmboe Vagn (Horsens 1909) compositeur danois. Professeur de composition au Conservatoire de Copenhague depuis 1955, il est un grand connaisseur de la musique populaire qu'il a commencé à étudier dès 1933-34 lors d'un séjour en Roumanie. Il a composé 3 opéras, de la musique orchestrale (symphonies, concertos, concertos de chambre) et de chambre (dont 14 quatuors), des œuvres pour chœurs, pour piano, ainsi que des mélodies. Bien que fidèles à la tradition tonale, ses œuvres révèlent l'influence ponctuelle de Nielsen, Hindemith, Toch et Stravinski.

Holmès Augusta Mary-Anne, pseudonyme de Hermann Zenta (Paris 1847 - 1903) femme compositeur française d'origine irlandaise. Elève de Franck, amie de Saint-Saëns, remarquée par sa beauté, elle a fréquenté le milieu artistique parisien de l'époque, et a été une fervente wagnérienne. Elle a composé des œuvres pour le théâtre, des pièces symphoniques et chorales, ainsi que 128 mélodies. Son meilleur opéra, *la Montagne noire,* a été créé à Paris en 1895.

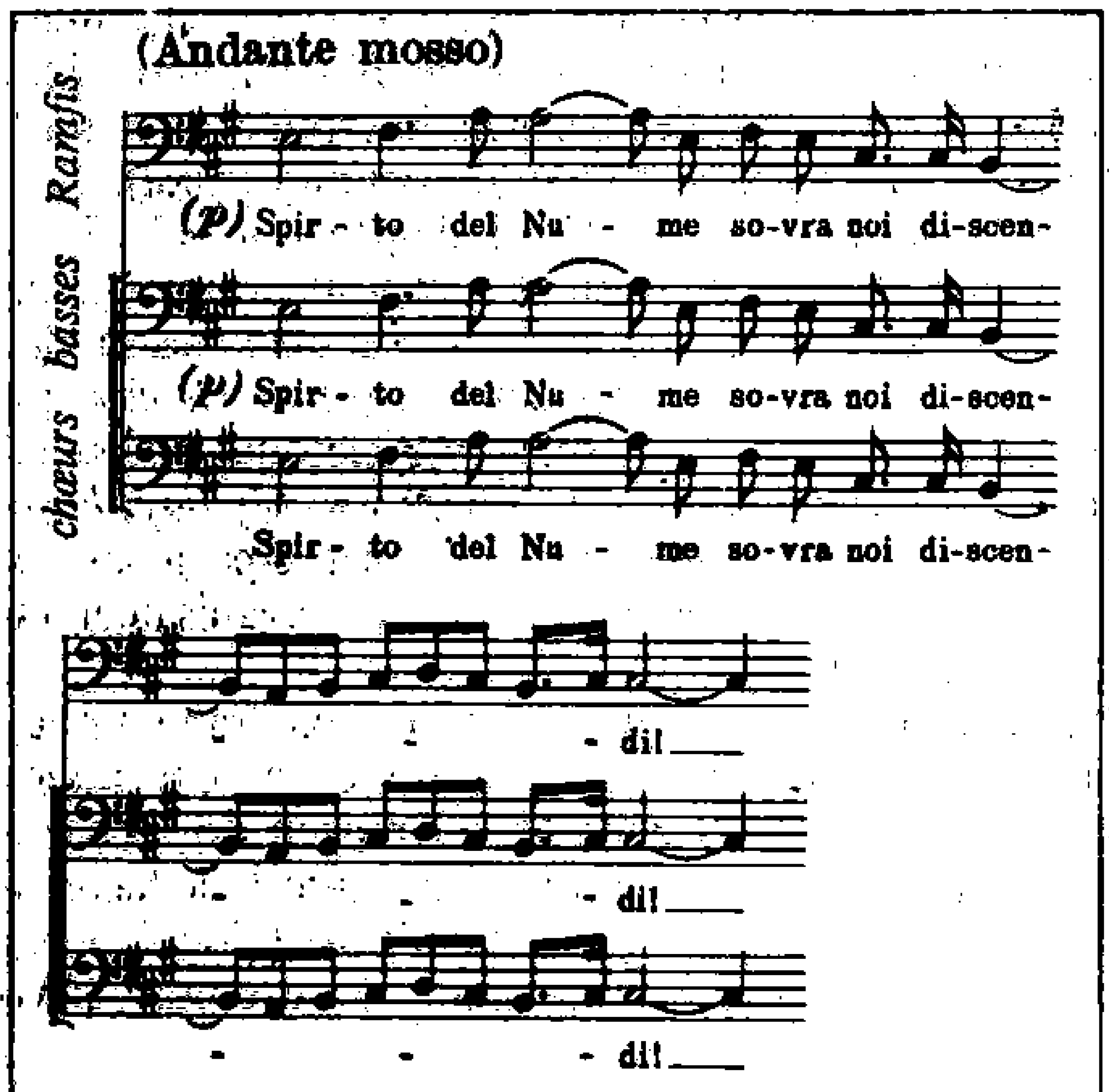
Holst Gustav (Cheltenham 1874 - Londres 1934) compositeur anglais. Elève de Stanford, il est devenu, en 1907, directeur musical du Morley College de Londres. En 1918, il a effectué un voyage en Grèce et en Asie Mineure, où il a puisé pour sa musique une inspiration teintée d'exotisme. Il a été par ailleurs très influencé par Wagner et, dans ses œuvres de maturité, par le groupe des Six et par Stravinski. L'Orient a inspiré son court opéra de chambre *Savitri* (1908) et ses *Choral Hymns from the Rig-Veda* (1908-1912). Dans son œuvre maîtresse, la suite symphonique *The Planets* (1916), on trouve déjà les procédés de l'écriture moderne qui seront repris dans sa plus importante œuvre chorale *The Hymn of Jesus* (1917). Il a en outre composé 3 ballets, des musiques de scène, des pièces de musique de chambre, pour voix et pour instruments solistes avec orchestre, des œuvres pour piano et des mélodies.

Holstein Franz von (Braunschweig 1836 - Leipzig 1878) compositeur et poète allemand. De famille noble, il s'est consacré à la musique après avoir abandonné la carrière militaire. Elève de Moscheles (piano) et de Hauptmann (composition), il a vécu à Leipzig, où il est devenu, en 1868, président de la

Société Bach et où il a été l'un des fondateurs du Bach-Verein. Comme compositeur d'opéras, auteur de ses propres livrets, il a été attiré par le courant national-romantique de Weber et Marschner, ainsi que par le retour aux traditions populaires anciennes. Parmi ses opéras les plus connus, signalons *Der Haideschacht* (d'après Hoffmann, 1868), *Marin Faliero* (d'après Byron) et *Waverley* (d'après W. Scott). Il a composé en outre de la musique symphonique et de chambre, ainsi que des lieder.

Holzbauer Ignaz Jacob (Vienne 1711 - Mannheim 1783) compositeur autrichien. En 1742, il fut nommé directeur du théâtre de la cour de Vienne; entre 1744 et 1746, il séjourna en Italie, puis résida à Vienne jusqu'en 1750. L'année suivante, il dirigea la chapelle de la cour de Stuttgart et, en 1753, celle de la cour de Mannheim, où il resta jusqu'à sa mort, s'imposant, aux côtés de J. V. A. Stamitz, comme l'un des représentants majeurs de l'école instrumentale qui a pris le nom de cette ville. Il composa environ 70 symphonies, des concertos, de la musique de chambre et des œuvres sacrées (plus de 20 messes, 4 oratorios et des motets). Ses œuvres lyriques furent également très appréciées (surtout *Günther von Schwarzburg*, 1777), dans lesquelles H. visait à créer un opéra national allemand.

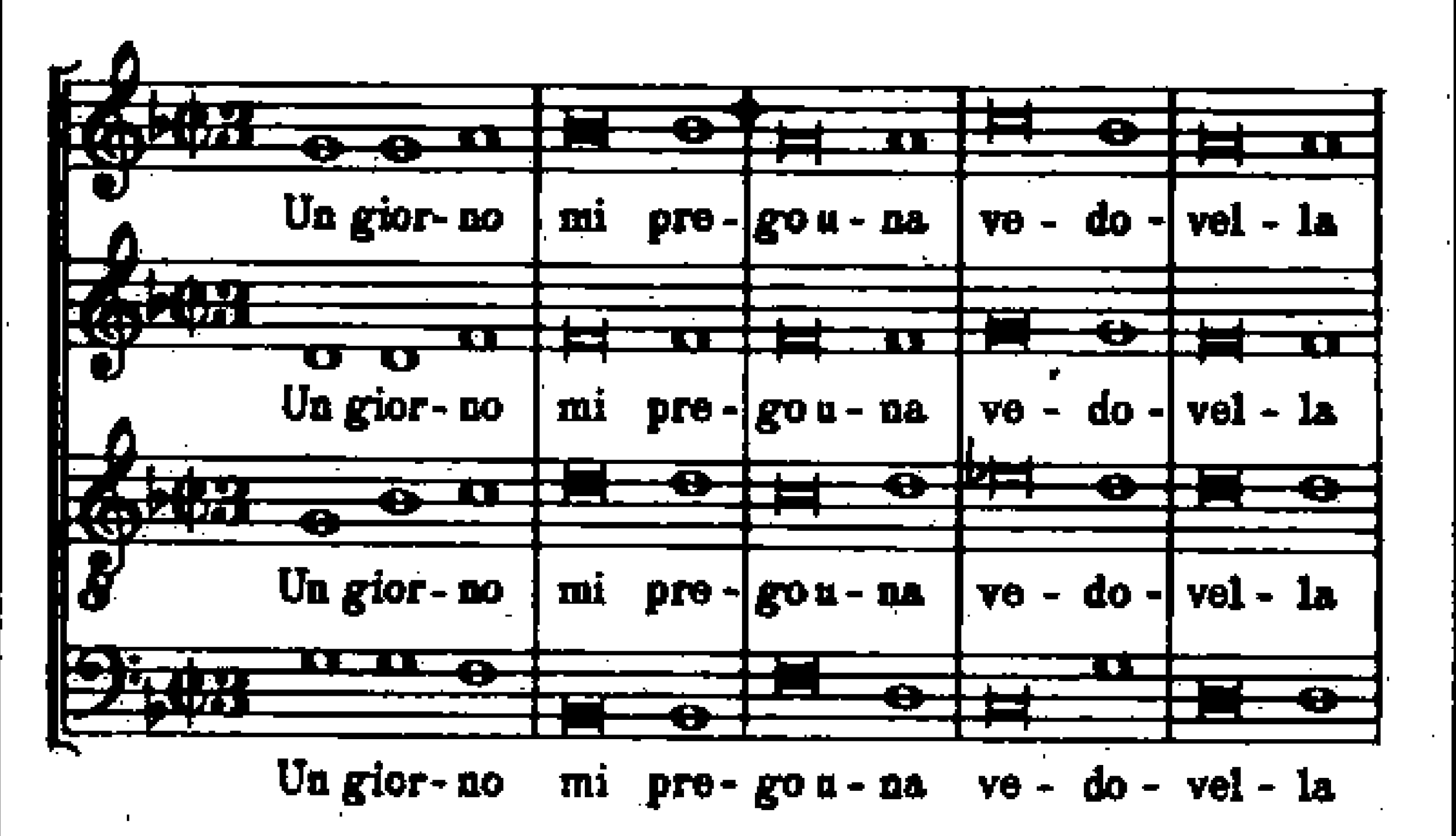
homophonie émission de mêmes sons, vocaux ou instrumentaux, à l'unisson ou, également, à l'octave. Le terme est souvent employé, improprement, comme synonyme d'→ homorythmie.



exemple d'homophonie (G. Verdi; « Aida », acte quatre, scène de la Justice.)

homorythmie style polyphonique dans lequel les parties, mélodiquement différentes, procèdent parallèlement avec des valeurs de durée égales, laissant habituellement émerger comme voix principale, celle qui est la plus aiguë.

Honegger Arthur (Le Havre 1892 - Paris 1955) compositeur suisse. Après avoir commencé ses études musicales au Havre, il a continué au Conservatoire de Zurich avec Fr. Hegar (1909-1911) et au Conservatoire de Paris où il s'est perfectionné avec A. Gédalge, Ch.-M. Widor et V. d'Indy. Ses premières compositions sont très vite remarquées : *Six poèmes extraits d'Alcools de Guillaume Apollinaire* pour piano et chant (1915-17) et le *1er Quatuor à cordes* (1916). Dès sa période de formation, le langage musical d'H., bien qu'élaboré à partir d'expériences contrastées, commençait à affirmer son indépendance avec une ligne directrice très précise, fondée sur une solide conception contrapuntique. En 1916, H. fit partie avec D. Milhaud, G. Auric, F. Poulenc, L. Durey et G. Tailleferre du groupe des → Six, dont Erik Satie et Jean Cocteau étaient les protecteurs. Dans un premier temps, H. partagea la réaction contre le romantisme et l'impressionnisme des autres membres du groupe. Mais il finit par réutiliser les procédés d'harmonie et d'instrumentation de Debussy à l'intérieur d'une rigoureuse construction polytonale et contrapuntique (son modèle par excellence était J.S. Bach) où se réalisait également une surprenante synthèse avec la musique symphonique du romantisme allemand. A titre d'exemple, on peut citer les dernières symphonies (nº 3, 4 et 5, appelées respectivement *Liturgique* [1945-1946], *Deliciae Basilienses* [1946] et *Di tre re* [1950]), qui sont parmi les œuvres les plus représentatives de l'abondante production pour orchestre du compositeur. L'extraordinaire facilité d'écriture d'H., son aptitude à l'enthousiasme, ainsi que la nécessité parfois pressante de réaliser une musique accessible à un très large public, l'ont quelquefois exposé à une certaine rhétorique formelle et l'ont même conduit à composer des œuvres ayant valeur d'illustration. Ceci s'est vérifié notamment dans les oratorios et dans les œuvres pour la scène : *le Roi David* (1921), psaume dramatique sur un texte de René Morax; *Judith* (1922), opéra biblique; *Antigone* (1927), d'après un remaniement du texte de Sophocle par Jean Cocteau; *Amphion* (1931) drame lyrique sur un texte de Paul Valéry; *Cris du monde* (1931), oratorio dramatique de R. Bizet; *l'Aiglon* (1937), opéra composé en collaboration avec J. Ibert, d'après E. Rostand; *Jeanne d'Arc au bûcher* (1938), oratorio dramatique sur un texte de Paul Claudel. Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans certaines œuvres symphoniques, qui sont pourtant très intéressantes : *Pastorale d'été* (1920), *Pacific 231* (1923, pièce symphonique en forme de choral, «décrivant» par des moyens rigoureusement musicaux une locomotive en mouvement, et qui allait inspirer de nombreux musi-



exemple d'homorythmie (A. Willaert : « Un giorno mi prego una vedovella », extrait d'un recueil de « Canzoni villanesche alla napolitana », Venise, 1545.)

ciens des générations à venir), le *Concertino* pour piano et orchestre (1925), *Rugby* (1928), pièce symphonique comparable à *Pacific 231* mais en forme de «rondo», le *Concerto* pour violoncelle et orchestre (1929), *Sérénade à Angélique* pour petit orchestre (1945); en outre, toujours pour orchestre, *le Chant de Nigamon*, *Chant de joie* et la *2e Symphonie* pour cordes et trompette (1941). Parmi ses pièces de musique de chambre, il faut signaler les 3 quatuors à cordes, les 2 sonates pour violon et piano, celle pour alto et piano, et celle pour violoncelle et piano, ainsi que la *Danse de la chèvre* pour flûte solo. Outre les œuvres précédemment citées, la production vocale d'H. comprend le *Cantique de Pâques* pour soli, chœur de femmes et orchestre (1918), les oratorios *la Danse des morts* pour soli, chœur et orchestre sur un texte de Claudel (1938) et *Nicolas de Flue* (1939-1940), ainsi que de nombreuses mélodies sur des textes d'Apollinaire, Cocteau, P. Fort et Claudel. Il faut enfin signaler les 15 ballets, dont *Horace victorieux* (1920) et *les Mariés de la tour Eiffel* (1921, en collaboration avec Auric, Poulenc, Tailleferre et Milhaud), et les musiques pour la scène ou pour le cinéma.

A. Honegger.

Honegger Marc (Paris 1926) musicologue français d'origine suisse. Après avoir obtenu le grade de docteur ès lettres (1970), il a été nommé professeur de musicologie à l'Université de Strasbourg, et a dirigé l'Institut de musicologie de 1958 à 1983. Président de la Société française de musicologie de 1977 à 1980, il est, depuis 1982, vice-président de la Société internationale de musicologie. Hormis ses recherches sur la musique protestante en France, il s'est occupé de la diffusion des œuvres de G. Migot et a édité un important *Dictionnaire de la musique* (2 vol., 1970, 2/1986), de grande notoriété, auquel il faut ajouter la très utile *Science de la musique* (2 vol., 1976) et le *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal* (1991-1992). □

Hook James (Norwich 1746 - Boulogne 1827) organiste et compositeur anglais. Il exerça ses activités d'organiste et de professeur de piano à Londres; entre 1769 et 1773, il fut compositeur et organiste à Marylebone Gardens, puis à Vauxhall Gardens. Principal représentant du style galant anglais, il laissa une abondante production de tout genre : œuvres lyriques, par exemple *The Lady of the Manor* (1778); musiques de scène, telles que *The Siege of Saint Quintin* (1808); de la musique instrumentale, plus de 2000 chansons pour les Vauxhall Gardens et plusieurs œuvres vocales. La plus grande partie de ces compositions, très répandues entre 1700 et 1800, fut rapidement oubliée.

Hooker John Lee (Clarksdale, Mississippi, 1917) chanteur et guitariste de blues américain. Il est l'un des continuateurs les plus authentiques de la tradition urbaine du blues par ses sonorités dures et graves, mûries dans le ghetto de Detroit.

Hope Elmo Sylvester (New York 1923 - 1967) pianiste de jazz américain. Au début des années 40, il a souvent rencontré Thelonious Monk et Bud Powell, dont le style était très proche du sien; mais la fréquentation d'autres milieux et la pratique du rhythm and blues finit par l'exclure. Il nous a laissé très peu d'enregistrements : avec Lou Donaldson et Clifford Brown en 1953, John Coltrane en 1956 et en trio en 1961.

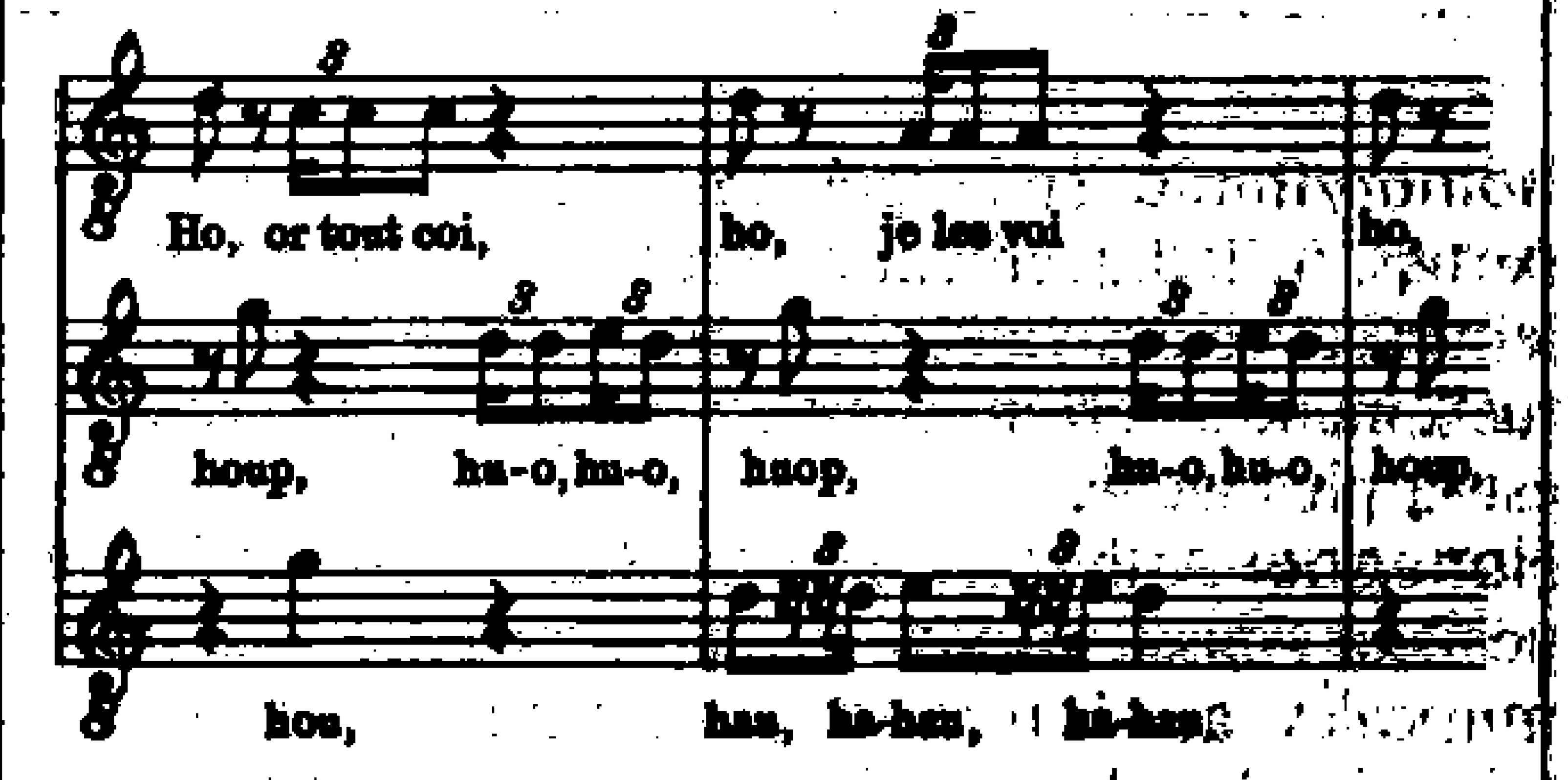
Hopkins Antony (Londres 1921) pianiste et compositeur anglais. Très apprécié comme auteur de musiques de film et pour la radio, il a remporté le prix Italia en 1951 avec un opéra radiophonique, *Face of Violence.* Depuis 1952, il dirige à Londres l'Intimate Opera Company, pour laquelle il a écrit diverses opérettes. Il a également composé des ballets et plusieurs pièces de musique de chambre, dans un style qui rappelle souvent celui de P. Hindemith.

Hopkins Claude (Alexandria, Virginie, 1903) chef d'orchestre et pianiste de jazz américain. En 1925, il a accompagné Josephine Baker dans une tournée en Europe. Pendant les années 30, son orchestre a été l'un des plus populaires du swing.

Hopkins Samuel, dit «Lightning» (Centerville, Texas, 1912 - Houston 1982) chanteur et guitariste de jazz américain. Elève de Blind Lemon Jefferson, il a été l'un des derniers interprètes représentatifs du blues populaire issu du country (rural).

Hopkinson Francis (Philadelphie 1737-1791) homme politique, écrivain et compositeur américain. Il étudia le clavecin auquel il apporta quelques modifications et inventa le *bellarmonic* (séries de cloches métalliques). Il fut le premier musicien qui réalisa la mise en musique d'un texte américain (*My days have been so wondrous free*, 1759); il participa à la vie musicale de Philadelphie en tant qu'organisateur et concertiste dilettante.

hoquet ou hoquetus, type d'écriture contrapuntique, en usage dès le XIIIe s., caractérisée par une interruption fréquente et alternée, au moyen de silences, des différentes voix d'un morceau musical, de façon à produire une sorte de mouvement brisé (d'où l'appellation de *truncatio*). On en trouve des exemples plus



Exemple de hoquet (G. de Machaut : «Si je chante», chasse à trois voix.)

particulièrement chez les musiciens de l'ars nova italienne et française.

hoquetus → hoquet.

Horenstein Jascha (Kiev 1898 - Londres 1973) chef d'orchestre américain d'origine russe. Il a dirigé l'Orchestre philharmonique de Berlin de 1925 à 1928. Avec l'avènement du nazisme, en 1933, il s'est établi à New York, où il a dirigé la New School for Social Research. Il a surtout été apprécié pour ses interprétations de Mahler et Bruckner, ainsi que pour son intérêt pour la musique contemporaine. Il a dirigé la création parisienne du *Wozzeck* d'A. Berg en 1950.

Horn Charles Edward (Londres 1786 - Boston 1849) compositeur, chanteur et chef d'orchestre anglais. Il étudia la composition avec son père, Karl Friedrich H., et le chant avec V. Rauzzini. Il chanta dans les théâtres de Londres et finit par y perdre sa voix (1823). En 1832, il séjourna à Dublin où il eut comme élève M. W. Balfe. Il émigra à New York en 1832 où il continua à enseigner. Il exerça en tant que chef d'orchestre, et mena des activités commerciales et éditoriales. En 1843, il rentra à Londres et y dirigea le Princess's Theatre; en 1847, il s'installa à Boston comme directeur de la Haendel and Haydn Society. Il composa une trentaine d'œuvres : opérettes et opéras comiques, 2 oratorios et un certain nombre de *songs* qui connurent une bonne diffusion, comme *Cherry ripe*, son air le plus connu, l'un des plus célèbres au XIX^e s. en Amérique et en Angleterre. Il remania et réorchestra des œuvres de Mozart, Arne, Rossini, Storace et Auber.

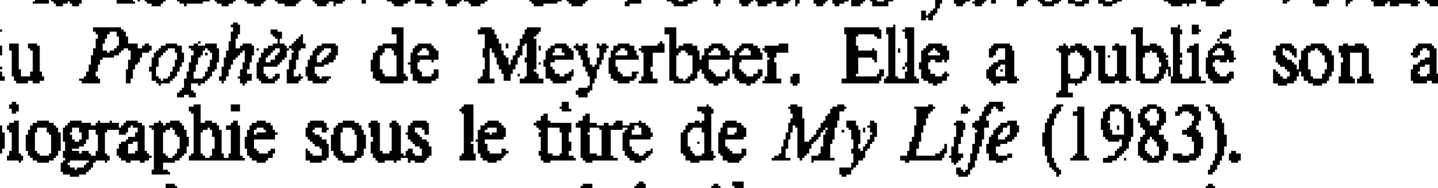
Horn Karl Friedrich (Nordhausen, Thuringe, 1762 - Windsor 1830) organiste et compositeur allemand, père de Charles Edward H. Il s'installa à Londres en 1782, au service de la cour; à partir de 1783 et jusqu'à sa mort, il fut organiste de la chapelle St-George à Windsor. Avec S. Wesley, il contribua à la redécouverte et à la diffusion de la musique de J.-S. Bach en Angleterre; il dirigea une édition critique du *Clavier bien tempéré*, projeta la publication de l'intégrale de l'œuvre de J.-S. Bach et promut la traduction anglaise de la biographie de Bach écrite par J. N. Forkel. Il fut également l'ami de M. Clementi. Parmi ses œuvres, citons deux recueils de sonates pour piano avec accompagnement de violon. Il a encore écrit un traité d'harmonie.

Hornbostel Erich von (Vienne 1877 - Cambridge, Massachusetts, 1935) ethnomusicologue autrichien. Il a été élève de C. Stumpf à Berlin, où il a dirigé les Archives phonographiques de 1906 à 1933, en s'intéressant plus particulièrement aux collections de musiques primitives. En 1923, il est nommé professeur titulaire à l'Université de Berlin. En 1933, il a émigré aux Etats-Unis, mais un an plus tard il revint en Angleterre où il devait mourir peu après. Avec C. Stumpf et O. Abraham, il a été le principal représentant de l'école ethnomusicologique de Berlin, et nous a laissé d'importantes contributions méthodologiques au développement de l'ethnomusicologie sur des bases scientifiques. Il a appliqué à l'étude de la musique extra-européenne les méthodes et les concepts de la psychologie, de la physiologie et de l'acoustique, en se fondant sur la recherche empirique de documents. Il n'a pas réuni ses théories dans un livre en particulier, mais il a publié de nombreux articles et études, plus particulièrement sur la psychologie de la musique, la polyphonie populaire, les systèmes tonals comparés et les instruments de musique (pour lesquels il a proposé en 1914, en collaboration avec C. Sachs, un schéma de classification d'importance fondamentale).

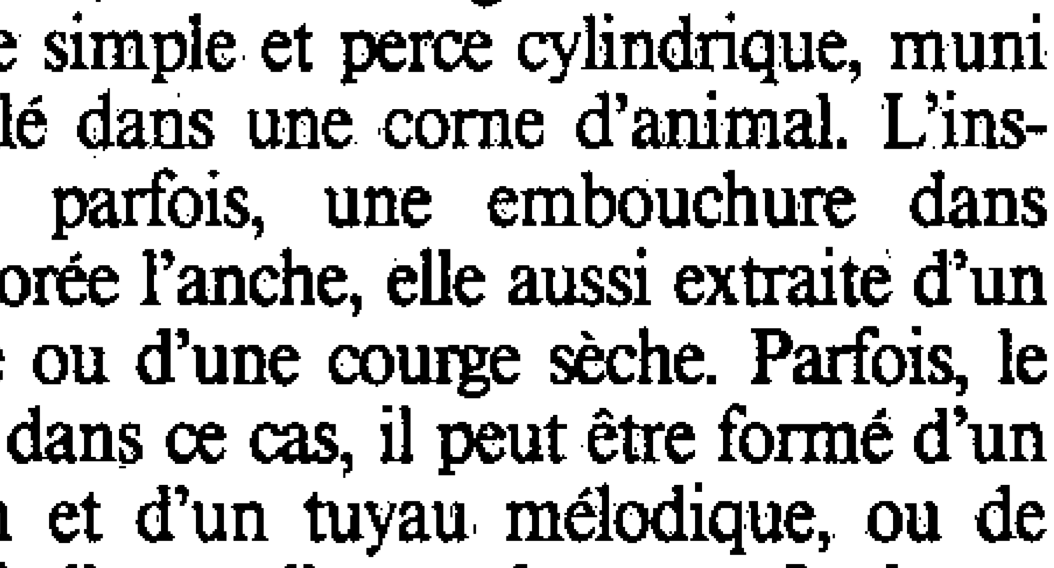
Horne Lena (Brooklyn, New York, 1917) chanteuse de musique légère américaine. Liée à la musique de variété, quelquefois tentée par le jazz, elle s'est produite avec les orchestres de Cab Calloway et Noble Sissle dans les années 30. Pendant la guerre, elle a interprété différents rôles de film (entre autres *Cabin in the sky*).

Horne Marilyn (Bradford 1934) mezzo-soprano et contralto américaine. Elle a fait ses débuts en 1954 et, en 1956, elle a interprété pour la première fois un opéra de Rossini (*Cenerentola*, Los Angeles). Douée d'une voix non pas puissante mais souple et moelleuse, ainsi que d'une qualité technique exceptionnelle, elle est considérée comme l'une des cantatrices «historiques» de notre siècle. C'est surtout à elle que l'on doit l'actuelle renaissance rossinienne : à travers des interprétations mémorables dans *Italiana in Algeri, Cenerentola, Tancredi, la Donna del lago, Semiramide, l'Assedio di Corinto,* elle a rétabli l'authentique art vocal de Rossini, aussi bien dans les traits de virtuosité les plus difficiles que dans les passages «cantabili». Elle a aussi beaucoup contribué à la redécouverte de l'*Orlando furioso* de Vivaldi et du *Prophète* de Meyerbeer. Elle a publié son autobiographie sous le titre de *My Life* (1983).

hornpipe terme anglais (*horn* = cor, et *pipe* = tuyau) sans équivalent français : il désigne un instrument aérophone à anche simple et perce cylindrique, muni d'un pavillon, taillé dans une corne d'animal. L'instrument possède, parfois, une embouchure dans laquelle est incorporée l'anche, elle aussi extraite d'un fragment de corne ou d'une courge sèche. Parfois, le tuyau est double : dans ce cas, il peut être formé d'un tuyau de bourdon et d'un tuyau mélodique, ou de deux tuyaux munis l'un et l'autre de trous. Le h. est répandu, sous différentes formes, en Asie, en Afrique septentrionale et en Europe (des îles Britanniques à la mer Egée; des Pyrénées au Caucase). Le h. le plus connu est probablement le *pibcorn* gallois. // Nom d'une danse de mouvement modéré, très en vogue au XVIII^e s.; de nos jours, celle-ci est dansée plus particulièrement en Irlande, où elle est considérée comme une danse typique de marins.



rythme de hornpipe



Hornpipe indochinois, type de cor à anche simple.

Horowitz Vladimir (Kiev 1904 - New York 1989) pianiste américain d'origine russe. Après s'être fait connaître en Russie, il s'est établi en 1928 aux Etats-

Unis, où il s'est affirmé comme l'un des plus grands pianistes de notre temps en raison de sa puissance expressive et de sa perfection technique, surtout dans le répertoire romantique (Chopin, Schumann) et dans le répertoire russe. En 1933, il a épousé la fille de Toscanini. En 1953, il a interrompu son activité de concertiste et l'a reprise en 1965 avec un succès extraordinaire. Après une absence de presque trente ans, en 1982, il est revenu jouer en Europe (à Londres) et, en 1988, il est retourné pour la première fois depuis soixante ans dans son pays.

Horvat Milan (Pakrac 1919) chef d'orchestre yougoslave. Il a commencé sa carrière comme pianiste et chef de chœur; en 1946, il est devenu chef permanent de la Philharmonie et de l'Opéra de Zagreb, puis directeur du festival de Dubrovnik et enfin, de nouveau, chef de l'Orchestre symphonique de Zagreb. Il a également été chef invité des formations européennes les plus importantes.

hosanna interjection hébraïque d'exultation et de glorification, introduite ultérieurement dans la liturgie catholique. Elle est placée à la fin du Sanctus et du Benedictus dans la phrase «Hosanna in excelsis». Dans les messes polyphoniques, celle-ci est traitée comme une coda brillante et riche en mélismes.

hot terme utilisé dans le langage du jazz pour désigner la première forme du style jazz, en faisant allusion plus particulièrement à son caractère d'improvisation rythmique. L'adjectif a été utilisé pour la première fois en 1925 par Louis Armstrong qui a appelé son ensemble les Hot Five. Par la suite le terme, dans son acception première («chaud»), a été opposé, en hommage au jazz traditionnel, à celui de cool («froid»), utilisé pour désigner le jazz moderne, dans son évolution depuis Lester Young.

Hothby John, ou Johannes Ottobi (mort en 1487) théoricien, pédagogue et compositeur anglais. Moine carmélite, il voyagea en Espagne, en France et en Allemagne; séjournant en Italie, il eut des contacts avec Laurent le Magnifique et le milieu musical florentin. A partir de 1467, il fut un enseignant renommé ainsi qu'un maître de chapelle et, de temps à autre, organiste à l'école de la cathédrale S. Martino à Lucques. Il reçut des élèves de toute part; avec Ramos de Pareja et G. Spataro, il cultiva une polémique avec les défenseurs des anciennes théories de Gui d'Arezzo, proposant, dans l'un de ses traités les plus importants, *la Calliopea legale*, de nouveaux hexacordes construits sur les degrés chromatiques de la gamme. Il laissa (en manuscrits) 9 compositions sacrées et profanes, dont 8 d'entre elles à trois voix et 1 à quatre voix.

Hotter Hans (Offenbach am Main 1909) baryton-basse autrichien d'origine allemande. Après ses études à l'Université et à l'Académie de musique de Munich, il fut organiste et maître de chapelle à Munich, avant de se tourner vers le chant, consécutivement à sa rencontre avec Chaliapine. Après une tournée européenne, il fut engagé à Munich, puis à Vienne (1939). Entre 1950 et 1960, il devint l'un des meilleurs interprètes de Wagner à Bayreuth, jouant régulièrement Wotan et Hans Sachs. A partir de 1967, il a été metteur en scène à l'Opéra de Munich. □

Hotteterre ou Hauteterre, Otteterre, famille française de musiciens et de facteurs d'instruments à vent. JEHAN (La Couture-Boussey? - 1691) joueur de hautbois, MARTIN (? - Paris 1712) joueur et facteur de musettes et JACQUES (Paris v. 1684 - 1762) joueur de hautbois et de viole basse; ils firent tous partie de l'orchestre royal de la Grande Ecurie; Jacques, dit «le Romain» après un séjour à Rome, fut également un talentueux joueur de flûte traversière, qu'il perfectionna lui-même. LOUIS (? - Paris 1720) et son frère NICOLAS (? - Paris 1727) dit «Colin», furent flûtistes et hautboïstes dans l'orchestre de Lully; JACQUES-JEAN (? - v. 1705) fut joueur de contrebasse et de musette à la Grande Ecurie.

Hove Joachim van den (Anvers v. 1575 - La Haye? v. 1620) luthiste et compositeur flamand. Il vécut à Leyde et à La Haye. En 1601, 1612 et 1616, il publia 3 livres de tablatures contenant des œuvres pour un ou deux luths.

Hovhaness Alan (Somerville, Massachusetts, 1911) compositeur américain. Il a enseigné au Conservatoire de Boston et s'est ensuite établi à New York. Il est l'auteur d'une abondante production théâtrale, symphonique (25 symphonies et plusieurs poèmes symphoniques), d'œuvres de musique sacrée et de chambre. Il a accueilli des suggestions bibliques, religieuses et folkloriques (notamment les chants d'Arménie, son pays d'origine), ainsi que des traditions musicales orientales (surtout japonaise et coréenne); en revanche, il est demeuré étranger aux recherches de l'avant-garde européenne.

Howells Herbert (Lydney 1892 - Londres 1983) compositeur et organiste anglais. Il a exercé de multiples activités de chef d'orchestre et de pédagogue au Royal College of Music de Londres. Dans sa production, il a surtout privilégié le genre sacré ou religieux, pour lequel il s'est inspiré (notamment dans les «anthems») de la tradition anglaise allant d'Elgar à Walton et où il traduit souvent un profond sentiment mystique.

Howling Wolf pseud. de Chester Burnett (Mississippi 1910 - Chicago 1976) chanteur, harmoniste et guitariste de blues américain. Sa voix rude et brisée (qui lui a valu le surnom de «loup hurlant») est caractéristique du Chicago d'après 1945. Il a exercé une importante influence sur le beat et sur le rock; les Rolling Stones eux-mêmes ont joué avec lui.

Hubay Jenö (Budapest 1858 - 1937) violoniste et compositeur hongrois. Il a commencé ses études avec son père, Karl H. (1828-1885), violoniste et compositeur, et a continué ensuite à Berlin avec Joachim. Il a enseigné le violon à partir de 1886 à l'Académie de musique de Budapest qu'il a aussi dirigée de 1919 à sa mort. Il a fondé un célèbre quatuor et a été un brillant soliste. Ses compositions (8 opéras et 2 ballets, 4 symphonies, 4 concertos et différentes pièces pour violon) s'inspirent souvent du folklore hongrois.

Hubbard Freddie (Indianapolis, Indiana, 1938) trompettiste de jazz américain. Formé au sein du hard bop, il a participé à l'enregistrement de *Free Jazz* du double quartette d'Ornette Coleman, et il a également enregistré avec John Coltrane (qui l'a en partie influencé), Eric Dolphy, les Jazz Messengers, ainsi que sous son propre nom. Sa technique exceptionnellement brillante l'a conduit à pratiquer des formes faciles à commercialiser.

Huber Hans (Eppenburg, Soleure, 1852 - Locarno 1921) compositeur et pianiste suisse. Il a étudié avec Reinecke et Richter à Leipzig et s'est ensuite consacré

à l'enseignement à Bâle. Il nous a laissé des œuvres pour le théâtre, des oratorios, des cantates, des messes, des pièces de musique de chambre, pour orgue, pour piano et des mélodies. Sa musique est très influencée par les romantiques allemands, surtout R. Strauss.

Huber Klaus (Berne 1924) compositeur suisse. Après avoir étudié avec W. Burkhard à Zurich, il a été élève de B. Blacher à Berlin. A partir de 1964 il a enseigné la composition à l'Académie de musique de Bâle et, depuis 1973, il est professeur à Fribourg-en-Brisgau. Il appartient au courant post-wébernien; son style, constamment guidé par la recherche des timbres, révèle une sensibilité raffinée. Parmi ses œuvres, il faut signaler l'oratorio *Soliloquia* (1964), *Moteti-Cantiones* pour quatuor à cordes (1962-63), *Tenebrae* pour orchestre (1966-67), *Tempora* pour violon et orchestre (1970), *Ein Hauch der Unzeit I,II,III* pour divers instruments (1972). Le recours aux techniques sérielles et post-sérielles et l'intérêt pour des structures rythmiques et numériques proches de celles utilisées dans la musique polyphonique ancienne sont, chez l'auteur, très clairement au service d'intentions religieuses et mystiques.

Huber Nicolaus (Passau 1939) compositeur allemand. Elève de G. Bialas et, par la suite, de L. Nono, il a été nommé en 1974 professeur de composition à la Folkwang-Hochschule de Essen. Après avoir pratiqué la musique sérielle et électronique, il s'est livré à une symplification stylistique, due en partie à son engagement politico-social marxiste. *Versuch über Sprache* pour 16 voix, différents instruments et bande magnétique (1969), est axé sur l'analyse du langage parlé; en outre, H. a composé *Harakiri* pour récitant, orchestre et bande magnétique (1971), *Morgenlied* (1980) et *Sphärenmusik* (1981) pour orchestre, *Air mit Sphinxes* pour orchestre de chambre (1988) et *Go Ahead* pour grand orchestre (1988).

Huberman Bronislaw (Czestochowa, près de Varsovie, 1882 - Corsier-sur Vevey, Suisse, 1947) violoniste polonais. Elève de Joachim, il a fait ses débuts à l'âge de dix ans, s'affirmant ensuite comme l'un des plus grands concertistes de son époque, en raison de sa beauté de son et de la grande intensité de son interprétation. En 1936, il a fondé à Tel-Aviv l'Orchestre symphonique de Palestine (auj. Orchestre philharmonique d'Israël).

Hucbald de Saint-Amand (Tournai v. 840 - Saint-Amand, Flandres, 930) théoricien de la musique, compositeur et hagiographe franco-flamand. Il étudia au monastère bénédictin de Saint-Amand, puis à Nevers et enfin avec le savant Heiric, à Saint-Germain-d'Auxerre, où il eut comme compagnon d'études Rémi d'Auxerre. De retour à Saint-Amand, il devint directeur de l'école conventuelle, prononça ses vœux et devint ensuite abbé. Sur la demande de l'archevêque Fulco, il reconstruit et réorganisa l'école annexée à la cathédrale de Reims. Il composa le célèbre Gloria tropé *Quem vere pia laus*, d'autres tropes et séquences, ainsi que les offices de saint André, saint Théodore et saint Pierre; mais il est surtout renommé en tant qu'auteur du traité *De institutione harmonica*, dans lequel les premières phases du contrepoint médiéval sont illustrées à des fins didactiques et pratiques, avec des explications d'une grande clarté. Pour remédier aux lacunes de la notation neumatique *in campo aperto*, il proposa d'insérer les syllabes du texte à chanter dans un réseau de lignes au début duquel la largeur des intervalles était indiquée à l'aide de signes adéquats. Cette proposition n'eut pas d'application pratiques. D'autres œuvres qui lui furent attribuées (*Musica enchirias*) et le commentaire correspondant (*Scholia enchirias*), sont apocryphes.

Hüe Georges Adolphe (Versailles 1858 - Paris 1948) compositeur français. Après des études au Conservatoire de Paris, il obtint divers prix, comme le Prix de Rome (1879) ou le Prix de la Ville de Paris, grâce à la légende symphonique *Rübezahl* (1886). L'essentiel de son œuvre est destiné à la scène, avec plusieurs opéras tels que *le Roi de Paris* (1903) et *Dans l'ombre de la cathédrale* (1921). □

Hug Jacob Christoph (? 1801 - ? 1852) éditeur de musique suisse. En 1834, il prit la direction de la maison d'édition du même nom, fondée en 1807 à Zurich par son père et son oncle (qui avaient racheté la firme fondée par J.G. Nägeli en 1791), et lui donna un grand essor. Sous la direction de ses fils et neveux la maison a continué à s'agrandir, jusqu'à devenir la plus importante maison d'édition d'auteurs suisses.

Hughes dom Anselm (Londres 1889 - Burnham, Buckinghamshire, 1974) musicologue anglais. Moine bénédictin, il a rempli à partir de 1926 différentes fonctions à la Plainsong and Medieval Music Society dont il est devenu le vice-président en 1960. Promoteur en Angleterre des études de musique médiévale, il a publié des essais sur le chant grégorien, la musique polyphonique ancienne et la musique médiévale anglaise; il a collaboré à la *New Oxford History of Music*, dont il a publié le vol. II (*Early Medieval Music up to 1300* [1954, 2/1969]) et, avec G. Abraham, le vol. III (*Ars Nova and Renaissance, 1300-1540* [1960]).

Huglo Michel (Lille 1921) musicologue français. Maître de recherches au CNRS et enseignant à l'Université de Bruxelles, il est parmi les plus grands spécialistes de paléographie musicale, surtout en ce qui concerne les sources théoriques et musicales de la musique monodique médiévale et des débuts de la musique polyphonique. Parmi ses nombreux essais, signalons tout particulièrement *les Tonaires. Inventaire, analyse, comparaison* (1971).

Hugo von Reutlingen (Reutlingen 1285 - 1359/60), théoricien et professeur allemand. La connaissance de son œuvre est importante pour l'histoire du XIV^e^ s. allemand. Parmi ses écrits, principalement destinés à l'enseignement, citons les *Flores musicae omnis cantus gregoriani* 1332 (réimp. Strasbourg 1488) et le *Speculum grammaticae* (1350). □

Hugo von Montfort (Bregenz 1357-1423) un des derniers représentants du Minnesang chevaleresque. Il nous a laissé 13 textes poétiques dont 10 d'entre eux furent mis en musique par le chanoine et compositeur de cour Burk Mangolt.

huitième de soupir → silence.

Human Arts Ensemble ensemble de musique de jazz coopératif américain. Dirigé par le batteur Charles «Bobo» Shaw, pendant les années 70, il a eu parmi ses membres le saxophoniste Oliver Lake et le tromboniste Joseph Bowie. L'ensemble a développé une musique détendue et fortement mélodique, où les traditions africaines s'unissent à celles du blues. Créé

à Saint Louis, il était une émanation du Black Artists Group (BAG), ensemble né dans les années 60, parallèlement à l'→ AACM de Chicago.

hummel cithare de table répandue en Suède, surtout entre les XVII^{e} et XIX^{e} s. Apparentée au *humle* danois ainsi qu'à d'autres instruments norvégiens et islandais, elle comporte une caisse de résonance de forme variable, généralement très allongée; les cordes pincées avec un plectre, sont en partie disposées sur une touche, vibrent partiellement à vide, et servent pour l'accompagnement.

Hummel Johann Nepomuk (Pressbourg 1778 - Weimar 1837) compositeur, pianiste et chef d'orchestre autrichien. Il fut l'élève de Mozart, de Clementi, d'Albrechtsberger, de Salieri et de Haydn. Il commença sa carrière de concertiste à l'âge de dix ans et, de 1804 à 1811, il fut employé à la chapelle des Esterházy à Eisenstadt; en 1816, il fut engagé à la cour de Stuttgart puis, à celle de Weimar. Sa *Méthode pour l'étude du piano* (1828) revêt une importance particulière par sa conception rationnelle du doigté. Sa vaste production (musique lyrique, sacrée, de chambre, de piano, lieder) est typique du goût post-classique (ou *Biedermeier*) qui fleurit à l'époque de la Restauration.

humoresque brève composition instrumentale d'allure vive, à caractère capricieux, riche en fantaisie et sans règles bien définies. Forme propre à la période romantique et spécialement destinée au piano, l'h. (employée pour la première fois par Schumann dans l'op. 20, 1839), devint l'une des formes mineures particulières au XIX^{e} s.

Humperdinck Engelbert (Siegburg, Rhénanie, 1854 - Neustrelitz, Mecklembourg, 1921) compositeur allemand. Il a étudié à Cologne et à Munich. Lors d'un voyage en Italie en 1880, il a connu, à Naples, Richard Wagner, qu'il a ensuite suivi à Bayreuth afin de collaborer à la mise en scène de *Parsifal* (1881-82). Il a enseigné dans plusieurs conservatoires (Barcelone, Cologne, Francfort) et a été critique musical dans différents journaux. De 1900 à 1920, il a été professeur de composition à la Musikhochschule de Berlin. Bien que très influencé par Wagner, il a gardé une approche personnelle et indépendante de l'opéra : dans la féerie *Hänsel und Gretel* (1893), encore très souvent représentée de nos jours, il a trouvé une voie fort originale en élaborant et remaniant à sa façon des chansons d'enfants et des fables populaires, à travers une technique instrumentale parfaite. En revanche, ses autres opéras ont eu peu de succès; pourtant son mélodrame *Königskinder* («les Enfants du roi», 1897) est fort intéressant et représente peut-être la première utilisation du → sprechgesang.

Hunter Alberta (Memphis 1897 - Roosevelt Island 1984) chanteuse de blues américaine. Auteur de *Downhearted Blues,* enregistré en 1923 par Bessie Smith, elle s'est affirmée en 1928 à Londres, avec sa revue *Showboat,* comme première chanteuse de blues en Europe.

Hunter Charles (Columbia, Tennessee, 1878 - Saint Louis 1907) auteur de ragtimes américain. Aveugle de naissance, il a vécu grâce à des emplois irréguliers comme pianiste et comme accordeur de pianos. Après avoir mené une existence agitée, il mourut de tuberculose à l'âge de 29 ans. Bien qu'étant de race blanche, il s'est constamment inspiré, dans ses rags, de la musique et des danses des plantations.

Huré Jean (Gien, Loiret, 1877 - Paris 1930) organiste, pianiste et compositeur français. Il a été mondialement connu comme virtuose de l'orgue au lendemain de la Première Guerre. Il a été organiste dans différentes églises françaises et, à partir de 1926, à l'église Saint-Augustin de Paris. Il a organisé des sociétés de concerts (Concerts Mozart-Haydn) et des écoles de formation à l'enseignement (Ecole normale de musique). Il a fondé en 1924 la revue «l'Orgue et les organistes». Auteur d'œuvres didactiques pour le piano comme pour l'orgue, il a composé également des œuvres pour le théâtre (toutes inédites) et des pièces de musique symphonique et de chambre. Il a laissé plusieurs écrits, dont *Technique du piano* (1909), *la Technique de l'orgue* (1918) et *l'Esthétique de l'orgue* (1923).

Husa Karel (Prague 1921) compositeur et chef d'orchestre tchèque naturalisé américain. Il a étudié à Prague et à Paris (avec N. Boulanger et A. Honegger, par qui il fut très influencé, tout comme par Bartók). Depuis 1954, il vit aux Etats-Unis, où il se consacre à l'enseignement et dirige l'Orchestre symphonique de l'Université Cornell d'Ithaca. Il a composé des pièces de musique symphonique et de chambre.

Husmann Heinrich (Cologne 1908 - Bruxelles 1983) musicologue allemand. Elève d'A. Schering, J. Wolf et Fr. Blume, il a enseigné la musicologie aux Universités de Leipzig (1933), Hambourg (1949) où il a été nommé professeur titulaire en 1956, et Göttingen (de 1960 à 1973). A partir de 1955, il a dirigé différentes collections d'études. Il s'est consacré à l'étude de la musique médiévale ancienne, notamment aux formes primitives de la polyphonie (entre autres, il a publié une édition complète des *Organa* de l'école de Notre-Dame, 1940) et au répertoire de l'ancien chant liturgique (hymnes, séquences, tropes). Il s'est également intéressé aux problèmes d'acoustique et de psychologie de la musique (*Vom Wesen der Konsonanz,* 1953; *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur,* 1961).

Hutcherson Robert, dit «Bobby» H. (Los Angeles 1941) vibraphoniste de jazz américain. En raison de ses sonorités froides et métalliques, il a été l'un des successeurs les plus originaux de Milton Jackson. Son inspiration a été toutefois discontinue, et il est davantage apprécié dans la musique d'ensemble. Il a enregistré avec Eric Dolphy, Jackie McLean et Andrew Hill.

Hylton Jack (Great Laver 1892 - 1965) chef d'orchestre anglais. De 1921 à 1938, il a dirigé son propre orchestre, caractérisé par un style de «jazz symphonique» : il a connu un très grand succès et effectué plusieurs tournées en Europe. A partir de 1938, il s'est consacré exclusivement à son travail d'impresario et a révélé au public européen Louis Armstrong (1932), Duke Ellington (1933) et Coleman Hawkins (1934).

hymnaire livre liturgique de l'Eglise latine, comprenant des hymnes ordonnées selon les jours de la semaine et les solennités de l'année ecclésiastique. L'h. fut diffusé plus tard que les autres livres liturgiques, à partir du VII^{e} s. environ; les exemplaires comportant de la musique sont assez rares avant le XII^{e} s.

hymne composition poétique accompagnée par le chant, et parfois, la danse, dédiée à une divinité ou destinée à célébrer un idéal (moral, politique, etc.). Ce

terme apparaît déjà dans l'*Odyssée* et un h. à Apollon est décrit dans le premier livre de l'*Iliade*. Dans la Grèce antique, on connut d'abord l'h. épique et narratif en hexamètres (*h. homériques* dont une bonne partie peut être datée entre les VIII^{e} et VI^{e} s. av. J.-C.); par la suite, les grands poètes lyriques (Pindare, Bacchylide, Alcée, etc.) donnèrent à l'h., — alors chanté à l'unisson avec un accompagnement de cithare —, de nouvelles formes métriques, en gardant pourtant l'hexamètre originel. De l'Antiquité gréco-romaine, ne nous sont parvenues que les notations musicales de 6 h. écrits entre le II^{e} s. av. J.-C. et le I^{er} s. ap. J.-C. Dans le monde latin, l'h. n'eut pas toute la diffusion et la variété connues dans le monde grec. Mais l'h. fut florissante dans le monde chrétien qui le considérait comme un instrument efficace de propagande religieuse. En Orient comme en Occident, l'h. revêtit une grande importance dans la liturgie et employa de nouvelles formes métriques, sous l'influence de la musique. Les premiers centres de diffusion de l'h. chrétienne furent Antioche et Constantinople : ces villes virent proliférer les h. dans le cadre des sectes hérétiques (manichéens, ariens, et surtout gnostiques), phénomène imité aussitôt par les chrétiens orthodoxes, sur l'initiative, entre autres, du Syrien saint Ephrem (306-373). Le premier à composer des h. en latin, sur le modèle des h. orientales, fut saint Hilaire, évêque de Poitiers (mort en 366); peu après, les h. composées par saint Ambroise (mort en 397) furent largement diffusées. Le texte poétique de ces h. n'est pas inspiré de l'Ecriture sainte, comme celui des psaumes et des cantiques, mais il est d'invention libre et s'articule en strophes entonnées sur une mélodie préexistante. Chez Prudence et Venance Fortunat également, ainsi que dans la production ultérieure, l'h. conserve son caractère strophique. Elle entra dans la liturgie de l'office, tout en gardant son caractère et sa diffusion populaires, en adaptant de nouveaux textes à des formules mélodiques du répertoire traditionnel.

L'h. ayant continué à être chantée à la Renaissance et à l'époque moderne, l'hymnaire (c'est-à-dire le livre liturgique contenant les h.) fut associé au bréviaire, dans la liturgie catholique (1632). Des formes correspondant à l'h. liturgique latine s'affirmèrent en Allemagne au XVI^{e} s. avec le *choral* protestant et le *Kirchenlied* catholique, l'un et l'autre sur texte allemand; tandis que la Grande-Bretagne ne connut qu'au début du XVIII^{e} s. une production locale d'h. en langue anglaise sur textes non bibliques. Entre-temps, avec l'avènement de la polyphonie, des textes d'h., conformes au nouveau style, non lié au service liturgique, commencèrent à être mis en musique. Un nouveau genre fut associé au bréviaire, dans la liturgie catholique (1632) : l'*h. polyphonique* dont l'histoire coïncide avec celle de la polyphonie elle-même et qui fut cultivée, entre les XV^{e} et XVII^{e} s., par de grands compositeurs, tels que Dufay, Josquin des Prés, Elzéar Genet dit Carpentras, Festa, Willaert, Corteccia, Victoria, Palestrina, R. de Lassus, Ingegneri et tant d'autres. L'*h. pour orgue*, reproduisant la structure musicale de l'hymne polyphonique, se développa parallèlement grâce aux organistes de l'époque (parmi les auteurs majeurs, citons Paumann, Hofhaimer, Girolamo Cavazzoni, G. M. Asola, Banchieri, Frescobaldi, Cabezon, Titelouze, Scheidt, Sweelinck, J. Bull, Praetorius). Au XIX^{e} s., ce terme désigne aussi, non plus seulement une composition de caractère sacré, mais encore, une composition lyrique solennelle, sur un thème profane, généralement patriotique (l'h. de Mameli, mis en musique par M. Novaro; l'*h. des Nations* de Verdi; l'*h. à Rome* de Puccini; l'*h. au Soleil* dans l'*Iris* de Mascagni).

hymnodie ensemble des hymnes appartenant à une culture donnée (p. ex. l'h. byzantine) et ayant des caractéristiques propres.

hypodorien mode ou genre d'échelle du système musical grec antique (IV^{e} s. av. J.-C.) pouvant être représenté schématiquement par une gamme moderne descendante constituée par les notes *la - sol - fa - mi - ré - do - si - la*.

échelle hypodorienne grecque

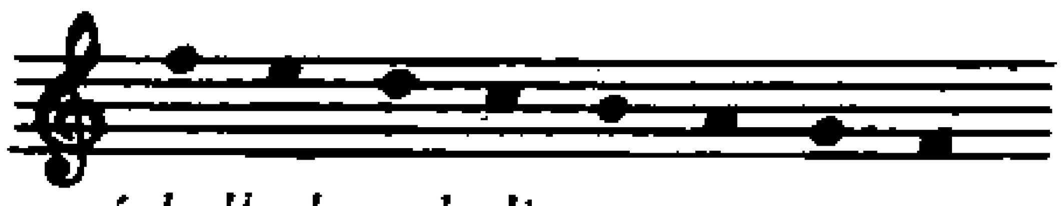
// Un des huit modes (→ modalité) du système musical médiéval (VIII^{e}-X^{e} s.); il peut être défini par la gamme ascendante *la - si - do - ré - mi - fa - sol - la*. Il était appelé aussi *deuxième mode* ou *premier plagal*.

échelle hypodorienne médiévale

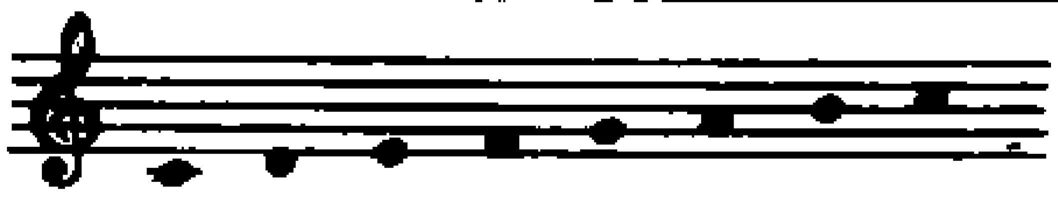
hypoéolien, mode → modalité.

hypoionien, mode → modalité.

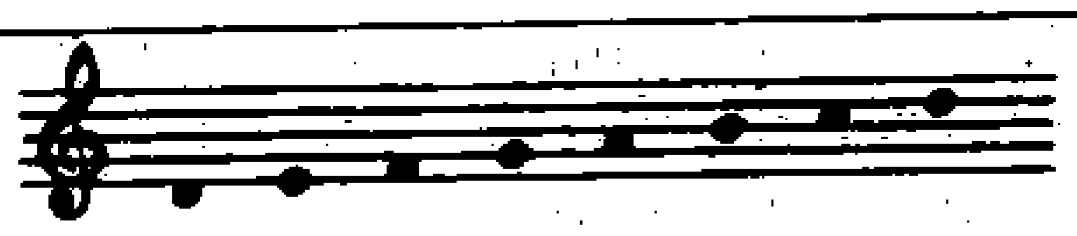
hypolydien mode ou genre d'échelle de l'ancien système musical grec (IV^{e} s. av. J.-C.), pouvant être représenté schématiquement par une gamme moderne descendante et formée par les notes *fa - mi - ré - do - si - la - sol - fa*.


échelle hypolydienne grecque

// Un des huit modes (→ modalité) du système musical médiéval (VIII^{e}-X^{e} s.); il peut être défini par la gamme ascendante *do - ré - mi - fa - sol - la - si - do*. Il était également appelé *sixième mode* ou *troisième plagal*.

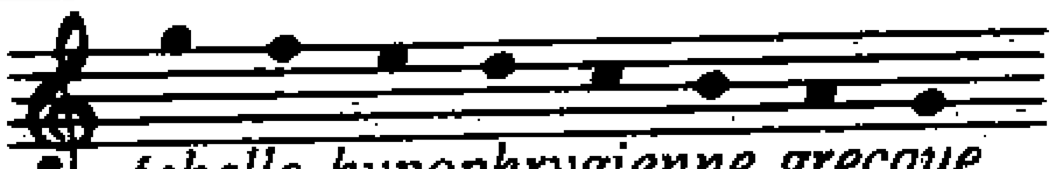

échelle hypolydienne médiévale

hypomixolydien un des huit modes (→ modalité) du système musical médiéval (VIII^{e}-X^{e} s.), défini par une gamme ascendante correspondant à une gamme moderne formée par les notes *ré - mi - fa - sol - la - si - do - ré*. Il était également appelé *huitième mode* ou *quatrième plagal*. Tout en présentant des gammes semblables, le mode dorien (ou premier authente) et l'h. offrent des caractéristiques différentes, revêtant des fonctions diverses.



échelle hypomixolydienne médiévale

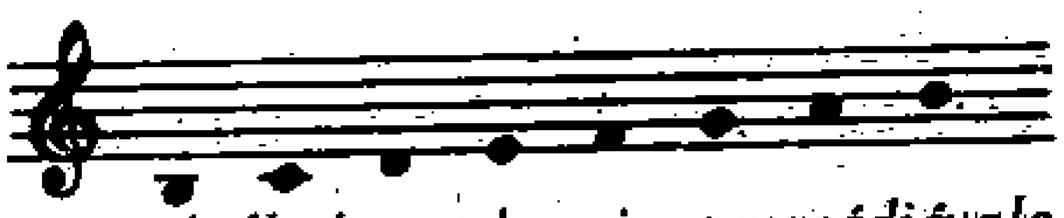
hypophrygien ou ionien, mode ou genre d'échelle de l'ancien système musical grec (IV[e] s. av. J.-C.), pouvant être représenté schématiquement par une



échelle hypophrygienne grecque

gamme moderne descendante et formée par les notes *sol - fa - mi - ré - do - si - la - sol.*

// Un des huit modes (→ modalité) du système musical médiéval (VIII[e]-X[e] s.); il peut être défini par la gamme ascendante *si- do- ré- mi- fa- sol- la- si.* Il était aussi appelé *quatrième mode* ou *second plagal.*



échelle hypophrygienne médiévale

I

ïambe pied, ou unité rythmique, dans la prosodie grecque et latine formé par l'union d'une syllabe brève et d'une longue (◡ –), sur lequel se fondait, dans la théorie du XIII^e s., le second mode rythmique (mètre iambique : ♪ ♩).

Ibach manufacture allemande de pianos. Fondée à Barmen (Rhénanie), en 1794, par JOHANNES ADOLF (Remscheid, Rhénanie, 1766-Wuppertal 1848), l'usine continua ses activités sous la direction des fils du fondateur CARL RUDOLF (Wupperfeld 1804-1863) et RICHARD (Barmen 1813-1889). Le fils de Carl Rudolf, RUDOLF (Unterbarmen 1843-Herrenalb, Baden-Baden, 1892), ouvrit des filiales à Cologne et de nouvelles fabriques à Schwelm, Barmen, et Neuerweg; la firme se fit alors appeler «Rudolf & Sohn», nom qu'elle porte encore de nos jours. Parmi les descendants de Rudolf, citons JOHANN ADOLF (Berlin 1911) qui, après avoir reconstruit l'usine après la Seconde Guerre mondiale, donna une nouvelle impulsion à la production.

Ibert Jacques (Paris 1890-1962) compositeur français. Après ses études au Conservatoire de Paris avec A. Gédalge et P. Vidal, il remporta le 1er Grand Prix de Rome en 1919 avec la cantate *le Poète et la Fée.* De 1937 à 1940 et de 1946 à 1960, il dirigea l'Académie de France à Rome (villa Médicis). Il fut l'auteur d'opéras (dont la farce *Angélique*, 1927, et *l'Aiglon*, en collaboration avec Honegger, 1937), d'opérettes, de ballets, de musiques de film (dont celles pour le *Don Quichotte* de Pabst et pour le *Macbeth* d'Orson Welles), de nombreuses pièces symphoniques, dont *Escales* (1922), *Divertissement* (1928) et *Louisville concerto* (1953). Il est aussi l'auteur d'un *Concerto* pour violoncelle et orchestre (1925), d'un *Concerto* pour flûte et orchestre (1932), d'un *Concertino de chambre* pour saxophone et orchestre (1936) et d'une *Symphonie concertante* pour hautbois et cordes (1949); il composa également de la musique de chambre, des pièces pour chœur, pour piano et des mélodies. Sa perception aiguë du timbre, héritée des impressionnistes, sa lucidité et la finesse formelle de la construction, qu'il apprit au cours de son expérience néoclassique parisienne, font d'I. un interprète typique de la plus exquise tradition musicale française.

Ichiyanagi Toshi (Kobe 1933) compositeur japonais. Il vint aux Etats-Unis en 1952 afin d'étudier à la Juilliard School et il y rencontra Cage qui exerça sur lui une profonde influence. Après son retour au Japon en 1961, I. continua à utiliser des procédés expérimentaux et des techniques aléatoires. Dans de nombreuses compositions, il a utilisé conjointement moyens électroacoustiques et instruments traditionnels, selon une conception originale de l'espace sonore.

ictus accent prosodique correspondant le plus souvent au *temps fort*, dans la musique de l'époque tonale. Par ce terme, les bénédictins de Solesmes désignent, dans le rythme grégorien, l'appui que certaines notes de la mélodie doivent recevoir, afin que l'articulation rythmique souple, constituant une sorte de mesure du solfège grégorien, apparaisse.

Idelsohn Abraham Zevi (Filzburg, Lettonie, 1882-Johannesburg, Afrique du Sud, 1938) musicologue et compositeur letton. Après la fin de ses études aux Conservatoires de Königsberg, Berlin et Leipzig, il vécut à Jérusalem de 1906 à 1921, menant des recherches approfondies sur la musique hébraïque. A partir de 1924, il enseigna au Hebrew Union College de Cincinnati (USA). Il publia des ouvrages fondamentaux sur la musique hébraïque, dont le monumental *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz* (10 vol., 1914-1932) contenant également des transcriptions, et *Jewish Music in its Historical Development* (2 vol.,1924-1929). Il fut également l'auteur des opéras *Jephta* et *Elijah* et de chants sacrés et profanes.

idiomatique, style style adapté spécifiquement aux ressources techniques et au timbre de l'instrument pour lequel la musique est composée. Avant 1750, il est impossible de parler de s. i., la technique générale visant à une conception abstraite du discours musical, alors que, dans la seconde moitié du XVIII^e s. et au XIX^e s., l'exigence du s. i. sera ressentie de manière de plus en plus vive par les compositeurs : les compositions pour piano de Beethoven et de Chopin, p. ex., ne pourraient être conçues que pour l'instrument pour lequel celles-ci furent écrites; de même les lieder (voix et piano) de Schubert, Schumann et H. Wolf.

idiophone se dit d'un instrument qui produit des sons grâce à la vibration du matériau dont il est composé, sans l'aide d'éléments mis sous tension (cordes, colonnes d'air). On distingue les instruments i. à percussion, à entrechoquement, à secouement (grelots), à raclement, à pincement (guimbarde), à frottement ou à action d'un courant d'air.

Iggy Pop pseud. de James Jewel Osterburg (Ann Arbor, Michigan, 1947) chanteur pop américain. Son inspiration extravagante et irrévérencieuse s'est révélée avec le groupe des Stooges (1968); ensuite I. P. a

travaillé pour son propre compte (*The Idiot*, 1977, *Zombie Birdhouse*, 1982).

Ikenouchi Tomojiro (Tokyo 1906) compositeur japonais. De 1928 à 1936, il a étudié au Conservatoire de Paris, avant d'être nommé, en 1947, professeur de composition à l'Université des arts de Tokyo. Son œuvre est peu important, avec des compositions comme *Yuya* (1942) ou *Koi no omoni* (1974). Hormis la traduction en japonais du *Cours de composition* de V. d'Indy, il a publié un cours d'harmonie, *Waseihō kōgi* (1950). □

Il'inski Alexandre Alexandrovitch (Tsarskoïe Selo, aujourd'hui Pouchkine, 1859 - Moscou 1919) compositeur russe. Il fit ses études à Berlin et enseigna au Conservatoire de Moscou. Sa production comprend l'opéra *la Fontaine de Bachtchisarai*, sur un livret tiré de Pouchkine, des musiques de scène, des cantates, de la musique de chambre, pour piano et des mélodies.

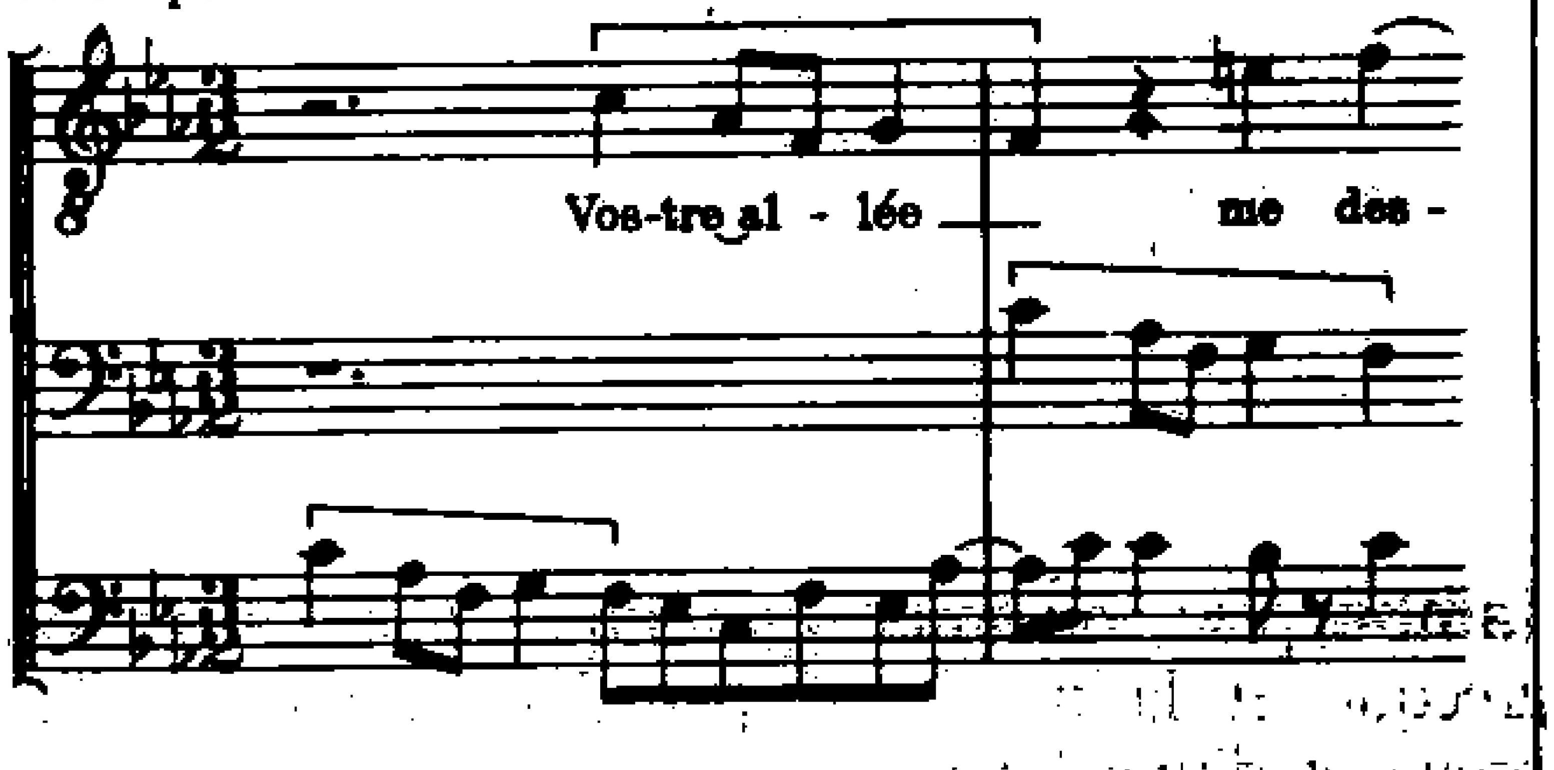
Illica Luigi (Castell'Arquato, Plaisance, 1857 - Colombarone, Plaisance, 1919) librettiste et auteur dramatique italien. Il fit partie du groupe qui se réunissait autour de Boito. Il écrivit environ soixante livrets, dont un grand nombre pour les plus grands auteurs d'opéras de son temps : Puccini (*Manon Lescaut, la Bohème, Tosca, Madame Butterfly*, les trois derniers en collaboration avec Giacosa), Franchetti (*Christophe Colomb* et *Germanie*), Giordano (*André Chénier* et *Sibérie*), Mascagni (*Iris, les Masques, Isabeau*) et Catalani (*la Wally*).

Ilosfalvy Robert (Hodmezövarhely 1927) ténor hongrois. Après avoir étudié à l'Académie de musique de Budapest, il a été soliste de l'Ensemble artistique de l'Armée du Peuple (1949-1954), avant d'intégrer l'Opéra de Budapest. Puis il a connu une carrière internationale, de Vienne à New York, jouant tour à tour Des Grieux, Tamino, Rodolfo, Roberto Devereux et Alfredo, recherché pour sa voix possédant à la fois la grâce lyrique et le pouvoir dramatique. □

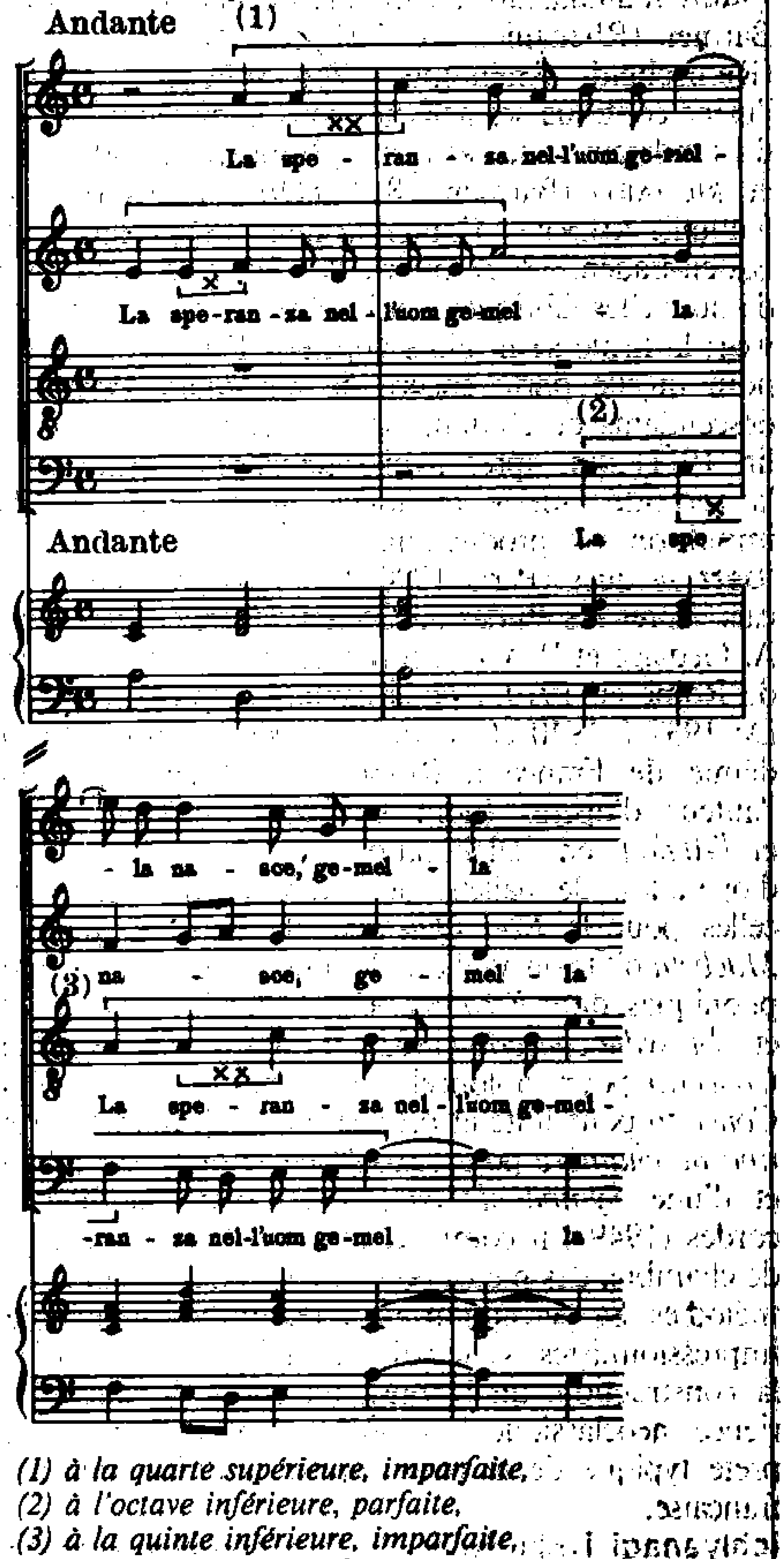
Il Verso Antonio (Piazza Armerina, Enna, v. 1565 - Palerme 1621) compositeur italien. Élève de P. Vinci, il enseigna au couvent de S. Domenico à Palerme. Nous avons trace d'un séjour à Venise v. 1600. Très estimé par ses contemporains pour sa science contrapuntique, il publia de nombreux livres de madrigaux à cinq et six voix, des motets de trois à six voix, des villanelles à trois voix et des *sacrae cantiones* de deux à quatre voix.

imitation procédé musical très employé dans la technique contrapuntique consistant à « rappeler » (ou « imiter ») — par une nouvelle voix de la texture polyphonique — un dessin musical exécuté précédemment par une autre voix. Le dessin imité se nomme *proposition* ou *antécédent*, le dessin imitant, *réponse* ou *conséquent* ; il peut être reproduit à l'unisson et à quelque distance que ce soit du dessin original (i. à l'octave, à la quinte, à la tierce, etc., supérieures ou inférieures). L'i. est dite *parfaite* ou *régulière* quand le conséquent reproduit rigoureusement les intervalles mélodiques de l'antécédent, *imparfaite* ou *irrégulière* dans un cas différent ; elle est dite encore *libre*, si le dessin mélodique est imité de façon plus ou moins approximative, *rythmique*, si elle n'en imite que le seul rythme. L'i. peut, par ailleurs, être réalisée *par mouvement direct* (les lignes mélodiques de l'antécédent et du conséquent présentant un parallélisme plus ou moins rigoureux), par *mouvement contraire* (les intervalles ascendants de l'antécédent devenant descendants dans le conséquent, et les descendants, quant à eux, ascendants), par *mouvement rétrograde* (le dessin est imité à reculons, partant de la dernière note et retournant à la première), *par augmentation* et *par diminution* (quand les valeurs de durée de

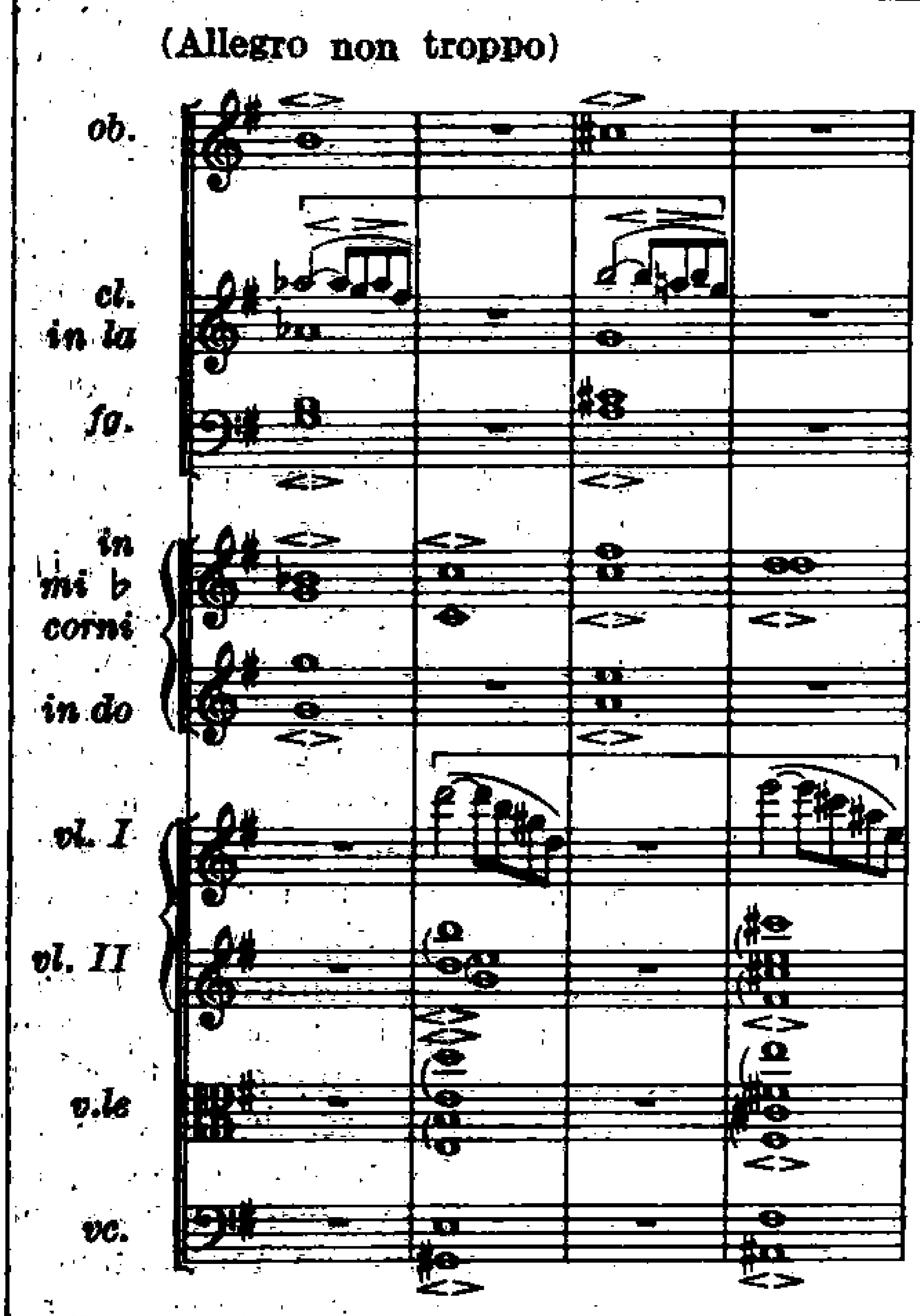
Exemples d'imitations :



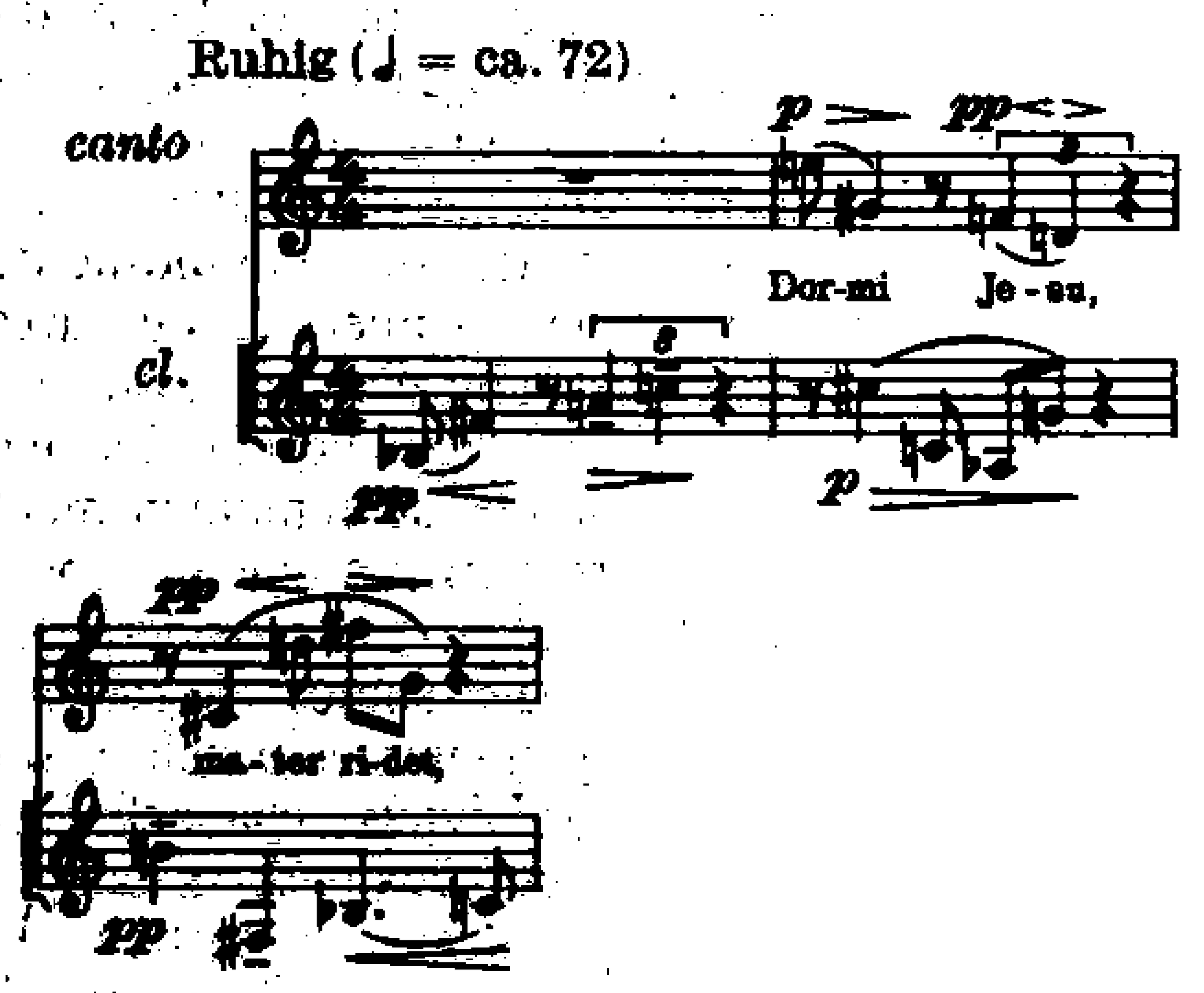
à l'unisson parfait, par mouvement direct
(G. Binchois, v. 1400 - 1460 :
« Vostre allée me desplait tant », chanson à 3 voix.)



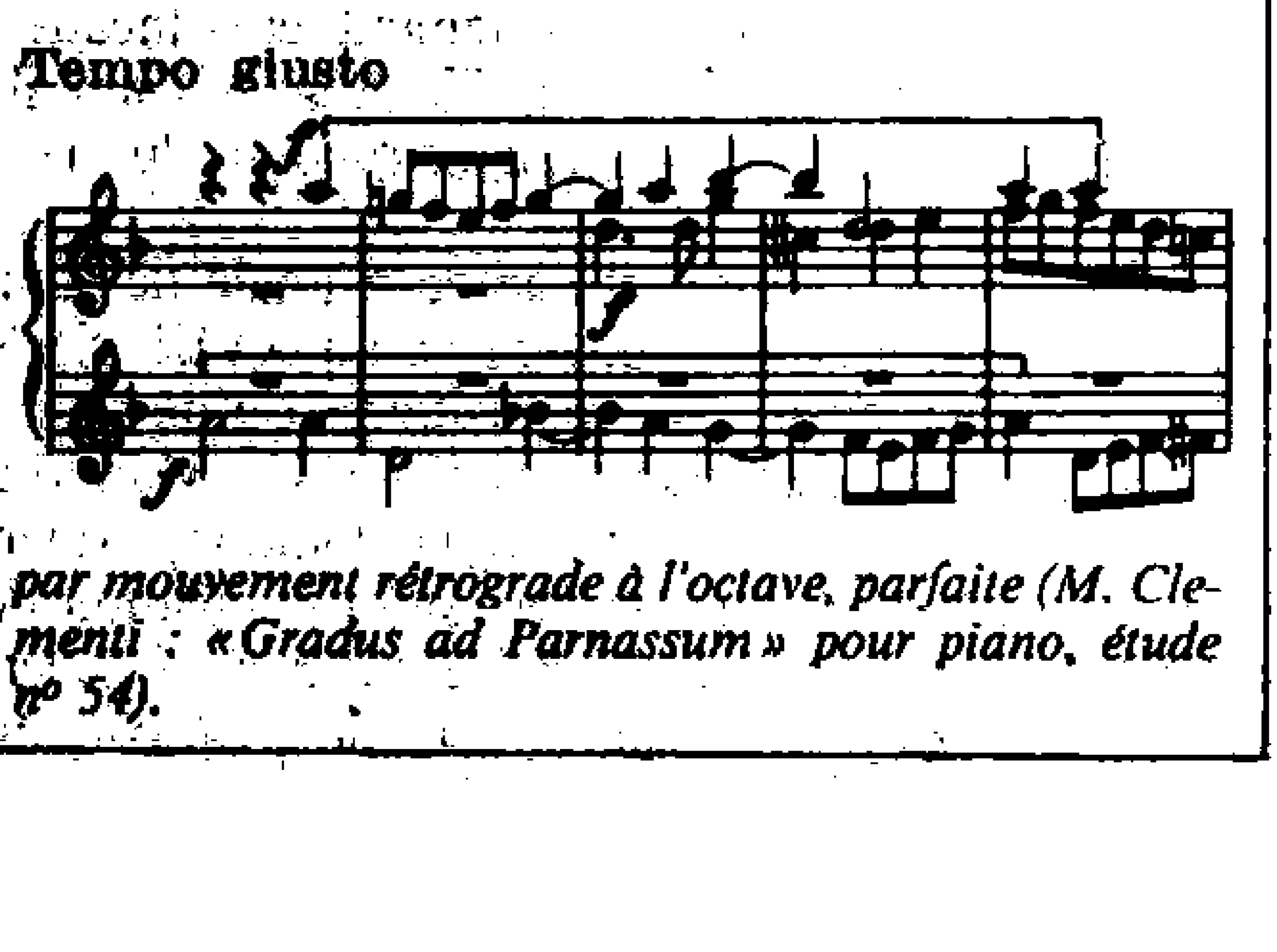
(1) à la quarte supérieure, imparfaite,
(2) à l'octave inférieure, parfaite,
(3) à la quinte inférieure, imparfaite,
toutes par mouvement direct
(× 2^{de} min. × × 3^{ce} min.)
(A. Caldara, v. 1670 - 1736 : « la Speranza », madrigal à 4 voix et basse continue.)



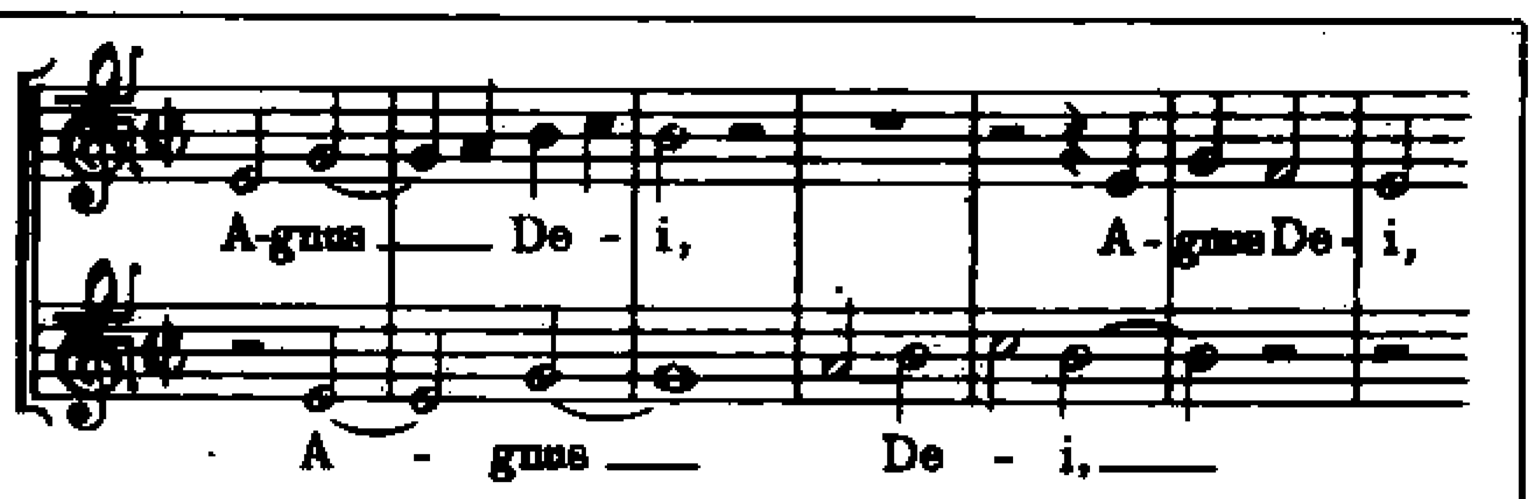
rythmiques (J. Brahms : « Symphonie nº 4, en mi mineur » op. 98, premier mouvement, Allegro non troppo.)



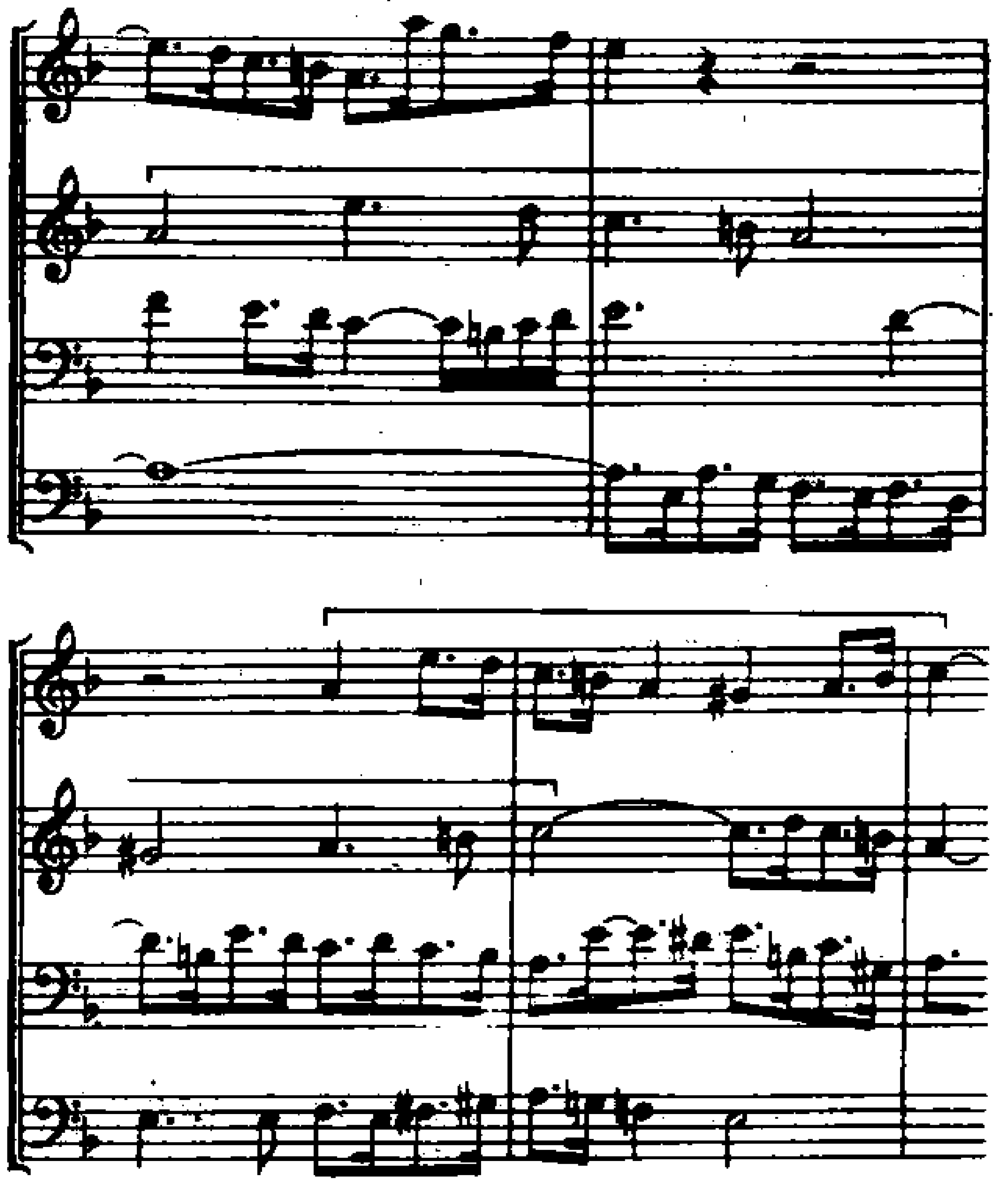
par mouvement contraire à la onzième augmentée, parfaite (A. Webern : deuxième des « Cinq Canons » op. 16 pour soprano aigu, clarinette et clarinette basse.)



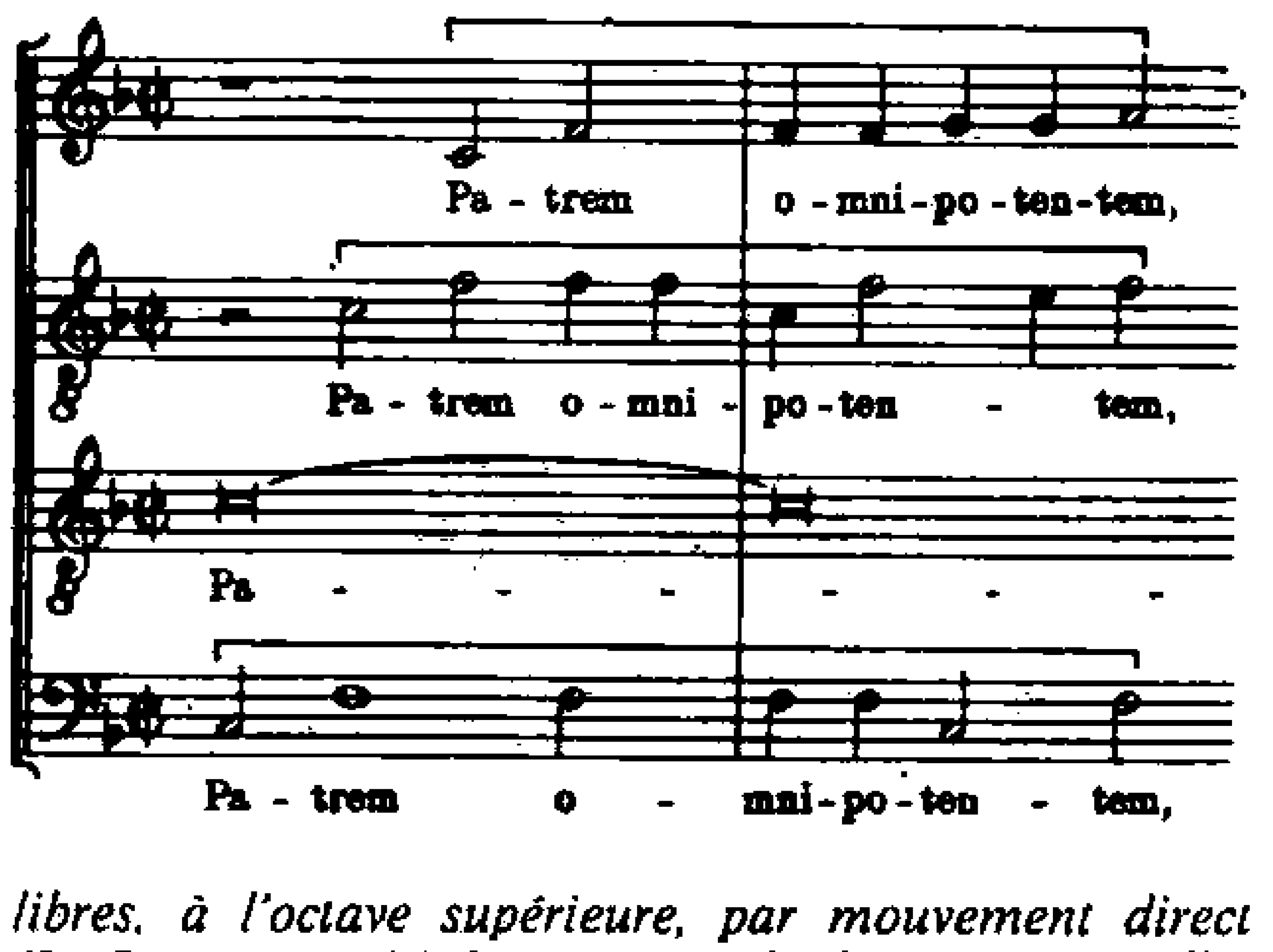
par mouvement rétrograde à l'octave, parfaite (M. Clementi : « Gradus ad Parnassum » pour piano, étude nº 54).



par augmentation à l'unisson parfait, par mouvement direct (Palestrina : Agnus Dei de la messe « Repleatur os meum ».)



par diminution à l'unisson parfait, par mouvement direct (J. S. Bach : « l'Art de la fugue », contrapunctus VI.)



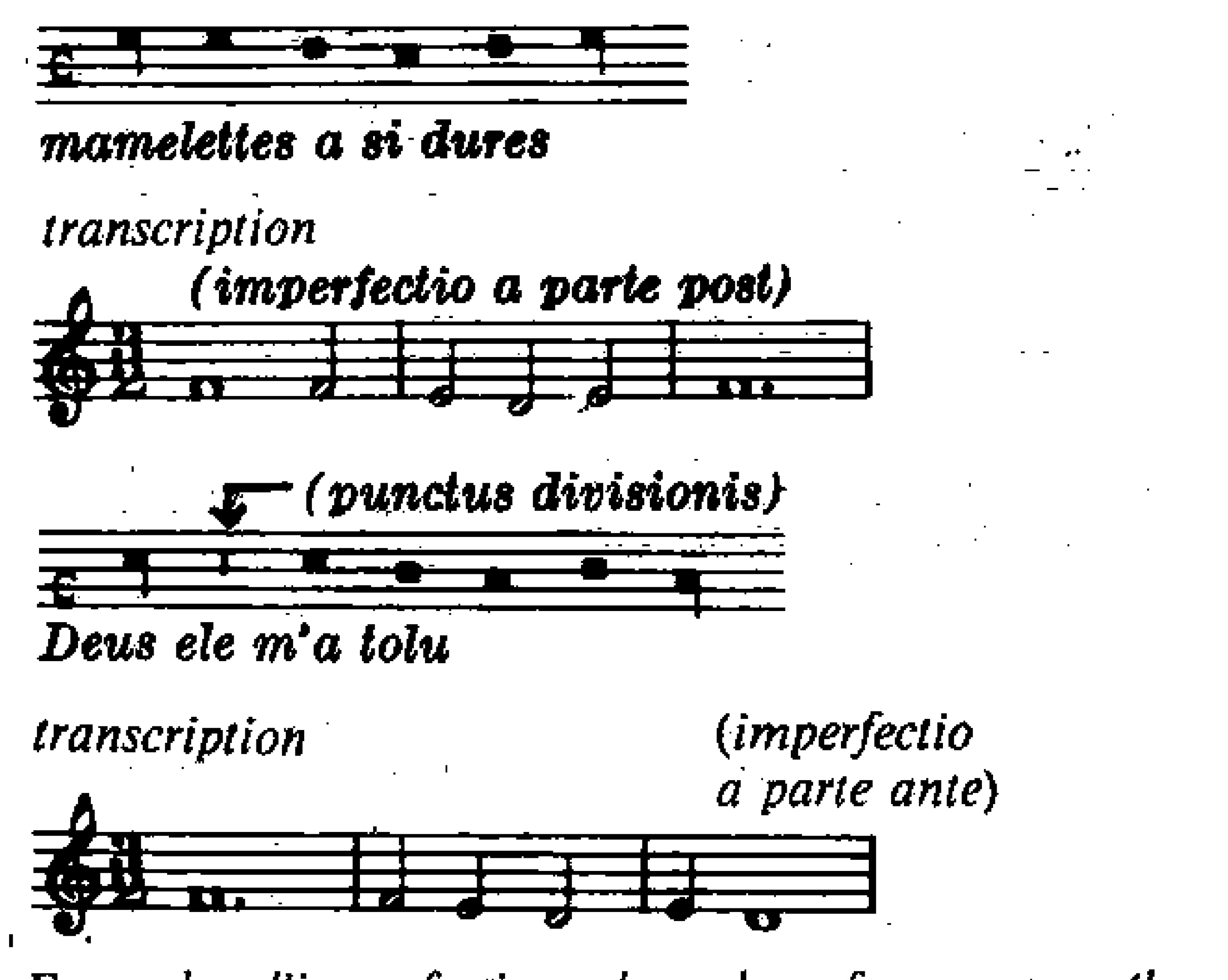
libres, à l'octave supérieure, par mouvement direct (L. Compère, v. 1450-1518 : Credo de la Messe « Alles Regrets » à quatre voix.)

l'antécédent sont, dans l'i., augmentées et diminuées proportionnellement), etc. ; ces artifices peuvent être combinés les uns aux autres. L'i. est enfin dite canonique, si elle s'inspire du principe du → canon. Pratiquée dès la polyphonie médiévale, l'i. devint le fondement même du style contrapuntique et, en conséquence, un élément essentiel de la plupart des formes polyphoniques et instrumentales, de l'Antiquité à nos jours ; elle arrive à son plus haut degré d'élaboration dans le canon et la fugue.

imparfait mode rythmique particulier (→ modalité) selon les théoriciens de la notation mesurée, en usage aux XIVe et XVe s. Il fixait le rapport de valeur de 2 :1 (au lieu de 3 : 1 correspondant au mode parfait) intermédiaire entre la *longue* (ꟾ) et sa valeur immédiatement supérieure, la *maxima* (▬) et respectivement entre la *brevis* (■) et la *longue*. On distinguait un *modus major imperfectus*, où la maxime correspondait à 2 longues, et un *modus minor imperfectus* où une longue équivalait à 2 brèves → imperfectio. // Enfin, était appelé *temps i.* la scansion régulière fondée sur la division binaire de la *brevis* (correspondant donc à 2 *semibrevis*). Celui-ci se scinda ultérieurement en temps *i. majeur avec prolation parfaite* (désigné par le signe c) et *mineur avec prolation i.* (désigné par le signe ₵), la *semibrevis* se subdivisant à son tour, en 2 ou 3 *minimae* imparfaites. // Dans l'harmonie tonale, sont nommées *consonances i.* la *tierce* et la *sixte* majeures et mineures, et → *cadence i.* celle qui présente une résolution de l'accord de dominante (sur le Ve degré de la gamme de la tonalité en question) sur le premier renversement de l'accord de tonique (sur le IIIe degré).

impédance valeur, variable avec la fréquence, de la résistance qu'un courant alterné rencontre en traversant un circuit électrique. Dans le cas de courants continus, elle coincide avec la résistance. On la mesure en ohm (Ω).

imperfectio (imperfection), selon le contexte, quand une longue suivie ou précédée d'une brève (ou d'un silence de brève) est rendue imparfaite (binaire), elle perd un tiers de sa valeur (imperfectio a parte post, imperfectio a parte ante). Lorsque quatre brèves se trouvent entre deux longues, la première longue est rendue imparfaite (a parte post) par la brève suivante. Si elle est suivie de la *fractio modi* ou du *punctus divisionis*, elle reste parfaite (ternaire).



Exemples d'imperfections dans deux fragments mélodiques de chansons du XIIIe s. (Extrait de « Cuiusdam Aristotelis Tractatus de musica ».).

imprésario dans le domaine musical, celui qui s'occupe de l'organisation artistique et administrative de spectacles d'opéra ou de tournées de concerts (en en assumant les risques financiers). La naissance de l'i. d'opéra remonte à la naissance du théâtre public où la représentation lyrique, jadis élégant divertissement aristocratique, devint accessible à tout acheteur d'un billet d'entrée. La première représentation publique eut lieu à Venise en 1637, lorsque la famille Tron, propriétaire du théâtre San Cassiano, loua la salle (à l'exclusion des loges) aux directeurs d'une troupe lyrique romaine, le librettiste B. → Ferrari et le chanteur compositeur F. Manelli, qui y représentèrent avec un immense succès leur *Andromède*. Ayant consolidé sa nouvelle activité avec *la Maga fulminata* (« la Magicienne foudroyée », 1638), Manelli passa au théâtre SS. Giovanni e Paolo que lui céda la famille des Grimani, tandis que Ferrari passait au théâtre San Moisè. En 1699, seize théâtres à Venise étaient désormais gérés par des imprésarios et ouverts à un public payant. La naissance de théâtres musicaux publics dans les principales villes italiennes pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle (Bologne 1640, Naples 1654, Rome 1671) définit peu à peu le rôle de l'i., remplaçant la simple gestion des intérêts de la troupe, sur procuration de cette dernière (comme cela avait été le cas pour Ferrari et Manelli), par une prise en charge totale et autonome, engageant toute la troupe selon les termes d'un contrat écrit.

La cession partielle du théâtre fut rapidement remplacée par la location : dès 1675, le théâtre San Cassiano fut loué par la famille Tron pour dix ans à l'i. M. Faustini. Au XVIIIe siècle, des sociétés de nobles et les municipalités devinrent de plus en plus souvent les interlocuteurs de l'i. ; elles construisirent des théâtres pour donner ensuite en adjudication le droit d'y organiser des saisons d'opéra. Et les théâtres de cour, bien que sous contrôle de commissions nommées par le gouvernement, suivirent le même chemin. La formule du contrat d'adjudication ne prévoyait pas le versement d'un loyer de la part de la troupe, mais le respect scrupuleux du nombre et du type d'opéra à représenter, de la quantité de représentations et d'une série d'autres conditions dont le but était de garantir la dignité artistique du théâtre. Il était parfois prévu, là où les exigences de somptuosité de mise en scène et de notoriété des interprètes engagés étaient plus grandes, le versement d'une dot, ou subvention, par les propriétaires à l'adjudicataire lorsque l'on reconnaissait l'impossibilité de remboursement des frais par le seul encaissement des billets. Cependant, à cette époque, il ne fallait pas considérer les recettes de guichet comme seules sources de revenus de la troupe, mais il fallait y ajouter les bénéfices sur les ventes dans la salle de livrets, chandelles et friandises. En fait, dans de nombreux théâtres italiens, la principale source de profits était la gestion des jeux de hasard dans les *ridotti* (salles de jeux). La fusion entre i. et propriétaire était rare aux XVIIe et XVIIIe siècles. Il faut cependant signaler que, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, à Pavie, Trévise, Padoue et Novare, des sociétés de nobles ou de propriétaires de loges géraient directement leurs théâtres, tandis qu'à Naples, en 1724, l'i. Angelo Carasale entreprit personnellement la construction du Teatro Nuovo.

Le faible niveau culturel et l'absence totale de scrupules qui caractérisèrent souvent l'i. au XVIIIe siècle en firent l'objet de sévères réquisitoires ou de satires féroces, comme celles que nous devons à Muratori, Zeno, Métastase, Algarotti, Calzabigi, Goldoni, Alfieri et B. Marcello. Très vite se généralisa la création de « députations » ou de « comités » destinés à contrôler, dans chaque théâtre, les agissements de l'i. A côté du

naufrage économique dans lequel sombra, en règle générale, la gestion de l'i. individuel au XVIII[e] siècle, on peut affirmer que l'autogestion des compagnies itinérantes italiennes qui donnaient leurs spectacles dans les régions germaniques ou autrichiennes (Bustelli, Bondini, Guardasoni, Mingotti) représenta les prémices non seulement d'un succès économique, mais encore d'une qualité artistique certaine. La décadence de l'aristocratie et l'affirmation du libéralisme et de l'initiative privée qui suivirent la Révolution française, changèrent le visage de l'i. au XIX[e] siècle. Une véritable industrie du spectacle naquit et se développa : elle fut dominée par des personnalités d'exception telles que D. Barbaja, A. Lanari et B. Merelli, dont les organisations de spectacles dépassèrent pour la première fois les frontières nationales pour s'étendre dans les principales capitales européennes. La naissance des grands i. anglo-saxons, dont le chef de file est F. Gye, correspond au développement de l'attention particulière portée par certains Américains aux instruments publicitaires. Un phénomène très important, dans l'histoire de l'opéra du XIX[e] siècle, fut que le rôle d'i. fut assumé par les grandes maisons d'éditions musicales (Lucca, Ricordi, Sonzogno) qui se disputèrent les scènes les plus prestigieuses (en premier lieu celle de la Scala de Milan) pour les utiliser comme rampes de lancement des opéras dont elles avaient la propriété. La nationalisation progressive des théâtres (déjà commencée dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle en France et en Allemagne, mais qui se répandit partout après la Première Guerre mondiale), ainsi que l'augmentation des exigences en matière de spectacle d'un public à la culture musicale de plus en plus riche — exigences auxquelles une seule personne ne pouvait faire face —, provoquèrent au cours des trente premières années du XX[e] siècle un fort déclin de l'i. d'opéra dont de nombreuses fonctions qu'il détenait historiquement furent transférées au domaine du courtage. Aux Etats-Unis (qui connurent, avec O. Hammerstein senior, la dernière grande figure d'i.), les tâches de direction dans le domaine artistique et administratif furent confiées à des *managers* comme G. Gatti-Casazza ou R. Bing; en Europe, ces tâches furent confiées à des fonctionnaires de l'Etat comme les actuels surintendants des offices lyriques et symphoniques italiens.
♦ *Musique légère.* L'i. joua un grand rôle dans la découverte et dans le lancement de nouveaux chanteurs quand la chanson était encore liée au circuit théâtral : en France avec le music-hall (Edouard Marchand en 1886, puis Paul Ruez en tant que directeur des Folies-Bergère, les frères Isola à l'Olympia), aux Etats-Unis avec le musical et la revue musicale (Florence Ziegfield et les Z. *Folies* à partir de 1908). En Italie, le dernier i. est Sergio Bernardini (avec la Bussola de Viareggio). Avec l'omniprésence du disque, l'i. se transforme en organisateur de concerts (Billy Graham aux Etats-Unis, Leo Wachter en Italie) ou de festivals de chansons (Ezio Radaelli, Gianni Ravera, Vittorio Salvetti), tandis que les fonctions «créatrices» et discographiques sont du domaine du producteur. La procuration d'engagements dans des salles de bal ou salles de concerts (rétribuée par une somme de dix à vingt pour cent sur le cachet d'engagement) fait désormais correspondre le rôle de l'i. à celui d'un agent d'affaires.

impressionnisme mouvement artistique né en France dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle; en musique, il est essentiellement rattaché au nom de Debussy. On fait remonter le nom d'i. à un tableau de Claude Monet exposé à Paris au premier Salon des Indépendants (1872) et intitulé *Impression, Soleil levant;* en 1874, Paul Verlaine écrivit *l'Art poétique* qui fut ensuite considéré comme le manifeste de la poésie impressionniste et symboliste. Les peintres impressionnistes, dont le but était de traduire l'instant de l'impression visuelle déterminée par la lumière qui domine la couleur et lui donne vie, peignaient presque toujours en plein air et en venaient même à écrire sur le tableau l'heure exacte à laquelle il avait été peint; les poètes (de Verlaine et Rimbaud à Mallarmé) imaginèrent une poésie qui, prenant naissance dans la sensation physique du vague et de l'indéterminé, tendait à devenir musique et à réaliser ainsi le point de rencontre entre perception visuelle et perception auditive. De la même manière Debussy, encore élève au Conservatoire (1883), s'abandonnait à des improvisations au piano, contre toute règle et tout enseignement traditionnel, dans le seul but de saisir la «couleur» dans la résonance physique du son, qu'il appelait *le régal de l'ouïe.* De même que, dans la peinture impressionniste, l'idée de la construction régie par les lois du dessin avait fait place à l'idée du primat de la couleur pure, de la couleur-lumière, de même chez les musiciens, à commencer par Emmanuel Chabrier (mais on retrouve déjà des prémices dans quelques compositions pour piano des dernières années de Liszt), naquit l'idée d'exprimer les pures sensations provenant de la nature par l'intermédiaire du «timbre», c'est-à-dire par ce qui, chez les instruments, se rapproche le plus de la couleur, avec des combinaisons harmoniques raffinées et immatérielles, refusant la construction fermée et le système tonal traditionnel, par l'adoption de gammes modales archaïques et orientales, d'harmonies statiques, c'est-à-dire privées d'un centre de gravité (tonique) comme c'est justement le cas avec l'emploi de la gamme par tons (privée de demi-tons) abondamment utilisée par Debussy. Bien que celui-ci rejetât par la suite l'appellation d'«impressionniste» donnée à sa musique, on ne peut nier que ses trois *Nocturnes* (1897-1899) pour orchestre soient de la musique impressionniste : ils naquirent de l'influence reçue des *Harmonies en bleu et argent* du peintre anglais Whistler et tendent à traduire des sensations analogues sur le plan musical. *La Mer,* trois ébauches symphoniques pour orchestre (1903-1905), et une grande partie des *Préludes pour piano* (1910-1913) révèlent également des caractéristiques impressionnistes; et même dans l'opéra *Pelléas et Mélisande* (1892-1902), l'élément déterminant est le timbre-couleur qui exprime des sensations musicales vagues et immatérielles pour caractériser les personnages et le milieu.

Les acquis techniques de Debussy influencèrent de façons diverses de nombreux musiciens du XX[e] siècle. Ainsi, en France, P. Dukas retint le plus fidèlement les leçons du maître, tandis qu'A. Roussel, Fl. Schmitt et M. Ravel surent concilier la technique apprise de Debussy avec, respectivement, le néoclassicisme, le romantisme tardif et la préciosité raffinée. En Espagne, de Falla s'en servit pour évoquer la couleur locale. En Italie, elle fut associée dans les

premières œuvres de Malipiero à un vocalisme d'inspiration baroque; Puccini l'exploita pour les illustrations d'ambiance de ses opéras de la maturité; chez Respighi, elle a dans ses poèmes symphoniques une fonction explicitement descriptive. En Allemagne, R. Strauss n'y fut point insensible, bien que la sensualité sonore de sa musique continuât à puiser en grande partie dans le modèle wagnérien. Le jeune Schoenberg également, à Vienne, dans des œuvres comme les *Gurrelieder* (1901) et *Pelleas und Melisande* (1902-1903) prit des positions proches de celles de Debussy, non seulement stylistiquement mais aussi esthétiquement, tout en laissant apparaître la turbulence du monde expressionniste qu'il devait révéler quelques années plus tard. Quant au Polonais K. Szymanowski, il adapta la technique de Debussy à un amalgame très composite et pourtant d'une intense suggestion. La Russie occupe une place à part : à la grande influence du coloris symphonique de Rimski-Korsakov s'oppose l'expérience sophistiquée et séduisante de A. Scriabine qui suivit un processus autonome par rapport à Debussy et une poétique toute différente (si bien qu'il fut coopté par les expressionnistes allemands), mais qui déboucha sur des résultats analogues à ceux du musicien français, concevant des accords libérés des liens du système tonal et accordant une valeur absolue au timbre. C'est à l'influence dominante de Rimski-Korsakov et de Scriabine, plus qu'à celle de Debussy, que sera redevable la première manière de Stravinski, définie comme russo-impressionniste (*Feu d'artifice*, 1908, *l'Oiseau de feu*, 1910, *Pétrouchka*, 1911). (Voir également, le Précis d'histoire de la musique).

impromptu brève composition de forme libre, le plus souvent pour piano, qui s'est affirmée au début du XIX^e^ siècle; sa particularité consiste à produire chez l'auditeur une impression d'improvisation. Parmi les principaux auteurs d'i. citons Chopin, Schubert et Schumann.

impropères (*improperia*, lat. «*rimproveri*») se dit de chants appartenant à la liturgie catholique du Vendredi saint : ils épousent la forme des antiennes et des répons. Le texte est formé par les trois versets accusateurs que le Christ prononça sur la croix : *Popule meus, quid feci tibi ? Quia eduxi te per desertum, quid ultra debui facere tibi?* Chaque verset est suivi par la formule du *Trisagion* et par d'autres versets brefs. La version exécutée et la plus célèbre est celle de Palestrina, composée en 1560, de style homophonique (note contre note) pour deux chœurs, en hommage au caractère syllabique des i. Les i. furent également mis en musique par T. L. de Victoria ainsi que par d'autres musiciens de la Renaissance.

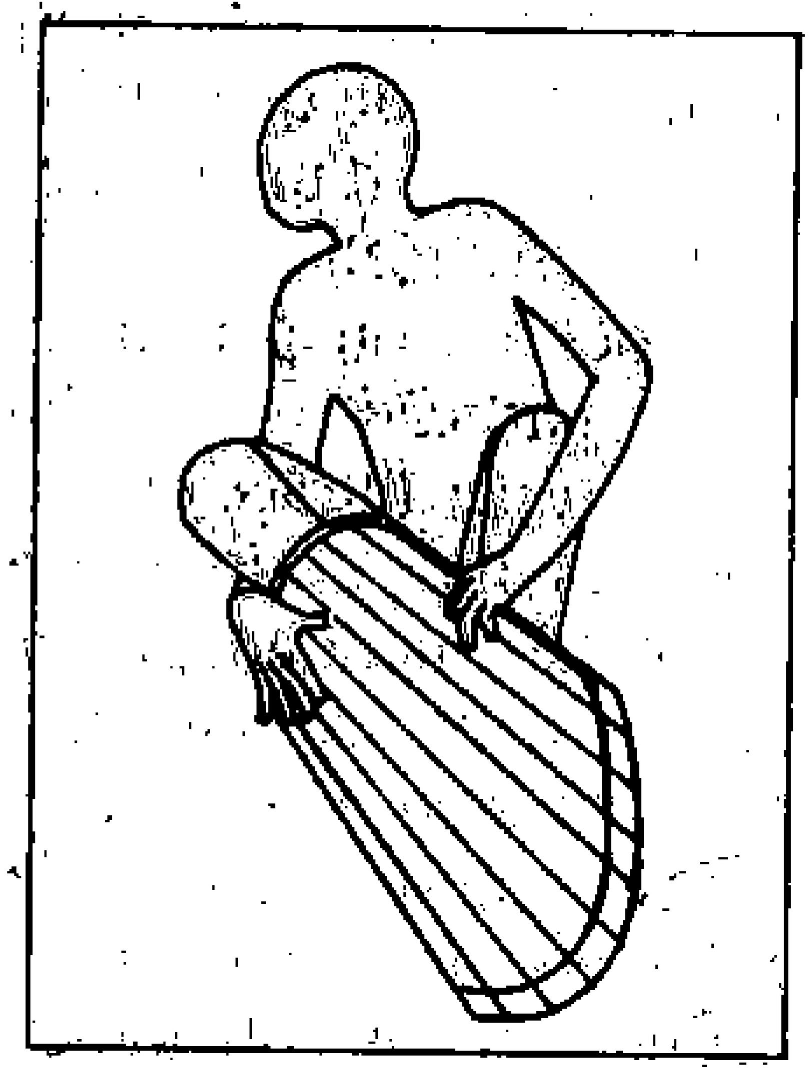
improvisation invention libre d'une pièce musicale lors de son exécution. Réservée par sa nature à l'exécutant soliste, l'i. pouvait se présenter, dans le passé, sous la forme, soit d'une invention libre sur un ou plusieurs thèmes, soit d'ornementation d'une mélodie, soit d'un accompagnement instrumental improvisé à partir d'une mélodie donnée. Alors que, dans la musique des civilisations extra-européennes, le concept d'i. est intimement lié au concept même de composition (l'exécution d'un morceau s'identifiant souvent avec son i.), dans la musique européenne, celle-ci fut souvent très distincte de la musique écrite. Au Moyen Age, la pratique d'improviser le *déchant*, c'est-à-dire la voix accompagnant le chant grégorien, selon des normes générales précises, fut très répandue. Au cours des siècles suivants, l'i. fut largement pratiquée aux instruments à clavier et à cordes pincées grâce aux techniques d'ornementation nommées → coloratura et → diminution, et à celles qui se développèrent à partir de la réalisation improvisée de la → basse continue. Tous les plus grands clavecinistes et organistes du XVI^e^ au XVIII^e^ s. (de Hofhaimer à J. Buus, de G. Parabosco à Annibale Padovano, de C. Merulo aux deux Gabrieli, de G. Frescobaldi jusqu'à J. Sweelinck, de J. Bull à D. Buxtehude et J. S. Bach) furent de grands improvisateurs. L'i. devint une source de compétitions; les concours d'i. au clavecin entre D. Scarlatti et Haendel (en 1708 à Rome), et au piano entre Mozart et Clementi (en 1781, à Vienne) sont restés célèbres. L'usage de l'i. persista encore durant le romantisme; jusqu'à la fin du XIX^e^ s. environ, de grands compositeurs, instrumentistes et chanteurs furent souvent aussi de grands improvisateurs et se produisirent en tant que tels, tant à l'opéra qu'au concert, particulièrement lors des passages (appelés → cadences) réservés essentiellement à l'i. et ménagés au cours de l'œuvre par le compositeur. Dans la musique contemporaine, l'i. n'est plus cultivée; elle n'est conservée que dans la pratique organistique liée à la liturgie, avec fonction de remplissage et de lien entre un moment et l'autre du service religieux. L'i. a acquis récemment un relief nouveau dans le domaine de la musique savante actuelle (appelée musique nouvelle), en relation étroite avec le concept d'*alea* ou de hasard (musique aléatoire).

L'i. sur des schémas harmoniques préétablis revêt, pour sa part, une fonction fondamentale dans le *jazz*, sous l'impulsion du rythme et des suggestions offertes par les timbres instrumentaux et vocaux, soit en soliste, soit de façon collective. Cette caractéristique, propre au jazz des origines, semble provenir, non seulement de l'héritage africain, mais encore du fait des Noirs américains qui, étrangers à la musique européenne avec laquelle ils étaient mis en contact, en transgressèrent les valeurs et les normes. La création de motifs originaux ou de brèves compositions, d'abord chez Duke Ellington, puis chez Thelonious Monk et Charles Mingus, a éliminé le contraste entre thème et i., réalisant une continuité entre les deux périodes. Dans la musique créative des années 70 (Anthony Braxton), cette continuité a provoqué une intégration et une i. thématique large, libératoire et approfondie, comme l'*instant composition* (composition instantanée).

impulsions sons particulièrement intenses et de très brève durée (produits par ex. par des instruments à percussion) que peut difficilement reproduire une chaîne stéréophonique dans la réalité de son timbre et de son émission à cause d'un certain retard dû à l'inertie de certains circuits électroniques et surtout aux membranes des haut-parleurs.

inanga instrument cordophone du type de la cithare, répandu en Ouganda et au Burundi où il est utilisé pour accompagner le chant des conteurs. Il est constitué par une planche concave de forme ovale, dont les extrémités sont taillées en dents de peigne de

façon à permettre le passage d'une unique et longue corde divisée en diverses sections correspondant à des hauteurs différentes.



Joueur d'inanga, instrument cordophone africain.

incipit terme latin par lequel on désigne généralement le début d'un texte littéraire ou musical. Les premiers mots d'un texte mis en musique peuvent servir de titre à la composition et suffisent à l'identifier, si la musique en est très connue : cela apparaît surtout dans les œuvres de la Renaissance; pour les compositions des XIII[e] et XIV[e] s., un i. de quelques mots seulement placés à la teneur d'un motet sert à désigner la mélodie sur laquelle cette teneur repose. // Dans le chant liturgique, l'i. désigne les mots entonnés par le célébrant, donnant le départ à certaines parties de la messe, avant l'attaque du chœur. // Dans les œuvres instrumentales, l'i. est constitué par les notes ou les mesures initiales; celui-ci est retranscrit régulièrement dans les catalogues thématiques (p. ex. le «Köchel» pour Mozart; le «Deutsch» pour Schubert, etc.).

incise bref fragment mélodique et rythmique représentant la plus petite unité signifiante dans l'articulation d'une période musicale. Elle peut être comparée au mot, comme partie du discours (les notes constituant l'i. sont semblables aux syllabes), et correspond au pied dans la métrique quantitative.

Indy Vincent d' (Paris 1851-1931) compositeur français. Il prit très tôt des leçons particulières de piano avec A. F. Marmontel et L. Diémer et d'harmonie avec A. Lavignac. Son père lui ayant fait entreprendre des études juridiques, ce n'est qu'en 1874 qu'il réussit à s'inscrire au Conservatoire à la classe d'orgue de C. Franck qui lui enseigna également, d'une manière approfondie, le contrepoint, la fugue et la composition. Ayant abandonné ses études juridiques, il devint organiste à Saint-Leu-la-Forêt (1874-1876) et maître de chœur et timbalier dans l'orchestre Colonne de Paris (1875). Il se rendit à Bayreuth en 1876 et y retourna ensuite à plusieurs reprises entre 1879 et 1884, entrant en rapport avec Wagner, Liszt, Brahms et Bruckner. Au cours de la même période, en France, il fréquentait des musiciens comme Saint-Saëns, Massenet et Chausson. Il fut l'un des premiers membres de la Société nationale de musique dont il devint le président en 1890. S'étant affirmé en qualité de compositeur, chef d'orchestre et enseignant, il devint, après la mort de C. Franck (1890), l'un des musiciens français les plus influents de la fin du siècle. Il fonda en 1894 avec Ch. Bordes et A. Guilmant la célèbre Schola cantorum dont il assura seul la direction à partir de 1896 et la transforma en une école de réputation internationale. Son enseignement était fondé non pas sur des règles immuables, comme c'était souvent le cas dans les conservatoires, mais sur l'étude de la musique dans son développement historique. Son *Cours de composition musicale* (1897-1907) reste un ouvrage de base pour la connaissance de la culture et de la technique musicale et eut une grande influence sur la formation d'un grand nombre de musiciens du début du XX[e] siècle.

Wagnérien convaincu, d'I. se proposa de créer un opéra français qui, s'appuyant sur le modèle du *Wort-Ton-Drama*, réaliserait des sujets de caractère national; dans le domaine de la musique symphonique, il emprunta à C. Franck le principe de la musique cyclique. Sa première œuvre scénique, *Attendez-moi sous l'orme* (1876-1882), est un délicieux opéra-comique plein de verve et de légèreté; dans la seconde, *le Chant de la cloche* (1879-1883), légende dramatique en un prologue et sept tableaux, que d'I. tira lui-même de la poésie homonyme de Schiller, la référence au modèle wagnérien apparaît déjà avec l'utilisation du leitmotiv. Les opéras suivants furent *Fervaal* (1888-1895), inspiré par une légende celte, et *l'Etranger* (1898-1901), tiré du drame d'Ibsen intitulé *Brand*, qui est caractérisé par l'adoption de moyens musicaux de plus en plus simples et dépouillés. *La Légende de saint Christophe* (1908-1915) est un drame sacré qui représente la maturité stylistique du compositeur, désormais capable de soumettre la forte influence wagnérienne de sa jeunesse à un idéal de clarté sonore typiquement français (pureté du timbre, élégance et netteté de la ligne mélodique) réussissant ainsi une remarquable synthèse. Quant à la comédie musicale *le Rêve de Cinyras* (1923), elle est un délicieux opéra bouffe. On retrouve les mêmes particularités stylistiques dans ses œuvres symphoniques du début où d'I. adopta la forme cyclique de C. Franck : *la Forêt enchantée* (1878), la trilogie *Wallenstein* (1873-1881), les *Variations symphoniques Istar* (1896), la *2[e] Symphonie en si bémol* (1902-1903), *Jour d'été à la montagne* (1905) et la curieuse *Sinfonia brevis de bello gallico* (1916-1918). D'I. est également l'auteur d'une grande quantité de musique vocale sacrée et profane, de musique de chambre et de compositions pour instrument soliste et orchestre (dont la célèbre *Symphonie sur un chant montagnard français* [dite *Symphonie cévenole*] pour piano et orchestre, 1886) où sont parfois utilisés des thèmes populaires français. Parmi ses écrits, il faut mentionner les monographies sur *César Franck* (1906), *Beethoven* (1911) et *Richard Wagner* (1930).

V. d'Indy, tableau de P. Van Rysselberghe (1908). Coll. privée.

inflexion léger changement de hauteur, de timbre ou d'intensité de la voix. Elle est à la base de la déclamation musicale et constitue un élément essentiel du style d'exécution dans le jazz, les blues et les spirituals. // Dans le chant liturgique romain, on appelle i. l'intervalle qui commence et achève chaque phrase de déclamation psalmodiée en «recto tono» (c'est-à-dire sur une seule note).

informatique, musique musique que l'on obtient grâce à un → ordinateur spécialement programmé pour le traitement de l'information musicale et éventuellement pourvu de dispositifs périphériques particuliers. On peut distinguer les applications suivantes : composition assistée, composition automatique, synthèse du son, traitement de sonorités concrètes, exécution et impression de partitions, analyse du son, analyse musicologique.

En ce qui concerne la composition, il faut dire tout d'abord que l'ordinateur demande des informations que, sur une partition traditionnelle, il n'est pas nécessaire d'indiquer de façon explicite ou en des termes quantitatifs, car l'exécutant les détermine lui-même grâce à son instinct musical. Pour maintenir le travail du créateur à un haut niveau d'abstraction, il existe des programmes d'aide à la composition qui transforment l'ordinateur en une sorte d'assistant du compositeur. Ces programmes pour la *composition assistée* ont un pouvoir de décision limité et offrent un plus grand nombre d'interactions entre le compositeur et le système. Ils utilisent des langages et des techniques de communication homme-machine propres à traiter l'information musicale et à réaliser les processus élémentaires les plus communs de la composition. Au contraire, dans la *composition automatique*, l'ordinateur produit une partition écrite pour une lecture traditionnelle ou exécutable par la machine elle-même. Dans ce dernier cas, le compositeur introduit dans l'ordinateur, par l'intermédiaire du programme, les règles particulières de composition qui devront produire l'œuvre entière. On peut dire que le compositeur, au lieu de «créer» la partition traditionnelle, «crée» le programme qui la produit. Les méthodes utilisées peuvent être déterministes ou probabilistes et tendent à mettre en forme un modèle de la technique de composition.

Pour la formation du son, il est nécessaire de définir un modèle de simulation de la forme d'onde dans le temps. Celle-ci est représentée comme une succession de nombres dont chacun correspond à l'amplitude de l'onde en instants très rapprochés. Par exemple, pour représenter une seconde de musique, plus de 30 000 nombres sont nécessaires : ils sont convertis en une onde électrique par un convertisseur numérique-analogique que l'on peut écouter grâce à un système normal d'amplification (enregistrement numérique du son). La représentation numérique d'une forme d'onde dans le temps permet d'utiliser des outils mathématiques pour la *synthèse du son*. Une technique de synthèse est donc une formule mathématique ou un procédé qui permet le calcul de l'onde voulue. Parmi les diverses techniques de synthèse, nous pouvons mentionner la synthèse *additive* qui, sur la base de l'analyse de Fourier, permet la composition du son par l'intermédiaire d'une somme d'ondes sinusoïdales ayant une amplitude et une fréquence indépendantes et variables dans le temps selon des lois appropriées. La synthèse additive est la technique la plus générale qui permet la reconstruction, au moins théorique, de toute sonorité, même si elle s'avère peu économique en termes d'emploi de ressources et de quantité d'informations nécessaires à la définition d'un événement sonore. La synthèse *soustractive* réalise le processus contraire à celui de la précédente : on part d'un son très riche de composantes partielles (→ timbre), à la limite du → bruit blanc, et par filtrage on enlève ou on atténue les composantes non désirées. Cette technique s'est révélée particulièrement adaptée à la synthèse du chant et est utilisée dans les systèmes → vocodeur. La synthèse par *distorsion non linéaire* se fonde sur le principe de transformation d'une onde, généralement sinusoïdale, à travers une fonction distordante le plus souvent définie par un polynôme : en réglant l'amplitude de l'onde initiale, on fait varier les caractéristiques du timbre du son qui en résulte. La synthèse *multiplicative* est obtenue à partir du produit de deux ondes et est connue également comme modulation en anneau. Elle se prête à la transformation de la structure harmonique des sons sur la base du rapport entre les fréquences des sons multipliés. La synthèse par *modulation de fréquence* permet avec deux oscillateurs seulement, l'un pour la fréquence dite portante et l'autre pour la modulante, d'obtenir des sons harmoniques et inharmoniques en fixant simplement le rapport portante-modulante et l'amplitude de cette dernière. Par son économie, sa diversité et sa simplicité d'emploi, la modulation de fréquence est l'une des techniques de synthèse les plus utilisées dans la m. i.

A côté de la production synthétique du son il est possible d'utiliser le *traitement de sonorités concrètes* qui, introduites dans l'ordinateur grâce au processus de conversion analogico-numérique, sont soumises à diverses opérations de transformation. Les plus communes sont : le filtrage statique, dynamique et avec des techniques vocodeur, la transposition de hauteur, la compression ou dilatation dans le temps, le mouvement du son dans l'espace, les opérations de montage, d'enchaînement, de mélange, de disposition des sons dans le temps avec une précision supérieure au millième de seconde et naturellement la combinaison de ces opérations de traitement avec les techniques de synthèse énumérées plus haut.

Grâce à ces méthodologies de production et de transformation du son, il est possible d'exécuter toute partition, soit traditionnelle (spécialement transcrite) soit informatique. Les systèmes pour l'*exécution des partitions* se différencient par les puissances de calcul (systèmes micro, mini, maxi), en particulier la vitesse d'élaboration, le nombre de personnes qui peuvent travailler simultanément avec un même ordinateur, la variété des applications, la capacité de satisfaire les multiples exigences de différents compositeurs et d'autres caractéristiques qui se répercutent inévitablement sur le coût et les modalités d'exécution. On distingue en particulier l'exécution en temps différé, en mode interactif, en temps réel. Quand on utilise un système en *temps différé* (batch) on introduit dans l'ordinateur le programme pour la synthèse du son et la partition à exécuter (les données). La machine exécute ces instructions sans qu'il y ait une quelconque interaction avec le musicien : le temps

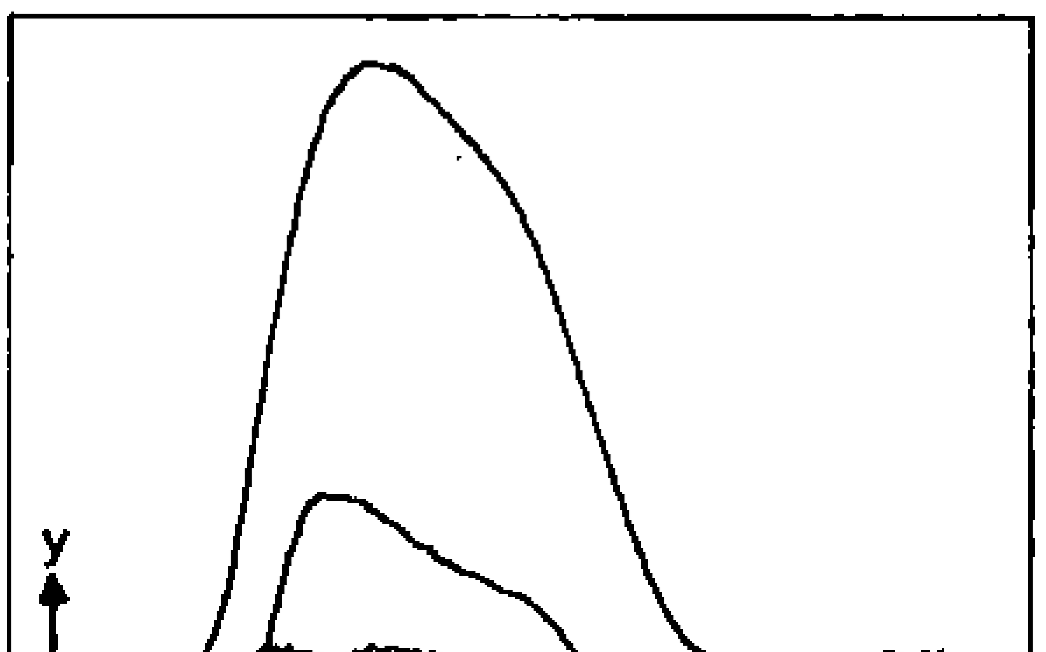
d'attente dépend de la complexité du travail. Ce n'est qu'à la fin du calcul qu'il sera possible d'écouter la totalité de l'exécution. La méthode *interactive* calcul au moyen d'actions-réponses : les opérations sont exécutées soit immédiatement, soit avec de brefs retards, à la suite de la demande d'élaboration. Au contraire, les systèmes en *temps réel* exécutent les programmes sans retard apparent entre l'action du musicien et la réponse de la machine, et cela reste valable aussi pour des actions continues comme, par exemple, la variation des potentiomètres ou l'utilisation d'un clavier traditionnel. Les systèmes en temps réel permettent, à l'instar des instruments acoustiques, l'écoute simultanée de l'exécution et s'avèrent indispensables pour les concerts en direct. L'architecture de ces systèmes prévoit généralement un ordinateur rapide spécialisé pour la synthèse du son, un ordinateur général qui commande le précédent et une série d'unités de commandement adaptées à l'interaction en temps réel des exécutants avec le système. En ce qui concerne l'écoute, la plupart de la m. i. produite à ce jour est écoutée par l'intermédiaire de l'enregistrement sur bande magnétique, parfois en combinaison avec l'exécution en direct d'instruments traditionnels.

Les partitions pour ordinateur peuvent être visualisées sur des terminaux vidéographiques ou encore introduites dans l'ordinateur par l'intermédiaire de petites planches à dessin spéciales, et imprimées avec une très grande qualité grâce à des plotters (planches à dessin automatisées et contrôlées par un calculateur électronique). Même pour l'*impression de partitions* traditionnelles sur portées, ces systèmes s'avèrent particulièrement intéressants dans la mesure où l'ordinateur s'occupe de la mise en page, de l'alignement, de la transposition, et peut même extraire de simples citations du texte complet.

Quand l'ordinateur est utilisé à des fins d'analyse, il est nécessaire de distinguer l'étude de la musique au micro-niveau sonore et au macro-niveau formel. La technique d'*analyse du son* la plus utilisée est celle de Fourier qui transfère l'onde acoustique du domaine du temps à celui de la fréquence obtenant ainsi la représentation spectrale du son. Pour l'analyse d'événements sonores variables dans le temps, on utilise des représentations spectrales en trois dimensions où sont visualisées les allures de l'amplitude et de la fréquence de chaque composante spectrale.

On étudie ainsi le son dans ses détails microscopiques et on en analyse les caractéristiques dynamiques, en particulier les → transitoires, en mettant en outre en relation la réalité physique et l'interprétation subjective dans des contextes musicaux. Dans l'*analyse musicologique*, l'ordinateur est utilisé pour des enquêtes, statistiques, pour la vérification de règles grammaticales appliquées à la musique, pour l'identification de modèles de procédés de composition historiques, ainsi que, en appliquant les processus de l'intelligence artificielle, pour créer des modèles de compréhension automatique du langage musical vérifiables par émulation.

La m. i. est née vers la fin des années 1950 avec la diffusion des premiers ordinateurs et les recherches se sont d'abord orientées vers la mise en forme d'un modèle de procédé de composition et vers des systèmes de composition automatique. Les premières œuvres ainsi produites sont de type traditionnel, comme par exemple la *Suite for string quartet* (1957) de L. Hiller, *Atrées* pour 10 instruments de I. Xenakis (1962) et *Übung für Klavier* de G. M. Koenig (1969). Au début des années 60, sur l'impulsion de M. Mathews, on entreprend les premières recherches sur la synthèse numérique du son, dans les Bell Laboratories, qui permettent la mise au point de programmes importants tels que le MUSIC5 et les premières compositions avec sonorités totalement synthétiques comme la *Computer suite for little boy* (1968) de J.-Cl. Risset. Ces programmes ont servi de base pour des systèmes plus récents qui, aujourd'hui encore, avec quelques modifications, sont très répandus et permettent la plus grande partie de la production de m. i. Au cours des années 1970, les recherches s'orientent vers la réalisation de systèmes qui soient utilisables pour l'enquête scientifique et pour la production musicale. C'est ainsi que naissent : le CCRMA de Stanford en Californie, où sont étudiées de nouvelles techniques de synthèse (modulation de fréquence) et de simulation des sources en mouvement (J. Chowning), des méthodologies d'analyse du son (J. A. Moorer) en relation avec d'importantes expériences de → psychoacoustique (J. Grey); l'EMS au Massachusetts Institute of Technology où est créé le MUSIC11 (B. Vercœ); les systèmes canadiens POD (B. Truax) et SSSP (B. Buxton). En Europe, une partie des études de musique électronique de l'Institut de sonologie d'Utrecht est modernisée avec des moyens informatiques pour des recherches dans le domaine de la composition automatique (PR1 et PR2 de G. M. Koenig) et de la synthèse du son (VOSIM de W. Kaegi); P. Boulez fonde à Paris, au Centre G. Pompidou, l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM) à l'intérieur duquel le rapport entre recherche scientifique et production musicale devient de plus en plus étroit, grâce à la collaboration de grands compositeurs avec des chercheurs. C'est justement à l'IRCAM que le physicien italien G. Di Giugno trouva les moyens de réaliser le Système 4X, un ordinateur ultra-rapide conçu pour l'exécution en temps réel de compositions, même très complexes, qui prévoient soit des processus de synthèses, soit des transformations de sons naturels pris sur le vif.



Graphique en perspective, extrait de l'analyse par ordinateur d'une note de clarinette (x = temps, y = amplitude, z = fréquence). Analyse du CCRMA de Stanford.

infra-son son dont la fréquence est inférieure au seuil d'audition (16 Hz). Il se manifeste, par exemple, dans le tremblement des carreaux des fenêtres et peut être perçu par quelques animaux.

Ingegneri Marco Antonio (Vérone v. 1547 - Crémone 1592) compositeur italien. Il étudia avec V. Ruffo à Vérone et, peut-être, avec le compositeur flamand C. de Rore à Parme; en 1568, il s'installa à Crémone où il fut maître de chapelle à la cathédrale et s'occupa de la formation musicale de Monteverdi (qui lui conserva un certain sentiment de reconnaissance et aimait se dire son disciple, dans toutes ses publications parues avant 1590). Il cultiva les genres les plus divers : madrigaux, messes, motets (y compris avec instruments), chansons instrumentales à la française, etc. La publication posthume de ses livres de compositions (phénomène assez rare à cette époque) témoigne de la faveur particulière dont jouissait sa musique. Ses madrigaux sont caractérisés par des lignes mélodiques raffinées et, surtout, par un usage intense du chromatisme. En revanche, dans le genre sacré, il s'en tint à la linéarité diatonique de la polyphonie romaine; l'un de ses recueils de *Responsoria* (1588) fut même longtemps attribué à G. P. da Palestrina. Dans ce domaine, citons surtout les *Sacrae cantiones* de 1589, qui atteignent des effets magnifiques et grandioses, par leurs riches couleurs instrumentales, l'usage du double et du triple chœur, le grand nombre de voix (jusqu'à seize).

Inghelbrecht Désiré-Emile (Paris 1880-1965) chef d'orchestre et compositeur français. Fondateur de l'Orchestre national de la Radiodiffusion française (1931), il fut successivement directeur musical des Ballets suédois (1920-1923), directeur de l'Opéra-Comique (1924-1925 et 1932-1933), chef des Concerts Pasdeloup (1928-1932) et directeur de l'Opéra (1945-1950). Il fut lié d'amitié avec Debussy et l'interprète assidu de ses œuvres. Il composa 2 opéras, des ballets, dont *El Greco* (1920), des musiques pour chœur et orchestre, un *Requiem*, de la musique de chambre où l'influence de Debussy et de Ravel est évidente. Il publia plusieurs ouvrages dont une monographie sur *Debussy* (1953) et *le Chef d'orchestre parle au public* (1957).

Insanguine Giacomo, dit «Monopoli» (Monopoli, Bari, 1728 - Naples 1795) compositeur italien. Il étudia dans les Conservatoires napolitains des Poveri di Gesù Cristo et de S. Onofrio avec F. Feo, G. Abos et F. Durante. Il fut organiste et maître de chapelle du Trésor de S. Gennaro. Particulièrement renommé à son époque pour son adresse à terminer et réélaborer les œuvres de ses confrères, il acquit le surnom peu flatteur de «maître des rapiècements». Il composa de nombreux opéras dont *l'Osteria di Marechiaro* (1768), *Didone* (1770), *Eumene* (1778), des œuvres sacrées et profanes, de la musique instrumentale.

instruments de musique objets utilisés pour la production de sons. L'origine des i. de m. est liée, plus qu'à la recherche de moyens capables d'accompagner le chant et de reproduire l'expression vocale humaine, à un processus d'objectivation de la musique produite par le corps en mouvement. Le son d'objets suspendus au corps et secoués rythmiquement, les pieds qui frappent le sol, les mains qui battent l'une contre l'autre ou ensemble contre la poitrine ou les flancs, constituent la source la plus probable d'expériences dont a jailli l'idée de la création d'objets autonomes par rapport au corps et dotés de leurs propres propriétés acoustiques. Il ne faut pas négliger l'importance de la découverte, dans la nature, d'objets *déjà* aptes à produire des sons, comme les cornes, les coquillages, les roseaux, les troncs creux, les trous dans le sol recouverts d'une peau d'animal, cette même peau animale séchée et tendue sur un récipient : quelle que soit l'occasion qui a permis la découverte des propriétés sonores de ces objets, il est certain que l'expérience culturelle qui en a jailli est celle de la conquête des pouvoirs d'intervention de l'homme sur la nature, à travers la re-création symbolique de sons qui évoquent les voix de la nature elle-même (le mugissement du taureau d'où provient le cor, le souffle du vent qui agite les roseaux, etc.). Dès leur origine, donc, les i. de m. se présentent comme la matérialisation et la reproduction symbolique du son : en effet, pour l'organologie moderne, tout objet utilisé par l'homme avec cette fonction est considéré comme i. de m., indépendamment de sa complexité et de sa destination à produire de la musique au sens strict.

Trois facteurs fondamentaux déterminent les très nombreuses manifestations concrètes des i. de m. dans les différentes sociétés et aux différentes époques historiques : l'acoustique et ses lois, empiriquement ou scientifiquement appliquées; l'ensemble des valeurs symboliques et de communication dont l'instrument est le véhicule et le réceptacle; la qualité et le degré de développement de la culture matérielle, technique et scientifique d'où jaillit la création et la construction de l'i. Sa structure peut être très simple et son fonctionnement acoustique, en revanche, extrêmement complexe, comme c'est le cas pour la → guimbarde ou le → digeridu, dans lesquels sont alliés des mécanismes élémentaires de vibrations primaires et des techniques élaborées de sélection des harmoniques et d'exaltation des résonances concernant les processus physiologiques de la phonation humaine. Dans d'autres cas, la structure complexe et la haute qualité du travail nécessaire à sa réalisation sont le fruit d'expériences et d'innovations continuelles, qui cherchent de façon constante à améliorer les prestations sonores que l'i. met à la disposition du musicien : rares sont les objets fabriqués par l'homme qui parviennent à une perfection comme celle atteinte par la très haute maîtrise des luthiers des XVII^{e}-XVIII^{e} s. dans la construction du violon, où se fondent admirablement la fonctionnalité musicale, l'esthétique et le comportement acoustique. Le processus de production sociale des i., en rapport avec leur destination culturelle, ne peut donc pas être séparé du processus de reproduction technique : dès l'origine, la construction des i. de m. s'est présentée comme une opération extraordinaire. Les rituels complexes qui, dans de nombreuses sociétés, président à la construction en font foi, de même que les mythes sur l'origine surnaturelle des instruments, mythes que l'on trouve dans de nombreuses civilisations (y compris en Occident). Du point de vue technique, le procédé de construction est devenu d'autant plus complexe que la figure du fabricant s'est présentée comme le dépositaire d'une habileté créative des plus appréciées. Ceci vaut autant pour le forgeron-sorcier-constructeur de tambours de nombreuses cultures d'Afrique occidentale et centrale, que pour le luthier de Crémone du XVIII^{e} s., entouré de légendes sur ses secrets de fabrication et sur ses

recettes mystérieuses qui lui assuraient le prestige social et l'intégrait, dans le respect de la tradition de sa science professionnelle, aux anciennes corporations de métiers.

L'histoire des i. de m. est aujourd'hui étudiée dans son rapport à l'histoire de la musique, mais non plus seulement comme conséquence de celle-ci : l'organologie moderne a désormais démontré que, souvent, les sources divergent et s'opposent. Ainsi, alors que nos connaissances sur la théorie musicale en Grèce classique sont abondantes, nous ne possédons qu'un nombre très restreint de textes musicaux transmis par l'écriture. En revanche, nous disposons d'une très large documentation iconographique sur les instruments utilisés dans les différentes manifestations sociales. On peut en déduire que le domaine de la pratique musicale est beaucoup plus vaste et beaucoup plus influencé par la présence d'i. que ne le disent les sources écrites, qui ne concernent que la musique considérée qualitativement comme la plus élevée. Un discours analogue peut être fait pour le Moyen Age européen : en synthèse, l'étude de l'histoire des i. de m. a démontré combien le domaine des expressions musicales, à toutes les époques et sous toutes les latitudes, est plus vaste que celui légué par les civilisations dominantes et décrit dans les histoires de la musique. D'autre part, les mutations sociales et économiques, qui ont toujours laissé la trace des processus de transformation de la musique, ont souvent déterminé des changements radicaux de structure, d'acoustique et de construction des i. en rapport avec l'évolution du goût des consommateurs de la musique. Il suffit de penser aux profondes innovations que l'apparition de la société bourgeoise a introduit en Europe, délaissant les lieux traditionnels destinés à la musique (salle des palais nobiliaires, chapelles et églises) pour en créer de nouveaux (salle de concert, théâtres de grandes dimensions), où les nouveaux acteurs de l'art musical (le soliste virtuose, l'orchestre symphonique et son chef) se produisaient en utilisant des instruments dotés de sonorités puissantes et décisives, capables d'expressions colorées et dramatiques. Dans ce processus, des familles entières d'i. (violes de gambe, clavecin, flûte à bec, luths, etc.) disparaissent et l'on voit triompher des protagonistes totalement nouveaux (piano, cuivres à pistons, etc.) ou rénovés dans leurs caractéristiques essentielles (violons au manche incliné vers l'arrière pour supporter une plus grande tension due à l'élévation du diapason, hautbois et clarinettes munis de clefs, flûtes traversières en métal, etc.). Ces processus de transformation, qui apparaissent dans toute leur évidence dans l'histoire de l'Occident, n'appartiennent cependant pas exclusivement à cette zone : il suffit de citer les transformations subies à des époques relativement récentes, et sous la poussée sociale des modernisations et des échanges interculturels, par les i. des traditions indiennes, perses ou arabes. Devant la nécessité de comprendre et d'étudier un domaine différencié à l'extrême, comme l'est celui des i. de m., l'organologie moderne s'est principalement préoccupée d'établir un système approprié de classification, capable de s'étendre à toute forme d'objets producteurs de son, et d'ordonner l'univers que forment ces objets selon des critères cohérents. La classification la plus suivie aujourd'hui est celle que C. Sachs et E. Hornbostel ont créée en 1914 et qui tient compte des matériaux dont sont composés les i., ainsi que des modalités de mise en vibration; elle prévoit 4 classes fondamentales (idiophones, membranophones, cordophones et aérophones, auxquelles s'est ajoutée depuis une 5e classe, celle des instruments électriques). Chacune d'entre elles est divisée en groupes et en sous-groupes.

• *Musées et collections d'instruments de musique.* Les recherches modernes de la philologie musicale et de la musicologie historique ont désormais assigné aux instruments de musique une valeur documentaire qui n'est pas inférieure à celle des autres témoignages du passé musical. La recherche et la conservation d'exemplaires d'instruments anciens, tout comme l'étude de leurs particularités techniques et phoniques, constituent non seulement une base indispensable à la reconstitution des pratiques d'exécution anciennes, mais également un apport dans l'étude des caractéristiques techniques et stylistiques à des époques musicales déterminées. L'usage de rassembler et de conserver des instruments de musique est, par ailleurs, largement antérieur à la naissance d'un intérêt historique et musicologique. D'importantes collections d'instruments ont été réunies par le passé pour différentes raisons : l'exigence de posséder des modèles d'où tirer de nouveaux exemplaires, ou bien — dans les cours ou les églises — par nécessité pratique de disposer d'un nombre suffisant d'instruments pour toute exigence musicale; mais, souvent également, par pur goût des collections d'amateur ou à des fins d'investissement. Les plus anciennes collections d'instruments dont nous avons connaissance remontent à la Grèce classique et aux antiques civilisations égyptienne, chinoise et hébraïque; elles appartenaient généralement à un temple et étaient destinées à des exécutions rituelles : aucune d'elles n'a été conservée dans son intégralité, même si les plus anciens instruments qui nous sont parvenus datent d'environ six mille ans. On ne connaît pas, en revanche, de collections d'instruments de musique durant le Moyen Age : quelques-unes se constituent, pour des exécutions publiques ou privées, à partir du XVe s. seulement, à la suite du développement de la polyphonie et de la musique instrumentale (notamment à Paris et en Bourgogne). La Renaissance italienne est une période particulièrement florissante pour les collections d'instruments, soit à cause de la large diffusion du dilettantisme aristocratique qui provoqua une large augmentation de la demande musicale et instrumentale, soit à cause du développement des familles d'instruments (constituées par toute une gamme de tailles) et de la mode des exécutions *in consort.* En grande partie dispersées, les collections du XVIe s. et du début du XVIIe s. peuvent, dans de nombreux cas, être reconstituées à travers les inventaires : les plus remarquables sont celles de la reine Isabelle la Catholique et de Philippe II en Espagne, des rois de France François 1er et Charles IX, d'Henri VIII à Westminster, des Fugger à Augsbourg (environ 400 instruments), de l'archiduc Ferdinand II du Tyrol (env. 230 exemplaires, en partie conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne). Les instruments de cette époque qui ont survécu sont notamment les instruments à cordes et à clavier (orgues et clavecins), souvent de vrais chefs-d'œuvre

Classification des instruments de musique

I ■ *Idiophones*

i. à percussion directe	batte, etc.
i. à percussion réciproque	castagnettes, crotales, cymbales, claves, etc.
i. à percussion indirecte	triangle, tambour en bois, xylophone, lithophone, etc.
i. à percussion à structure vacuolaire	cloche, gong, etc.
i. sonnants	grelots, hochets, sistre, angklung, etc.
i. à frottement	guiro, scetavaiasse, crécelle, etc.
i. à pincement	guimbarde, sansa, boîtes à musique, etc.
i. à friction	violon de fer, harmonica de verre, scie, etc.

II ■ *Membranophones*

tambours à chaudron	timbale, naqqara
t. tubulaires cylindriques	tambour militaire, grosse caisse
t. tubulaire en forme de baril	dholak
t. tubulaire à cônes superposés	mridanga, pakhavat
t. tubulaires à clepsydre ou en forme de cendrier	da-daiko, tsuzumi, damaru
t. tubulaires coniques	répandus en Inde
t. tubulaires en forme de calice	darbukka, dombak
t. à cadre	tambourin
t. à manche	répandus au Tibet et chez les Esquimaux
t. à grelots	répandus en Inde et au Tibet
t. à pincement	gopiyantra
t. à friction	caccavella, mirliton

III ■ *Cordophones*

cithares ou cordophones simples	
c. sur bâton	arc musical
c. tubulaires	valiha
c. semi-tubulaires	koto, kin
c. en radeau	répandus en Inde et au Congo
c. sur table	famille des cithares, piano, cymbalum, santur, clavecin
c. à coquille ou en cuvette	répandus en Afrique
c. sur cadre	certaines cithares médiévales
luths	à cordes pincées (et à fond convexe, comme le luth proprement dit, la mandoline, le sitâr, etc.; ou à fond plat, comme la guitare, la vihuela, l'ukulele, etc.); à cordes frottées (violon, alto, violoncelle, contrebasse, violes, rebec, vièle, rabâb et de nombreux autres instruments européens et non européens)
harpes	elles peuvent exister sans colonne (arquées ou droites comme la harpe birmane ou la harpe sumérienne) ou munies de colonne (comme la harpe irlandaise et la harpe d'orchestre)
harpe-luth	kora
lyres	
pluriarcs	

IV ■ *Aérophones*

a. à déplacement d'air libre	fouets
a. à déplacement d'air intermittent	anche libre, anche à ruban, sirène, rhombe, etc.
instruments à vent proprement dits	
flûtes droites fermées	flûte de Pan
flûtes traversières	
flûtes à encoche	quena
flûtes globulaires	ocarina
flûtes à embouchure simple	nay
flûte à fente externe	répandues en Amérique du Nord (chez les Iroquois, les Navajos)
flûte à fente interne	flûtes chevillées ou à bec (flûte douce, friscaletto, etc.)
aérophones à anche simple battante	clarinette, saxophone
aérophones à anche double	hautbois, basson, bombarde, etc.
aérophones à réservoir d'air	cornemuses, accordéon, etc.
aérophones à embouchure	trompettes, cors, etc.

V ■ *Instruments électriques et électroniques*

à oscillateurs	Thérémin (de Léon T. 1927), trautonium, ondes Martenot, etc.
à générateurs électromécaniques	orgues Hammond
utilisant une cellule photoélectrique	rhythmicon ou polyrhytmophone, photona, photoélectrique Welte photophone, super-piano, ou piano
semi-électroniques	guitare électrique, violon électrique, piano Miessner, Neo-Bechstein, Grand piano, elektrochord, etc.

par leurs décorations et leur marquetterie précieuse; nombreuses également sont les flûtes en matériau précieux (ivoire), mais en général, surtout si on tient compte de leur grande diffusion, les instruments à vent sont plutôt rares (moins prisés et peu coûteux, et donc relégués à l'usage courant). Aux XVII[e]-XVIII[e] s., on voit apparaître un type de collection d'instruments qui s'inspire de critères plus organiques et systématiques; à cette époque, se forment d'importantes collections privées, qui nous sont en partie parvenues, souvent répertoriées avec soin : celles de Michele Todini (considérée comme la plus ancienne collection exclusivement consacrée aux instruments de musique) et d'Athanasius Kircher à Rome, d'Enea degli Obizzi à Padoue, de Manfredo Settala à Milan et du cardinal Ottoboni. D'autres se constituent dans des institutions (comme le Conservatoire des Turchini à l'époque de Vivaldi) ou des cours (cour d'Este, des Sforza, ou cour d'Angleterre à l'époque de Purcell); la collection d'instruments à clavier de Cosme III et de Ferdinand de Médicis, administrée par Cristofori dès 1710 (aujourd'hui au Conservatoire Cherubini de Florence) est particulièrement précieuse. Les premières collections d'instruments exotiques ou curieux (notamment orientaux et africains) datent de la même époque et sont décrits par Praetorius (1620), Mersenne (1636), Kircher (1750) et Bonanni (1722). Les premiers musées publics d'instruments datent du XIX[e] s. et sont généralement rattachés à des écoles de musique; parmi eux, le musée du Conservatoire de Paris (1864, formé des collections de la cour et de l'aristocratie), celui de Bruxelles (vers 1870, collections de Fétis et de Mahillon), le musée de l'Ecole supérieure de musique de Berlin (vers 1880, collection Paul de Wit) et de la Société des amis de la musique de Vienne (1824, le plus ancien de tous ceux qui existent encore). D'autres musées sont créés par la suite; ils accompagnent le progrès technique dans la construction des instruments et les expositions universelles. Parmi les plus importants, figure le Victoria and Albert Museum de Londres. Durant les dernières décennies, plusieurs centres de restauration des instruments anciens ont été créés, notamment au Musée de Nuremberg et au Smithsonian de Washington. En 1975, un Comité international des Musées et des Collections instrumentales a été fondé. (Pour compléter ces informations, se reporter, outre aux notices concernant les différents instruments, à → lutherie, → organologie, → orchestre; pour la répartition géographique des instruments populaires et plus particulièrement non européens, consulter en appendice le Précis d'histoire de la musique).

intensité volume du son. L'i. est l'un des caractères distinctifs essentiels du son : elle dépend principalement de l'amplitude des vibrations, mais elle est également influencée par la hauteur et par le timbre. En acoustique, on la mesure en décibels (symbole dB).

interférence phénomène par lequel deux vibrations s'annulent en se superposant en un point. L'i. se manifeste en acoustique, en optique, dans les télécommunications et, en général, dans toute propagation d'ondes. Dans un sens plus général, on considère non seulement l'annulation des vibrations en un point, mais la somme des intensités des mouvements harmoniques qui les produisent, et l'i. peut donc se manifester soit comme augmentation d'intensité (si l'on a une concordance de phases sur le point considéré), soit comme annulation d'intensité (si amplitude et fréquences sont égales, et si l'on a opposition de phases).

interlude bref morceau pour orgue improvisé et intercalé entre les versets d'un psaume, ou les strophes d'un choral, d'une hymne ou d'une séquence. // Dans une œuvre lyrique, il s'agit d'un fragment musical qui interrompt l'action et relie deux actes ou scènes.

intermède forme de représentation théâtrale en usage à la Renaissance, fondée sur la musique, la danse, le chant, la déclamation et exécutée entre les actes des tragédies, comédies, fables pastorales, etc. D'origine italienne, les i. consistèrent d'abord en de simples interventions de musique instrumentale ou vocale; par la suite, ils devinrent un genre représentatif autonome, élaboré sur une trame littéraire différente du texte principal dans lequel ceux-ci étaient intercalés. L'avènement de la monodie accompagnée et le soin de plus en plus grand apporté par les musiciens à ces derniers firent souvent des i. — exécutés habituellement dans les cours, à l'occasion de cérémonies et de fêtes — la partie la plus intéressante et expressive du spectacle de la Renaissance; ils sont les ancêtres directs de l'opéra. Parmi les compositeurs qui écrivirent des musiques pour les i., citons Tromboncino, Corteccia, Merulo, Cavalieri, A. Gabrieli, Marenzio, Peri, etc. Les *Comici dell'arte* modulèrent leurs représentations sur l'exemple des fêtes de cour, les truffant d'i. étranges ou bouffons avec des chants et des pantomimes. Les i. français ressemblaient aux i. italiens tant dans les formes en usage dans les cours que dans celles dérivées de la commedia dell'arte; voir p. ex., celles qui figurent dans les comédies-ballets de Molière.

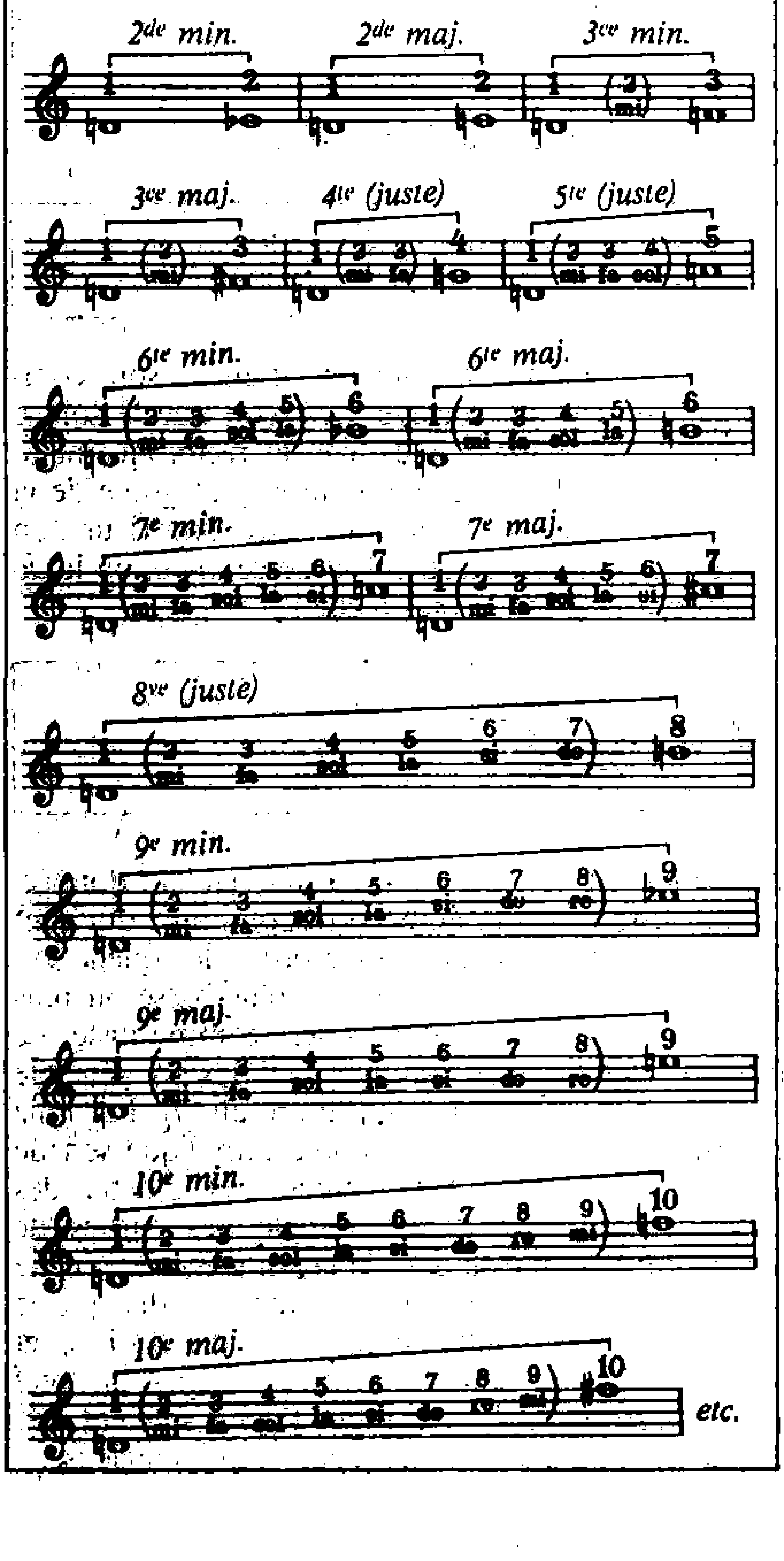
intermezzo action comique en musique, généralement en deux parties, exécutée au XVIII[e] s. entre deux actes d'un opéra séria. Métastase et la réforme de Zeno, visant à supprimer de l'opéra tragique toute forme d'élément comique, contribuèrent indirectement au développement de l'i. A Naples, où il jouit d'une grande faveur populaire, l'i. atteint son degré le plus élevé d'expression dans la première moitié du siècle avec A. Scarlatti, Leo, Feo, Vinci, Rinaldo da Capua, Hasse, Jommelli, etc. Mais les chefs-d'œuvre du genre sont signés par Pergolèse (*la Serva Padrona* (la Servante maîtresse), 1733 et *Livietta e Tracollo*, 1734) qui marqua l'évolution de l'opéra bouffe italien et exerça une influence déterminante sur les développements de l'opéra-comique français. // Au XIX[e] s., cette expression désigna également de brefs morceaux pour piano, de forme libre (Schumann, Brahms). // De nos jours, i. correspond aussi à *interlude*, surtout dans l'opéra (p. ex., dans la *Cavalleria rusticana* de Mascagni), c'est-à-dire à un morceau servant d'introduction ou suggérant un moment de suspension dans le cadre de l'action.

interprétation opération par laquelle un exécutant (ou un ensemble d'exécutants placés sous la direction d'un chef) propose une œuvre musicale à un public donné : le point de départ est constitué par une par-

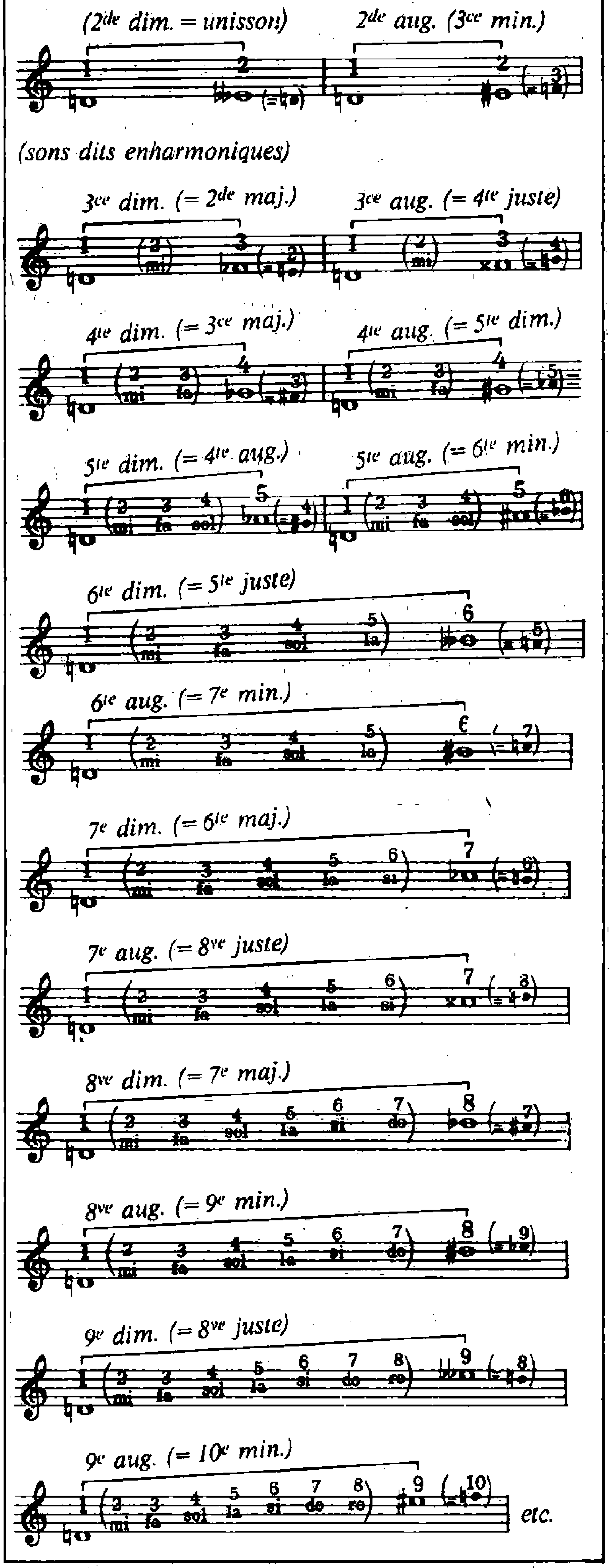
tition écrite, mais l'i. devient ensuite un acte de connaissance, complexe et personnel de la part de l'interprète vis à vis de l'auteur.
Les pratiques de l'exécution étudiées par l'→ *Aufführungspraxis* ne font pas vraiment partie du concept d'i. Dans la musique profane du Moyen Age, p. ex., il existait une pratique vocale et instrumentale liée à l'improvisation à vue : dans ces cas particuliers, l'exécutant était compositeur lui-même. Dans la musique instrumentale du XVI^e s., — si l'on en croit les témoignages fournis surtout par les traités de l'époque —, les exécutants avaient l'habitude d'embellir et d'orner le texte écrit : des formules jugées propres aux techniques des divers instruments étaient employées sans porter d'attention spécifique à la qualité et à la nature de l'œuvre originale. Le chant de la fin du XVI^e au début du XIX^e s., connaît le même phénomène pour les techniques d'ornementation et de *coloratura* : techniques grâce auxquelles les différents chanteurs mettaient en valeur leurs qualités vocales; le compositeur lui-même laissait toute liberté à l'interprète (le cas du *da capo* dans les arias du XVIII^e s. en est un exemple typique). Au XVII^e et au XVIII^e s., la pratique de la basse continue donnait aux exécutants une certaine marge de liberté, tant dans la réalisation harmonique et rythmique de la basse que dans le choix des instruments pour cette réalisation : l'opération n'est guidée que par des critères pratiques (p. ex. possibilité d'adaptation de certains instruments à des milieux donnés) et de goût; elle se fonde sur des modèles stéréotypés dépourvus de responsabilité créative. Enfin, il est difficile de considérer que les nombreux violonistes compositeurs du XVIII^e s. (de Corelli à Viotti et jusqu'à Paganini), les organistes jouant constamment leurs propres œuvres au cours des services liturgiques, les pianistes-compositeurs de la seconde moitié du XVIII^e s. (Clementi, Mozart et tant d'autres après eux) soient considérés eux-mêmes comme de simples interprètes : tous exécutèrent pratiquement les compositions de leur propre invention.
Le rôle de l'interprète trouve sa pleine définition au XIX^e s.; pour lui, il s'agit surtout, de constituer un répertoire qui assure le lien entre les œuvres plus ou moins récentes extraites de l'histoire de la musique et les productions contemporaines. Le chef d'orchestre et le pianiste ont, eux, le mérite d'être les protagonistes de la renaissance de Bach, de l'admiration grandissante portée aux dernières œuvres instrumentales de Haydn et de Mozart, du culte beethovénien, de la redécouverte *post mortem* de Schubert, etc. Dans le domaine de l'opéra également, certains titres du passé deviennent rapidement des classiques du répertoire : dans la seconde moitié du XIX^e s., les noms de Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Mozart et Weber figurent régulièrement aux côtés des noms de Verdi, Gounod et Wagner. Dans cette perspective historique, l'interprète du XIX^e s. n'a pas du tout une démarche archaïque : le passé est considéré comme vivant et actuel, susceptible d'être revu, si cela est nécessaire : Bach est exécuté au piano avec des techniques pianistiques modernes; le *Don Giovanni* de Mozart est souvent privé de son final joyeux afin de lui conférer une plus intense couleur tragique; les *Sonates* de Beethoven (ainsi que certains passages de Chopin) sont enrichies vers l'aigu et vers le grave, de redoublements à l'octave et d'accords plus fournis. Ces interventions étaient également dues au fait que les instrumentistes majeurs étaient également des compositeurs d'un bon — parfois même — d'un très haut niveau. L'interprète incarne également le mythe romantique de l'expérience musicale totale : le mythe d'une identification spirituelle de l'interprète avec le compositeur, en tant que préambule à cette collaboration du public au rite de l'exécution; de cette manière, seule, écrivait Hoffmann, «le message est reçu» en termes d'émotion et d'enthousiasme. Le changement provenait aussi du geste exécutif : de l'acrobatie à la Paganini, du «pianisme» inouï à la Liszt, mais plus encore de la gestuelle du chef d'orchestre, cette nouvelle vedette semblant incarner l'idée même de l'unité interprétative, atteinte par une volonté et un esprit supérieurs à toutes les volontés individuelles de l'orchestre mises ensemble.
L'idolâtrie exclusive pour les chanteurs d'opéra se transforme également; désormais, ceux-ci ne sont plus admirés pour leurs seules qualités vocales, mais aussi parce qu'ils incarnent des personnages scéniques aux passions fortes et dotés d'une force émotive communicative. La pratique de l'interprétation du siècle dernier dérive de cette évolution sociologique et esthétique : le dépassement de toute rigidité rythmique et métrique (le célèbre *rubato*) par la *mimesis* du flux naturel; la mise en relief des lignes portant la mélodie, conférant au discours musical une constante effusion lyrique; dans l'ensemble d'une composition, la mise en lumière des points clés vers lesquels tendent, de façon unitaire, les lignes du discours; l'effort pour faire ressortir toujours le «caractère» expressif d'un épisode ou d'un morceau, utilisant à cette fin les dynamiques et le phrasé. Un grand nombre de ces options — typiques de l'interprète romantique — sont, en fait, suggestives; mais la subjectivité géniale est encore un mythe du XIX^e s. à peine contrariée par le soin plus grand avec lequel les compositeurs signalent les battues métronomiques du temps, les plus légères nuances dynamiques, les mouvements expressifs (voir les indications fréquentes de «expressif», «langoureux», «majestueux», «gai», etc.). Cette image de l'interprète s'est prolongée jusqu'à nos jours, étroitement ancrée dans le répertoire classique et romantique. L'historique de la vie musicale du XX^e s., tournée vers la production musicale des siècles passés, réserve à la musique classique et romantique, des modes d'exécution et d'écoute semblables à ceux du XIX^e s. : plus que dans le passé, ce type d'interprète a accentué les tendances au vedettariat, suscité par les moyens de communication de masse; il démontre une plus forte tendance à la spécialisation, tant dans sa renonciation à l'activité compositionnelle que dans les choix opérés dans le répertoire. Et pourtant, dans la culture musicale du XX^e s., la figure même de l'interprète fut contestée, comme toute chose venue du romantisme tardif. Avec son extrémisme moderniste, Stravinski nia l'utilité même de l'interprète : un exécutant suivant scrupuleusement les intentions de l'auteur suffit. Celui-ci utilisa, dans les années 20 et 30 le pianola à fiches perforées; le projet de supprimer l'interprète fut ensuite rendu possible grâce à l'expérimentation sur moyens électroniques de la synthèse sonore; de nos jours, cette perspective passe surtout par la programmation musicale sur ordinateur.

Ces dernières années, le rôle de l'interprète fut profondément bouleversé en raison de sa confrontation avec de nouveaux répertoires de musique «ancienne» dans lesquels, outre la récupération des instruments originaux et des techniques instrumentales et vocales authentiques, se dessine un type d'exécutant philologiquement «objectif», visant à retrouver les espaces de la liberté d'improvisation propre aux musiques anciennes. Cette objectivité n'est évidemment qu'un mythe se heurtant à des obstacles insurmontables, les choix d'interprétation se posant à chaque étape lors de l'édition de ces œuvres : choix des instruments et des rôles vocaux et exploitation des traités d'époque. Ce mythe philologique signe pourtant le déclin définitif du mythe de «l'héroïsme» dans l'interprétation, élément fondamental d'une autre époque de la culture.

intervalle différence de hauteur entre deux sons, que l'on exprime en physique acoustique par le rapport des fréquences des sons eux-mêmes. En théorie, les i. sont en nombre illimité puisque les sons possibles sont infinis de par leur nature ; mais dans la pratique de tout système musical, ils se réduisent à un nombre limité. Chaque gamme est définie par une distribution différente des i. entre les sons qui la constituent. Pour déterminer un i. entre deux sons (p. ex. entre un *sol* et un *mi* immédiatement supérieur), on compte les notes consécutives, *sol*-la-si-do-ré-*mi*, qui séparent le *sol* du *mi* et l'on obtient donc un i. de sixte, ou bien, comme l'on dit plus brièvement, une sixte. L'intervalle qui a le plus influencé la formation des systèmes musicaux est celui de *quinte*, dont le rapport de fréquence est 3/2. Le renversement de la quinte, pour former l'octave, est l'i. de *quarte*. Sur ces bases, sont construits les systèmes musicaux chinois, japonais et grec antique, tous fondés sur des pro-

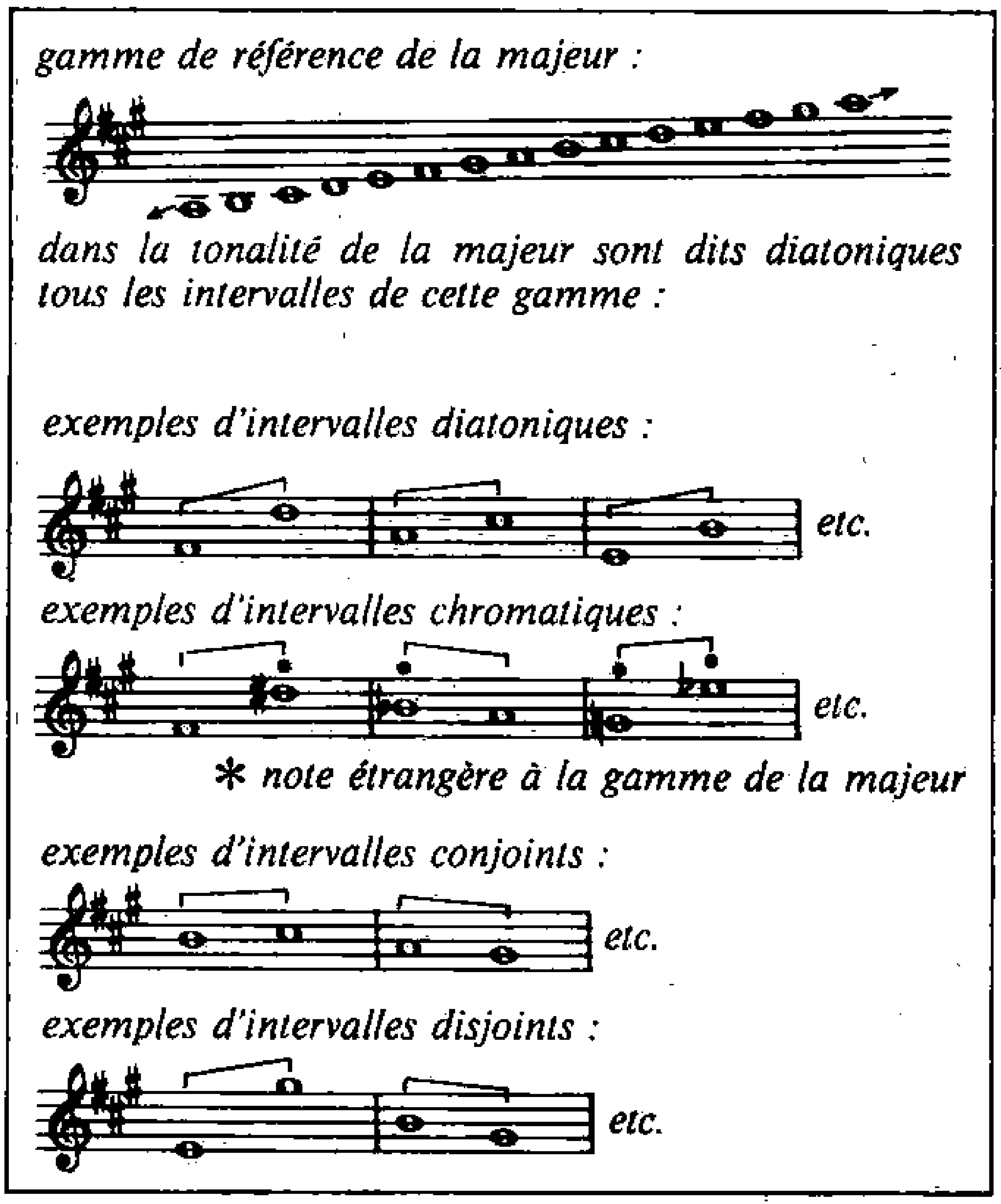


intervalles mineurs, majeurs et justes calculés à partir de la note ré :

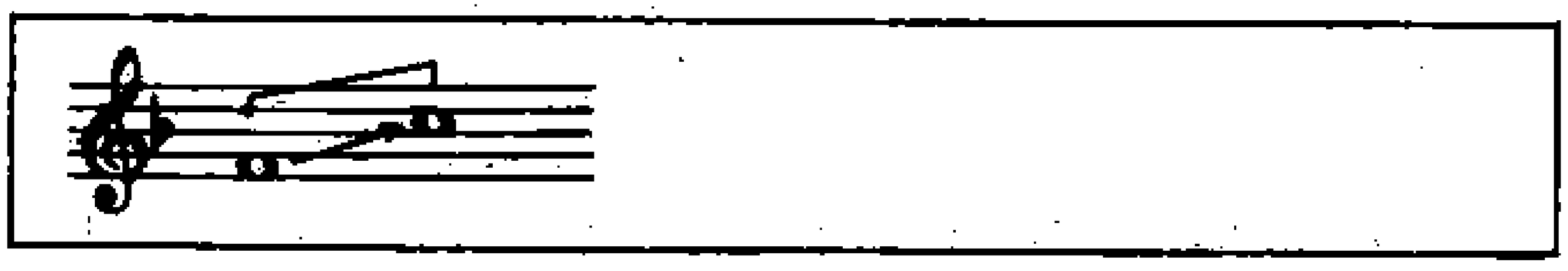


intervalles diminués et augmentés :

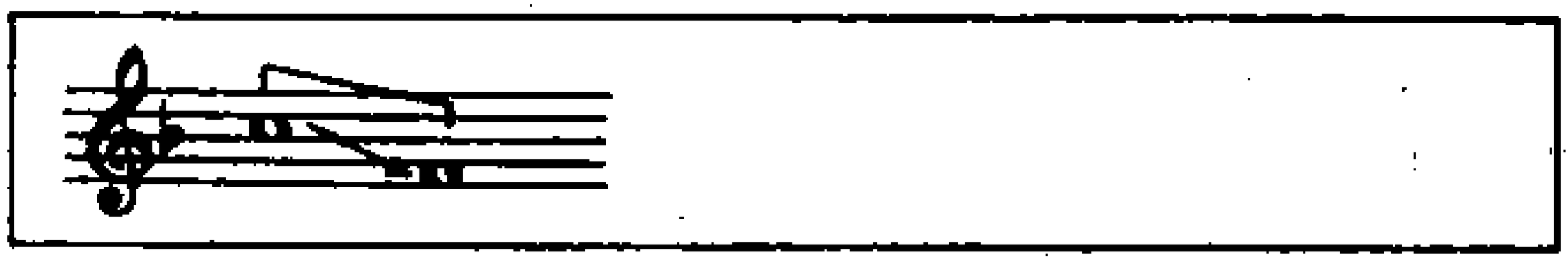
gressions de l'intervalle de quinte, ou sur des alternances, ascendantes de quinte et descendantes de quarte; la gamme correspondante est appelée gamme pythagoricienne. Il y eut ensuite le système dit des *rapports simples*, fondé sur les *consonances parfaites* de 3/2, 4/3, 5/4, 6/5, 5/3, 8/5, qui, selon notre terminologie musicale, correspondent respectivement aux i. de *quinte juste, quarte juste, tierce majeure, tierce mineure, sixte majeure* et *sixte mineure*. Ces proportions s'imposèrent quand l'utilisation de l'accord parfait devint usuel (XVI[e] siècle) et la gamme correspondante s'appela gamme naturelle, ou des physiciens, ou encore de Zarlino. Les contradictions acoustiques qui résultèrent de l'emploi simultané des quintes justes (3/2) et des tierces majeures justes (5/4) amenèrent peu à peu à envisager un *système tempéré* en divisant l'octave en douze demi-tons égaux.
On distingue des i. *majeurs* et *mineurs* de seconde, de tierce, de sixte et de septième, des i. *justes* de quarte, de quinte et d'octave, des i. *augmentés* et *diminués*, et des redoublements à l'octave, comme les i. de neuvième, de dixième et ainsi de suite.
On classe également les i. en *consonants* (octave, quinte et quarte justes, tierce et sixte majeures et mineures) et *dissonants* (tous les autres); en *conjoints* (c'est-à-dire qui se suivent comme les secondes) et *disjoints* (les autres i.) :



en *ascendants*, quand le deuxième son est plus aigu que le premier :

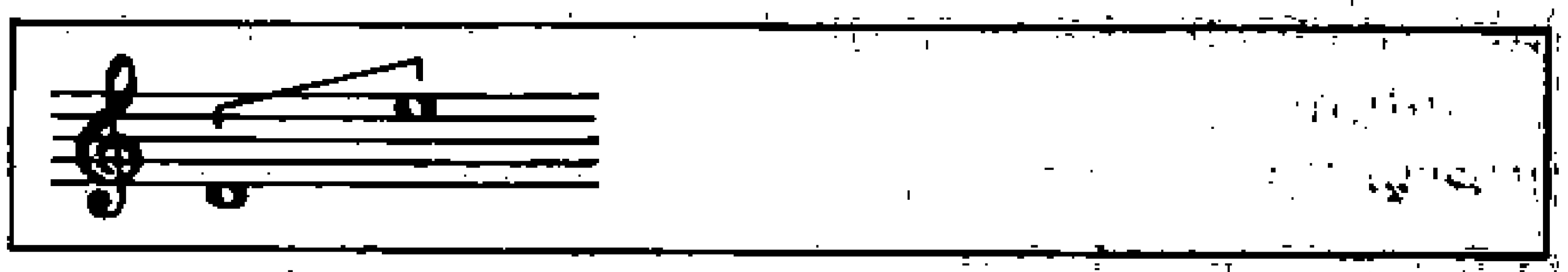


en *descendants*, dans le cas contraire :

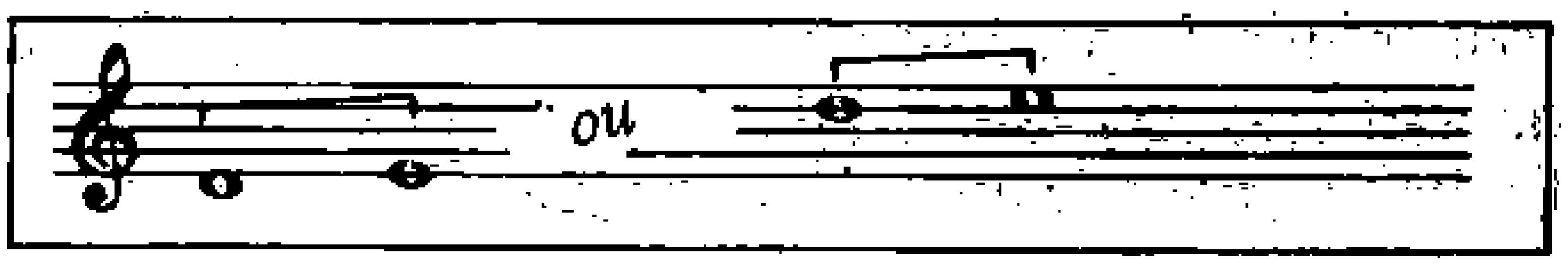


en *mélodiques*, lorsque les sons sont émis successivement, et *harmoniques*, s'ils sont émis simultanément :

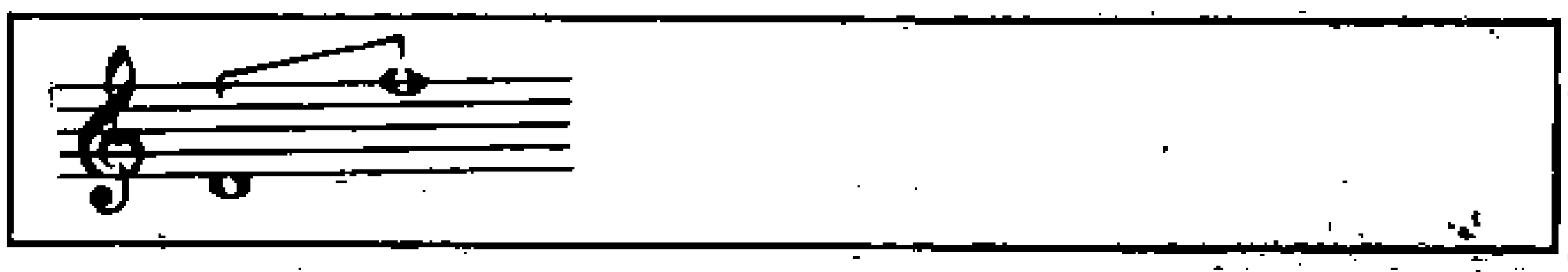
en *simples*, pour ceux qui sont compris dans le cadre d'une octave, et *redoublés* pour ceux qui la dépassent mais qui peuvent être ramenés à des i. simples correspondants puisqu'ils sont définis par les mêmes notes. C'est ainsi qu'une neuvième correspond à une seconde, une dixième à une tierce et ainsi de suite, p. ex., la neuvième *ré-mi* :



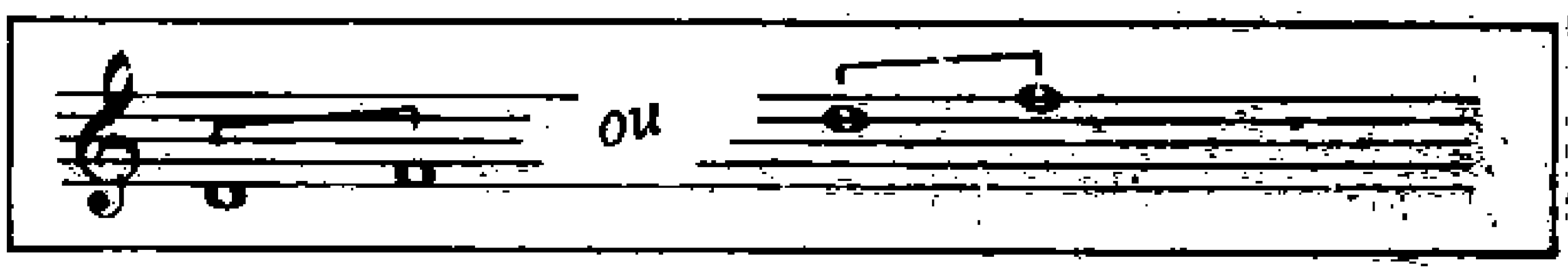
peut être ramenée à la seconde, également *ré-mi* :



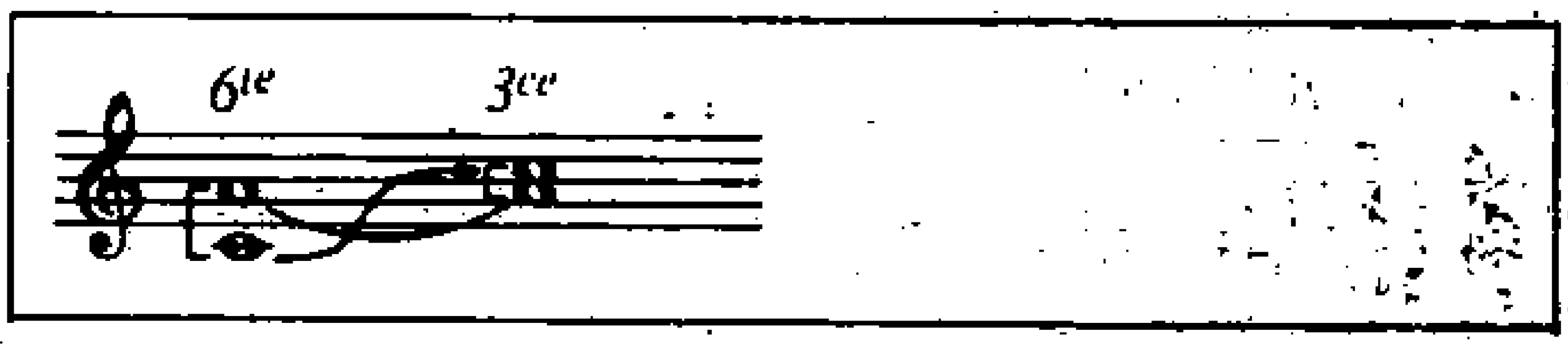
la dixième *ré-fa* :



peut être ramenée à la tierce *ré-fa* :



On appelle enfin *renversement* d'un i. son complément au sein de l'octave, de façon que le son le plus grave devienne le plus aigu et réciproquement. P. ex., en remplaçant le *do*, note la plus grave de la sixte *do-la*, par la même note à l'octave supérieure, on obtient comme renversement la tierce *la-do*, où le *do* est devenu la mote la plus aiguë :



intonation émission d'un son à une hauteur donnée. L'i. est juste si le son émis correspond à ce qui était attendu; elle est fausse, ou désaccordée, lorsque le son émis a une fréquence légèrement plus basse ou plus haute par rapport au son considéré comme juste. Le terme i. signifie plus rarement l'inflexion générale avec laquelle on exécute un morceau. // Formule mélodique qui, dans la psalmodie catholique sert de liaison entre la mélodie de l'antienne et le début des versets suivants. // Phrase initiale des parties de l'ordinaire de la messe dans le chant grégorien ; cette phrase est entonnée par le célébrant, tandis que le reste du texte est confié au chœur. // Au XVI[e] s., et également par la suite, ce terme désigna un bref prélude instrumental, pour orgue le plus souvent, qui servait d'introduction à une pièce vocale religieuse.

intrada morceau instrumental de caractère majestueux et martial ouvrant, aux XVI^{e} et XVII^{e} s., les cortèges ou autres cérémonies de fête et introduisant des œuvres théâtrales, des ballets et des oratorios. Par la suite, ce terme désigna également un morceau d'une structure formelle précise, qui fut ensuite inséré dans les suites, surtout en Allemagne. L'i. est à 4/4, de mouvement lent et en rythme de marche : il est généralement constitué de deux périodes de huit mesures chacune. Sous cette forme, l'i. fut en usage jusqu'au début du XIX^{e} s.

introduction début d'une ouverture, d'une symphonie ou de toute autre composition adoptant la forme de la sonate. Elle ne suit pas de schéma préétabli, mais consiste généralement en un adagio plus ou moins développé, relié, sans rapport direct, avec le premier mouvement proprement dit auquel elle sert de préambule. // Est ainsi appelé, dans une œuvre lyrique qui débute par une action chorale, le bref fragment instrumental préparant l'entrée du chœur, à la suite de l'éventuelle ouverture (ou *sinfonia*, dans l'opéra italien du XVIII^{e} s.).

introït chant d'ouverture de la messe dans la liturgie catholique. Il fut introduit par le pape Célestin (422-432) et était à l'origine un psaume antiphoné tandis que le prêtre se dirigeait vers l'autel. Il s'est ensuite réduit au verset d'un psaume précédé par une antienne. A la suite du verset est chanté le *Gloria Patri*, puis l'antienne est reprise. Habituellement, les mélodies pour l'antienne ont un caractère légèrement mélismatique.

invention composition musicale de forme libre et généralement en style imitatif. Ce terme, employé pour la première fois vers la fin du XVII^{e} s. par les violonistes italiens, fut adopté par Bach pour intituler ses recueils de pièces à deux et à trois voix pour clavecin. Il a été repris à l'époque moderne par différents auteurs (p. ex. l'i. «sur un son» dans le *Wozzeck* de Berg, les *Invenzioni* pour piano de Petrassi).

Invernizzi ou Invernici, Ottavio → Vernizzi, Ottavio.

invitatorium dans la liturgie catholique, premier chant de l'office du matin (ou matines), formé par le psaume 94 *Venite, exultemus Domino*. C'est l'un des rares exemples de chant qui ait conservé l'ancienne structure antiphonique, c'est-à-dire celle dans laquelle chaque verset est chanté, puis suivi par la reprise de l'antienne. La mélodie a un caractère syllabique.

Inzenga José (Madrid 1828-1891) compositeur espagnol. Élève d'Albéniz et du Conservatoire de Paris. Il contribua, par sa connaissance du théâtre musical léger français, à introduire dans la zarzuela — dont il fut l'un des plus grands maîtres — l'esprit et la grâce un peu sentimentale de l'opéra-comique.

ionien, mode → hypophrygien, mode; → modalité.

Ippolitov-Ivanov Mikhaïl Mikhaïlovitch (Gatchina, près de Saint-Pétersbourg, 1859 - Moscou 1935) compositeur et chef d'orchestre russe. Elève de Rimski-Korsakov, il alterna son activité de chef d'orchestre avec celle de professeur et de directeur de Conservatoire (Tiflis et Saint-Pétersbourg). Il dirigea le théâtre Bolchoï de Moscou de 1925 jusqu'à sa mort. En tant que compositeur, il resta essentiellement dans la ligne de Rimski-Korsakov et de Tchaïkovski (qui l'appréciait beaucoup), mais avec une assimilation originale d'éléments mélodiques et rythmiques pris à la musique populaire caucasienne et géorgienne (dont il fut un éminent spécialiste). Il composa 6 opéras, diverses pièces pour orchestre, dont les meilleures sont, pour la vivacité de leurs couleurs, les *Esquisses caucasiennes* (1895) et la symphonie *Karelia* (1935), qui le rendirent célèbre également à l'étranger; il composa aussi des musiques pour chœur et orchestre (dont un *Hymne au travail*), de la musique de chambre et des mélodies.

Iradier Sebastián de (Sanciego, Álava, 1809 - Vitoria 1865) compositeur espagnol. Il fut populaire en tant qu'auteur de chansons (dont les célèbres *la Paloma* et *Ay Chiquita !*). Le thème de son *El Arreglito* fut utilisé par Bizet pour la habanera du premier acte de *Carmen*.

IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) institut fondé à Paris comme section musicale du Centre G. Pompidou et doté de moyens technologiquement très sophistiqués pour la recherche acoustique et les expériences de musique informatique (dont le système 4X élaboré par G. Di Giugno). L'IRCAM fonctionne depuis 1976 sous la direction de P. Boulez.

Ireland John Nicholson (Bowdon, Cheshire, 1879 - Washington, Kent, 1962) compositeur anglais. Il étudia avec V. Stanford, fut organiste à Chelsea et enseigna au Royal College of Music de Londres (où il eut pour élève, entre autres, B. Britten). Influencé par l'impressionnisme et par les postromantiques, il s'exprima avec bonheur dans ses mélodies, sa production pour piano et sa musique de chambre (dont 3 trios avec piano et 2 sonates pour violon et piano, mais il écrivit aussi de la musique symphonique (dont *A London Overture*, 1936).

Iriarte ou Yriarte Tomás de (Canaries 1750 - Madrid 1791) homme de lettres et compositeur espagnol, violoniste dilettante. Il publia en 1779 le poème didactique *la Musica* (traduit ensuite en plusieurs langues), dans les cinq chants duquel il disserte en vers sur les techniques, les formes, les genres et les styles musicaux en usage à l'époque. Il écrivit encore le texte et la musique du mélologue *Guzmán el bueno* (1790), récité sur un accompagnement musical et par lequel il introduisit en Espagne la mode de ce genre conçu originellement par J.-J. Rousseau et G. Benda.

Isaac Heinrich (? v. 1450 - Florence 1517) compositeur flamand. Son lieu de naissance est inconnu, de même que les activités qu'il mena avant 1484, date à laquelle Laurent de Médicis le fit venir des Flandres jusqu'à Florence. Il fut chanteur et compositeur à la cour de Laurent jusqu'en 1496; après un bref séjour à Vienne, il s'installa à Innsbruck, en 1497, en tant que compositeur au service de l'empereur Maximilien. En 1499 et dans les années qui suivirent, il se rendit souvent à Florence où il se fixa en 1512. Il écrivit en tout une quarantaine de messes de quatre à six voix, des chansons polyphoniques instrumentales et vocales (avec des textes en différentes langues), des tablatures pour orgue et luth ainsi qu'une série imposante de motets, dont environ trois cents constituent le *proprium missae* de la cathédrale de Constance pour l'ensemble de l'année liturgique : l'œuvre intitulée *Choralis Constantinus* fut composée entre 1513 et 1516 et fut achevée, en ce qui concerne le troisième et dernier livre, par son élève L. Senfl. I. fut un musicien

typique de la Renaissance, visant à transférer des empreintes et des influences de traditions et d'origine diverses dans des œuvres où la technique est souveraine et très souple à la fois, d'une expression tantôt austère et retenue, tantôt légère, toujours guidée par un goût infaillible. Dans sa production profane, son expérience italienne, l'amena à enrichir de touches populaires la chanson polyphonique franco-flamande et à projeter le style homorythmique dans ses œuvres en langue allemande (p. ex. : la chanson, «Innsbruck, ich muss dich lassen»). La versatilité et la fantaisie qu'il développe dans ce domaine sont les mêmes que celles qui animent toute la troisième génération de l'école flamande dominée par Josquin des Prés. Dans sa production sacrée, en revanche, il suit rigoureusement l'enseignement technique des maîtres polyphonistes flamands de la seconde période (Ockeghem, Obrecht), mais sans rigidité, ni artifices gratuits.

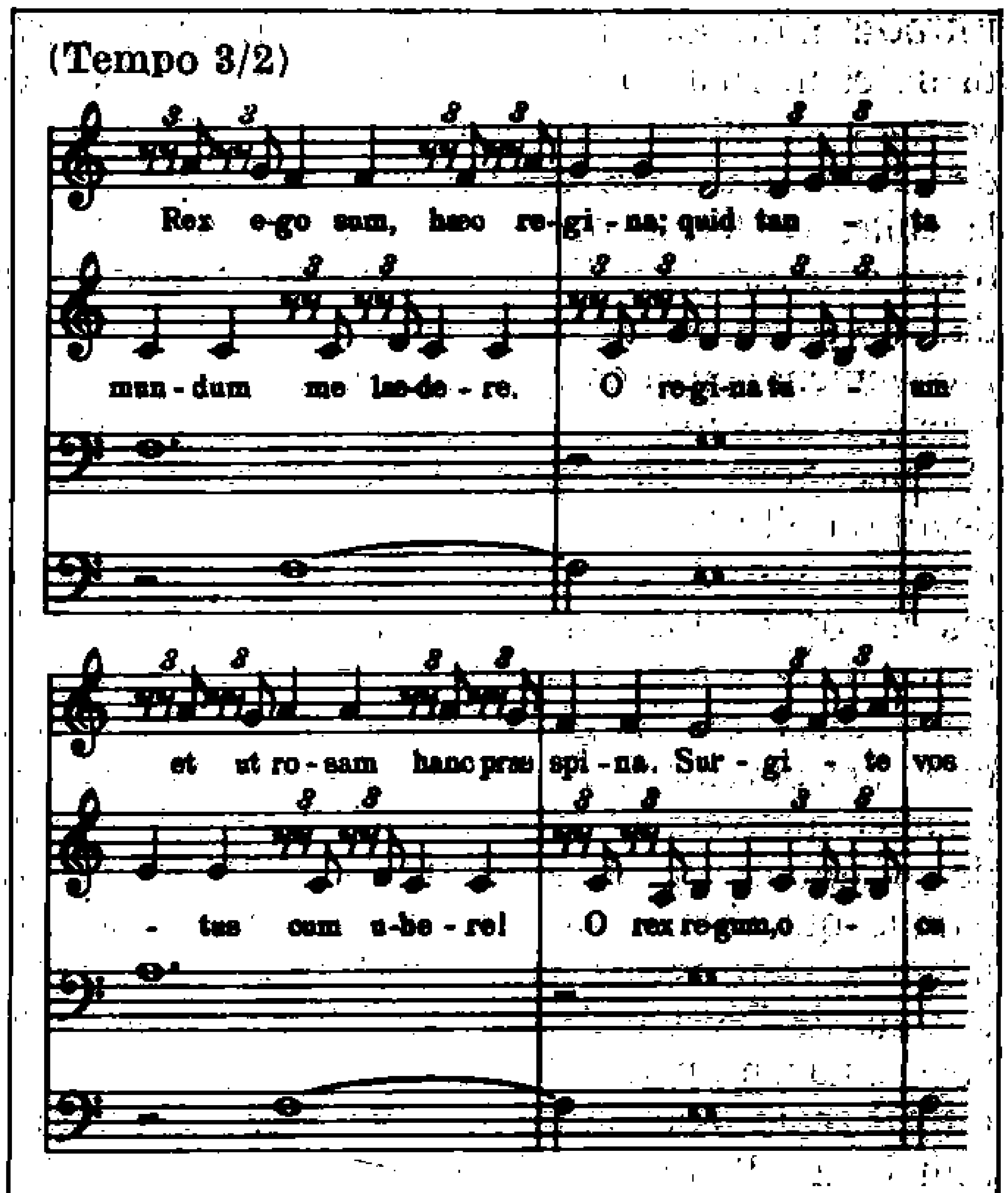
Isfàhâni Abu'l-Faraj al (Ispahan 897-967) historien de la musique persane. Il élabora un grand *Livre des chants* dans lequel il réunit la plupart des textes des chants arabes antérieurs au X^e s.

Isidore de Séville (Cartagène v. 560 - Séville 630) écrivain espagnol ecclésiastique, saint et docteur de l'Eglise. Evêque de Séville à partir de 600; il traita de questions musicales dans plusieurs de ses écrits mineurs ainsi que dans les livres III (chap. 15-23), VI (chap. 19) et VII (chap. 12) de son œuvre principale, les *20 Livres des étymologies*. I. fixa une partie de la terminologie musicale qui fut en usage durant tout le Moyen Age, influençant notablement la théorie de cette période.

Isnard famille de facteurs d'orgues français. JEAN-ESPRIT (Bédarrides, Vaucluse, 1707 - Tarascon 1781). Dominicain du couvent de Tarascon, il restaura ou construisit plusieurs instruments, dont ceux de son couvent (1743), de St-Cannat de Marseille et de la cathédrale d'Aix (1744-1746), et, surtout, les magnifiques orgues de la basilique de St-Maximin du Var (1773). JEAN-BAPTISTE (Bédarrides 1726 - Orléans 1800) neveu du précédent. Installé à Orléans en 1756, on lui doit, entre autres, la construction des orgues de l'église de Pithiviers (1784-1789). JOSEPH (Bédarrides 1740 - Bordeaux 1828) frère du précédent. Après avoir travaillé avec son oncle, il construisit les orgues du couvent des Minimes de Marseille (1778) et de Notre-Dame de Lambesc (1788), avant de se fixer à Bordeaux, où il eut la lourde tâche de restaurer les orgues endommagées pendant la Révolution. □

Isorelli Diorisio (Parme 1544 - Rome 1632) compositeur italien. Son nom fut attaché à la publication des musiques composées pour les intermèdes exécutés en 1589, lors du mariage de Ferdinand de Médicis avec Christine de Lorraine : ces intermèdes représentent un document précieux pour l'histoire de la musique de scène à l'époque précédant immédiatement la naissance de l'opéra. En 1500, il laissa la cour des Médicis pour Rome, où il composa des laudes et des lamentations pour la congrégation de l'Oratoire dont il était membre. En 1600, il collabora à la préparation de la *Rappresentazione di Anima e Corpo* d'Emilio de' Cavalieri, dont il composa sans doute plusieurs fragments.

isorythmie ancienne technique de composition musicale consistant à reproduire de façon identique la structure rythmique de phrases mélodiques en sec-



Deux sections du motet «Vos qui admiramini Gratissima» de Philippe de Vitry (1291-1361) construites selon le principe de l'isorythmie. Dans chacune des voix, les valeurs rythmiques se répètent de façon identique, tandis que les notes de la mélodie, elles, sont différentes.

tions successives, même en en changeant les notes. Cette technique fut utilisée dans le motet à partir du XIII^e s., puis, également dans la messe (plus particulièrement à partir de Machaut); elle était comme le chant donné extrait du répertoire grégorien, l'un des moyens les plus efficaces pour garantir l'unité formelle d'un morceau de musique. L'i. pouvait être limitée à une seule voix du contexte polyphonique ou s'étendre aux autres parties, de façon plus ou moins rigoureuse.

Isouard Nicolo, dit «Nicolo de Malte» (Musta, Malte 1775 - Paris 1818) compositeur maltais d'origine française). Il fut organiste à S. Giovanni et maître de chapelle des Chevaliers de Malte à La Vallette. Après la suppression de l'ordre, il s'installa à Paris, où il s'imposa rapidement comme auteur d'opéras-comiques; il fut apprécié pour la spontanéité de sa veine mélodique et son style plein de brio. Il fut considéré comme le continuateur de Grétry, et rivalisa quelque temps avec Boieldieu qui, — les goûts du public ayant changé —, lui fut finalement préféré. Parmi ses œuvres, citons *Cimarosa* (1808), *Cendrillon* (1810) et, surtout, *Joconde* et *Jeannot et Colin* où il donna le meilleur de lui-même.

Istel Edgar (Mayence 1880 - Miami, Floride, 1948) musicologue et compositeur allemand. Il fut l'élève du musicologue A. Sandberger à l'Université de Munich. Il enseigna à Munich et à Berlin, puis il vécut à Madrid (1920-1936), en Angleterre (1936-1938) et enfin aux Etats-Unis. Il laissa quelques opéras de facture typiquement wagnérienne (*Wenn Frauen traümen* [«Lorsque rêvent les femmes»], 1920). Ses études musicologiques concernent essen-

tiellement l'opéra allemand, depuis ses origines jusqu'à Humperdinck.

Istomin Eugene (New York 1925) pianiste américain d'origine russe. Elève de R. Serkin, il devint célèbre dès l'âge de dix-huit ans en remportant d'importants prix américains. Soliste et membre du trio fondé en 1961 avec I. Stern et L. Rose, il fut le collaborateur de P. Casals et de A. Busch.

Ištvan Miloslav (Olomouc 1928) compositeur tchèque. Professeur à Brno, il commença à composer dans le style du «réalisme socialiste» (*Quatuor à cordes*, 1951, *Concerto pour piano et orchestre*, 1958, etc.) tout en manifestant un intérêt particulier pour Bartók. Depuis 1964, il s'est nettement rapproché du langage sériel (*Dodecameron* pour douze musiciens, 1964; *Rythmes et antirythmes* pour deux pianos et percussion, 1966; *Musique concrète* en cinq parties, 1969; *Psalmus Niger* pour percussion, 1972).

Iturbi José (Valence 1895 - Los Angeles 1980) pianiste et chef d'orchestre espagnol. Il vécut aux Etats-Unis de 1928 à 1956 et y obtint une grande renommée en tant que concertiste brillant et à panache, surtout de musique espagnole. Il passa ensuite un certain temps à Valence comme chef de l'orchestre municipal.

Ivanov Janis Andreïvitch (Preïli 1906) compositeur soviétique letton. Ayant étudié la direction d'orchestre et la composition au Conservatoire de Lettonie, il reçut le Prix d'Etat (1950) et le titre d'Artiste du Peuple (1965). Il enseigna ensuite au Conservatoire de Riga. Son œuvre est varié, avec des pièces pour piano, des quatuors à cordes et des œuvres pour l'orchestre comme *les Lacs de Latgal*, suite symphonique (1935), la 4e symphonie *«l'Atlantide»* (1941), et *Latchplessis*, poème symphonique (1957). □

Ives Charles (Danbury 1874 - New York 1954) compositeur américain. Fils d'un chef de fanfare à l'esprit ouvert, c'est de son père qu'il reçut sa première formation musicale. Il fut ensuite l'élève de H. Parker à Yale, mais déjà au cours de ses rapports avec ce professeur, I. se rendit compte de la difficulté qu'il éprouvait à concilier sa propre conception résolument expérimentale avec le climat de la vie musicale américaine dominé par un académisme qui faisait référence aux seuls modèles européens, surtout allemands, du XIXe siècle. I. renonça à faire une carrière de musicien (il se contenta d'être organiste dans une église de Bloomfield de 1898 à 1900, puis de New York jusqu'en 1902) et exerça avec succès une activité d'assureur, menant comme une double vie en composant pendant ses moments de liberté. Il se retira des affaires au début de l'année 1930, alors qu'il avait également cessé de composer depuis quelques années; mais c'est alors que sa musique commença à être connue et qu'il devint un point de référence pour quelques jeunes américains. Dans sa production, il est impossible de retrouver une véritable évolution stylistique : il manifesta dès le début un goût pour l'expérimentation (goût qu'il partagea d'abord avec son père, mort en 1894) et pour la recherche, mais d'une façon non systématique. L'audace des intuitions et des nouveautés qui caractérisent son langage s'avère indépendante des recherches contemporaines des avant-gardes européennes et apparaît dictée par un esprit aventureux de pionnier à l'optimisme exubérant. L'anticonformisme de I. résulte d'une indifférence envers tout purisme stylistique : c'est pourquoi, même dans ses compositions de la maturité, peuvent coexister diverses attitudes compositionnelles, sans que l'on puisse toutefois parler d'éclectisme. Une des caractéristiques les plus originales du langage de I. est son penchant à combiner dans des montages denses et complexes des matériaux hétérogènes, dont les résultats peuvent conduire à la polytonalité ou à l'atonalité, avec des combinaisons rythmiques enchevêtrées et des agrégats divers. Parmi les matériaux chers à I., il y a les citations : de sources savantes (comme la *Cinquième* de Beethoven dans la *Concord Sonata*), mais surtout d'hymnes religieuses, de chansons, de marches et de musiques de fanfares. Les citations renvoient souvent à des significations extra-musicales : on trouve fréquemment chez I. une aspiration à des représentations conceptuelles, parfois inspirées par la philosophie transcendantale aux représentants de laquelle il rendit hommage en diverses occasions. Les 4 mouvements de la *Concord Sonata* pour piano, son œuvre la plus significative, (1909-1915) sont dédiés à Emerson, Hawthorne, Thoreau et aux Alcott; parmi ses autres compositions importantes, il faut mentionner 4 symphonies (et en particulier la *Quatrième*, 1909-1916), la *Holidays Symphony* (1904-1913) formée de 4 morceaux indépendants, *The Unanswered Question* et *Central Park in the Dark* (1906), *Three Places in New England* (1911-1914), *Robert Browning Ouverture* (1908-1912) et de nombreuses autres pages pour orchestre ou pour petit ensemble; dans la musique de chambre, il faut signaler le *Trio* (1904-1911) et le *Quatuor nº 2* (1911-1913), la musique pour piano et les *Songs* (environ 150) pour voix et piano.

Ivogün Maria, nom d'artiste de Ilse Kempner (Budapest 1891 - Beatenberg, Suisse, 1987) soprano hongroise. Douée d'une voix agile et brillante, elle fut une interprète applaudie de Mozart et d'auteurs allemands contemporains (R. Strauss, H. Pfitzner) dans les années qui suivirent la Première Guerre mondiale. A partir de 1933, elle s'est consacrée à l'enseignement et eut notamment pour élève E. Schwarzkopf.

Izenzon David (Pittsburgh, Pennsylvanie, 1932 - New York 1979) contrebassiste de jazz américain. Il a «réinventé» dans le langage de l'improvisation des éléments de musique savante européenne, excellant particulièrement dans l'utilisation de l'archet. Il eut une importante collaboration avec Ornette Coleman en 1962, 1965 et 1966. En 1975, il composa et mit en scène un opéra jazz, *How Music Can Save the World* («Comment la musique peut sauver le monde»). Au cours de ses dernières années, il se consacra à la musicothérapie (pour venir en aide aux drogués) avec le groupe Pot Smokers Anonymous.

J

Jacchini Giuseppe Maria (Bologne v. 1670-après 1727) compositeur et violoncelliste italien. Membre de l'Académie philarmonique de Bologne, violoncelliste renommé de la chapelle de San Petronio, il fut le premier musicien à utiliser, dans le concerto, le violoncelle comme un instrument soliste. De ses œuvres, émergent surtout les *Concerti per camera a tre e quattro strumenti con violoncello obbligato*, op. 4, ainsi que les *Sonates* pour violoncelle seul, pour violon et violoncelle, pour violoncelle et basse.

Jachimecki Zdzisław (Lvov 1882-Cracovie 1953) musicologue et compositeur polonais. Elève à Vienne de G. Adler et de Schoenberg, il eut de nombreuses activités : professeur à l'Université de Cracovie, professeur d'harmonie au Conservatoire de la même ville, chef d'orchestre et conférencier. Il publia, entre autres, une monographie de *Fr. Chopin* (1926) et une autre de K. Szymanowski, des essais sur R. Wagner (1911) et sur la musique polonaise. Il composa une opérette, une *Fantaisie symphonique* (1913), des chœurs et des mélodies.

Jachino Carlo (San Remo 1887-Naples 1971) compositeur italien. Il a été professeur aux Conservatoires de Parme, Naples, Rome et Bogota. Directeur artistique du théâtre San Carlo de Naples en 1961, il devint membre de l'Accademia di Santa Cecilia en 1967. Il écrivit l'opéra *Giocondo e il suo re* («Giocondo et son roi», 1924), des ballets, de la musique symphonique et de chambre. Dans ses compositions ultérieures, il se rapprocha du style dodécaphonique, pour revenir vers 1957 à une écriture tonale.

Jackson Greig Stewart, dit «Chubby» J. (New York 1918) contrebassiste de jazz américain. Il s'est affirmé dans l'orchestre de Woody Herman, où il a joué de 1943 à 1950.

Jackson Mahalia (La Nouvelle-Orléans 1911-Chicago 1972) chanteuse de gospels et spirituals américaine. Grâce à son timbre dramatiquement solennel et à son rythme mordant, elle a modernisé l'expression du chant religieux traditionnel noir américain : elle fut un modèle pour le chant *soul* qui devait lui succéder.

Jackson Milton (Detroit 1923) vibraphoniste de jazz américain. Il a renouvelé la technique du vibraphone par rapport à son précurseur Lionel Hampton, en donnant à son instrument une sonorité plus sèche et métallique, et en l'insérant dans le contexte du bop. Il a joué dans l'ensemble de Dizzy Gillespie (1945) et avec l'orchestre de Woody Herman (1949-1950). Il joue dans le Modern Jazz Quartet depuis 1953.

Jacob de Senlèches Jacquemin de Sanlèches, Jacomi de Sentluch, Jacopinus Selesses, connu en Aragon sous le surnom de «lo Begue», musicien du dernier quart du XIV^e s. Ses activités le menèrent de Flandre en 1378, chez le duc de Gérone; en 1379, il fut à la cour de Castille, et, en 1383, à la cour de Navarre, comme harpiste, puis de nouveau à la cour de Castille. Son œuvre se rattache à l'*ars subtilior*, par une écriture musicale dont le raffinement apporté à la composition, la rythmique et la notation, est extrême. J. de S. a laissé : 4 ballades dont 1 double ballade, et 2 virelais à 3 voix. Ses pièces figurent dans le manuscrit de Chantilly (Musée Condé, 564). □

Jacobi Erwin Reuben (Strasbourg 1909-Zurich 1978) musicologue suisse d'origine allemande. Après avoir soutenu sa thèse de doctorat (1957), il fut nommé professeur de musicologie à l'Université de Zurich. Ses travaux ont surtout porté sur la théorie musicale aux XVII^e et XVIII^e s. avec, notamment, l'édition de *J.-P. Rameau : Complete Theorical Writings*, 6 vol. (1967-72), et sur l'œuvre d'Albert Schweitzer, avec *Albert Schweitzer und die Musik* (1975). □

Jacobstahl Gustav (Pyritz, Poméranie, 1845-Berlin 1912) musicologue allemand. Spécialiste de la musique médiévale, il enseigna à l'Université de Strasbourg de 1872 à 1905. Ses recherches sur le chant grégorien et la polyphonie aboutirent à diverses études telles que *Über die musikalische Bildung der Meistersänger* (1876) et *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche* (1897). □

Jacopo da Bologna (XIV^e s.) compositeur italien. Il exerça à la cour des Scaligari à Vérone, puis à celle des Visconti, à Milan, jusqu'en 1355 environ; il fut l'un des premiers et des plus influents représentants de l'*ars nova* italienne : ses œuvres sont caractérisées par une certaine élégance rythmique et harmonique. Il a laissé 26 madrigaux à deux voix et 3 madrigaux à trois voix, 2 madrigaux en forme de canon à deux et trois voix, 1 chasse, 1 motet et 1 *laude*. De ses madrigaux, aux fines arabesques, émerge, par sa notoriété, *Non al suo amante più Diana piacque*, sur des paroles de Pétrarque. L'ouvrage théorique *l'Arte del biscanto* lui est attribué.

Jacotin (Anvers, ? -?, 1529) compositeur fr. peut-être identifiable avec J. Le Bel, chantre de la chapelle du roi entre 1532 et 1555. Il a composé dans le style de l'école de Josquin des Prés et de Claudin de Sermisy (*N'aurai-je jamais réconfort*). Il a laissé des chansons à 3 voix et 13 livres de motets. □

Jacques de Bologne → Jacopo da Bologna.

Jacques de Liège Jacobus Leodiensis (v. 1260 - v. 1340) musicien et théoricien liégeois. Il est l'auteur

d'une somme, le *Speculum musicae*, traité de musique encyclopédique en 7 livres, d'esprit conservateur, où il oppose l'*ars vetus* dans laquelle les paroles des chants restaient intelligibles, en dépit de la polyphonie, à l'*ars nova*, dont la complexité rythmique rend les textes inintelligibles. Pourtant, il loua Pierre de la Croix *(Petrus de Cruce)*, compositeur d'esprit novateur, dont il fut peut-être l'élève au cours d'un séjour à Paris, pendant ses études. J. de L. est peut-être identifiable avec Jacques d'Audenarde. □

Jacquet Illinois (Broussard, Louisiane, 1921) saxophoniste ténor de jazz américain. Il est considéré comme le père des saxophonistes «rugissants» pour la fougue de son rythme et sa sonorité rauque (mais il est également capable d'émettre des sons plus veloutés sur les rythmes lents) qui devait plus tard se répandre et devenir un cliché dans le rhythm and blues. Il a exécuté un célèbre solo dans *Flying Home*, enregistré avec l'orchestre de Lionel Hampton pendant la guerre. Il a joué avec l'orchestre de Count Basie et fondé plusieurs ensembles. Il a également enregistré au basson.

Jacquet de La Guerre Elisabeth Claude (Paris v. 1666-1729) compositeur et claveciniste française. Fille de C. Jacquet, organiste de St-Louis-en-l'Isle, elle fut accueillie à la cour de France et protégée par Madame de Montespan (1682), jusqu'à son mariage avec M. de La Guerre (1684). Elle se produisit souvent en concert jusqu'en 1717, avant de terminer sa vie en semi-retraite. Elle a laissé deux remarquables livres de *Pièces de clavecin* (1687 et 1707), trois importants recueils de *Cantates françoises* (1708, 1711 et 1715), où l'influence de l'Italie est très nette, et diverses autres œuvres dont plusieurs *Sonates* pour le violon, des airs, une pastorale, *la Musette ou les Bergers de Suresne* (1713) et un opéra, *Céphale et Procris* (représenté à l'Académie royale en 1694). □

Jacquet de Mantoue (Jacques Colebault) appelé également Jachettus Gallicus (Vitré, 1483 - Mantoue 1559), chanteur et compositeur français. Il fut longtemps (dès le XVI^e^ s.) confondu avec son contemporain Jacquet de Berchem. Il exerça d'abord à Modène et à Ferrare, puis entra, v. 1526, au service des Gonzague, à Mantoue ; il séjourna dans cette ville pendant environ trente ans comme maître de chapelle de la cathédrale — à partir de 1534 — et animateur de la vie musicale locale. Représentant de la polyphonie sacrée en Italie dans les années comprises entre Josquin des Prés et Palestrina, très estimé à son époque, il publia 6 livres de motets à 4-5 voix, 6 livres de messes à 5 voix, un à 4 et un à 6 voix ; il s'y libéra progressivement de l'influence flamande, adoptant des structures contrapuntiques plus libres et fidèles aux accentuations du texte. Dans ses derniers livres, il se soumit aux principes du concile de Trente, présidé par le cardinal Ercole Gonzaga, son protecteur. Plusieurs de ses œuvres furent réélaborées sous forme parodique par Palestrina.

Jadassohn Salomon (Breslau 1831 - Leipzig 1902) théoricien et compositeur allemand. Elève de Liszt et de M. Hauptmann, il enseigna la composition au Conservatoire de Leipzig à partir de 1871. Auteur de symphonies, de concertos, de musique de chambre, de pièces pour chœur et d'autres compositions, il fut surtout renommé comme enseignant. Il a laissé d'importants ouvrages sur l'harmonie, le contrepoint, la fugue et la composition.

Jadin Hyacinthe (Versailles 1769 - Paris 1800) compositeur et pianiste français. Frère de Louis-Emmanuel J. Il fut concertiste et écrivit de populaires fantaisies pour piano, inspirées d'opéras, ainsi que *Romance à la lune*.

Jadin Louis-Emmanuel (Versailles 1768 - Paris 1853) compositeur et pianiste français. Elève de son père, le violoniste et compositeur Jean-Baptiste J. (?-1789) ; frère de Hyacinthe J. Il fut claveciniste dans les théâtres de cour et surintendant des pages de la Chapelle royale, ainsi que professeur de piano au Conservatoire de Paris. La partie la plus significative de sa production — qui comprend, entre autres, 35 opéras, des romances (comme *la Mort de Werther*) et des hymnes d'inspiration patriotique et révolutionnaire — est constituée surtout d'œuvres pour piano (sonates, fantaisies, nocturnes) dont certaines connurent une grande popularité.

Jadlowker Hermann (Riga 1877 - Tel Aviv 1953) ténor letton. Entre 1910 et 1930, il se produisit au Metropolitan de New York et dans les plus grands théâtres allemands dans un répertoire très vaste (Mozart, Rossini, opéra lyrique français, Verdi). Doué d'une voix plutôt sombre, dont le timbre n'était pas très agréable, mais très souple, il fut célèbre pour son extraordinaire virtuosité qui fit de lui le dernier grand ténor virtuose de l'histoire de l'opéra.

Jaëll Marie née Trautmann (Steinseltz, Bas-Rhin 1846 - Paris 1925) pianiste, compositeur et pédagogue française. Elle mena tout d'abord une carrière de concertiste, et fut la première à interpréter intégralement l'œuvre de piano de Liszt (1891) et les 32 sonates de Beethoven (1893). Très attirée par la pédagogie, ses travaux sur le développement de la sensibilité tactile, en collaboration avec le Dr C. Féré, de l'Hôpital Bicêtre, lui permirent d'écrire plusieurs ouvrages, dont *le Toucher, enseignement du piano... basé sur la physiologie* (1895), *la Musique et la psycho-physiologie* (1896) et *Un nouvel état de conscience et la coloration des sensations tactiles* (1910). Hormis *Ossiane*, poème symphonique (1879), l'essentiel de ses œuvres musicales est destiné au piano. □

Jahn Otto (Kiel 1813 - Göttingen 1869) musicologue et archéologue allemand. Professeur dans les Universités de Greifswald, Leipzig et Bonn, il fut le premier à appliquer à la musicologie la méthode scientifique de l'étude des sources, adaptée de la philologie classique. Il publia une monographie fondamentale sur *W. A. Mozart* (4 vol., 1856-1859) et les études *Über Mendelssohn-Bartholdys Oratorium Paulus* (1842) et *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke* (1864).

jaleo danse individuelle andalouse à 3/8 appartenant au → flamenco, d'allure alternativement modérée et vive. Elle est accompagnée aux castagnettes et chantée.

Jambe de Fer Philibert (Champlitte, Haute-Saône, v. 1520 - Lyon v. 1566) compositeur français. Protestant, après la publication d'un motet, *Salve salutaris victima* (1547), il composa les mélodies de divers psaumes de J. Poitevin (*Les 22 Octonaires du psalme CXIX de David traduicts par J. Poitevin*, 1561), de M. Scève, Cl. Le Maistre, E. Pasquier et Th. de Bèze (*Les 150 Pseaumes de David... par Cl. Marot et Th. de Bèze*, 1564). Il a aussi laissé un traité intitulé *Epitome musical des tons, sons et accords ès voix humaines...* (1556). □

Jambou Louis (Querrien, Bretagne, 1936) musicologue français. Agrégé de l'Université et docteur ès lettres. Il a mené parallèlement des études musicales — qui l'ont conduit à des activités d'organiste — et universitaires à Nantes, Madrid et Paris. Membre de l'Ecole des Hautes Etudes hispaniques de la Casa de Velásquez de Madrid (1974-1977) en qualité de musicologue, puis Secrétaire général de la section artistique de la même institution (1978-1988), il est actuellement professeur de la Faculté de musique et de musicologie de Paris-Sorbonne (1991). Il est membre correspondant de l'Académie des beaux-arts de Madrid. Ses travaux portent principalement sur la musique espagnole. Il a publié de nombreux articles et des ouvrages, parmi lesquels *les Origines du tiento* (1982) et *Evolución del órgano español* (2 vol., 1988, trad. en espagnol de sa thèse d'Etat).

James Harry (Albany, Géorgie, 1916 - Las Vegas, Nevada, 1983) trompettiste, chef d'orchestre et compositeur américain. Il devint populaire en jouant dans l'orchestre de Benny Goodman de 1937 à 1939; il fonda aussitôt après son propre orchestre qui lui assura un succès durable. Trompettiste au vibrato excessif et vulgaire (accompagné cependant d'une indéniable virtuosité), en tant que leader il montra à plusieurs reprises qu'il était un digne successeur des grands orchestres de l'ère du swing.

James Robert, dit «Bob» J. (Marshall, Missouri, 1939) pianiste, chef d'orchestre et compositeur de jazz et pop américain. Accompagnateur de la chanteuse Sarah Vaughan, il a expérimenté au cours des années 1960, en trio, des solutions d'avant-garde en opposant improvisation et effets sonores pré-enregistrés. Il s'est ensuite consacré à une production commerciale.

jam-session (littéralement : «séance confiture») expression par laquelle on désigne, dans le langage du jazz, les rencontres informelles entre plusieurs solistes, souvent jusqu'à la nuit avancée, en dehors des circuits professionnels. Moment stimulant de confrontation créatrice à la fin de la période du swing et de vérification du nouveau langage au moment du bop, il se transforma ensuite en une formule de concert aux aspects de compétition et d'émulation, p. ex. dans la célèbre série du «Jazz at the Philarmonic» organisée après la Première Guerre par l'impresario Norman Granz. L'expérience des j. s. servit de modèle, au cours des années 1950, aux «blowing sessions», séances discographiques fondées sur la succession de longs solos de musiciens rassemblés pour l'occasion.

Jan Karl von (Schweinfurt, Bavière, 1836 - Adelboden, Suisse, 1899) musicologue allemand. Philologue, il publia d'importantes études sur la musique et sur les instruments de la Grèce antique (*Die griechischen Seiteninstrumente,* 1882) et l'anthologie *Musici scriptores graeci* (1895-1899), contenant les principaux écrits de l'Antiquité grecque sur la musique.

Janáček Leoš (Hukvaldy, Moravie, 1854 - Ostrava, Moravie, 1928) compositeur tchèque. Fils de l'instituteur d'un petit village, il fit ses premières études musicales à Brno, les poursuivant ensuite à l'école d'orgue de Prague (1874-1875) et aux Conservatoires de Leipzig (1979-1880) et de Vienne (1880); mais il se forma surtout comme autodidacte. Revenu à Brno, il y exerça une importante activité de professeur et de chef d'orchestre et de chœur, tout en se consacrant, en collaboration avec l'ethnomusicologue F. Bartoš, à l'étude du chant populaire morave et à des recherches approfondies en psychologie et en physiologie acoustique. Après l'opéra *Šárka* (achevé en 1887 et remanié en 1924), d'inspiration encore romantique sur les modèles de B. Smetana et A. Dvořák, il écrivit des œuvres de tendance réaliste et populaire : les *Lašské tance* pour orchestre (1889-1890), le ballet *Rákós Rákóczy* et l'opéra en un acte *le Début d'un roman* (tous les deux achevés en 1891), les *Danses moraves* pour orchestre (1892), les cantates *Amarus* (pour solos, chœur et orchestre, 1897) et *Hospodine* («Notre Père» pour solos, chœur et piano, 1901).

L'opéra *Jenufa*, représenté avec un grand succès en 1904, marqua le début de la phase la plus mûre et la plus originale de sa production, caractérisée par l'identification des cellules mélodiques et rythmiques de la musique avec les inflexions et les allures du langage parlé, et par la découverte de la grande variété harmonique obtenue par un libre enchaînement des accords, libéré de la syntaxe tonale du XIX[e] siècle. Les étapes les plus significatives de cette production sont constituées par des opéras, tous liés à une problématique morale passionnée (déjà présente dans *Jenufa*, au-delà des éléments en apparence naturalistes de l'intrigue). Dans les deux opéras satiriques *Voyage de Monsieur Brouček dans la Lune* et *Voyage de Monsieur Brouček dans le XVI[e] siècle* (représentés tous les deux en 1920), il critique, avec un humour cinglant, le philistinisme petit-bourgeois à la lumière d'une polémique libertaire et nationale. Dans *Kátă Kabanová* (1921, tiré de l'*Orage* de A. N. Ostrovski) domine une protestation angoissée contre la société bourgeoise. C'est l'un des pôles de la poétique de J. L'autre est constitué par la confiance dans la nature, ressentie comme une source de vie libre et authentique, sentiment remarquablement exprimé dans *le Rusé Petit Renard* (1921-1923), un conte où la forêt et les animaux qui y habitent constituent des emblèmes de moralité par opposition à la cruauté de beaucoup d'hommes; la fraîcheur de la narration, la variété des couleurs et l'intensité lyrique de la musique font de cet opéra l'un des chefs-d'œuvre de J. Il faut considérer comme un autre chef-d'œuvre le cycle de mélodies *Journal d'un disparu* (1917-1919) où l'on relate les conflits intérieurs d'un paysan qui abandonne son village pour suivre dans le bois une gitane qu'il aime. Dans son avant-dernier opéra, *l'Affaire Makropoulos* (1923-1925), et surtout dans le dernier, *la Maison des morts* (1927-1928, inspiré de Dostoïesvski), les accents d'un pessimisme sans espoir se font plus sombres, et il est possible — la présence réduite d'éléments stylistiques liés au folklore y invite — de rattacher ces opéras au climat spirituel angoissé propre à l'expressionnisme.

Il faut également mentionner d'autres œuvres de J. : tout d'abord, l'un des chefs-d'œuvre des dernières années, l'âpre *Messe glagolitique* (1926); puis quelques cantates et, parmi les pages instrumentales, les deux *Quatuors à cordes* (1923 et 1928), le *Concertino* (1925) et les pièces pour piano dont *Par les sentiers herbeux* (1902-1908), *Dans le brouillard* (1912), la suite *Mladi* (1924), la *Sonate pour violon et piano*

n° 3 (1921), et deux célèbres pièces pour orchestre : la rhapsodie *Tarass Boulba* (1915-1918), aux accents patriotiques, et la *Sinfonietta* très colorée (1926).

Janequin Clément (Châtellerault v. 1485 - Paris 1558) compositeur français. Il fut, jusqu'en 1531, curé dans différents villages de la région de Bordeaux; entre 1533 et 1535, il enseigna la musique à la cathédrale d'Angers. V. 1549, il s'installa à Paris où il devint, en 1555, chanteur à la Chapelle royale puis, en 1557, «Compositeur du Roi». Sa production revêt une importance particulière dans le genre typiquement français de la chanson profane dont celui-ci simplifia l'écriture polyphonique afin de rendre l'expression plus fluide et plus directe. Parmi les 250 chansons qu'il composa (le plus souvent à quatre voix), les pièces descriptives — représentant une partie moindre de sa production — obtinrent un succès majeur; citons surtout *la Guerre* ou *la bataille de Marignan*, qui connut de nombreuses transcriptions ainsi que des réélaborations pour le luth et les instruments à clavier, *le Chant des oiseaux*, *la Chasse au cerf*, *les Cris de Paris*; un grand nombre de chansons se distinguent par leur veine lyrique inspirée, l'adhésion spontanée de la musique au texte, leur élégance fluide et leur variété rythmique. La production sacrée, d'un intérêt mineur, comprend deux messes (dont l'une provient de *la Bataille*), environ 80 psaumes à quatre voix et 50 chansons spirituelles.

Janiewicz Feliks (Wilno 1762 - Edimbourg 1848) violoniste polonais. Après avoir travaillé au service de la cour de Vienne (où il rencontra Haydn et Mozart), il se consacra à des activités de concertiste, remportant de nombreux succès en Italie, à Paris, à Londres et en Irlande. Il fut admiré par ses contemporains pour la pureté et la chaleur de ses sonorités.

Janis Byron (McKeesport, USA, 1928) pianiste américain. Elève de A. Marcus, puis de J. et R. Lhevine, il a fait ses débuts avec orchestre dans le *2e Concerto pour piano* de Rachmaninov. Remarqué par Horowitz, il s'est perfectionné auprès de lui (1944-47). Grand virtuose, spécialiste des œuvres de Rachmaninov et Prokofiev, après une tournée triomphale en URSS, en 1960, une maladie l'a éloigné des scènes, où il n'a fait que quelques apparitions jusqu'en 1972. □

Jankélévitch Vladimir (Bourges 1903 - Paris 1985) philosophe et critique musical français d'origine russe. Nommé professeur de philosophie à la Sorbonne en 1952, il a consacré des livres et des essais à plusieurs musiciens, dont *G. Fauré, ses mélodies, son esthétique* (1938), *Ravel* (1939), *Debussy et le mystère* (1949), *le Nocturne. Chopin et la nuit, Satie et le matin* (1957). Parmi ses derniers ouvrages, il faut mentionner : *la Musique et l'ineffable* (1961), *la Vie et la mort dans la musique de Debussy* (1968), *Fauré et l'inexprimable* (1974), *Debussy et le mystère de l'instant* (1976).

Jannacconi Giuseppe (Rome 1741-1816) compositeur italien. Il vécut à Rome et, à partir de 1811, il fut maître de chapelle à St-Pierre de Naples. Il se consacra presque totalement au genre sacré et liturgique, composant dans un style polyphonique très complexe des messes à huit et seize parties, des motets et des psaumes pour deux, trois et quatre chœurs, etc. Il fut le maître de G. Baini, auquel il laissa les œuvres de Palestrina qu'il tenait lui-même de son propre maître, P. Pisari. Baini s'inspira de ces compositions pour conduire des recherches biographiques sur Palestrina, initiant ainsi la redécouverte moderne de ce grand compositeur du XVIe s.

Janowitz Gundula (Berlin 1937) soprano allemande. Elle est depuis 1962 membre permanent du Staatsoper de Vienne et s'est principalement affirmée dans le répertoire allemand (Mozart, Wagner et R. Strauss) où elle s'est acquis une réputation internationale.

Janssens Robert (Etterbeek, près de Bruxelles, 1939) chef d'orchestre et compositeur belge. Professeur de cor à l'Académie de musique de Bruxelles, il en a pris la direction en 1981. En outre, il enseigne l'harmonie au Conservatoire de Bruxelles depuis 1975. Son écriture laisse une place importante aux lois de l'harmonie naturelle, dans des œuvres comme *Improvisations* pour piano (1977), *Yerma*, ballet (1981) ou *Messe des artistes* (1982). □

Jaques-Dalcroze Emile (Vienne 1865 - Genève 1950) compositeur et pédagogue suisse. Elève de Bruckner et de R. Fuchs à Vienne (1887-1889), il enseigna la théorie musicale au Conservatoire de Genève à partir de 1892. En 1911, il fonda à Hellerau, près de Dresde, une école pour la «gymnastique rythmique», discipline qu'il créa sur une nouvelle méthode rythmique et qui eut un retentissement considérable. Elle fut ensuite enseignée dans tous les pays du monde. Il composa des opéras et des opérettes, des pièces pour orchestre et pour chœur, des mélodies (dont certaines font désormais partie du folklore suisse romand) et de la musique de chambre. Il publia des écrits théoriques, dont *la Rythmique* (2 vol., 1903-1918).

jarabe chant et danse nationale mexicaine, dérivé du *zapateado*, à 3/4, et similaire à la mazurka. // Variante de la *seguidilla* dansée à Cadix.

Járdányi Pál (Budapest 1920-1966) ethnomusicologue et compositeur hongrois. Il est connu pour ses études sur la musique populaire de son pays, dont il analysa le système musical et les caractères formels, contribuant à préciser ses rapports avec les anciennes modalités grégoriennes. En tant que compositeur, il reste attaché à l'utilisation du folklore, surtout dans ses œuvres orchestrales (symphonies, divertissements, rhapsodies, poèmes symphoniques, concertos); outre de nombreuses œuvres pour piano, il a également composé une abondante musique de chambre.

Jarecki Tadeusz (Lvov 1889 - New York 1955) compositeur et chef d'orchestre polonais. Elève de son père, le compositeur Henryk J. (Varsovie 1846 - Lvov 1918), de E. Jaques-Dalcroze en Suisse et de A. S. Taneïev à Moscou, il s'installa à New York en 1946 et dirigea la section musicale de la NBC. Il avait été ministre du gouvernement polonais en exil de 1939 à 1946. Sa production, d'inspiration néo-romantique, comprend 5 symphonies, de la musique symphonique avec solos et chœurs, de la musique de chambre instrumentale et vocale.

Jarman Joseph (Pine Bluff, Arkansas, 1937) saxophoniste alto et joueur de plusieurs instruments de jazz américain. Parmi les fondateurs de l'Art Ensemble of Chicago, il s'est particulièrement signalé dans les années 1970, en collaborant avec les plus grands improvisateurs de son époque.

Jarnach Philipp (Noisy, près de Paris, 1892 - Bornsen, près de Hambourg, 1982) compositeur allemand. Il connut Busoni en 1915 et, sans devenir son élève, il

fut son collaborateur et acheva son opéra *Doktor Faust.* Il enseigna au Conservatoire de Cologne et dirigea le Conservatoire de Hambourg de 1949 à 1959. Il fut le maître de K. Weill. Représentant de l'avant-garde allemande vers 1920, il composa surtout de la musique instrumentale dans un langage ouvert à diverses inspirations, notamment au «nouveau classicisme» de Busoni et à l'atonalité.

Järnefelt Edward Armas (Viborg 1869 - Stockholm 1958) chef d'orchestre et compositeur finlandais. Elève de Busoni et Massenet, il exerça son activité de chef d'orchestre en Allemagne, en Finlande (où il fut le premier à faire connaître quelques opéras de Wagner) et en Suède. Il composa 5 poèmes symphoniques, 9 cantates, de la musique orchestrale (dont un célèbre *Prélude,* 1909) et de la musique de chambre et de scène dans la tradition romantique.

Jarnović Giovanni Mane, ou G. M. Jarnowick ou G. M. Giarnovichi (Palerme ou Raguse en Sicile, ou peut-être Raguse en Dalmatie, v. 1745 - St-Pétersbourg 1804) violoniste et compositeur italien d'origine croate. Il se fit connaître à Paris en jouant au Concert spirituel (1773) où il conquit une popularité à laquelle Viotti, seul, porta ombrage; expulsé de cette ville à cause de sa mauvaise conduite, il entra au service du roi de Prusse, puis de Catherine de Russie; à partir de 1786, il se produisit, en tournées, dans plusieurs villes d'Europe. Personnalité anxieuse et excentrique, il stimula l'imagination de divers musicographes romantiques (p. ex. E. T. A. Hoffmann). Dans ses œuvres pour violon, et plus particulièrement dans ses nombreux concertos — qui constituent la partie principale de sa production —, il rechercha moins la virtuosité brillante que l'élégance et la simplicité des formes, ainsi que le caractère chantant et l'expression sentimentale de la mélodie, associant la rigueur classique et la sensibilité «galante» tardive. Il composa encore un opéra (avec Grétry), plusieurs symphonies et des œuvres de musique de chambre.

Jarnović Pierre-Louis, de son vrai nom P.-L. Hus-Desforges (Toulon 1733 - Pont-le-Voy, Blois, 1838) violoncelliste français d'origine croate, neveu de Giovanni Mane J. Elève à Paris du violoncelliste Janson l'Aîné, il fut chef d'orchestre en Russie dans les années 1800-1809, puis il exerça à Paris comme violoncelliste et professeur. Il composa 1 messe, 1 symphonie concertante, 5 concertos et plusieurs œuvres pour violoncelle; il publia une méthode de violoncelle pour débutants (1828).

Jarocinski Stefan (Wielatki, près de Pultusk, 1912 - Varsovie 1980) musicologue polonais. En 1950, il fut admis à l'Institut d'art de l'Académie des sciences de Varsovie. Avec sa thèse, consacrée à Debussy (1964), il devint l'un des spécialistes de l'époque et de l'œuvre du compositeur français, sur lesquels il a laissé, entre autres écrits, *Debussy, l'impressionnisme et le symbolisme* (1966) et *Debussy, chronique de sa vie, son œuvre et son époque* (1972). □

Jarre Maurice (Lyon 1924) compositeur français. Il a surtout composé des musiques de film (*le Jour le plus long, les Animaux, le Docteur Jivago*). Il remporta un Oscar, en 1962, pour la bande originale de *Lawrence d'Arabie.*

Jarrett Keith (Allentown, Pennsylvanie, 1945) pianiste de jazz américain, d'expression surtout lyrique et romantique. Avant de s'affirmer personnellement, il fit partie du groupe de Miles Davis (1969).

Jaubert Maurice (Nice 1900 - Azerailles-sur-Moselle 1940) compositeur français. Il étudia la composition à Paris avec A. Groz (1923). Nommé directeur de la firme Pathé-Cinéma en 1930 (disques et films), il s'affirma essentiellement comme auteur d'une quarantaine de musiques de film, entre autres pour René Clair (*Quatorze-Juillet,* 1933), Vigo (*Zéro de conduite,* 1933), Duvivier (*Carnet de bal,* 1937), Carné (*Quai des brumes,* 1938 et *Le jour se lève,* 1939), etc.

Jaufre Rudel (v. 1120 - v. 1147) troubadour français originaire de la Gironde. Plusieurs auteurs lui donnent le titre de Prince de Blaia. D'après sa *vida* légendaire, sur la foi de récits de pèlerins revenus d'Antioche, J. R. se serait épris de la comtesse de Tripoli qui lui a inspiré des poésies et des mélodies empreintes d'un très haut lyrisme. J. R. se croisa pour aller la voir en 1147. Mais, frappé par la maladie au cours du voyage, il mourut non sans avoir pu saluer sa «Princesse lointaine». Son œuvre est à l'origine de l'un des thèmes les plus illustres, celui de la femme idéale entrevue en rêve, qui inspira, entre autres, Pétrarque et Heine. Son héritage se compose de 11 pièces dont 7 lui sont attribuées avec certitude, parmi lesquelles, «*Lanquan li jorn*», dite encore *Chanson à la princesse lointaine,* chef-d'œuvre de l'art monodique. □

jazz voir Précis d'histoire de la musique, le Jazz.

Jazz at the Philarmonic sigle des concerts organisés, à partir de 1944, par l'imprésario américain Norman Granz, à l'origine au Philarmonic Auditorium de Los Angeles. Ces concerts, dont la formule eut également un grand succès à l'étranger, étaient basés sur la pratique des → jam sessions, avec la participation de solistes d'origine musicale variée et souvent même hétérogène, provenant surtout des expériences du swing et du bop. Dans les premières années, les participants furent Buck Clayton, Dizzy Gillespie, Jay Jay Johnson, Charlie Parker, Willie Smith, Coleman Hawkins, Lester Young, Nat King Cole, Illinois Jacquet, Flip Phillips et Howard McGhee.

Jean de Garlande (? v. 1190-? après 1252) théoricien anglais de la musique. A l'exception de la période située entre 1232 et 1241 — où il séjourna dans sa patrie —, dès 1217, il vécut en France. Il exposa ses principes sur les modes rythmiques et sur les diverses formes de contrepoint dans un célèbre traité intitulé *De musica mensurabili positio,* où il se sépare des théories de Francon de Cologne et du Magister Lambertus. J. établit la distinction médiévale entre consonances parfaites (intervalles de quarte, quinte et octave) et consonances imparfaites (intervalles de tierce et de sixte), ouvrant, dans la théorie même, un espace nouveau pour la sensibilité harmonique.

Jean de Grouchy théoricien français de la musique ayant vécu à Paris v. 1300. Il écrivit un traité, connu sous le titre de *De musica,* ou *Theoria,* qui fournit des informations précieuses sur la musique profane, sur la pratique instrumentale du XIII^e s., et sur les formes.

Jean-Aubry Georges (Le Havre 1882 - Paris 1949) critique musical français. Il contribua à la diffusion de la musique contemporaine anglaise et française, en particulier de Debussy dont il était l'ami. Il écrivit des essais sur la musique française, l'étude *Gide et la musique* (1945) et, pour Roussel, le récit lyrique *le Marchand de sable qui passe.*

Jefferson Lemon, dit «Blind» L. J. (Couchman, Texas, 1897 - Texas 1929 ou Chicago 1930) chanteur et guitariste de blues américain. Aveugle presque de naissance, il fut l'un des plus authentiques représentants du dernier blues rural dont les interprétations aient été enregistrées.

Jefferson Airplane ensemble vocal et instrumental pop américain. Fondé en 1965 en Californie par Marty Balin (voix), Jorma Kaukonen (guitare), Paul Kantner (voix, guitare rythmique), Grace Slick (voix, guitare rythmique, basse), Jack Casady (basse) et Spencer Dryden (batterie), il s'est distingué par son originalité sonore et son climat poétique strictement rattaché aux thèmes hippies. Après quelques modifications d'organisation, le groupe a pris le nom de Jefferson Starship.

Jehan Bodel (v. 1165 - Beaurain 1210). Jongleur, puis trouvère du groupe d'Arras, il commença à composer vers 1190; il laissa, un *Jeu de saint Nicolas*, des fabliaux, 5 pastourelles notées, les *Chanson des Saisnes* et *Chanson des chevaux*. □

Jehan de Limbourg ou Johannes de Limburgia, compositeur du XV^e s., peut-être originaire du Limbourg (près de Verviers). Au début du siècle, il est chapelain à Liège, à l'église St-Jean-l'Evangéliste, où il exerça les fonctions de *succentor* (préchantre), puis à St-Paul. Vers 1430, il fit un séjour en Italie, probablement à Venise. La plupart de ses compositions sont contenues dans le célèbre ms. Q 15 du Conservatoire de Bologne. Elles comprennent : un ordinaire de la messe à 3-4 voix, des *Kyrie*, des *Gloria in excelsis*, des *Credo*, un *Alléluia*, un *Magnificat*, des motets, des hymnes, un *Regina caeli*. Son œuvre, fortement influencée par G. Dufay, est un témoin important de l'unification de la messe. □

Jelinek Hanns (Vienne 1901-1969) compositeur autrichien. Essentiellement autodidacte, bien qu'il ait reçu des leçons de Schoenberg (1918), de Fr. Schmidt (1920-1922) et de Berg (après 1925). Il obtint en 1958 un poste de professeur à la Musikhochschule de Vienne, après avoir été pianiste accompagnateur de films muets et pianiste de piano-bar, chef de fanfare et auteur de musiques de film. Il s'intéressa tout particulièrement à l'étude théorique et systématique de la méthode dodécaphonique : il écrivit une *Anleitung zur Zwölftonkomposition* (2 vol., 1952-1958) et deux vastes recueils de morceaux destinés à l'enseignement et à la démonstration, *Das Zwölftonwerk I*, op. 15, pour instruments divers (1947-1952) et *Das Zwölftonwerk II*, op. 21, pour piano (1953-1954). Sa production (notamment 6 symphonies, une opérette, de la musique de chambre et des lieder) comprend également des pièces tonales et un ensemble d'œuvres influencées par le jazz.

Jelinek Herman Antonin (Hořiněves 1709 - Milan 1779) compositeur de Bohême. D'abord moine et maître de chapelle en Bohême, il s'installa v. 1760 à Paris, puis à Milan où il étendit sa renommée comme violoniste, sous le nom de Cervetti. Il composa des concertos pour violon, des sonates pour orgue et des œuvres sacrées.

Jelinek Josef, ou J. Gelinek (Sedlec 1758 - Vienne 1825) pianiste et compositeur de Bohême. Prêtre, il fut l'ami de Mozart qui le fit nommer professeur de piano du comte Philipp Kinsky; v. 1795, il s'installa à Vienne où il devint célèbre comme virtuose et où il rencontra Beethoven. Il composa des œuvres instrumentales de chambre, plus de 60 séries de variations virtuoses pour le piano sur des thèmes connus d'œuvres théâtrales, plusieurs pages pour piano ainsi que de la musique de chambre.

Jélyotte Pierre (Lasseube, Pays-Bas, 1713 - Château d'Estos 1797) ténor français. Entre 1735 et 1755, il fit partie de la troupe de l'Opéra de Paris où il se distingua dans le répertoire de Rameau. Sa voix douce, brillante, d'une grande étendue et son phrasé très élégant en firent l'idole du public parisien.

Jemnitz Sándor (Budapest 1890 - Balatonföldvár 1963) critique musical et compositeur hongrois. Il étudia avec Reger et Schoenberg, fut longtemps le critique musical du quotidien *Népszava* («Voix du Peuple») de Budapest et, en tant que chef d'orchestre, contribua à la diffusion de la musique moderne en Hongrie (surtout après 1950). Il publia des essais sur Schumann, Mendelssohn, Beethoven, Mozart et Bartók. En tant que compositeur, il fut influencé par l'expressionnisme de Schoenberg et par le style contrapuntique de Reger tandis qu'il se montrait peu attiré par la recherche sur le folklore à la façon de Bartók. Le catalogue de ses œuvres comprend un ballet, de la musique symphonique et de nombreuses compositions pour piano et pour orgue (dont une *Sonate* pour pédalier seul), ainsi que des chœurs et des mélodies.

Jenkins John (Maidstone, Kent, 1592 - Kimberley, Norfolk, 1678) compositeur et luthiste anglais. Il vécut à la cour royale où il se distingua comme virtuose du luth ainsi que d'autres instruments à cordes. Influencé d'abord par le style polyphonique de Byrd, il annonça ensuite, dans ses œuvres pour ensembles de violes, le style concertant de Purcell. Il écrivit des centaines de fantaisies et de suites pour plusieurs instruments, 6 pièces lyriques à 3 voix sur *le Temple* de G. Herbert, des sonates pour 2 violons et basse, des ballets et des sarabandes à 5 voix.

Jenkins Leroy (Chicago 1932) violoniste de jazz américain. Formé au cours des années 1960 parmi les nouveaux musiciens de Chicago, il s'est imposé comme le plus original violoniste du nouveau jazz noir américain, d'abord avec le trio du Revolutionary Ensemble, puis en tant que soliste et en collaborant avec d'autres musiciens.

Jensen Adolf (Königsberg 1837 - Baden-Baden 1879) pianiste et compositeur allemand. Il perfectionna ses études musicales au Danemark avec N. Gade; il enseigna à Königsberg et à Berlin. Ses œuvres les plus remarquables sont surtout des lieder inspirés de Schumann. Il composa également un opéra, des cantates, deux morceaux pour orchestre et de nombreuses pièces pour piano, le plus souvent brèves. Son frère Gustav J. (1843-1895), violoniste et compositeur, publia une célèbre anthologie de musique classique pour violon.

Jeppesen Knud (Copenhague 1892-1974) musicologue danois. Elève de C. Nielsen et Th. Laub à Copenhague, puis de G. Adler à Vienne. Il fut professeur au Conservatoire de Copenhague et directeur de l'Institut de musicologie de l'Université d'Aarhus à partir de 1950; il dirigea la revue «Acta musicologica» de 1931 à 1954. Son principal domaine de recherches fut la musique vocale italienne du XVI^e siècle à laquelle il se consacra dès les années

1920 avec une thèse intitulée *Der Palestrinastil und die Dissonanz* (1925, 2/1946, 3/1971) et dont il devint la principale autorité de son époque. Ses autres publications les plus importantes sont : *Kontrapunkt* (1930, 8/1978), *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500* (1935), *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento* (1943) et *la Frottola* (3 vol., 1968-1970).

Jeremiáš Otakar (Písek 1892 - Prague 1962) compositeur et chef d'orchestre tchèque. Il étudia avec V. Novák et, à partir de 1929, vécut à Prague où il fut chef de l'orchestre symphonique de la Radio et de l'Opéra. Fidèle à la tradition folklorique de Smetana dans ses cantates symphoniques, sa musique de chambre et ses recueils de lieder, il exprime une forte émotion marquée par le néo-romantisme dans de nombreuses pièces orchestrales (symphonies, ouvertures, fantaisies) et dans ses deux opéras.

Jeritza Maria (Brno 1887 - Orange, New Jersey, 1982) soprano tchèque. De 1910 à 1921 elle se produisit surtout à l'Opéra de Vienne ; puis elle chanta au Metropolitan de New York jusqu'en 1932. Grâce à son extraordinaire tempérament et au charme de sa personne, elle fut l'une des interprètes les plus admirées des opéras de Puccini, Wagner, Strauss, ainsi que de plusieurs opérettes.

Jerôme de Moravie (XIII^{e} s.) théoricien de la musique français. Frère dominicain, il résida à Paris. Il écrivit, probablement entre 1272 et 1304, le *Tractatus de musica* qui est, substantiellement, un résumé de quatre importants traités des XII^{e} et XIII^{e} s. : *Discantus positio vulgaris* d'un auteur inconnu, *De musica mensurabili positio* de J. de Garlande, *Ars cantus mensurabilis* de Francon, ainsi que *Musica mensurabilis* de Petrus Picardus.

Jerusalem Siegfried, de son vrai nom Siegfried Salem, (Oberhausen 1940) ténor allemand. Il commença comme bassoniste à Stuttgart (1971-1977), débuta comme chanteur en 1975 et est membre du Deutsche Oper de Berlin depuis 1978. Sa voix puissante et bien timbrée lui a valu d'énormes succès, surtout dans le répertoire wagnérien. □

jeté (*gettato*) coup d'archet ou technique particulière de l'utilisation de l'archet, consistant à exécuter plusieurs notes successives rapides et de durée égale, faisant rebondir l'archet sur les cordes de façon répétée, et dans un mouvement continu de va et vient. Certains l'assimilent au → ricochet *(balzato)*.

exemple de jeté (N. Paganini : Capriccio nº 1.)

Jethro Tull ensemble rock anglais, fondé en 1967 par le chanteur et flûtiste Ian Anderson (1947); Mick Abrahams (guitare), Glenn Cornick (basse) et Clive Bunker (batterie) en firent partie. Dans cette musique se mêlent des influences blues et des réminiscences classiques. Parmi les albums, il faut signaler : *Aqualung* (1971) et *Songs from the wood* (1977).

jeu forme théâtrale et musicale du répertoire des troubadours consistant en un bref texte, en vers, entremêlé de chansons. Le *Jeu de Robin et de Marion* d'Adam de la Halle est célèbre. Le *jeu parti*, joute poético-musicale entre deux personnages, était une autre forme appartenant au répertoire des troubadours.

jig ou *jigg*, spectacle en vogue en Angleterre et répandu ensuite en Allemagne ainsi que dans les pays scandinaves ; c'était une sorte de ballade-farce comportant des parties récitées, des parties chantées sur des mélodies très populaires et des danses. Il pouvait encore être inséré entre les actes d'autres œuvres.

Jirák Karel Boleslav (Prague 1891 - Chicago 1972) compositeur et chef d'orchestre tchèque. De 1915 à 1947, il dirigea à Hambourg, Brno et Prague. Professeur de composition au Conservatoire de Prague à partir de 1920, il poursuivit son activité d'enseignement à Chicago où il avait émigré en 1947. Il composa un opéra, de la musique symphonique et de chambre, en s'inspirant de la tradition du romantisme tardif, de Mahler, des expériences nouvelles des années 20 et de la musique nationale tchèque.

Joachim Joseph (Kittsee, près de Presbourg/Bratislava, 1831 - Berlin 1907) violoniste, chef d'orchestre et compositeur allemand. Il fut premier violon dans les orchestres de Weimar et Hanovre et, en 1868, il fut nommé directeur de la Hochschule für Musik de Berlin ; en 1869, il fonda un quatuor qui obtint une grande renommée dans toute l'Europe. Il fut l'ami de Mendelssohn qui décela aussitôt ses talents précoces et suivit sa formation. La connaissance de J. incita Schumann à composer son concerto pour violon; Brahms entretint avec lui une longue et féconde amitié et Liszt le voulut comme premier violon à Weimar. Il participa activement à la vie musicale allemande du siècle dernier grâce à ses qualités d'interprète, à son respect rigoureux des textes (qualité rare parmi les virtuoses de son temps), à ses choix culturels réfléchis et à son intense activité pédagogique (on calcule qu'environ 400 violonistes furent formés à son école). En tant que compositeur, il subit l'influence de Mendelssohn, de Schumann et de Brahms ; il écrivit des ouvertures, de la musique de chambre et plusieurs pages pour violon et orchestre, dont le *Concerto hongrois* op. 11.

Joachim a Burck ou Burgk, J. Möller, Möller von Burck (Burg, près de Magdebourg, 1546 - Mühlhausen, 1610). Musicien allemand, organiste et *musicus* à Mühlhausen, il eut pour modèles R. de Lassus, A. Utendal, C. de Rore, et L. Vaet, composa des passions, des chants religieux polyphoniques, homophoniques, des lieder et des odes spirituelles. □

Jochum Eugen (Babenhausen 1902 - Munich 1987) chef d'orchestre allemand. Directeur de l'Opéra et de l'Orchestre philarmonique de Hambourg jusqu'en 1949, il passa ensuite à la Radio de Munich, puis il fut avec Haitink directeur adjoint du Concertgebouw d'Amsterdam de 1961 à 1964. En 1969, il prit la succession de J. Keilberth à la tête de l'orchestre de Bamberg. Il est particulièrement célèbre pour ses interprétations de Bruckner, Mozart, Beethoven et Haydn. Son frère, Otto J. (1898-1969), fut chef de chœur et compositeur fécond de musique principalement chorale ; quant à son frère Georg Ludwig J. (1909-1970), il fut chef d'orchestre.

Jöde Fritz (Hambourg 1887-1970) pédagogue allemand. En 1925, il créa la première école de musique

populaire à Berlin. Il enseigna aussi au Mozarteum de Salzbourg (1939-1945). Il dirigea ensuite l'Institut international pour la jeunesse et la musique populaire à Trossingen (1952-1963). Par sa pédagogie, il sut développer chez les jeunes l'envie de pratiquer une bonne musique. Il a consigné ses expériences dans plusieurs écrits, dont *Das schaffende Kind in der Musik* (1928, 2/1962), qui est à l'origine de sa grande réputation dans le domaine de la réforme de l'éducation musicale. □

jodler ou jodel, chant typique pour voix d'hommes, du Tyrol et des Alpes suisses, où la voix, par des bonds soudains de grands intervalles (sixte, octave, etc.), passe de l'émission normale d'une voix de poitrine à une voix de fausset.

Johannes Affligemensis (XI^e^-XII^e^ s.) théoricien flamand de la musique, également connu sous le nom de John Cotton ou Johannes Cottonius. Elève de l'abbé Fulgentius à l'abbaye d'Affligem; entre 1110 et 1121, il écrivit le *De musica*, traité en un prologue et 27 chapitres, intéressant pour ses études sur l'origine de la polyphonie.

Johannes de Florentia → Giovanni da Cascia.

Johannes de Garlandia → Jean de Garlande.

Johannes de Grocheo → Jean de Grouchy.

Johannes de Muris Jean des Murs, de Meurs (v. 1290-1295, près de Lisieux-v. 1350) savant et théoricien français. Reçu maître-ès-arts en 1321 à la Sorbonne, il mena de front ses travaux de mathématiques, d'astronomie et de théorie musicale qu'il enseigna à l'Université de Paris. Il rédigea de nombreux traités touchant à toutes les matières du *quadrivium*, parmi lesquels, la *Musica speculativa secundum Boethium*. Il fut convoqué par le pape Clément VI à Avignon, en 1344, pour la réforme du calendrier. Passionné de proportions, il fut le premier à traiter de notions telles que le *color* (différenciation de la durée des notes par leur coloration) et la *talea* (motif isorythmique). J. de M. et Philippe de Vitry, avec lequel il fut en relation, sont les principaux théoriciens de l'*ars nova*. Son influence dura jusqu'à la Renaissance. □

John Elton, de son vrai nom Reginald Dwight J. (Pinner, Middlesex, 1947) chanteur, pianiste et compositeur pop anglais. Passionné de blues à ses débuts, il a rencontré le succès, à partir de 1969, avec un répertoire de style rock; par la suite, il a évolué vers des formes plus commerciales. Parmi ses succès, citons : *Lady Samantha*, *Crocodile Rock* et *Blue Eyes*.

Johnson Albert, dit «Budd» J. (Dallas 1910-Kansas City 1984) saxophoniste ténor et arrangeur de jazz américain. Influencé à ses débuts par les sonorités frémissantes de Coleman Hawkins, il joua, de 1934 à 1942, dans l'orchestre de Earl Hines (avec lequel il revint dans les années 1960, jouant également du saxo soprano), puis dans celui de Billy Eckstine; il fut aussi animateur de petits ensembles bop.

Johnson James Louis, dit «Jay Jay» J. (Indianapolis, Indiana, 1924) trombone de jazz américain. Il est l'une des personnalités les plus marquantes du bop. Après avoir joué dans l'orchestre de Count Basie à la fin de la guerre, il a enregistré avec Coleman Hawkins et avec Charlie Parker, introduisant, avec une rare technique, son instrument dans le nouveau langage du jazz et devenant rapidement le trombone le plus influent de sa génération.

Johnson James Price (Brunswick 1891-New York 1955) pianiste de jazz américain. Il mêla le ragtime tardif avec le style *stride* qui lui succéda, se distinguant comme le meilleur pianiste de l'école de Harlem. Maître de F. Waller, il accompagna des chanteurs de blues, dont B. Smith. Parmi ses compositions, il faut remarquer : *Carolina Shout* (enregistré en 1921) et le très populaire *Charleston* (1923).

Johnson Lonnie (La Nouvelle-Orléans 1894-Toronto, Canada, 1970) guitariste et chanteur de jazz américain aux délicats accents blues, il enregistra avec Louis Armstrong (1927-1929), Duke Ellington (1928) et en duo avec le guitariste Eddie Lang.

Johnson Pete (Kansas City 1904-Buffalo, New York, 1967) pianiste de jazz américain. Il est considéré comme l'un des meilleurs représentants du boogie-woogie, en même temps qu'Albert Ammons et Meade Lux Lewis (avec lesquels il joua également en trio). Il travailla longtemps comme accompagnateur du chanteur Joe Turner.

Johnson Robert (près de Clarksdale, Mississippi, 1914-San Antonio, Texas, 1938) chanteur et guitariste de blues américain. Dans sa musique se mêlent des éléments ruraux et urbains. Il enregistra 29 blues en 1936 et 1937.

Johnson William Geary, dit «Bunk» J. (La Nouvelle-Orléans 1879-New Iberia, Louisiane, 1949) trompettiste de jazz américain. Il joua dans l'orchestre du légendaire Buddy Bolden dans sa ville natale (1896-1899), puis avec le Superior Band et l'Eagle Band, sans laisser de traces enregistrées de cette période de son activité. Armstrong le cita comme un de ses maîtres. Il se retira au début des années 1930, mais il fut redécouvert en 1938 et devint l'un des acteurs du «New Orleans Revival». Il enregistra plusieurs disques avec son Original Superior Band et les Street Paraders.

Jolas Betsy (Paris 1926) femme compositeur française, élève de Plé-Caussade, Milhaud et Messiaen. Elle est également chef d'orchestre et a obtenu une récompense au concours international de Besançon en 1953. Elle a écrit certaines compositions à la forme extravagante, comme *Caprice à une voix* (1975) qui peut être exécuté par n'importe quelle voix, masculine ou féminine, et exige un piano, mais sans pianiste; ou comme *Mon ami* (1976), «petit air varié qui doit être chanté et joué au piano par une femme ou un enfant». Mais elle a également composé de nombreuses œuvres influencées par la technique sérielle. Elle a obtenu le Grand Prix national de la musique (1974), le Grand Prix de la Ville de Paris (1981) et le Grand Prix de la SACEM (1982). Elle a été nommée professeur d'analyse (1975), puis professeur de composition (1978) au Conservatoire de Paris.

Jolivet André (Paris 1905-1974) compositeur français. Elève de P. Le Flem (1927-1932) et E. Varèse (1930-1933), fondateur avec O. Messiaen, Y. Daniel-Lesur et Y. Baudrier du groupe Jeune France (constitué en 1936 dans le but de réagir contre la musique abstraite, mécanisée et impersonnelle), il fut directeur musical de la Comédie-Française de 1945 à 1959. A partir de 1959, il dirigea à Aix-en-Provence le Centre d'humanisme musical dont il était le fondateur, et il enseigna la composition au Conservatoire de Paris de 1966 à 1970. Influencé à ses débuts par le message atonal de Schoenberg, fasciné par les recherches

«révolutionnaires» (musique de recherche sonore, de «son-matière») de son maître Varèse, mais restant ouvert aux appels d'un lyrisme que l'on peut qualifier de traditionnel, défenseur d'une conception «humaine, religieuse, magique et incantatoire» de l'art musical, J., à travers les contradictions de son esprit tourmenté, élabora un langage qui, dans ses œuvres de la pleine maturité, apparaît comme une synthèse équilibrée des éléments de la musique modale et de la musique atonale. Sa musique repose toujours sur des notes-pivots ou des agrégats constants qui servent de repères. Parmi les compositions les plus significatives du penchant de J. pour des éléments symboliques et ésotériques, il faut mentionner le *Quatuor à cordes* (1934), les 6 pièces pour piano de *Mana* (1935), les *Cinq Danses rituelles* pour orchestre (1939); la période d'après-guerre verra naître des œuvres plus assagies au langage plus simple et plus direct, dont certaines eurent un grand impact; citons, parmi d'autres, le *Concerto* pour flûte et cordes (1949), la *Suite transocéane* pour orchestre (1955), le *Concerto* pour percussion et orchestre (1958), les *Deuxième* et *Troisième Symphonies* (1959 et 1964), les variations pour orchestre sur un thème de Lully dont le titre est *les Amants magnifiques* (1962) et la messe *Uxor tua* (1963).

Jommelli Niccolò (Aversa, Naples, 1714 - Naples 1774) compositeur italien. Fils d'un riche marchand, il effectua ses études musicales à Naples où, en 1737, il fit représenter avec succès son premier opéra bouffe, *l'Errore amoroso*. Après avoir connu d'autres succès à Rome, avec *Ricimero re de' Goti* (1740) et *Astianatte* (1741), ainsi qu'à Bologne, avec *Ezio* (1741), il fut engagé à Venise où il composa l'opéra *Merope* (toujours en 1741) et où, grâce à l'appui de J. A. Hasse, il reçut la direction du Conservatoire des Incurables. De retour à Rome, il fit représenter les opéras *Didone abbandonata* (1746), *Don Trastullo* (1746) et *Artaserse* (1749). La même année (1749), grâce à la protection du cardinal Albani, il se rendit à Vienne où il fit la connaissance de Métastase (dont il avait déjà mis en musique plusieurs livrets) et entra en contact avec le milieu qui préparait la réforme de l'opéra : dans les œuvres composées à Vienne (*Achille in Sciro, Catone in Utica* et une seconde version de la *Didone abbandonata*, toutes trois en 1749), il tenta d'établir un lien plus étroit que dans les opéras précédents entre la musique et le texte poétique. Entre 1750 et 1753, il séjourna de nouveau à Rome où il reçut la charge de maître-adjoint à St-Pierre; mais son art atteint son apogée à Stuttgart, ville où il résida entre 1753 et 1769, en qualité de maître de chapelle du duc Charles Eugène de Wurtemberg, et où exerçait également le grand chorégraphe Jean Georges Noverre; J. y fit connaissance avec les conceptions françaises de l'opéra ainsi qu'avec les symphonistes de l'école de Mannheim qui exercèrent une certaine influence sur sa manière de composer. Elle devint plus élaborée et il chercha à élaborer un tissu orchestral apte à soutenir le chant et la déclamation expressive. Parmi les 20 œuvres théâtrales, sérieuses et comiques, composées à cette période, se distinguent plus particulièrement *Fetone*, 1753 et *Olimpiade*, 1761. En 1769, il rentra en Italie, s'installant près de Naples où il composa encore plusieurs opéras qui ne reçurent pas un accueil très favorable, à l'exception d'*Armida abbandonata* (1770) et de *Il Trionfo di Clelia* (1774) écrit pour le roi de Portugal. Son échec relatif l'incita à se consacrer à la musique sacrée, genre auquel il donna, entre autres, peu avant sa mort, le célèbre *Miserere* pour deux voix et orchestre.

Musicien aux conceptions artistiques élevées, ouvert aux expériences et innovations de son temps dans le domaine musical et dramatique, J. marqua avec J. A. Hasse l'une des périodes décisives dans l'évolution de l'*opera seria* napolitain, se détachant peu à peu du schématisme conventionnel pour atteindre une liberté formelle majeure grâce au jeu plus serré entre l'orchestre, les arias et les récitatifs.

Joncières Victorin de, pseud. de Félix Ludger Rossignol (Paris 1839-1903) compositeur et critique musical français. Il fut l'auteur de 6 opéras et diverses œuvres symphoniques (dont la symphonie chorale *la Mer*, 1881). Mais il est surtout connu comme l'un des partisans les plus acharnés du wagnérisme en France qu'il défendit brillamment comme critique musical et théâtral du journal «la Liberté» entre 1871 et 1900.

jondo, cante → cante hondo, flamenco.

Jones Elvin (Pontiac, Michigan, 1927) batteur de jazz américain. Il a révolutionné la fonction de la percussion, après le bop et avant le free jazz, en lui donnant plusieurs rythmes. Il atteignit sa pleine maturité d'expression entre 1960 et 1965, période pendant laquelle il a joué dans l'ensemble de John Coltrane. Ses deux frères, le pianiste Hank et le trompettiste Thad sont des solistes de jazz connus.

Jones Grace (Kingston, Jamaïque, 1953) chanteuse de musique légère jamaïcaine, fixée aux Etats-Unis. Elle s'est imposée dans le cadre de la disco music avec des succès internationaux comme *la Vie en rose* (1979), purifiant ensuite son talent d'interprète grâce à une référence plus authentique à la grande tradition vocale noire américaine à partir de l'album *Nightclubbing* (1981).

Jones Joe, dit «Joe Philly» J. (Philadelphie 1923) batteur de jazz américain. Il a été l'un des représentants les plus originaux du hard bop grâce à son don du rythme qu'il exprima avec talent dans l'ensemble de Miles Davis, de 1955 à 1958.

Jones Jonathan, dit «Jo» J. (Chicago 1911) batteur de jazz américain. Pilier de la section rythmique de l'orchestre de Count Basie de 1936 à 1948, par sa manière de battre la mesure sur ses cymbales, il a anticipé la technique de percussion mise en œuvre plus tard par les batteurs bop.

Jones LeRoy (Newark, New Jersey, 1934) poète, dramaturge, essayiste et critique musical noir américain. Dans cette dernière activité, il eut un rôle déterminant dans l'éclairage et la promotion des valeurs de la culture afro-américaine dans le jazz; avec J., de même qu'avec A. B. Spellman, la culture des Noirs d'Amérique s'est exprimée pour la première fois sur le plan de la critique du jazz, ce qui était auparavant l'apanage exclusif des critiques blancs. Il est l'auteur des ouvrages *Blues Peoples, Negro Music White in America* (1963) et *Black Music* (1967) où il défendit l'autonomie culturelle du jazz par rapport à la civilisation européenne et occidentale. En 1965, il enregistra son poème *Black Dada Nihilismus* sur des musiques du New York Art Quartet. Plus tard il prit le nom de Manu Amiri Baraka et constitua un groupe de rhythm and blues.

Jones Robert (? v. 1577 -?) luthiste et compositeur anglais. Sa vie est mal connue. Il fonda, pour la reine, une école de jeunes chanteurs et, peut-être, un théâtre réservé aux enfants. Il publia 5 livres de madrigaux de 3 à 8 voix. Auteur talentueux de mélodies aux textes légers, il fut moins heureux dans les œuvres composées sur des paroles sérieuses et dans les madrigaux à plusieurs voix. Il est difficile de déchiffrer ses œuvres, car les éditions comportent souvent des omissions, des erreurs ainsi que des confusions diverses.

Jones Robert Elliot, dit «Jonah» J. (Louisville, Kentucky, 1909) trompettiste de jazz américain. Il débuta en jouant sur les bateaux du Mississippi; il fit ensuite partie de plusieurs orchestres (Horace Henderson, Jimmie Lunceford, Fletcher Henderson, Cab Calloway), devenant l'un des plus célèbres trompettistes swing. Au cours des années 1950, il obtint également un succès commercial à la tête de son ensemble.

Jones Sidney (Islington, Londres, 1861 - Kew, Londres, 1946) compositeur et chef d'orchestre anglais. Directeur de l'Empire Theatre de Londres, il s'affirma en tant qu'auteur d'opérettes dont le style est comparable à celles de Sullivan. Il en composa une douzaine, dont *la Geisha* (1896) qui est devenue célèbre dans le monde entier.

Jones Thomas Woodward, dit «Tom» J. (Pontypridd, Pays de Galles, 1940) chanteur anglais de musique légère. Il a obtenu des succès internationaux, au cours des années 1960, en mêlant un style vocal marqué par l'opéra aux influences du chant noir américain. Parmi ses succès, citons : *Green green grass of home, Delilah.*

Jongen Joseph (Liège 1873 - Sart-lez-Spa 1953) compositeur et organiste belge. Prix de Rome (belge) en 1897, il fut professeur au Conservatoire de Liège, puis au Conservatoire de Bruxelles dont il devint directeur de 1925 à 1939. Avec V. Vreuls et G. Lekeu, il développa l'héritage franckiste de l'école belge et en modernisa l'aspect harmonique. Il composa 1 opéra, 1 ballet, de la musique orchestrale (dont une *Symphonie* [1895] et, son œuvre la plus connue, la *Fantaisie sur deux Noëls wallons* [1902]) des concertos pour divers instruments, de la musique de chambre, pour piano, pour orgue, pour chœur (également avec orchestre), de la musique sacrée (dont une *Messe* pour chœur, dix instruments à vent et orgue [1945]) et des mélodies. L'œuvre musicale de J. est typiquement wallonne dans son inspiration.

Joplin Janis (Port Arthur, Texas, 1943 - Los Angeles 1970) chanteuse américaine. Elle débuta en 1967 dans le groupe rock Big Brother & The Holding Company, avec qui elle enregistra ses premiers disques. Ayant obtenu un grand succès personnel, elle quitta le groupe et se fit accompagner par son propre ensemble, le Full Tilt Boogie Band. Admiratrice de Bessie Smith et Billie Holiday, elle assimila l'esprit et le langage du blues et s'en servit pour apporter une touche dramatique à la musique pop blanche.

Joplin Scott (Texarkana, Texas, 1868 - New York 1917) pianiste et compositeur américain. Il éleva à un niveau de perfection formelle le ragtime classique, aussi bien grâce à ses nombreuses compositions à succès (de *Maple Leaf Rag,* 1889, à *Magnetic Rag*) que grâce à ses rouleaux de piano mécanique qu'il perforait lui-même et dans lesquels il révèle un sens du rythme qui le rapproche du jazz. En même temps, l'influence de la musique occidentale et de ses formes le poussa à composer des opéras : *A Guest of Honour* (1903), qui fut détruit, et *Treemonisha* (1911) qui, refusé par les éditeurs, fut publié par l'auteur dans sa version pour piano et chant. On y trouve une alternance d'éléments ragtime et de réminiscences mélodiques de l'opéra européen. En 1974, l'opéra fut orchestré par Gunther Schuller.

Jora Mihaïl (Roman, Moldavie, 1891 - Bucarest 1971) compositeur roumain. S'étant formé à l'école de Max Reger, il composa 5 ballets d'inspiration folklorique, des pièces symphoniques proches de la rhapsodie, de la musique de chambre et 25 cycles de mélodies pour chant et piano. En tant que professeur de composition au Conservatoire de Bucarest (de 1929 à 1947), il contribua à la formation de la jeune école roumaine de compositeurs (comme D. Lipatti et I. et G. Dumitrescu).

Jordan Irving Sidney, dit «Duke» J. (Brooklyn, New York, 1922) pianiste de jazz américain. En partie influencé par Bud Powell, ainsi que par Charlie Parker, c'est avec ce dernier qu'il exprima avec le plus de bonheur son style lyrique fondé sur un toucher mordant et un phrasé rythmé.

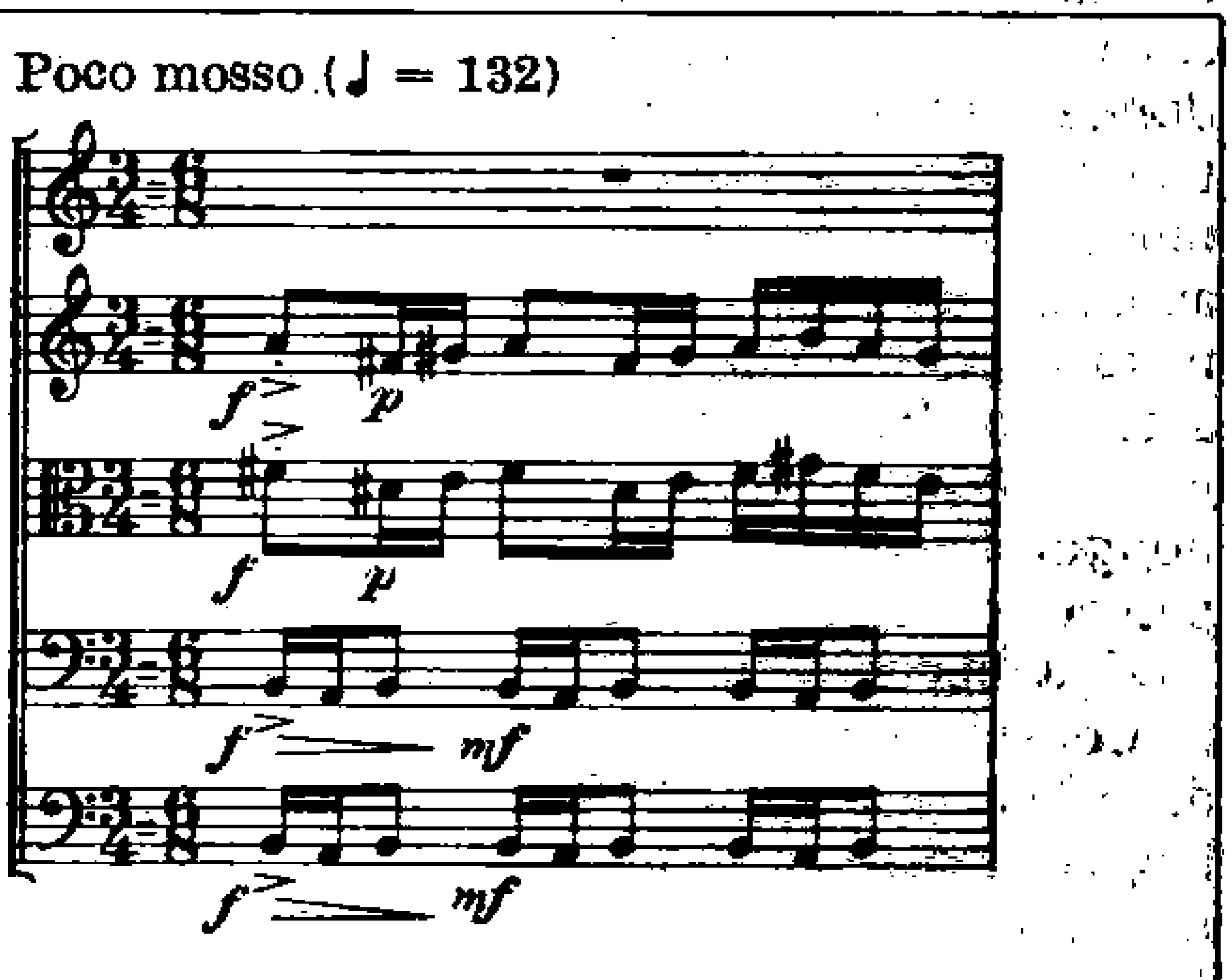
joropo danse populaire vénézuélienne vive, avec une alternance ou une superposition de mesures à 3/4 et à 6/8; elle est caractérisée par un rythme très marqué et par de brefs motifs mélodiques.

Josquin des Prés (Beaurevoir, Picardie, v. 1440 - Condé-sur-Escaut, Valenciennes, 1521 ou 1524) compositeur franco-flamand. De 1459 à 1472, il fut chanteur dans les chœurs du Dôme de Milan; il entra par la suite à la chapelle du duc Galeazzo Maria Sforza. A partir de 1479, on suppose qu'il fut au service du cardinal Ascanio Sforza, et, à partir de 1486, au moins jusqu'en 1494, on est certain de son appartenance à la chapelle pontificale. En 1494, il fut peut-être à Ferrare à la cour des Este, mais entretint des rapports stables avec la cour française; en 1501, il demeura à Paris et ne retourna qu'en 1503 à Ferrare auprès du duc d'Este, Ercole I^er^. Mais il est probable qu'un an plus tard, il ait renoncé à ce poste, car, à sa place, on trouve Jacob Obrecht. Il vécut alors de façon permanente en France, peut-être jusqu'en 1515, attaché à la chapelle de Louis XII. Pendant les dernières années de sa vie, il fut doyen-prévôt de la collégiale de Condé-sur-Escaut. Sa célébrité lui valut le titre de *princeps musicorum* et ses œuvres connurent une très grande diffusion sous forme de manuscrits et recueils imprimés, individuels et collectifs, pendant tout le XVIe et le XVIIe siècle.

J. des Prés, gravure du XVIIe s.

Point de rencontre et de fusion entre le style contrapuntique franco-flamand désormais parfait, et la naissante sensibilité harmonique italienne, l'œuvre de J. est essentielle dans le processus d'émancipation vis-à-vis des schémas de la polyphonie du XV^e s. et par une conception qui sera typique de la musique de la Renaissance. Il dépassa l'attitude humaniste qui considérait l'expression musicale comme superflue par rapport au texte littéraire et, par conséquent, possible seulement en dépendance de courtes pièces, déjà significatives par elles-mêmes. Au départ, J. se rendit compte de la capacité de la musique à intégrer et à accorder plus d'importance à la parole, en créant de nouvelles synthèses expressives. De plus, si Ockeghem tendait encore à séparer le domaine sacré du profane, J. réalisa entre les deux domaines une osmose technico-stylistique, qui conduisit d'un côté à l'augmentation de l'implantation polyphonique de la composition profane, et de l'autre, au transfert dans la musique sacrée des procédés stylistiques et modes expressifs caractéristiques de la → chanson (en particulier, la prédominance de la voix la plus aiguë et des procédés contrapuntiques simplifiés). Dans la musique sacrée, une telle introduction des procédés stylistiques de la chanson fut accomplie par J. non seulement par l'intermédiaire de la composition des messes sur cantus firmus profane (→ cantus), mais aussi au travers de la grande pratique des messes-parodies (→ messe), comme dans *Allez regretz* et *Malheur me bat*, reposant sur des chansons. Une nouveauté de grande importance, introduite dans de nombreuses messes de J., fut l'articulation du style polyphonique en moments expressifs différenciés, qui s'écartaient des modèles du XV^e s., tendant au statisme. En fait, à côté des messes traditionnellement conçues comme la messe *La sol fa ré mi* ou les deux sur *l'Homme armé*, on trouve la messe parodie *Mater patris*, caractérisée par une alternance suggestive d'épisodes inhabituels et d'audaces harmoniques avec des épisodes de contrepoint linéaire; ou encore la messe *Gaudeamus* qui, pure composition sur cantus firmus, arrive à une grande variété d'expression. Pendant que certaines messes, comme on l'a vu, se maintiennent en partie fidèles aux modèles traditionnels, les motets, et, avec eux, les chansons, présentent les plus grandes audaces et constituent la meilleure partie de l'œuvre de J. Le genre de ces compositions et la variété de leurs textes permettent au compositeur un plus grand espace d'expérimentation technico-stylistique. A la variété des formes, (et au nombre des voix : de 3 à 6) s'ajoute la multiplicité des effets et des intentions poétiques : à la puissante construction engagée de la fugue *Qui habitat in adjutorio altissimi*, se compare la grande fluidité mélodique de quelques motets en hommage à Marie, comme le *Salve regina* et l'*Ave Maria... virgo serena*, ou l'humanisme raffiné («classicisant») du *Huc me sydereo descendere iussit Olympo* à 6 voix et du *Ut Phoebi radiis* à 4 voix; du style courtisan plein de légèreté de *Memor esto verbi tui*, écrit pour rappeler à Louis XII la promesse d'un bénéfice ecclésiastique, on passe à la sombre expression du *Miserere* à 5 voix pour Ercole d'Este et aux deux *De profundis* à 4 et 5 voix, ou à l'emploi de la citation dans le *Stabat Mater* à 5 voix sur cantus firmus tiré de la chanson d'Agricola *Comme femme desconfortée*. Mais le plus grand trait de génie chez J. consiste dans la réduction progressive de la fonction de la → teneur, à laquelle n'est plus réservée en exclusivité l'exécution du *cantus firmus*; surtout dans l'œuvre de maturité où ce rôle est confié, tour à tour, à chacune des voix, avec des variations de rythmes, qui évitent toute uniformité. Parmi les exemples célèbres de ce style figurent les messes *De beata virgine* et *Pange lingua* (dans lesquelles le matériel thématique est distribué en fragments de 4 voix de même importance qui procèdent en imitations très limpides); ainsi que le motet *Ave Maria ... virgo serena*, dans lequel chaque verset du texte a une mélodie propre, imitée tour à tour par toutes les voix. La production de J. comprend au total 20 messes, 90 motets et plus de 30 compositions vocales et instrumentales de caractère profane.

jota danse populaire aragonaise à 3/8 ou à 3/4, très répandue en Espagne. Soutenue par des instruments caractéristiques (guitares, castagnettes, tambour basque et autres) et par le chant, elle est très vivante et brillante, à caractère de virtuosité, et elle se danse en couple, face à face, sans se toucher. Elle est composée d'une strophe (*copla*) et d'un refrain (*estribillo*) et connaît diverses variantes régionales (j. de Murcie, de Valence, de Ségovie, etc.).



Cordes au début de la «Danse finale (Jota)», extrait du «Tricorne» de M. de Falla.

Joteyko Tadeusz Poczujki (Kijev, 1872 - Cieszyn, Silésie, 1932) compositeur et chef d'orchestre polonais. Elève de F. A. Gevaert à Bruxelles, il dirigea l'Orchestre philarmonique de Varsovie et enseigna au Conservatoire de cette même ville. Dans la ligne de Moniuszko, il tendit vers un langage simple pouvant accueillir, stylisées, les influences du folklore. Il composa 5 opéras, 1 mélologue, 1 ballet, de la musique symphonique, chorale et de chambre; il publia des écrits historiques, théoriques et pédagogiques.

Journet Marcel (Nice 1867 - Vittel 1933) chanteur français (basse). Sa voix était limpide, étendue, souple; interprète d'une rare sensibilité, il chanta de 1891 à 1931, se produisant dans les plus grands théâtres du monde (souvent à la Scala sous la direction de Toscanini) dans le répertoire italien et français du XIX^e siècle et dans les opéras de Wagner.

Jouy Etienne de (Jouy-en-Josas 1764 - Saint-Germain-en-Laye 1846) librettiste français. Il reçut un emploi officiel à l'Opéra de Paris où il écrivit des livrets pour Spontini (*la Vestale*, *Fernando Cortez* et

Pélage ou le Roi et la Paix), Cherubini (*les Abencérages*), Rossini (*Guillaume Tell* et la deuxième version de *Moïse*), Dalayrac et d'autres.

jubilus longue vocalise qui, dans le répertoire grégorien, est entonnée sur la dernière voyelle de «alleluia».

Judendkünig Hans (Schwäbisch Gmünd v. 1450 - Vienne 1526) luthiste et compositeur allemand. Il publia deux livres de tablatures de luth (v. 1515 et 1523) contenant des règles pour l'étude de cet instrument, des transcriptions d'œuvres vocales polyphoniques ainsi que les premiers exemples de ricercari de l'école allemande (appelés *Priamel*).

jug bands petits orchestres créés entre la fin du XIX[e] et le début du XX[e] siècle, répandus à l'origine plus spécialement dans quelques zones du sud des Etats-Unis (Tennessee, Alabama, Memphis), utilisés entre autres par le jazz à ses débuts et pour accompagner les chanteurs de blues. Leur nom vient de *jug*, instrument en terre cuite ou en métal de forme tubulaire muni d'une corde, dérivé d'un instrument africain, qui produit un son grave semblable à celui de la contrebasse. Les j. b. comprenaient généralement deux ou trois jugs et d'autres instruments, comme le kazoo, le washboard et le banjo.

Juilliard Augustus D. (Canton, Ohio, 1836 - New York 1919) musicophile et mécène américain. Industriel, il créa à New York la J. Musical Foundation, qui est l'organisation américaine la plus importante dans le domaine de la musique et qui est à l'origine de la fameuse Juilliard School et de son célèbre quatuor à cordes.

juke-box tourne-disque automatique à pièces de monnaie qui s'est répandu dans les locaux publics, d'abord aux Etats-Unis puis, après la Seconde Guerre mondiale, dans le monde entier.

Jullien Gilles (Paris v. 1653 - Chartres 1703) organiste et compositeur français. Après avoir étudié avec N. Gigault, organiste de l'église St-Nicolas-des-Champs, il fut titularisé à l'orgue de la cathédrale de Chartres (1667), poste où, après sa mort, il fut remplacé par son fils Jean-François J. Il a publié un important *Premier Livre d'orgue* (1690) contenant 80 pièces. □

Jumentier Bernard (Chavannes, près de Chartres, 1749 - St-Quentin 1829) compositeur français. Après ses études à la maîtrise de la cathédrale de Chartres (1756-1767), il fut nommé maître de musique à la cathédrale de Senlis (1767), mais revint à Chartres un an après comme chantre. Son dernier poste fut celui de maître de musique à la collégiale de St-Quentin (1776-1825). Il a laissé un grand nombre d'œuvres, parmi lesquelles des messes, beaucoup de motets, un *Requiem*, des *Magnificat*, des *Te Deum*, des oratorios, comme *les Fureurs de Saül* (1791) et *le Passage de la mer Rouge ou la Délivrance des Hébreux* (1817), des *Scènes patriotiques*, ainsi qu'un ballet héroïque : *Chloris et Médor* (1783). □

Jumilhac Dom Pierre Benoît de (Château de St-Jean-de-Ligourre, près de Limoges, 1611 - Paris 1682) théoricien français. Appartenant à l'ordre de saint Benoît, il séjourna dans divers monastères, avant d'entrer à l'abbaye de St-Germain-des-Prés en 1666, où il termina un très important ouvrage sur le chant grégorien : *la Science et la pratique du plain-chant* (1673). □

jump terme de jazz qui indique un rythme d'effet «sautillant» (en angl., *to jump* = sauter) en usage dans le swing tardif et typique du rhythm and blues.

jungle style (style jungle) définition en usage dans le jazz des années 1920 pour désigner des effets particuliers plus ou moins onomatopéiques (*growl*), obtenus sur des trompettes ou des trombones avec la sourdine *wa-wa* et stylisés, par exemple, dans *Echoes of the jungle*, *Black and tan fantasy*, etc., par l'orchestre de Duke Ellington avec Bubber Miley et Joe «Tricky Sam» Nanton.

Juon Paul (Moscou 1872 - Suisse, 1940) compositeur russe d'origine suisse. Il étudia le violon et la composition à Moscou et à Berlin. Professeur au Conservatoire de Bakou et, à partir de 1906, à la Hochschule de Berlin, il eut pour élèves E. Dressel, P. Jarnach et H. Kaminski. Il composa un ballet, de la musique symphonique, de chambre et pour piano, inspirée par Brahms. Il publia une *Praktische Harmonielehre* (2 vol., 1901), un *Handbuch für Harmonie* (1919) et une *Anleitung zum Modulieren* (1929).

Jürgens Udo ou U. Jürgen Bockelmann (Schloss Ottmanach, Carinthie, 1934) chanteur et compositeur autrichien. En 1964, après des études au Conservatoire de Klagenfurt, il s'est acquis une réputation internationale grâce à sa chanson *Walk away*. Depuis, ses nombreuses tournées et ses «shows» télévisés ont accru sa popularité, et il a obtenu plusieurs Disques d'Or avec diverses chansons. □

Jurinac Sena (Travnik 1921) soprano yougoslave. Elle débuta en 1942 à Vienne dans *la Bohème*. Très habile dans le phrasé et dotée d'une excellente technique, elle a brillé dans les opéras de Mozart ainsi que dans le répertoire de Puccini et dans les rôles légers des opéras allemands contemporains. Elle s'est retirée de la scène en 1983.

juste est ainsi nommé l'intervalle de quarte, de quinte et d'octave, ainsi que tout autre intervalle pouvant lui être assimilé (onzième, douzième, seizième, etc.) lorsqu'il n'est pas augmenté ou diminué d'un demi-ton.

K

K sigle (parfois aussi *K.V.*) accompagnant habituellement la numérotation des œuvres de W.A. Mozart, d'après le catalogue compilé en 1862 par L. von Köchel, successivement revu et corrigé depuis. // Sigle en usage également dans la numérotation des sonates pour clavecin de D. Scarlatti, d'après le catalogue compilé par R. Kirkpatrick. On l'utilise alternativement avec le sigle *L* et la numérotation correspondante, conformément au catalogue de A. Longo.

Kabalevski Dmitri Borissovitch (St-Pétersbourg 1904), compositeur soviétique. Elève de N.J. Miaskovski, il enseigna la composition au conservatoire de Moscou à partir de 1932. Sa production, caractérisée par un lyrisme d'effet facile et largement inspirée du folklore russe, est très appréciée en URSS. Parmi ses compositions sont connus les opéras *Colas Breugnon* (1938), dont l'ouverture est souvent jouée, et *la Famille Taras* (1947-50), l'opérette *le Printemps chante* (1957), la suite orchestrale *les Comédiens* (1940), la cantate *Requiem pour les victimes du nazisme* (1963), la musique didactique pour piano.

Kachine Daniel Nikititch (Moscou 1769-1841), compositeur russe. Serf affranchi en 1799, il fut l'élève de Sarti et exerça à Moscou, à partir de 1800, les activités de chef d'orchestre, de pianiste, de pédagogue et d'organisateur de la vie musicale. Il fut parmi les premiers chercheurs de musique populaire russe; il fonda en 1806 le «Journal de musique de la patrie» et publia en 1833-34 un recueil de chants russes en 3 volumes. Il utilisa aussi des mélodies populaires remaniées dans ses opéras (parmi lesquels *Natalia, la fille du boyard,* 1801), écrites sur des sujets russes dans un style italien. Il composa en outre de la musique de chambre, une *Ouverture* pour orchestre et un concerto pour piano. Ses chœurs patriotiques écrits pour la campagne contre Napoléon en 1812 connurent une large diffusion.

Kachperov Vladimir Nikititch (Simbirsk 1827 - Romantzevo, Moscou, 1894), compositeur et pédagogue russe. Elève et ami de Glinka, il séjourna en Italie de 1857 à 1865, où il étudia le chant et fit représenter (à Milan et Florence) ses opéras *Maria Tudor* (1859) et *Rienzi* (1863), influencés par Donizetti. De retour dans sa patrie, il devint professeur de chant au Conservatoire de Moscou et poursuivit son activité de compositeur d'opéras, essayant de conjuguer l'influence italienne et les nouvelles tendances nationalistes de l'opéra russe (*la Tempête*, 1867; *Taras Bulba*, 1893). Il est également l'auteur de lieder et de musique de chambre vocale.

Kadosa Pál (Leva, aujourd'hui Levice, 1903 - Budapest 1983), compositeur et pianiste hongrois. Elève de Kodály et de Székely, il fit partie en 1928 des fondateurs du groupe «Musiciens hongrois modernes». Ses opéras (parmi lesquels il faut signaler *Irren ist staatlich*, 1931), les musiques de scène et de film, mais plus encore l'abondante production symphonique et de musique de chambre, révèlent un musicien qui, bien que suivant le sillage de Bartók, s'est rapproché également de certaines tendances de la musique occidentale contemporaine (Stravinski, Hindemith et d'autres). L'importance de sa personnalité dans la vie musicale hongroise est aussi liée à son activité de pianiste et d'éminent pédagogue du piano.

Kaelin Pierre (Estavayer-le-Lac, près de Fribourg, 1913) chef de chœur et compositeur suisse. Après des études musicales à Paris (Ecole C. Franck et Institut Grégorien), il a été nommé maître de chapelle de la cathédrale de Fribourg. Professeur au Conservatoire de cette ville, il a écrit, outre un grand nombre d'œuvres chorales, comme la cantate *Messire François* (1953), quelques livres pédagogiques, tels que *le Livre du chef de chœur* (1949) ou *Pratique grégorienne* (1961). □

Kagel Mauricio (Buenos Aires 1931), compositeur argentin. Sa formation est essentiellement celle d'un autodidacte. Après avoir été directeur du Colón de Buenos Aires, il s'installa en 1956 en Allemagne, comme collaborateur au studio de phonologie de la radio de Cologne; à partir de 1959, il dirigea les concerts de musique contemporaine du «Kölner Ensemble für Neue Musik», dont il a été l'un des fondateurs; de 1960 à 1966, il enseigna aux Cours d'été de Darmstadt et, depuis 1969, il enseigne à Cologne. En tant qu'un des représentants les plus en vue de la «Nouvelle Musique», il a adopté au sein de ce domaine une position éloignée du purisme stylistique des courants post-weberniens, visant plutôt d'une façon spécifique à l'individuation de sonorités inédites, entre autres par l'usage d'instruments désuets ou utilisés selon un mode peu orthodoxe. Un autre aspect essentiel de sa poétique consiste dans l'importance accordée à la composante gestuelle, qui crée un théâtre musical loin des conventions, où l'on peut remarquer des attitudes surréalistes ou néo-dadaïstes, des influences de Beckett ou du théâtre de l'absurde. Dans la phase récente de l'activité de K. prévaut la tendance à travailler sur des matériaux simplifiés ou bien connus, pour en extraire une expressivité agressive et même sombrement féroce, p. ex. à travers des

montages. Parmi ses compositions : *Anagrama* pour voix et instruments (1955-58); *Transición II* pour piano, percussion et deux bandes magnétiques (1959); *Hétérophonie* (1959-61) pour orchestre; *Sur scène*, action théâtrale pour piano, orgue portatif, célesta, percussion et trois voix (1962); *Match*, pour deux violoncelles et percussion (1964); *Hallelujah* pour chœur (1967-68); *Ludwig van* (1969); la composition scénique *Staatstheater* (1967-70); *Chorbuch* (1978); *Aus Deutschland* (1981).

Kahn Robert (Mannheim 1865 - Biddenden, Kent, 1951), compositeur et pianiste allemand. Elève de J. Rheinberger à Munich, il eut des contacts fréquents avec Brahms et J. Joachim; son *Premier Quatuor* fut créé par la formation de ce dernier. Installé en Angleterre depuis 1937, il composa de la musique pour piano et orchestre, symphonico-vocale et chorale a cappella, de la musique de chambre (où l'influence de Brahms est patente), instrumentale, des recueils pianistiques et des lieder.

Kajanus Robert (Helsinki 1856-1933), compositeur et chef d'orchestre finlandais. En 1882, il créa à Helsinki le premier orchestre symphonique finlandais. Contemporain de Sibelius, il fut parmi les plus ardents représentants d'un romantisme de caractère national, comme en témoignent entre autres les deux *Rhapsodies finlandaises* pour orchestre (1882, 1889) et la fantaisie symphonique avec chœur *Aino* (1885), inspirée du *Kalevala*, la légendaire épopée finlandaise.

Kalinnikov Vassili Serguélévitch (Voïna 1866 - Yalta 1901) compositeur russe. Peu de temps après sa nomination comme chef d'orchestre assistant au Théâtre-Italien de Moscou (1893), il dut se retirer en Crimée à cause d'ennuis de santé. Son œuvre va des pièces de piano *(Nocturne, Elégie...)* aux poèmes symphoniques (*Nimfy* (1889), *Kedr i Palma* (1898)). C'est avec sa *Symphonie n° 1*, très influencée par la musique de Borodine, qu'il eut le plus de succès. □

Kalkbrenner Friedrich (environs de Kassel 1785 - Enghien-les-Bains 1849) pianiste et compositeur allemand. Fils de CHRISTIAN (1755-1806), compositeur et auteur de traités historiques et théoriques sur la musique; il étudia à Paris et à Vienne, où il se lança dans des activités de concertiste, aidé par Beethoven, par Haydn et par Albrechtsberger. Il vécut ensuite à Paris, à Londres (1814-1823) puis, de nouveau, à Paris où il acquit une grande renommée d'enseignant (il donna des conseils techniques à Chopin), jouissant de l'estime de Liszt, de Schumann et de Mendelssohn. Il composa des études, des concertos et diverses pièces pour le piano. Auteur d'une importante méthode fondée sur le *guide-main* (appareil permettant de régler la position des mains sur le clavier), il introduisit des innovations dans la pédagogie du piano, développant, en particulier, la technique de la main gauche, de la pédale et de l'articulation du poignet.

Kallenberg Siegfried Garibaldi (Bad Schachen, Lindau 1867 - Munich 1944), compositeur allemand. Il exerça son activité à Stettin, Königsberg et Munich. Dans sa production, essentiellement post-romantique, on remarque des traces impressionnistes et expressionnistes. Il composa 4 opéras, de la musique symphonique, chorale, de la musique de chambre et de piano, ainsi que 300 lieder. Il publia *Musikalische Kompositionsformen* (2 vol., 1913), *Richard Strauss* (1926), *Max Reger* (1930).

Kalliwoda ou Kalivoda Johann Wenzel (Prague 1801 - Karlsruhe 1866) violoniste et compositeur tchèque. Membre de l'orchestre du Stavovské Theater (1816-1821), dont le directeur musical était alors C.M. von Weber, il quitta son poste pour une tournée de concert européenne, avant d'être nommé maître de chapelle du prince de Fürstenberg (1822) à Donaueschigen. Pendant plus de 40 années, il contribua à y élever le niveau de la vie musicale. Son œuvre, très importante, comprend, hormis des symphonies, des concertos et des ouvertures, plusieurs compositions pour le piano et la voix, dont le célèbre chœur *Das deutsche Lied*, et un opéra : *Prinzessin Christine von Wolfenburg* (1828). □

Kálmán Emmerich (Siofolk 1882 - Paris 1953), compositeur hongrois. Camarade d'études de Bartók et de Kodály à l'Académie de musique de Budapest, il déploya l'essentiel de son activité en Autriche, où il s'affirma comme l'un des derniers représentants de l'opérette viennoise, qu'il enrichit de motifs suggestifs empruntés au folklore magyar. Il obtint ses plus grands succès avec *Ein Herbstmanöver* (1908), *Die Csárdásfürstin* (1915), *Gräfin Mariza* (1924) et *Die Zirkusprinzessin* (1926). Il s'installa aux Etats-Unis en 1940.

Kalomiris Manolis (Smyrne 1883 - Athènes 1962), compositeur grec. Pianiste et pédagogue, il fonda en 1926 le Conservatoire national d'Athènes, qu'il dirigea pendant de nombreuses années. Il est considéré comme l'initiateur de l'école nationale grecque moderne : dans sa musique, les composantes folkloriques s'allient aux formes et modes de tradition occidentale, en particulier de descendance wagnérienne et straussienne. Son originalité s'exprime plus complètement dans ses œuvres théâtrales, comme *le Maître d'œuvre* (1916), *l'Anneau de la mère* (1917), *Lalla* (1945), *Constantinos o Paleologos* (1962); mais les compositions symphoniques sont également dignes d'être citées : les poèmes *le Colporteur* (1922) et *les Assiégés libres* (1924), la suite *Images d'îles* (1928), les 3 symphonies (dont 2 avec chœur et 1 avec voix de récitant).

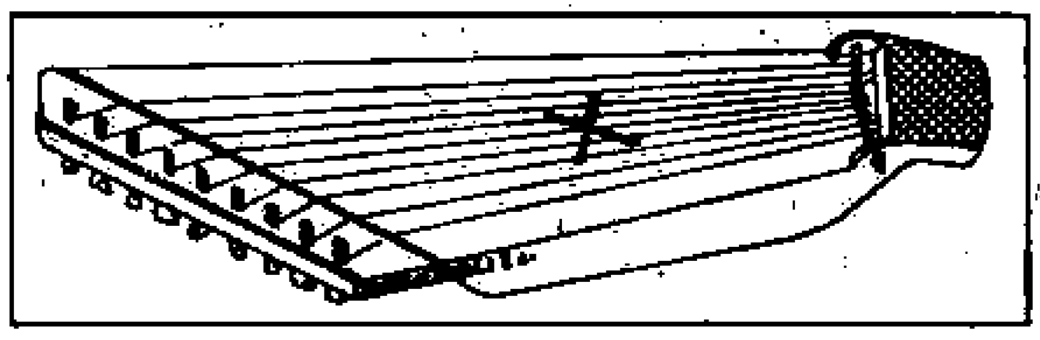
Kamieński Maciej (Sopron, Slovaquie, 1734 - Varsovie 1821) compositeur polonais. Il effectua ses études à Ödenburg et à Vienne avant de s'installer, en 1760, à Varsovie. En 1778, il fit représenter *la Misère changée en bonheur*, premier opéra sur un texte en langue polonaise, œuvre dans laquelle il introduisit des rythmes et des mélodies du folklore slave, alternant habilement le chant, la déclamation et le récitatif sec. Il composa également l'opéra *la Simplicité vertueuse* (1779), 7 vaudevilles, tous sur livrets polonais, plusieurs œuvres instrumentales et vocales aujourd'hui perdues.

Kaminski Heinrich (Tiengen, Forêt-Noire, 1886 - Ried, Bavière, 1946) compositeur allemand. Il enseigna à l'Académie prussienne des arts de Berlin. Opposé au régime nazi — l'exécution de ses œuvres fut interdite — il se retira de la vie active en 1933. C. Orff figure parmi ses élèves. Sa production, de style néoclassique marqué par le romantisme tardif, comprend deux opéras, de la musique symphonique, concertante, des œuvres pour voix et chœur et de la musique de chambre.

Kandoskin Ivan, ou Chandoskin (Saint-Pétersbourg? 1747-1804), violoniste et compositeur russe. Serf affranchi en 1785, élève de Lolli et de Tartini, il

devint le violiniste russe le plus célèbre de son époque, connu pour ses qualités d'improvisateur. Il pratiquait avec le même talent virtuose la guitare et la balalaïka. A partir de 1765, il fut membre de l'Orchestre de la cour de Saint-Pétersbourg dont il devint ensuite le chef. Dans ses compositions, il unit le style violinistique italien au folklore de son pays. Il publia plusieurs volumes de variations sur des chants populaires russes, ainsi que 6 sonates pour deux violons et trois pour violon seul, premiers exemples du répertoire violinistique russe.

kantele instrument à cordes apparenté à la cithare, en usage dans la musique populaire finlandaise comme instrument principal d'accompagnement du chant épique national *Kalevala*. Il a la forme d'un trapèze irrégulier : les cordes, fixées sur le côté le plus large, sont pincées avec un plectre, pendant que la main libre étouffe les cordes qui ne doivent pas sonner.



Kantele (Finlande).

kantor → cantor.

Kapr Jan (Prague 1914), compositeur tchécoslovaque. Il a enseigné à Brno à partir de 1961. Attentif au message de Stravinski, de Martinu et du groupe des Six, il est l'auteur de 6 symphonies, de musiques de film, de compositions pour chœur et de lieder sur des textes populaires.

Kapsberger Johannes Hieronymus, appelé en Italie Giovanni Geronimo Tedesco della Tiorba (? v. 1575 - Rome 1661) compositeur, théorbiste et luthiste allemand. D'origine aristocratique, il s'installa en Italie, vivant d'abord à Venise puis, à partir de 1610, à Rome où il fut célèbre en tant qu'exécutant virtuose du théorbe, du chitarrone et du luth; il fut — avec Frescobaldi et Mazzochi — au service du cardinal Antonio Barberini. Il était l'ami d'A. Kircher qui le mentionna dans son ouvrage *Musurgia universalis.* Il publia 4 livres de tablatures de chitarrone, 6 livres de villanelles, 2 de tablatures de luth, 2 d'*arie passeggiate* (c'est-à-dire avec de nombreux agréments), 1 livre de madrigaux à 5 voix, 1 de *mottetti passeggiati*, des caprices pour deux instruments, des *sinfonie* à quatre, des œuvres vocales, des messes, des litanies et plusieurs autres œuvres sacrées.

Karaïev Kara Abdoulfas Ogly (Bakou 1918), compositeur soviétique. Elève de Chostakovitch à Moscou, il enseigne au conservatoire de Bakou. Son abondante production de ballets, de cantates et de musique symphonique s'inspire aussi bien des formes traditionnelles de la musique occidentale que du patrimoine folklorique du peuple d'Azerbaïdjan. Par son activité de compositeur et par les nombreuses fonctions officielles qu'il a occupées, il est devenu la personnalité dominante de la vie musicale en Azerbaïdjan après la Seconde Guerre mondiale.

Karajan Herbert von (Salzbourg 1908-1989), chef d'orchestre autrichien. Il fut directeur permanent de l'Opéra d'Ulm de 1927 à 1934; il passa ensuite à Aix-la-Chapelle (jusqu'en 1942), puis à Berlin (jusqu'en 1944), où il retourna en 1955 comme successeur de W. Furtwängler à la tête de l'Orchestre philharmonique. En 1956, il succéda à K. Böhm dans la charge de directeur permanent de la Staatsoper de Vienne (jusqu'en 1964); en 1967, il a créé le Festival de Pâques de Salzbourg, où il est en outre l'un des principaux collaborateurs du plus ancien Festival d'été. Il a été l'un des protagonistes de la vie musicale des dernières décennies, déployant en même temps une activité controversée de metteur en scène et de scénographe. C'est un interprète original, possédant une rare capacité à affronter les partitions de manière peu traditionnelle; son goût des sonorités, d'une grande finesse, le porte à des analyses perspicaces et subtiles, jusqu'à effleurer parfois la préciosité. Quant à son répertoire, extrêmement étendu, on retiendra au moins son exceptionnelle compréhension de R. Strauss et du post-romantisme, de Wagner (proposé par lui sur le mode anti-rhétorique et intimement lyrique) et de Brahms.

Karel Rudolf (Plzen 1880 - Terezin 1945), compositeur et pédagogue tchèque. Elève de Dvořák, il enseigna au conservatoire de Prague à partir de 1923; arrêté par les Nazis en 1943, il mourut au camp de concentration de Terezin. A partir des modèles de Dvořák et de Tchaïkovski, son style mûr évolua vers une densité polyphonique plus complexe. Il composa 4 opéras, de la musique orchestrale, des cantates, de la musique de chambre, des pièces pour piano, des lieder, des chants chorals.

Karg-Elert Sigfrid (Oberndorf am Neckar, Wurtemberg, 1877 - Leipzig 1933), théoricien, organiste et compositeur allemand. Elève de Jadassohn et Reinecke à Leipzig, il enseigna à partir de 1919 au Conservatoire de cette ville, se consacrant en même temps à une carrière de concertiste. Dans sa musique, on remarque des influences de l'impressionnisme et d'autres tendances contemporaines jusqu'à l'atonalité; parmi ses nombreuses compositions, les plus connues sont celles pour orgue et harmonium, en particulier les chorals pour orgue. Il publia également des écrits théoriques, parmi lesquels *Die Grundlagen der Musiktheorie* (2 vol., 1922).

Karłowicz Mieczyslaw (Wieszniew, Lituanie, 1876 - monts Tatra 1909), compositeur polonais. Il étudia à Varsovie et Berlin. Avec K. Szymanowski et d'autres, il fit partie du groupe «Jeune Pologne». Sa production, fondée sur le romantisme et le folklore, comporte de la musique symphonique, de la musique de chambre et des pièces pour piano encore fréquemment exécutées en Pologne. Il publia des *Souvenirs inédits de Chopin* (1904).

Karrer Pavlos (Zante 1826-1897), compositeur grec. Après avoir étudié dans son pays natal, à Paris et à Liverpool, il se perfectionna en 1850 au Conservatoire de Milan. Il composa 11 opéras de style italien, où il introduisit des mélodies populaires grecques.

kasso → kora.

Kastalski Alexandre Dimitriévitch (Moscou 1856-1926) compositeur russe. Chef de chœurs, érudit et propagateur de la musique populaire, il adhéra pleinement, pendant et après la révolution bolchévique, à l'approche «réaliste» de l'art soviétique, composant de la musique dramatique, symphonique et chorale liée tant au patrimoine populaire qu'au monde du travail et aux besoins de glorification de l'Etat socialiste (*Sur la tombe de Lénine*, cantate de 1924; *Russie rouge,* chœurs avec accompagnement,

d'instruments populaires; *Hymne au Prolétariat*, etc.). Il publia un important traité pour l'harmonisation des chants russes et la monographie *Particularités du système de la musique populaire russe* (1923).

Kastner Jean-Georges (Strasbourg 1810 - Paris 1867), compositeur et théoricien alsacien. Il interrompit ses études de théologie pour se consacrer à la musique; il fut l'élève de H.M. Berton et de A. Reicha. Organisateur de concours et fondateur d'associations, théoricien influent, il encouragea les expériences d'A. Sax sur les nouveaux instruments à vent. Il conçut le «livre-partition», une forme de poème symphonique et vocal accompagné d'une étude approfondie sur l'argument ayant inspiré la musique. Il composa 9 opéras, 9 livres-partitions (qui représentent la partie la plus considérable de sa production), de la musique orchestrale, vocale et de la musique de chambre. Il publia un *Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art* (1839) et de nombreux autres traités théoriques.

Kastner Macario Santiago (Londres 1908), musicologue et claveciniste anglais, naturalisé portugais. Il est concertiste de clavecin et de clavicorde, a enseigné au conservatoire de Lisbonne et a été collaborateur de l'Institut de musicologie du Centre de recherches scientifiques espagnol et de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne. Il a publié des essais sur la musique espagnole et portugaise ancienne et moderne, et sur les orgues anciens; il a réalisé des éditions de la musique pour clavecin et pour orgue des deux pays.

Katchen Julius (Long Branch, New Jersey, 1926-1969) pianiste américain. Il débuta en soliste avec l'Orchestre de Philadelphie. Pourvu d'une technique précise et éblouissante, il fut particulièrement apprécié comme interprète de Brahms, de Prokofiev et de Bartók.

Katzer Georg (Habelschwerdt 1935), compositeur allemand. Il a fait ses études à Berlin avec R. Wagner-Régeny, puis avec Eisler. Il appartient au groupe de compositeurs qui mènent en RDA des recherches expérimentales proches de celles de la néo-avant-garde; il utilise des procédés d'écriture aléatoire et privilégie souvent l'élément gestuel (p. ex. dans *Szene*, 1973, pour ensemble de chambre).

Kauer Ferdinand (Klein-Tajax, Moravie, 1751-Vienne 1831) compositeur autrichien. Il fut violoniste et chef d'orchestre à Vienne et à Graz. Compositeur à succès, superficiel, mais agréable et séduisant, ouvert à toutes les tendances en vogue (de Mozart à Weber et à Lortzing), il écrivit environ 200 œuvres musicales destinées au théâtre (opéras, singspiele, opérettes, vaudevilles, parodies et pantomimes) et de très nombreuses autres compositions comprenant presque tous les genres musicaux courants.

kaval longue flûte droite des Balkans, à embouchure simple, construite en roseau ou en bois. Elle possède 7 ou 8 trous, dont 1 à son extrémité. Elle dérive d'un instrument turc analogue, qui lui a donné son nom.

Kayn Roland (Reutlingen 1933), compositeur allemand. Il a étudié la composition avec B. Blacher. Il s'intéresse depuis longtemps à la musique électronique et enseigne comme professeur invité à Varsovie, Cologne et Milan. Il a participé en 1964 à la fondation du «Gruppo Internazionale d'Improvvisazione Nuova Consonanza» de Rome. Son évolution musicale repose sur les résultats et sur les découvertes de la théorie de l'information et de la cybernétique. Parmi ses compositions : *Spektren* pour quatuor à cordes; *Quanten* pour piano (1957); *Vectors I* et *II* pour orchestre de chambre; *Phasen (Obelisk für Auschwitz)* pour phonèmes et quatre groupes d'instruments à percussion (1961); *Schwingungen* pour cinq groupes instrumentaux (1961-62); *Allotropie* pour orchestre avec articulation multiple (1962-64); *Diffusion* pour quatre orgues électroniques (1965); *Agrégats sonores* (1958-71) pour orchestre; *Entropie* (1973-75) pour orchestre.

Kayser Philipp Christoph (Francfort-sur-le-Main 1755 - Oberstrass, Zurich, 1823) compositeur et pianiste allemand. Ami de Goethe dont il mit en musique les textes des singspiele *Jery und Bäteli* (1799, inachevé) et *Scherz, List und Rache* (1787); outre divers lieder, il composa également les premières musiques de scène pour l'*Egmont* (1787). Sa collaboration avec Goethe (ainsi que son activité de compositeur) cessèrent en 1789, lorsque le grand poète, après avoir entendu l'*Enlèvement au sérail* de Mozart, commença à mésestimer la valeur de ses compositions.

kazoo instrument de musique constitué d'un petit tube de jonc dans lequel vibre une membrane lorsque le joueur y souffle ou y chante. Utilisé dans les rites magiques d'Afrique occidentale, le k. fut l'un des instruments des classes pauvres dans le sud des Etats-Unis au début du siècle. Il fut utilisé dans le premier Jazz (Red McKenzie).

Keil Alfredo (Lisbonne 1850 - Hambourg 1907), compositeur portugais. Fils d'un Allemand et d'une Alsacienne, il fit ses études à Lisbonne et se perfectionna à Nuremberg; il s'occupa également de peinture, de poésie et d'archéologie et entretint des rapports avec les plus grands artistes de son temps (pour la musique, avec Verdi, Gounod, Massenet). Il composa son premier opéra sur un livret en langue portugaise et sur un argument national (*A Serrana*, 1899), 3 autres opéras, 1 opérette, 2 poèmes symphoniques, diverses musiques instrumentales et vocales; un de ses chants, *A Portuguesa*, est devenu l'hymne national portugais en 1900.

Keilberth Joseph (Karlsruhe 1908 - Munich 1968), chef d'orchestre allemand. Il fut chef titulaire à Prague, Dresde, Hambourg et, à partir de 1951, à l'Opéra de Munich. Il dirigea souvent à Bayreuth et aux festivals de Salzbourg et de Lucerne, où il était particulièrement apprécié comme interprète de la musique allemande des XIX^{e} et XX^{e} siècles.

Keiser Reinhard (Teuchern 1674 - Hambourg 1739) compositeur allemand. Après avoir effectué ses études à Leipzig avec J. Schelle et, peut-être, J. Kuhnau, il exerça, entre 1695 et 1706, à l'Opéra de Hambourg, ville où il déploya également une intense activité d'organisateur de concerts. Il devint ensuite maître de la chapelle royale, à Copenhague, et, à partir de 1728, cantor à la cathédrale de Hambourg. Il écrivit (seul ou avec d'autres compositeurs) environ quatre-vingts œuvres (opéras, sérénades, pastiches et autres œuvres théâtrales sur livrets allemands), une quinzaine de cantates profanes, des arias, des œuvres sacrées et plusieurs compositions instrumentales. Les opéras composés pour la ville de Hambourg — dont K. fut l'un des principaux animateurs — représentent, sur le

plan historique, la première tentative pour greffer l'opéra sur la culture allemande. La production musicale de K. reflète l'éclectisme stylistique caractérisant les expériences menées à Hambourg, ville où il synthétisa les modèles vénitiens (d'A. Steffani, principalement), la tragédie lyrique de Lully, ainsi que les œuvres françaises plus récentes d'A. Campra. La variété stylistique se traduit chez K. par la richesse des effets dramatiques et par la variété des caractères et des sentiments, soulignée par l'utilisation expressive d'un ensemble orchestral particulièrement nourri. Les mêmes ressources dramatiques sont encore employées dans les cantates, dans les oratorios et dans les passions, où l'influence de Haendel et de Bach est dominante.

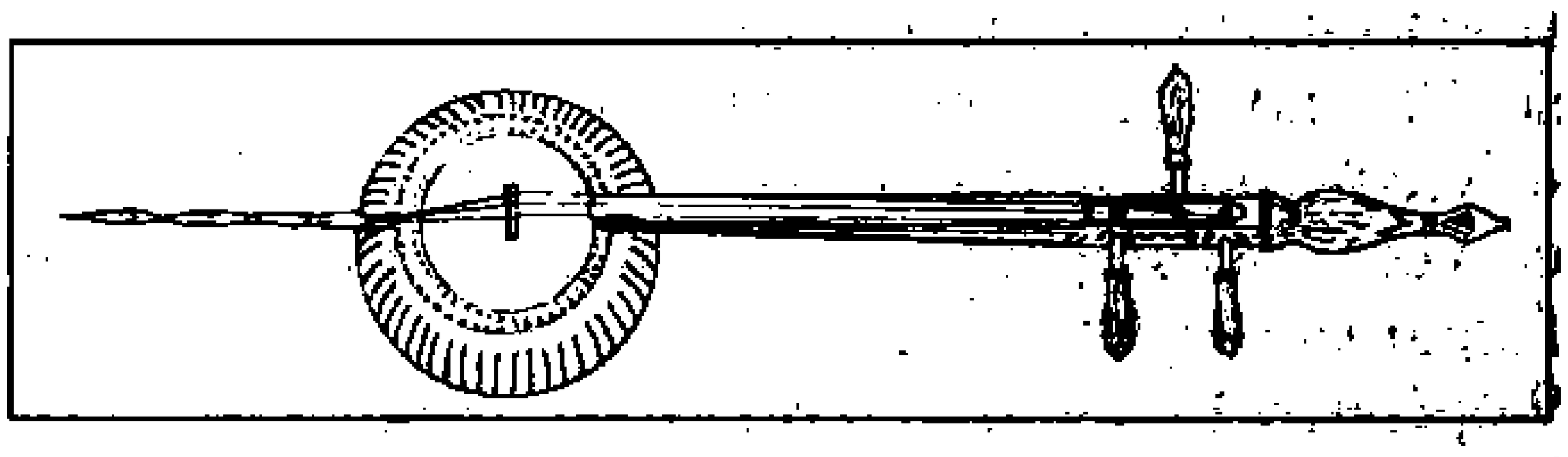
Kelemen Milko (Podravska Slatina, Croatie, 1924), compositeur yougoslave. Elève du conservatoire de Zagreb, il se perfectionna à Paris avec O. Messiaen et avec W. Fortner à Fribourg; il enseigna à Zagreb, où il fonda en 1961 la Biennale de Zagreb. Il a beaucoup contribué à la diffusion, en Yougoslavie, de la Nouvelle Musique, sur les expériences de laquelle il s'est appuyé à partir de 1960 environ, après des débuts bartókiens. Il est l'auteur de ballets, de diverses musiques orchestrales, de musique de chambre.

Kéler Béla (Bartfa 1820 - Wiesbaden 1882), violoniste, chef d'orchestre et compositeur hongrois. Il dirigea des orchestres et des musiques de régiment en Autriche, Hongrie, Allemagne. Il composa 12 ouvertures, 1 ballet et beaucoup de musique de danse, en partie encore jouée aujourd'hui.

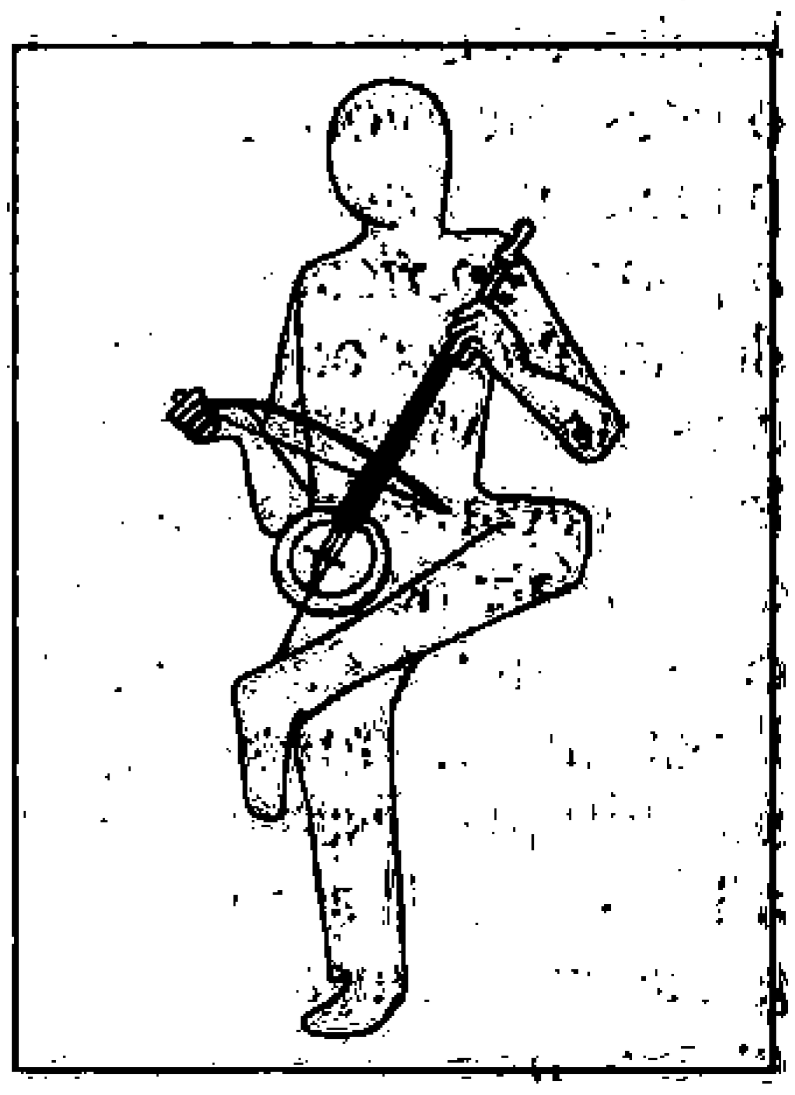
Kelkel Manfred (Siersburg, Sarre, 1929) compositeur et musicologue français d'origine allemande. Il a tout d'abord étudié la composition au Conservatoire de Paris (avec D. Milhaud, O. Messiaen et J. Rivier), puis la musicologie à la Sorbonne où il a soutenu un doctorat d'Etat sur l'opéra de 1890 à 1930 (1982). En 1985, il a été nommé Professeur d'histoire de la musique à l'Université de Lyon et, en 1991, à la Faculté de musique et musicologie de Paris-Sorbonne. Son œuvre musical est divers et aborde aussi bien la musique instrumentale que vocale et théâtrale. Il a aussi publié de nombreux articles et ouvrages, dont *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930* (1984). □

Kelterborn Rudolph (Bâle 1931) compositeur suisse. Après des études musicales (composition et direction) et de musicologie à Bâle, il a enseigné à la Musikakademie de Bâle (1955-1960), puis de Detmold (1960-1968), avant d'être nommé professeur à la Musikhochschule de Zurich. Il a aussi été rédacteur en chef de la «Revue Musicale Suisse» (1969-1974) et dirigé le département musical de la Radio à Bâle (1975-1980). Son œuvre reflète strictement ses idées quant à la construction formelle et à une recherche systématique d'expressivité fondée sur l'emploi des techniques sérielles et aléatoires, et aborde à peu près tous les genres : *Missa* pour soli chœur et orchestre (1958); *Varianti* pour 6 instruments (1959); *Die Flut,* oratorio (1963-64); *Kaiser Jovian* (créé à Karlsruhe en 1967); *Relations,* ballet (1975); *Visions sonores* pour 6 groupes de percussions et 6 instruments obligés (1976); *Gesänge zur Nacht* pour soprano et orchestre de chambre (1978); *Canzoni per orchestra Chiaroscuro* (1980). En outre, il a publié divers articles d'analyse et d'esthétique dans différentes revues. □

kemange type de luth à archet muni d'un long manche, joué en position verticale et répandu — avec des formes diverses — dans l'ensemble du monde islamique, jusqu'en Indonésie. Il est habituellement constitué d'un petit résonateur hémisphérique, pourvu d'une table harmonique de parchemin, dans laquelle est fixé un long manche cylindrique terminé par un chevillier droit. // En Turquie, on appelle k. un instrument à cordes semblable à la lyre.



Kemange perse, sorte de luth à archet.



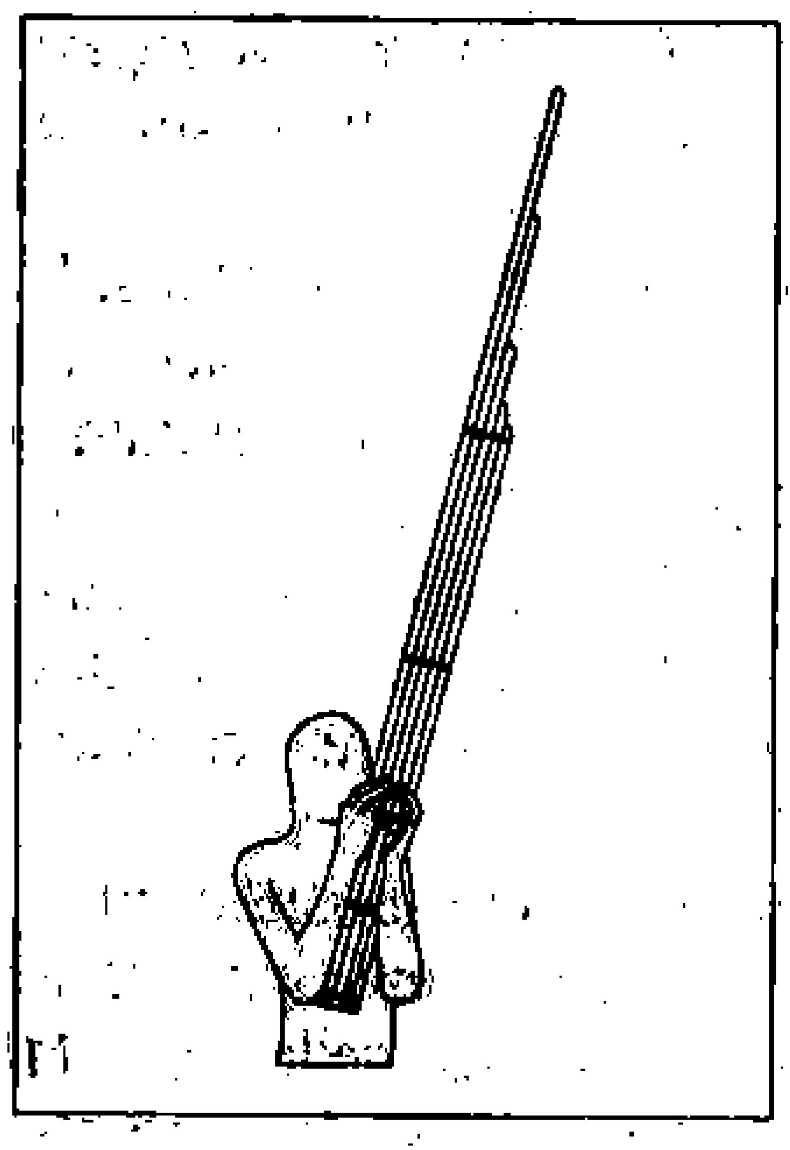
Joueur de kemange turc.

Kemper Peter (? 1734 -?) facteur d'orgues allemand. Il fut le fondateur d'une famille de facteurs d'orgues qui donna naissance, à Lübeck, en 1868, à la manufacture K. & Sohn, l'une des plus importantes d'Allemagne, active encore de nos jours.

Kempff Wilhelm (Jüterbog, Brandebourg, 1895 - Positano 1991), pianiste allemand. Il fit ses débuts comme concertiste en 1916, s'affirmant comme interprète de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms. Par son choix de répertoire et sa conception interprétative, il est considéré comme le dernier héritier (dans la lignée d'A. Schnabel, E. Fischer, W. Backhaus) de l'école pianistique allemande classique, fondée sur la noblesse de l'expression et sur l'intense approfondissement stylistique; il n'eut pas certaines inquiétudes innovatrices (quant à ladite tradition) qui furent propres à d'autres pianistes allemands de sa génération, comme W. Gieseking ou E. Steuermann.

ken instrument aérophone indochinois à anche libre, semblable à l'orgue à bouche. Deux rangs de tuyaux, de longueur variée, partent de l'embouchure. A l'intérieur de chaque tube est insérée une anche libre posée au-dessus d'un trou latéral qui, lorsqu'il est ouvert, laisse passer l'air du tuyau jusqu'à l'anche et qui, fermé, permet à l'air de la mettre en vibration.

Kentner Louis (Karvin 1905), pianiste et compositeur anglais, d'origine hongroise. Formé à l'école de piano de Székely à Budapest, il fut élève de Kodály pour la composition. Il a composé quelques morceaux symphoniques et de musique de chambre, mais doit sa notoriété en premier lieu aux succès obtenus comme pianiste. C'est un interprète apprécié de la musique de Bartók, dont il a créé le *Deuxième Concerto* en 1933 et, en création européenne, le *Troisième Concerto* en 1948.



Joueur de ken, instrument aérophone chinois.

Kenton Stanley Newcomb, dit «Stan» K. (Wichita, Kansas, 1912 - Hollywood 1979), chef d'orchestre, compositeur et pianiste de jazz américain. Il créa en 1941 son premier orchestre, lequel prit en 1943 la physionomie définitive et originale de ce que K. lui-même définit comme le «jazz progressif», où l'élément rythmique, fondamental dans le jazz, est subordonné à la puissante masse sonore des vents. Dans sa première période, celle des compositions intitulées «Artistry», l'orchestre révèle une froideur explosive et inquiète. K. a abondamment utilisé les rythmes afro-cubains, cédant parfois à des suggestions atonales ou «classicisantes»; dans les années 50, il s'est également rapproché du cool-jazz tardif en engageant notamment le saxophoniste alto Lee Konitz.

Keppard Freddie (New Orleans 1883 - Chicago 1932), trompettiste de jazz américain. Il fut l'un des «rois» de La Nouvelle-Orléans avec Buddy Bolden, King Oliver et Louis Armstrong. Par crainte d'être plagié, il s'est refusé à être le premier à enregistrer du jazz. Ses quelques enregistrements datent de la dernière période mais, tout en révélant un soliste de premier ordre, ils n'ont pas le charme brillant qui devait caractériser ses exécutions de jeunesse. Il joua avec l'Olympia Band, l'Original Creole Band, Doc Cook, Sidney Bechet et avec ses propres Jazz Cardinals.

Kerle Jacques de (Ypres 1531 ou 1532 - Prague 1591) compositeur flamand. D'abord maître de chapelle à Orvieto, en 1555, il devint prêtre en 1561; il séjourna ensuite à Venise, Rome et Trente où il participa au concile en présentant des œuvres sacrées de sa composition, les *Preces pro Concilio.* A partir de 1565, il fut maître de chapelle à Ypres, puis, entre 1568 et 1575, organiste à la cathédrale d'Augsbourg et enfin, à partir de 1582, maître de la chapelle impériale; en 1583, il s'installa à Prague. Il publia un recueil d'*Hymni totius anni et Magnificat cum 4 et 5 v.*, une *Egregia cantio* à 6 voix, 11 livres de psaumes, des prières, des messes, des motets, des chants sacrés de 4 à 8 voix; du premier livre de *Il Trionfo d'amore* de Pétrarque, il tira deux livres de madrigaux aujourd'hui perdus. Fidèle à l'écriture polyphonique de Josquin des Prés, K. adopta prudemment les innovations de l'époque comme l'homophonie, le chromatisme et le récit déclamé.

Kerll Johann Kaspar (Adorf, Vogtland, 1627 - Munich 1693) compositeur et organiste allemand. Il étudia à Vienne avec G. Valentini, à Rome avec Carissimi et, peut-être aussi, Frescobaldi. Maître de chapelle à la cour du Prince-Electeur de Bavière, entre 1656 et 1674, puis organiste à la cour de Vienne, il compta parmi ses élèves A. Steffani et, probablement, J. Pachelbel et J. J. Fux. Il écrivit de nombreux opéras (tous perdus), des œuvres sacrées; on lui doit une vaste production de pièces d'orgue ou de clavecin qui représentent un point de jonction entre les maîtres de l'école romaine d'une part et, de l'autre, Bach et Haendel. Ces deux derniers réélaborèrent des pièces instrumentales de K. et introduisirent plusieurs de ses thèmes dans leurs œuvres.

Kerman Joseph (Londres 1924) critique musical et musicologue anglais. Cofondateur (en 1977) et directeur de la revue «19th Century Music», il est spécialiste de la musique vocale élizabéthaine et de celle du début du XIXe s. (*les Quatuors de Beethoven,* Paris, 1974).

Kern Alfred (Vendenheim, Bas-Rhin, 1910 - Strasbourg 1989) facteur d'orgues français. Après avoir travaillé chez différents facteurs, il a fondé sa propre entreprise à Cronenbourg, en 1953, qu'il a dirigé jusqu'en 1977. Il a assuré la reconstruction de divers instruments, dont ceux de Saint-Séverin (1964), Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux (1968), Saint-Jacques-du-Haut-Pas (1970) et Notre-Dame-des-Victoires (1974) à Paris, et a restauré de nombreuses orgues anciennes. C'est son fils Daniel K. qui lui a succédé à la tête de la maison Kern. □

Kern Jerome David (New York 1885-1945), compositeur de musique légère américain. Fils d'émigrés juifs de Tchécoslovaquie, il composa plusieurs comédies musicales; parmi les plus importantes : *Very good Eddie* (1915), *Oh boy* (1917), *Sally* (1920) et le fastueux *Show boat* (1927), dont fait partie la chanson *Ol'man river*, inspirée des chants religieux des Noirs d'Amérique. Autres chansons importantes : *All the things you are,* tiré de la comédie musicale *Very warm for may* (1939), et *The way you look tonight.* Bien qu'il soit l'un des plus grands compositeurs de chansons des Etats-Unis, K. est encore influencé par la tradition européenne.

Ketelbey Albert William (Birmingham 1875 - Cowes, île de Wight, 1959), compositeur anglais. Il est connu pour une série de morceaux symphoniques de style classique et léger, caractérisés par des coloris orchestraux raffinés et des mélodies fluides et aisées. Parmi les pièces les plus fameuses : *In a Monastery Garden* (1915), *In a Persian Market* (1920), *In a Chinese Temple Garden* (1923).

Keussler Gerhard von (Gulbene, Lettonie, 1874 - Nieder-Wartha, Dresde, 1949), compositeur et chef d'orchestre allemand. Il dirigea les Concerts philharmoniques de Hambourg de 1912 à 1921 et enseigna à l'Académie des arts de Berlin de 1934 à 1941. Sa production, de goût post-romantique, comporte 4 opéras (dont 1 inachevé), de la musique symphonique, des oratorios, de la musique vocale. Il publia des essais sur Haendel, Bach et Beethoven.

Khatchatourian Aram Ilytch (Tbilissi, Arménie, 1903 - Moscou 1978), compositeur arménien. Elève de N. Miaskovski, il enseigna à partir de 1951 au Conservatoire de Moscou. Son ample production, souvent inspirée du folklore musical arménien, est caractérisée par des rythmes intenses, des élans mélodiques, des sonorités criardes. Il utilise un langage tonal et adopte les schémas traditionnels. Outre quelques ballets, parmi lesquels *Gayaneh* (1942), qui

comporte la fameuse «Danse des sabres», et *Spartacus* (1956), K. composa un *Poème sur Staline* (1938) pour chœur et orchestre, des symphonies et autres œuvres orchestrales, des concertos pour piano (1936), pour violoncelle (1946), pour violon (1962), la *Rhapsodie* (1963) pour violoncelle et orchestre, de la musique de chambre, des musiques de scène et de films. Son neveu Karen Sourénovitch K. (Moscou 1920) est également compositeur.

Khrennikov Tikhon Nikolaïevitch (Elets 1913), compositeur russe. Elève de Chébaline au Conservatoire de Moscou, il a mené et contrôlé à partir de 1948 l'Union des compositeurs, en conservant une position éminente dans la politique musicale soviétique depuis l'époque du Jdanovisme. Il est l'auteur d'opéras, parmi lesquels *Dans la tempête* (1939), souvent représenté en URSS, de musique instrumentale, de musiques de scène et de films. La caractéristique particulière de sa personnalité musicale est la spontanéité de sa veine mélodique, parfois inspirée du folklore.

Kiel Friedrich (Puderbach, Westphalie 1821 - Berlin 1885) compositeur et pédagogue allemand. Ses études avec D. Dehn, à Berlin, le conduisirent vers la pédagogie : il enseigna à la Musikhochschule à partir de 1870. L'essentiel de son œuvre est destiné au piano, mais il a aussi abordé d'autres genres comme la musique de chambre et la musique religieuse, laissant deux *Requiem*, une *Missa solemnis*, un *Stabat Mater* et des oratorios (*Christus* et *Der Stern von Bethlehem*). □

Kienzl Wilhelm (Waizenkirchen, Haute-Autriche, 1857 - Vienne 1941), compositeur autrichien. Elève de J. Rheinberger à Munich, il se convertit aux idées esthétiques wagnériennes après avoir fait la connaissance du compositeur à Bayreuth en 1879. Il était pianiste et chef d'orchestre de grand renom et se consacra à la critique musicale à partir de 1917. La partie la plus importante de sa production est constituée de 10 opéras (on se souvient de *Der Evangelimann*, 1895), dans lesquels il adopta la technique et le langage wagnériens pour décrire un monde humble et populaire. Il composa également de la musique symphonique, de la musique de chambre instrumentale, des chœurs a cappella (dont l'un fut l'hymne officiel autrichien de 1921 à 1929), de la musique pour piano, des lieder, 8 mélologues. Il publia des mémoires et des essais sur la déclamation musicale et une biographie de *Wagner* (1904).

Kiepura Jan (Sosnowiec 1902 - New York 1966), ténor polonais naturalisé américain. Voix aisée au registre étendu, il se produisit entre 1926 et 1940 sur les plus grands théâtres du monde, s'imposant particulièrement comme interprète de Puccini. Il devint extrêmement populaire en interprétant des films musicaux aux côtés de son épouse M. Eggerth, également cantatrice.

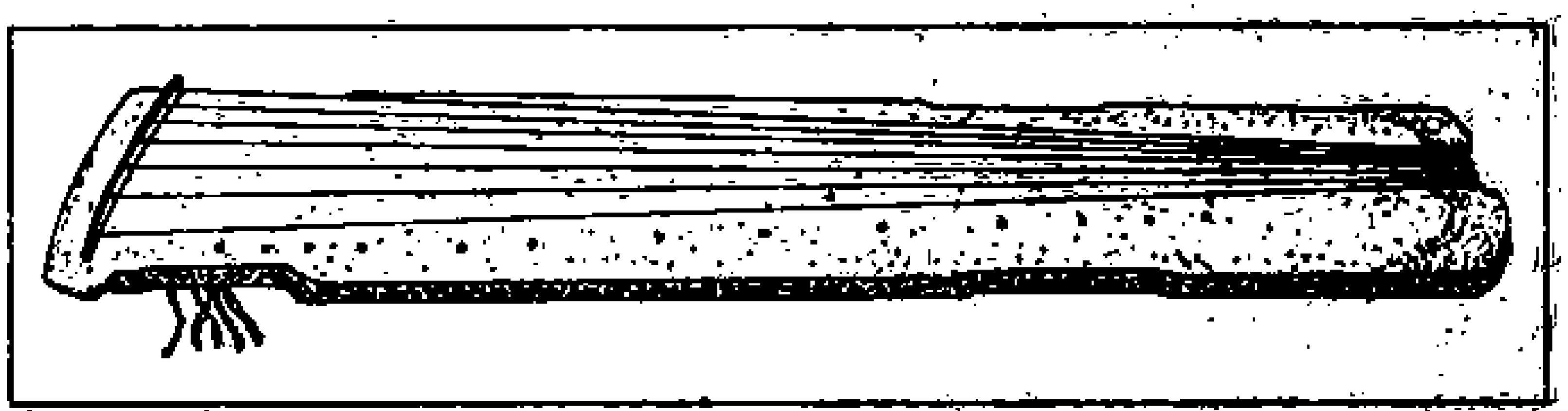
Kiesewetter Raphael Georg (Holleschau 1773-Baden 1850) musicologue autrichien. Il fut l'oncle du musicologue A. W. Ambros et l'ami de Beethoven. Il légua sa très riche collection de manuscrits musicaux à la bibliothèque de la cour de Vienne et écrivit des œuvres historiques qui le désignent comme l'un des précurseurs de la musicologie moderne : «Histoire de la musique occidentale ou de la musique actuelle» (*Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, 1834), *Gui d'Arezzo* (1840), études sur la musique grecque et arabe.

Kilar Wojciech (Lvov 1932), compositeur polonais. Il reçut sa formation musicale à Katowice et à Cracovie, pour se perfectionner ensuite à Paris et à Darmstadt. Après des débuts néoclassiques, il s'est intéressé aux techniques de la «Nouvelle Musique» et aux recherches sur la musique vocale. Il a à son actif des musiques de scène et de film, de la musique symphonique et de chambre.

Killmayer Wilhelm (Munich 1927), compositeur allemand. Elève de C. Orff à Monaco, il enseigne dans cette ville. Sa musique, influencée par celle de son maître, comporte des opéras, des ballets, des œuvres vocales, symphoniques et de la musique de chambre.

Kilpinen Yryö (Helsinki 1892-1959), compositeur finlandais. Il exerça une activité d'enseignant et de critique musical. Il produisit presque exclusivement des lieder (environ 750), qui connurent une remarquable popularité à cause de la simplicité de leur écriture et d'une certaine couleur finlandaise.

k'in instrument chinois ancien, dans le genre de la lyre. Il est pourvu d'une caisse de résonance longue et trapézoïdale et d'une table harmonique incurvée. Les cordes sont au nombre de sept et sont pincées avec les doigts nus. Plusieurs boutons d'ivoire sont incrustés sur la table, indiquant les positions où les cordes doivent être pincées.



K'in instrument cordophone chinois.

Kindermann Johann Erasmus (Nuremberg 1616-1655) compositeur et organiste allemand. Elève de J. Staden, en 1635, il séjourna en Italie où il étudia probablement à Venise avec C. Monteverdi et P. F. Cavalli. De 1636 à sa mort, il fut organiste à Nuremberg; il eut également une activité notoire en tant qu'enseignant. Il publia 13 livres de chants spirituels, à une ou plusieurs voix avec basse continue et avec instruments obligés; environ 170 lieder à 3 voix et continuo; 3 recueils de compositions pour plusieurs instruments à archet ou à vent, ainsi que le recueil pour orgue *Harmonia organica* (1645) dont les pièces possèdent, phénomène peu commun à cette période, la partie de pédale. Ses œuvres occupent une place importante dans la tradition de Nuremberg, au XVII^e^ s.

Kindi Ya'qūb ben Ishāq al (Kufa? Irak actuel, v. 790 - Bagdad v. 874) philosophe et théoricien arabe de la musique. Il écrivit plusieurs traités, surtout sur la composition des mélodies, dans lesquels il chercha à appliquer les principes des anciennes théories grecques, à la musique arabe.

King Riley B., dit «B.B.» King (Itta Bena, Mississippi, 1925), chanteur de blues et guitariste américain. Ses premiers enregistrements remontent à 1949, mais il ne connut le succès qu'à partir des années 60, grâce à l'attention que la musique pop accorda au blues. A

King Crimson groupe de pop anglais fondé en 1969, par le guitariste et pianiste Robert Fripp. Plusieurs instrumentistes s'y sont succédés : Ian McDonald,

Greg Lake, Andy McCulloch, Bill Bruford, Toni Levin et, en 1981, le chanteur et guitariste Adrian Belew. Le groupe se caractérise par des ambiances électroniques raffinées sur un solide rythme de rock et ouvertes aux suggestions culturelles extra-européennes. Parmi ses albums : *In the court of the Crimson King* (1969), *In the wake of Poseidon* (1970), *Beat* (1982).

Kinkeldey Otto (New York 1878-1966), musicologue américain. Il étudia à l'Université de Columbia et, à partir de 1902, à Berlin avec H. Kretzschmar. Il occupa la première chaire universitaire de musicologie des Etats-Unis (à l'université de Cornell à Ithaca) et fut l'un des fondateurs de la Société américaine de musicologie. Il publia des études sur la musique pour orgue et pour clavecin du XVI^e siècle, sur Luzzaschi, Beethoven, Guglielmo Ebreo, etc.; il réalisa l'édition de *Harmonische Freude* d'Erlebach.

Kinks, The groupe vocal et instrumental pop anglais. Fondé en 1964 par Ray et Dave Davies, Peter Quaife et Mick Avory, il a mis l'accent sur un certain goût sarcastico-caricatural (*A Well Respected Man*, 1965; *Village Green Preservation Society*, 1968). En 1981, Jim Rodford et Ian Gibbons se sont joint aux deux Davies et à Avory.

kinnor instrument hébreu à cordes pincées, du type lyre ou cithare, dont la tradition dit qu'il fut joué par le roi David (appelé aussi «harpe de David»).

Kinsky Georg (Marienwerder, aujourd'hui Kwidzyn, Gdansk, 1882 - Berlin 1951), musicologue allemand. Enseignant à l'Université de Cologne, il s'occupait d'organologie et compila un catalogue thématique et bibliographique des œuvres de Beethoven (posthume, 1955). Il réalisa des éditions modernes de la musique de Bach, Paganini, Beethoven.

Kipnis Alexandre (Jitomir, Ukraine, 1891 - Westport, Connecticut, 1978), basse américaine d'origine russe. Il chanta à Hambourg et à Chicago, passant à la Staatsoper de Berlin en 1932. Il se fixa ensuite (de 1940 à 1952) au Metropolitan de New York. Il avait une voix sonore et extrêmement étendue, avec un volume et un timbre de basse, mais capable également d'assurer des parties de baryton-basse. Il était excellent acteur, savait admirablement phraser et acquit une grande célébrité dans le répertoire slave (en particulier *Boris Godounov*) comme dans les rôles de Wagner et de Verdi.

Kirby John (Baltimore, Maryland, 1908 - Los Angeles 1952) contrebassiste de jazz américain. Il joua un rôle important dans l'émancipation de la contrebasse de sa fonction première, strictement rythmique. Il joua avec les orchestres de Fletcher Henderson et de Chick Webb, dirigeant ensuite ses propres groupes durant la période du swing et d'après-guerre.

Kirchenlied ou choral, chant sacré exécuté dans les pays allemands dès l'époque de Charlemagne, durant le service divin, en tant qu'intermède de nature extra-liturgique. Lors de la Réforme de Luther, il devint le chant des fidèles de l'église luthérienne, donnant naissance au → choral.

Kircher Athanasius (Geisa, Fulda, 1602 - Rome 1680) théoricien de la musique et homme de sciences allemand. Jésuite, il enseigna à Avignon puis à Vienne et, enfin, à Rome où il vécut à partir de 1637. Intéressé par tout sujet scientifique, il laissa, avec ses dix livres de la *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* (2 vol., 1650; rééd. en 1690) un témoignage fondamental sur la théorie et sur la pratique musicale de son époque, partant des conceptions grecques et hébraïques.

Kirchner Leon (Brooklyn, 1919), compositeur et chef d'orchestre américain. Elève de Bloch et de Schoenberg, il a écrit de la musique symphonique (*Sinfonia in Two Parts; Music for Orchestra*, 1969; 2 concertos pour piano) et de chambre (*Concerto* et *Toccata* pour cordes, vents et percussion; 3 quatuors; un trio avec piano; des sonates; des lieder). Il exerça une activité d'enseignant à l'Université de Harvard à partir de 1961. Après s'être libérée de l'influence initiale de Hindemith, de Bartók et de Stravinski, son attention se porta plutôt sur Schoenberg et sur Berg.

Kirchner Theodor (Neukirchen, Chemnitz, 1823 - Hambourg 1903), compositeur, pianiste et organiste allemand. Il étudia la musique sur les conseils de Mendelssohn. Nommé organiste à Winterthur en 1843, il amorça une brillante carrière européenne de concertiste, faisant l'admiration de Liszt, Wagner, Bülow; à partir de 1862, il exerça une activité de chef d'orchestre à Zurich. Il fut ensuite directeur et enseignant dans plusieurs écoles musicales (Wurtzbourg, Dresde, Leipzig). Il composa environ 1 000 morceaux pour piano, parmi lesquels émergent les petites pièces de caractère dans le style de Schumann. De plus, il écrivit des pièces pour orgue, des lieder et de la musique de chambre (dont un *Quatuor à cordes*).

Kirk Andrew Dewey, dit «Andy» K. (Newport, Kentucky, 1899), chef d'orchestre de jazz américain. En 1936, il constitua son «Clouds of Joy» qui devint, avec les arrangements de Mary Lou Williams, un des meilleurs orchestres swing. Dissous en 1948, le groupe eut comme solistes les saxophonistes Dick Wilson, Rudy Powell et Don Byas, les trompettistes Howard McGhee et Fats Navarro, le tromboniste Henry Wells.

Kirk Roland, dit «Rahsaan» K. (Columbus, Ohio, 1935 - Bloomington, Indiana, 1977), saxophoniste de jazz américain. Partiellement influencé par Sonny Rollins, K., aveugle de naissance, découvrit deux ancêtres du saxophone, le manzello (sorte de saxo soprano) et le strich (sorte de saxo alto) et ne se contenta pas d'en jouer séparément, mais parvint à les employer ensemble et même simultanément avec le saxo ténor; utilisant à la fois sa bouche et son nez, il a réussi à jouer sur deux flûtes en même temps.

Kirkendale John Warren (Toronto 1932), musicologue américain d'origine canadienne. Il est spécialiste de la musique italienne (surtout florentine) des XVI^e et XVII^e siècles, et travaille selon une orientation historico-culturelle qui tient compte des aspects humanistes, rhétoriques, littéraires, artistiques, liturgiques. Parmi ses études, *l'Aria di Fiorenza, id est Il Ballo del Granduca* (1972, où il examine une mélodie de basse d'une danse de E. De' Cavalieri de 1589, prototype de nombreuses compositions postérieures) ainsi que d'autres travaux sur De' Cavalieri et sur la vie musicale à la cour de Fernand I^er de Médicis.

Kirkpatrick Ralph (Leominster, Massachusetts, 1911 - Guilford, Connecticut, 1984) claveciniste américain. Elève de W. Landowska et de N. Boulanger, il fut considéré, à cause de la rigueur de son style, comme l'un des plus grands interprètes de la littérature pour clavecin. Il écrivit une importante monographie sur

D. Scarlatti (1953); il a par ailleurs dressé un catalogue fondamental des sonates de ce compositeur.

Kirnberger Johann Philipp (Saalfeld, Thuringe, 1721 - Berlin 1783) compositeur et théoricien allemand. Elève de H. N. Gerber, il étudia peut-être aussi avec J.S. Bach. A partir de 1758, il fut musicien de cour auprès de la princesse Anna Amelia, sœur de Frédéric le Grand. Auteur de symphonies de style galant, de sonates en trio, de chorals pour orgue, de cantates, etc., il est surtout resté célèbre pour ses œuvres théoriques qui comprennent 7 traités, dont *Die Kunst des reinem Satzes* (1771) concernant principalement l'harmonie.

Kishibe Shigeo (Tokyo 1912) musicologue japonais. Enseignant à l'Université de Tokyo de 1949 à 1973, directeur de la Société de recherche sur la musique asiatique à partir de 1936, il est l'un des fondateurs de la musicologie au Japon. Spécialiste de l'histoire de la musique d'Extrême-Orient, il a publié des études et des recherches sur les traditions musicales de la Chine, du Japon, de la Corée, des Philippines, etc. (en anglais : *The Traditional Music of Japan,* 1966).

Kistner Friedrich (Leipzig 1797-1844) éditeur musical allemand. A partir de 1831, il géra, avec son frère JULIUS (1805-1868), une maison d'édition à laquelle il donna, en 1836, son propre nom et qui acquit rapidement une importance notoire en publiant des œuvres de Mendelssohn, de Chopin, de Liszt, de Schumann, de Rubinstein, de Moscheles, de Hiller, etc.

Kittel Johann Christian (Erfurt 1732-1809) compositeur et organiste allemand. Elève de J. S. Bach à Leipzig, il exerça également en tant qu'enseignant; il fut le professeur de J. W. Hassler. Auteur d'œuvres pour orgue (dont 2 recueils de préludes-chorals), pour clavecin et pour piano, il subit fortement l'influence de Bach. Il publia une importante *Méthode pratique pour organistes débutants* (3 vol., 1801-08).

Kittl Jan Bedrich (Orlik nad Vltavou 1806 - Lissa 1868), compositeur et pédagogue de Bohême. Elève de V. Tomásek, il dirigea le Conservatoire de Prague de 1853 à 1865. Il fut l'ami de Liszt, de Berlioz et de Wagner, qui écrivit pour lui le livret de son opéra *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* (1848). Il composa des opéras, de la musique symphonique, pianistique et sacrée, ouverte aux influences de Mendelssohn et de la musique romantique allemande, mais introduisant également des moments de saveur nationale. Son activité influença beaucoup la vie musicale de Prague, où il fit connaître Berlioz et Wagner.

Kjerulf Halfdan (Oslo 1815 - Grefsen, Oslo, 1868), compositeur norvégien. Elève de Gade à Copenhague et de Richter à Leipzig, il contribua au développement d'une école musicale norvégienne par un travail constant de redécouverte et de réélaboration de chants populaires, en collaboration avec l'historien, poète et dramaturge Bjørnson. Pour la diffusion de ces chants, il constitua un double quatuor vocal masculin, lequel prit son nom. Il composa par ailleurs de nombreux lieder pour voix et piano, ainsi que quelques pièces pour piano, qui influencèrent clairement l'écriture pianistique de Grieg.

Klebe Giselher (Mannheim 1925), compositeur allemand. Il acheva ses études à Berlin avec J. Rufer et B. Blacher et enseigna à partir de 1957 à l'Académie de musique de Detmold. Il s'est rapidement imposé dans l'Allemagne d'après-guerre, par sa prédilection pour le théâtre musical, en particulier avec l'opéra *Die Räuber* (1957, d'après Schiller). Utilisant souvent la technique sérielle et recueillant les leçons de Berg et de Schoenberg, il a composé 9 autres opéras (*Alkmene,* 1961; *Figaro lässt sich scheiden,* 1963; etc.), des ballets, de la musique pour orchestre, des cantates, de la musique sacrée et de chambre.

Klecki Paul, ou P. Kletzki (Lódz 1900 - Liverpool 1973), chef d'orchestre suisse d'origine polonaise. Chef permanent de l'orchestre symphonique de Dallas (1958-1964), puis de celui de Berne (1964-1967), il succéda à E. Ansermet à la direction de l'Orchestre de la Suisse romande (1967-1970). Son répertoire embrassait spécialement la production romantique et postromantique, avec une prédilection particulière pour Mahler.

Kleiber Carlos (Berlin 1930), chef d'orchestre allemand naturalisé argentin, fils de Erich K. Il travailla d'abord dans des théâtres de province allemands, puis à Munich (1968), Vienne (1973) et Bayreuth (1974); il a conquis une renommée qui l'a rapidement conduit à diriger dans les plus grands théâtres étrangers, dont la Scala, où il fut très admiré comme interprète de Verdi, Wagner, R. Strauss et Puccini.

Kleiber Erich (Vienne 1890 - Zurich 1956) chef d'orchestre autrichien, père de Carlos K. Après avoir quitté l'Allemagne en 1935 pour protester contre le régime nazi, il exerça à partir de 1936 au Colón de Buenos Aires et à partir de 1951 au Staatsoper de Berlin. Il dirigea les créations de quelques opéras contemporains, notamment du *Wozzeck* de Berg (1925), mais se distingua surtout comme interprète du répertoire classique et romantique.

Klein Bernard Joseph (Cologne 1793 - Berlin 1832) compositeur allemand. A partir de 1818, il exerça à Berlin comme chef de chœur. Sa production est surtout de genre sacré et choral, avec orchestre, ou encore dans le style a cappella; elle comprend des messes, des motets, des magnificat, des oratorios et des cantates (sur textes bibliques); du genre profane, émergent plusieurs œuvres pour chœur polyphonique : *Tafellieder, Kinderlieder* à deux voix, ainsi que 6 *Terzetti* pour deux sopranos et contralto. Avec ses nombreux recueils de lieder sur des textes de Gœthe, K. appartient au nombre des représentants majeurs du lied romantique.

Klemperer Otto (Breslau 1885 - Zurich 1973) chef d'orchestre et compositeur allemand. Kapellmeister à Prague en 1907, puis à Hambourg et au Krolloper de Berlin (1927-1931), il émigra en 1933 aux Etats-Unis et s'installa à Londres après la guerre. Il fut l'un des plus grands interprètes de Mahler et du répertoire classique allemand. Il composa des opéras aussi bien que de la musique symphonique, une *Missa sacra* pour solistes, chœur, orgue et orchestre, ainsi que le *Psaume XLII* pour baryton et orchestre.

Klenau Paul August von (Copenhague 1883-1946), compositeur et chef d'orchestre danois. Elève de Max Bruch à Berlin, il fut d'abord chef de l'Orchestre philharmonique et de l'orchestre de l'Opéra de Copenhague, puis chef titulaire de la Konzerthaus Gesellschaft de Vienne, se montrant particulièrement versé dans l'exécution de la musique contemporaine allemande (il créa notamment les *Gurrelieder* de

Schoenberg). Wagnérien convaincu, il se tourna peu à peu vers les expériences de la technique dodécaphonique, qui prévalurent dans ses compositions de maturité. Il composa des opéras (*Sulamith*, 1913; *Gudrun auf Island*, 1918; *Die Lästerschule*, 1926; *Michael Kohlhaas*, 1933; *Rembrandt van Rijn*, 1937; *Elisabeth von England*, 1939), des symphonies et des poèmes symphoniques (*Inferno-Phantasie*, 1924), où il mit à profit sa grande expérience de la technique orchestrale. Sur les traces de Mahler, il composa de nombreux recueils de lieder pour voix et orchestre, sur des textes d'auteurs allemands et danois.

klephtique, chant chant de tradition néo-hellénique, narrant les gestes des guerriers qui, entre 1400 et la Révolution de 1821, combattirent en Grèce contre les occupants ottomans. Les c. k., de rythme très libre, se chantent en soliste et sont entonnés par les hommes, généralement sans accompagnement instrumental.

Klindworth Karl (Hanovre 1830 - Stolpe, Oranienburg, 1916) pianiste allemand. Elève de Franz Liszt, il vécut à Londres, puis à Moscou; après 1884, il se fixa à Berlin, où il fonda une école de musique avec Bülow. Il publia des méthodes et des études pour piano; par ailleurs, il assura la révision d'œuvres pianistiques de musiciens du passé.

Knab Armin (Neu-Schleichach, Basse-Franconie, 1881 - Bad Wörishofen, Bavière, 1951) compositeur allemand. Il enseigna à Berlin, Wurtzbourg et Kitzingen. Il est connu surtout pour ses recueils de lieder, dans lesquels il se rattache à la tradition romantique. Il composa également de la musique symphonique, symphonico-chorale, et de la musique de chambre instrumentale.

Knappertsbusch Hans (Elberfeld 1888 - Munich 1965) chef d'orchestre allemand. Directeur de l'Opéra de Munich à partir de 1922 et de celui de Vienne à partir de 1937, il dirigea le Festival de Bayreuth en 1951. Il fut considéré comme l'un des grands interprètes de Wagner et de Bruckner.

Kneif Tibor (Bratislava 1932) musicologue allemand. Elève de R. Stephan, il enseigne depuis 1971 à l'Université libre de Berlin. Il a publié des études sur des problèmes sociologiques et esthétiques relatifs à la musique et à la conception musicale de l'ère moderne, ainsi que sur l'historiographie musicale, à partir de points de vue voisins de la pensée de E. Bloch et de G. Lukács (*Musiksoziologie*, 1971). Il a étudié en outre la musique rock (*Sachlexikon Rockmusik*, 1978; *Einführung in die Rockmusik*, 1979).

Knepler Georg (Vienne 1906) musicologue allemand d'origine autrichienne. Contraint d'émigrer en Angleterre en 1934 à cause de ses opinions politiques, il s'installa en Allemagne de l'Est en 1950, et il enseigna la musicologie à l'Université Humboldt de Berlin-Est de 1959 à 1970. De formation marxiste, il appliqua à l'histoire de la musique les principes critiques du matérialisme dialectique. *Geschichte der Musik von der Französischen Revolution bis heute* (prévue en 6 vol., 2 vol. parus depuis 1960), *Musikgeschichte als Weg zum Musikverständnis* (1976).

Köchel Ludwig von (Stein, Basse-Autriche, 1800 - Vienne 1877), musicologue autrichien. Il vécut à Vienne et à Salzbourg, s'intéressant en premier lieu aux sciences naturelles. En tant que musicologue, il a lié son nom à celui de Mozart avec l'important catalogue, classé par ordre chronologique, des œuvres de ce compositeur (1862); depuis, toute composition mozartienne est accompagnée de l'initiale K., suivie du numéro de catalogue (ou bien K.V. = Köchel-Verzeichnis, c'est-à-dire : catalogue Köchel).

Kocžwara František (Prague v. 1750 - Londres 1791) compositeur de Bohême. Les quelques informations que nous possédons sur ses activités en Hollande, en Angleterre et en Irlande ne coïncident pas avec les lieux où ses œuvres furent publiées. Altiste d'orchestres, K. fut également un excellent exécutant de tous les instruments à cordes et à vent (bois). Il composa de nombreuses œuvres instrumentales de chambre (dont une *Bataille de Prague* pour piano ou clavecin, violon et violoncelle qui connut un certain succès), des pièces lyriques vocales ainsi que, sur la demande des éditeurs, des œuvres imitant le style de Haydn, de Mozart et de Pleyel, qui furent imprimées sous le nom de ces auteurs.

Kodály Zoltán (Kecskemét 1882 - Budapest 1967) compositeur, ethnomusicologue et pédagogue hongrois. Fils d'un cheminot, il passa son enfance dans de petites villes de province. De 1900 à 1904, il étudia à l'Académie de musique de Budapest; il fut reçu docteur ès lettres, en 1906, avec une thèse sur le chant populaire hongrois. C'est ainsi qu'il commença l'étude du patrimoine musical populaire de sa patrie, s'associant bientôt à Bartók dans une recherche qu'il ne devait plus abandonner.

La découverte quasi simultanée de l'authentique chant rural magyar, de Debussy et des impressionnistes (fréquentés à Paris en 1906 et 1907) ainsi que de Moussorgski, le porta à concevoir, dans le plus pur esprit national, un style personnel, éloigné du post-romantisme et de l'expressionnisme, mais également étranger à tout exotisme complaisant. Il s'acquit pendant ce temps de grands mérites non seulement comme érudit, mais aussi comme organisateur de la vie musicale en Hongrie. Professeur (1907) et vice-directeur (1919) de l'Académie de musique de Budapest, il adhéra aux programmes révolutionnaires de Béla Kun et, après la Seconde Guerre mondiale, à ceux de la République populaire hongroise; de 1946 à 1949, il fut président de l'Académie hongroise des sciences. Non content de réaliser la monumentale édition nationale du *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (1951) et d'assurer la publication de recueils de chants balkaniques, K. accomplit une réforme radicale de l'enseignement de la musique dans son pays. Les chants et les chœurs élaborés par lui d'après des modèles du folklore magyar et destinés aux écoles et aux associations ouvrières et paysannes entrèrent ainsi dans le répertoire populaire. Il s'agit d'environ un millier de morceaux pour chœur mixte (d'hommes, de femmes et d'enfants), dont beaucoup sont rassemblés dans des recueils didactiques; parmi eux se trouvent quelques-unes des expressions les plus complètes de son art. K. est, avec Bartók, l'un des plus grands représentants de la musique magyare contemporaine et donna en effet le meilleur de lui-même dans le domaine de la musique vocale : outre la production déjà citée, il faut signaler à cet égard le célèbre *Psalmus hungaricus* (1932) et le *Te Deum* (1936) pour solistes, chœur et orchestre; les opéras *Háry János* (1926), dont il tira également une suite symphonique bien connue, *les Fileuses de Transsylvanie* (1932), *Czinka Panna* (1948); et les nombreux

Z. Kodály et B. Bartók, dessin d'Emma Kodály (1913).

lieder. Mais sa production instrumentale n'est pas moins importante. Parmi ses travaux symphoniques, on retiendra *Soir d'été* (1906), les *Danses de Marosszék* (1930), les *Danses de Galánta* (1933), de plus les variations sur le thème populaire *le Paon s'est envolé* (1938-1939), le *Concerto* pour orchestre (1939), la *Symphonie* en ut majeur (1961), dédiée à la mémoire de Toscanini ; parmi ses compositions de musique de chambre, 2 quatuors, 1 trio et 1 sérénade pour deux violons et alto (1918), 1 duo pour violon et violoncelle, 1 sonate et 1 sonatine pour violoncelle et piano, 1 sonate pour violoncelle solo, diverses pièces pour piano.

Kœchlin Charles (Paris 1867 - Le Canadel, Var, 1950) compositeur et théoricien français. Elève de Massenet et de Fauré, cofondateur, avec Ravel et Schmitt, de la Société musicale indépendante, il enseigna la composition à Paris, formant entre autres F. Poulenc et H. Sauguet. Sa vaste production orchestrale, vocale, de chambre, pour piano, pour orgue témoigne de son tempérament anti-dramatique. On retiendra *la Nuit de Walpurgis classique* pour orchestre ; la *Symphonie d'hymnes (au soleil, au jour, à la nuit, à la jeunesse, à la vie)* ; *le Livre de la jungle*, vaste fresque naturaliste en quatre parties, inspirée du monde de Kipling ; les 3 quatuors à cordes, le quintette pour piano et cordes et les 9 sonatines pour piano. K. pratiqua la technique contrapuntique la plus classique et la plus raffinée, mais avec une attitude d'extrême liberté dans le traitement harmonique, jusqu'à effleurer par moments l'atonalité. Il est également l'auteur de plusieurs traités (d'harmonie, de contrepoint, d'orchestration), de portraits biographiques de Fauré et de Debussy, et d'autres écrits.

Kœhlher Christian Louis (Brunswick 1820 - Königsberg, aujourd'hui Kaliningrad, 1886) pianiste, pédagogue et compositeur allemand. D'abord actif comme concertiste et chef d'orchestre, il se consacra à l'enseignement à Königsberg à partir de 1847. Outre quelques opéras et de la musique vocale, il composa environ 300 pièces pour piano, à caractère didactique pour une grande part, qui connurent une très vaste diffusion.

Kœllreutter Hans Joachim (Fribourg-en-Brisgau 1915) flûtiste et compositeur allemand. Il s'est formé à Berlin avec K. Thomas, H. Scherchen et P. Hindemith ; de 1937 à 1963, il a vécu au Brésil, où il a introduit la technique dodécaphonique et fondé (en 1939) le groupe moderniste « Música Viva Brasil », enseignant en outre à plusieurs endroits. Depuis 1970, il vit à Tokyo. Il est l'auteur de musique symphonique, de musique de chambre instrumentale, pianistique et vocale. Il a utilisé des techniques sérielles.

Kœnig Gottfried Michael (Magdebourg 1926), compositeur allemand. Collaborateur de Stockhausen pour la réalisation de *Gesang der Jünglinge* et *Kontakte*, il enseigne la musique électronique à Cologne, dirige depuis 1964 l'Institut de sonologie, annexe de l'Université d'Utrecht, où il a surtout approfondi la recherche sur l'utilité musicale des ordinateurs. Il est l'un des représentants allemands les plus connus de la tendance « électronique » de la musique sur bandes. Il a à son actif diverses compositions : on retiendra *Klangfiguren I* et *II* (1955), *Essay* (1957) et *Projekt I* et *II*, programmes pour ordinateur (1964 et 1965).

Kœring René (Andlau 1940), compositeur français. Il a suivi les Cours d'été de Darmstadt à partir de 1960. Directeur de France-Musique en 1981, il a fondé, en 1987, le festival de France-Musique à Montpellier. Avec Butor, il a collaboré à certaines œuvres pour voix, bande magnétique et instruments, et également à l'opéra *Elseneur* (1980) ; son deuxième opéra s'intitule *la Lune vague* (1982).

Kogan Leonid (Dniépropétrovsk 1924 - Moscou 1982) violoniste soviétique. Il eut de grands succès comme concertiste et enseigna au Conservatoire de Moscou à partir de 1952. Avec Guilels et Rostropovitch, il forma un trio devenu célèbre dans le monde entier.

Kohaut Karl (Vienne 1726 - v. 1782) luthiste et compositeur autrichien. Sa production, restée totalement manuscrite, comprend des concertos écrits pour le luth essentiellement et pour les cordes ainsi que des œuvres de musique de chambre avec luth.

Kohno Masaru (Tokyo 1927), luthier japonais. Il a achevé ses études en Europe, où il a été le lauréat de nombreux concours. Il s'est ensuite imposé comme l'un des plus prestigieux constructeurs de guitares, sur lesquelles jouent aujourd'hui de célèbres concertistes.

Kolberg Henryk Oskar (Przysucha 1814 - Cracovie 1890) ethnomusicologue et compositeur polonais. Il a recueilli en un demi-siècle de recherche plus de 15 000 chants populaires polonais et biélorusses, qu'il publia, en partie, dans une trentaine de volumes sous le titre *Lud (le Peuple)*. Comme compositeur, il a laissé 3 opéras, des morceaux pour piano et des arrangements de musique populaire.

koleda chant populaire polonais exécuté à Noël, à l'image des *noëls* français et des *christmas carols* anglais. Il est écrit sur des rythmes de → polonaise, de → mazurka ou de → krakowiak ; il fut introduit dans la musique polonaise savante par Chopin (*Scherzo n° 1* en si mineur) ainsi que par d'autres musiciens.

Kolinski Mieczyslaw (Varsovie 1910), ethnomusicologue et théoricien polonais, naturalisé canadien. Après avoir travaillé avec Hornbostel aux archives phonographiques de Berlin (1926-1933), il s'installa en Belgique, puis aux Etats-Unis, et enfin, en 1966, à Toronto, où il enseigne l'ethnomusicologie à l'Université. Cofondateur de la Société internationale d'ethnomusicologie (1955), il a étudié entre autres la musique traditionnelle de Nouvelle-Guinée, de Samoa, de Haïti et des Indiens d'Amérique du Nord, dont il a analysé les structures mélodico-tonales et rythmiques. Son traité sur les concepts de consonance et de disso-

nance dans la musique moderne est fondamental (*Konsonanz als Grundlage einer neuen Akkordlehre*).

Kolisch Rudolph (Klamm am Semmering 1896 - Watertown 1978) violoniste autrichien naturalisé américain. Elève de Chevtchik à Vienne, il étudia la composition avec Schreker et Schoenberg (qui en 1924 épousa sa sœur Gertrud); en 1922, il forma le Quatuor à cordes portant son nom (actif jusqu'en 1939). Parmi les caractéristiques de cette extraordinaire formation figurait entre autres l'intérêt pour le répertoire contemporain : un certain nombre d'œuvres de Schoenberg, Berg et Webern furent créées par le Quatuor K. Un accident de la main gauche obligea K. dès l'enfance à tenir son violon avec la main droite.

Kollo Walter (Neidenburg, Prusse-Orientale, 1878 - Berlin 1940) compositeur allemand. Après s'être consacré à la musique sacrée, il devint un auteur à succès de musique légère. Il écrivit des opérettes, des farces, des vaudevilles, des musiques de film, des chansons humoristiques.

Kolneder Walter (Wels 1910) musicologue autrichien. Enseignant à l'école supérieure de musique de Graz, puis à l'Université de Sarrebruck et de Karlsruhe, il est l'auteur de nombreuses études sur Vivaldi (*Antonio Vivaldi : Leben und Werk*, 1965; *Melodietypen bei Vivaldi*, 1973), sur Anton Webern (1961 et 1973) et sur l'histoire et la littérature pour violon.

kolo chanson à danser d'origine ancienne, dalmate ou bosniaque, devenue au cours des temps très populaire dans toute la péninsule balkanique. Elle a un rythme ternaire et un mouvement vif; on l'exécute en formant un cercle à l'intérieur duquel dansent les couples; ses pas sont semblables à ceux de la polonaise et de la valse.

Kondrachine Kiril Petrovitch (Moscou 1914-1981) chef d'orchestre russe. Il débuta sa carrière en 1938 et, dès lors, dirigea les plus grands orchestres de son pays, particulièrement ceux de Saint-Pétersbourg et du théâtre du Bolchoï, avec lesquels il fit de nombreuses tournées. Son répertoire comprenait particulièrement les œuvres des compositeurs russes contemporains et, en ce sens, il dirigea les créations de la presque totalité des symphonies de Chostakovitch.

Kondracki Michal, également connu sous son pseudonyme de J. Konrad (Poltava 1902), compositeur polonais. Elève de Szymanowski à Varsovie, il séjourna à Paris de 1928 à 1933, où il fut l'élève de Dukas et de N. Boulanger. A Varsovie (1933-1939), il exerça une activité d'organisateur musical pour l'exécution et l'édition de la musique polonaise contemporaine. S'étant installé à New York en 1943, il se consacra surtout à la critique musicale et à l'enseignement. Dans ses ballets et dans ses travaux symphoniques, qui pour la plus grande partie remontent aux années 30, on remarque des éléments folkloriques ainsi que des influences qui vont de Roussel et Ravel jusqu'à Prokofiev.

Konitz Lee (Chicago 1927), saxophoniste alto de jazz américain. Lié à l'école de Lennie Tristano, il a été l'un des plus originaux représentants du cool jazz d'après-guerre, avec de savantes élucubrations harmoniques et une sonorité épurée de tout vibrato. Après avoir fait partie de l'orchestre de Claude Thornill, il a joué et enregistré avec Tristano, comme soliste dans la formation de Miles Davis et, en 1952-1953, dans l'orchestre de Stan Kenton. Il a également employé le saxo ténor et baryton ainsi qu'un saxo amplifié, le «variton».

Konjović Petar (Čurug 1883 - Belgrade 1970) compositeur et musicologue serbe. Après des études au Conservatoire de Prague, il dirigea l'Opéra de Zagreb (1921-1926 et 1933-1939). Il fut ensuite professeur de composition à l'Académie de musique de Belgrade (1939-1950), puis directeur de l'Institut de musicologie de l'Académie serbe des sciences (1948-54). Sa musique, très influencée par celle de S. Mokranjac et les idéaux du nationalisme musical serbe, est surtout destinée à la voix et à la scène, avec plusieurs opéras comme *le Prince de la Zeta* (1929) et *Kostana* (3e version en 1949). □

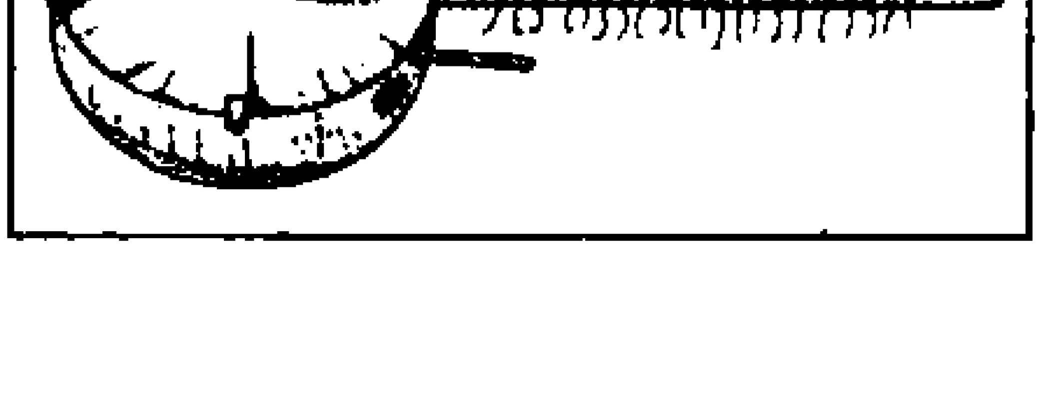
kontakion forme hymnographique du répertoire liturgique byzantin apparue aux Ve-VIe s., dont la paternité est attribuée à Romanos le Mélode. Le k. est constitué par un nombre variable (en général de 15 à 30) de *tropaires* (sorte de brèves hymnes monostrophiques) de structure semblable, modelées sur une même mélodie. Les différentes strophes sont reliées par une sorte de ritournelle conclusive ainsi que par un acrostiche provenant de la première lettre de chacune d'elles.

Kontarsky Alfons (Iserlohn, Westphalie, 1932) pianiste allemand. Il étudia à Cologne et à Hambourg avec E. Erdmann et, à partir de 1955, il forma, avec son frère Aloys, un duo spécialisé dans l'exécution de musique contemporaine d'avant-garde. Il a publié : *Pro Musica Nova : Studien zum Spielen neuer Musik für Klavier* (1973).

Kontarsky Aloys (Iserlohn, Westphalie, 1931) pianiste allemand. Comme son frère Alfons, avec lequel il a formé en 1955 un duo vite devenu célèbre, il a étudié à Cologne et avec E. Erdmann à Hambourg. Outre son activité dans ce duo et avec le violoncelliste S. Palm, il a mené une carrière de concertiste, surtout comme interprète de musique contemporaine (jouant fréquemment, entre autres, le cycle complet des *Klavierstücke* de Stockhausen). Il enseigne à la Musikhochschule de Cologne.

Konzertstück (Allemand : morceau de concert) terme employé au XIXe s. pour désigner une composition en un seul mouvement pour instrument soliste et orchestre dont le schéma suit approximativement celui de la forme → sonate.

kora instrument à cordes d'Afrique occidentale. Il est constitué d'une grande caisse de résonance creusée dans une calebasse, dans laquelle est fixé un manche en forme de bâton : de celui-ci partent de nombreuses cordes qui s'insèrent dans les entailles d'un grand chevalet perpendiculaire au plan de résonance en peau. L'instrument est joué avec trois doigts de chaque main, qui pincent en même temps les cordes libres de part et d'autre du chevalet, créant ainsi des polyphonies élaborées et des contrepoints raffinés. La k. est l'instrument principal des chanteurs d'histoires professionels ou *griots*, surtout de souche malinké.



Kora, instrument à cordes africain.

Kornauth Egon (Olomouc, Tchécoslovaquie, 1891-Vienne 1959) compositeur et pianiste autrichien. Elève de F. Schreker, il fit ses débuts de pianiste à quinze ans. S'étant perfectionné en musicologie avec G. Adler, il enseigna à Vienne et, à partir de 1945, au Mozarteum de Salzbourg. Sa production, de goût postromantique, comporte de la musique symphonique, de chambre, pour piano, des chœurs et des lieder.

Korngold Erich Wolfgang (Brno 1897 - Hollywood 1957) compositeur américain d'origine autrichienne. Il révéla de précoces dons théâtraux en débutant à treize ans avec une pantomime. S'étant perfectionné avec Zemlinsky, il exerça une activité de pédagogue à Vienne, où il commença en 1929 à collaborer avec le metteur en scène Max Reinhardt. En 1934, il s'installa à Hollywood comme compositeur de musiques de film. Compositeur d'opéras habile et éclectique, il s'inspira de R. Strauss et des impressionnistes français, et ne fut pas insensible aux expériences de la Jeune Ecole italienne. Son opéra le plus connu est *Die tote Stadt* (1920).

• **Kósa** György (Budapest 1897-1984) pianiste et compositeur hongrois. Elève de Dohnányi et de Bartók, il a été actif comme pianiste, chef d'orchestre et enseignant. Il a composé plusieurs œuvres théâtrales, des symphonies, de la musique pour orchestre, de chambre, sacrée, vocale, des morceaux pour piano, dans un style qui rappelle les expériences de Bartók et tend vers un expressionnisme violent.

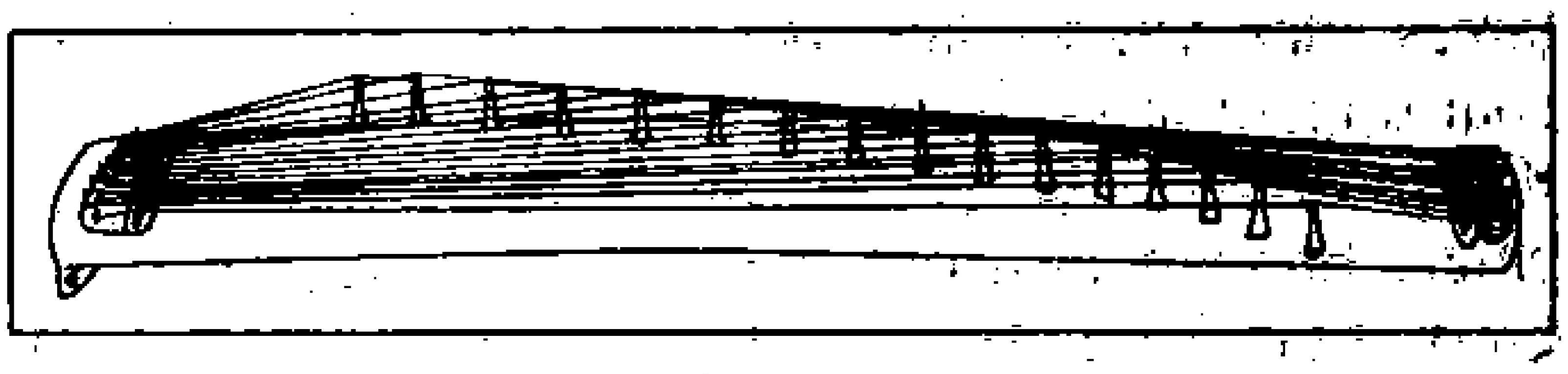
Kosma Joseph (Budapest 1905 - La Roche-Guyon 1972) compositeur français d'origine hongroise. Il étudia à Budapest et vécut à Paris à partir de 1933. Auteur de ballets, d'opérettes et de diverses musiques de film (parmi lesquelles *la Grande Illusion* de Renoir, 1937, et *les Enfants du paradis* de Carné, 1945), il collabora étroitement, pour ses chansons, avec des poètes français tels qu'Aragon, Queneau et surtout Prévert (*les Feuilles mortes, Barbara, les Enfants qui s'aiment*). Il a à son actif de belles réussites inspirées par une veine mélancolique à la mélodie simple, évoluant dans le domaine tracé par la tradition française.

Kostelanetz André (St-Pétersbourg 1901 - Haïti 1980) chef d'orchestre et compositeur américain d'origine russe. Il est l'inventeur de paraphrases symphoniques condensant les motifs d'œuvres musicales bien connues, diffusées surtout depuis les stations de radio américaines, avec diverses compositions de musique légère.

Kosugi Takehisa (Tokyo 1938) compositeur expérimental japonais. Il a participé à de nombreux concerts avec J. Cage, D. Tudor et la Merce Cunningham Dance Company. Dans ses compositions (parmi lesquelles on retiendra *Mano-dharma*, datant de 1967, pour lumières, émetteurs et récepteurs suspendus, instrumentistes et public), il se réfère à la notion de musique qui, à partir des actions de rupture de Cage, Schnebel et Kagel, outrepasse le fait acoustique vers le fait optique.

Kotik Petr (Prague 1942) compositeur et flûtiste tchécoslovaque. Il est l'un des rares de son pays à suivre la poétique de J. Cage et, de plus, il est adepte de la musique électronique. Œuvres principales : *Spectrum* pour deux flûtes et deux bandes magnétiques; *Réfraction*, musique électronique; *Rondes* pour 14 exécutants et voix de récitant; *Hubda pro 3* pour alto, violoncelle et contrebasse. Il a fondé et dirige, à Buffalo, aux Etats-Unis, la formation vocale et instrumentale «S.E.M. Ensemble», qui exécute de la musique expérimentale.

koto instrument à cordes japonais parent de la cithare, dérivé du → k'in chinois; il est constitué d'une caisse de résonance d'environ deux mètres de long, de forme légèrement effilée et d'une table d'harmonie voûtée, le long de laquelle sont tendues treize cordes de soie de longueur égale, qui s'appuient sur autant de chevalets mobiles. Le joueur s'agenouille devant l'instrument, lequel repose par terre sur de petits pieds en bois, et pince les cordes avec des plectres d'ivoire enfilés sur les doigts de la main droite, pendant qu'avec la gauche il appuie sur la corde près du chevalet pour en modifier l'intonation et en tirer de subtiles fioritures.



Koto, instrument à cordes japonais.

Kotoński Włodzimierz (Varsovie 1925) compositeur polonais. Il a fait ses études au conservatoire de Varsovie, où il enseigne la musique électronique depuis 1967, et il est connu comme auteur de musique de chambre et de musique orchestrale ainsi que d'illustrations musicales de films. L'assiduité aux Cours d'été de Darmstadt en 1957 fut décisive pour sa formation musicale : c'est après cette expérience qu'il adopta les techniques les plus récentes.

Kounadis Arghyris (Constantinople 1924) compositeur grec. Il étudia à Athènes, puis avec W. Fortner à Fribourg-en-Brisgau, où il enseigne. Il a composé des musiques de scène, de film et pour la radio, des opéras et de la musique vocale. Se dégageant de l'influence initiale de Stravinski et Bartók, il est passé dans les années 60 à des techniques nouvelles.

Koussevitzki Sergueï Alexandrovitch (Vichny-Volotchek, Tver, aujourd'hui Kalinine, 1874 - Boston 1951) chef d'orchestre et contrebassiste russe, naturalisé américain. Il fit ses débuts comme chef à Berlin en 1908 et fonda en 1909 les Editions russes de musique. Ayant quitté l'URSS en 1920, il s'installa à Paris, puis aux Etats-Unis en 1924. En 1940, il créa à Tanglewood l'école estivale de perfectionnement Berkshire Music Center, et il s'employa activement à la diffusion de la production contemporaine, créant à cet effet, en 1942, la K. Foundation. Il composa un concerto pour contrebasse et orchestre et quelques autres morceaux.

Kovařovic Karel (Prague 1862-1920) compositeur et chef d'orchestre tchèque. A partir de 1900 il dirigea l'orchestre du Théâtre national de Prague, où il diffusa les œuvres de Dvořák, Smetana et Fibich, avec lequel il avait fait ses études. Comme compositeur, il est connu pour ses travaux lyriques, de goût franchement populaire.

Kowalski Max (Kowal 1882 - Londres 1956) compositeur allemand d'origine polonaise. Elève de B. Sekles à Francfort, il mit en musique en 1913 douze poèmes tirés du *Pierrot lunaire* de Giraud dans

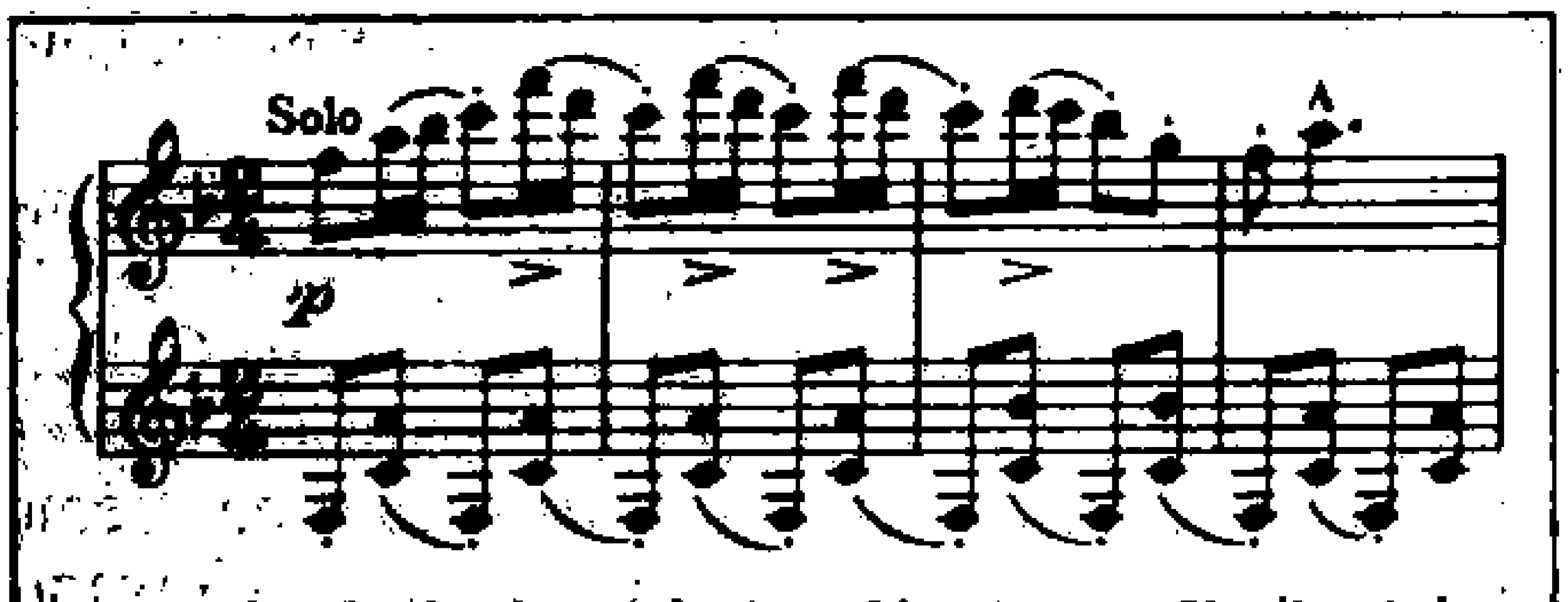
la traduction allemande de Hartleben, recueil que Schoenberg utilisa presque en même temps. Le *Pierrot* de K. est constitué de lieder pour voix et piano, où prédominent des accents ironiques. A partir de 1939, K. vécut à Londres, où il enseigna le chant.

Koželuh Leopold Antonín, ou L. A. Kozeluch (Velvary 1747 - Vienne 1818) compositeur de Bohême. Il étudia avec F. X. Dušek et son cousin JAN ANTONIN (1738-1814), auteur de nombreuses œuvres sacrées; puis, avec Albrechtsberger à Vienne, où, en 1792, il fut compositeur et maître de chapelle à la cour. Auteur fécond et très connu en son temps, mais d'inspiration souvent superficielle, il donna le meilleur de lui-même dans quelques pages symphoniques ainsi que dans de nombreuses pièces pour piano qui sont considérées comme faisant partie des œuvres les plus caractéristiques du classicisme viennois. Il cultiva également le chant populaire et publia, avec Pleyel, une sélection d'airs écossais avec des fragments instrumentaux.

Kozłowski Jósef (Varsovie 1757 - St-Pétersbourg 1831) compositeur russo-polonais. Inspecteur des Théâtres impériaux de St-Pétersbourg, il composa de nombreuses polonaises pour chœur et orchestre (dont *Que résonne le cri de la victoire*, l'hymne national russe jusqu'en 1833), des cantates, des messes, des oratorios et des musiques de scène pour des tragédies de Racine ou d'auteurs russes.

Kraft Walter (Cologne 1905 - Anvers 1977) organiste et compositeur allemand. Elève de Hindemith pour la composition, il devint organiste titulaire de la Marienkirche de Lübeck en 1929. Il s'est tout particulièrement consacré à l'étude et à l'exécution des œuvres pour orgue de Buxtehude et des compositeurs de l'école nordique. Il a composé des oratorios, des motets, des lieder pour chœur avec différents effectifs orchestraux.

krakowiak danse polonaise à 2/4, de mouvement rapide, connue dès le XVI[e] s. (sous diverses appellations) et répandue dans la musique savante du XIX[e] s. grâce à des auteurs comme Chopin (*Krakowiak* op. 14; troisième mouvement du *Concerto* op. 11), Glinka, Paderewski. Elle est souvent appelée *cracovienne*.



exemple de krakowiak (F. Chopin : « Krakowiak » op. 14, pour piano et orchestre.)

Kraus Alfredo (Las Palmas, Canaries, 1927) ténor espagnol. Il a fait ses débuts en 1956 et a atteint une grande renommée, à partir de 1965, par l'exceptionnelle extension et souplesse de sa voix. Celle-ci, bien que ni très belle de timbre ni particulièrement sonore, soutient cependant, avec une assurance extrême, et dans un style impeccable aux phrasés limpides et nuancés, des opéras comme *Sonnambula, Puritani, Lucia di Lammermoor, la Favorite, la Fille du régiment, Rigoletto, Traviata, Faust, Manon* de Massenet et — surtout — *Werther*.

Kraus Joseph Martin (Miltenberg, Basse-Saxe, 1756 - Stockholm 1792) compositeur suédois d'origine allemande. Après s'être installé à Stockholm en 1778, il devint vice-maître (1781), puis, en 1788, maître de chapelle à la cour de Gustave III. Sur l'ordre du roi, il séjourna en Italie, à Paris, à Londres et à Vienne pour y étudier, et eut ainsi l'occasion de connaître Gluck, Haydn et d'autres compositeurs célèbres. Ses opéras (importants pour le développement de ce genre en Suède) reflètent l'influence de Gluck (p. ex. : *Proserpine*, 1781 ; *Enée à Carthage*). Sa production instrumentale est significative; elle comprend des quatuors à cordes, des sonates pour piano et violon, et surtout des symphonies influencées par l'école de Mannheim et, dans les dernières années, par le goût préromantique (p. ex. la *Symphonie funèbre* pour la mort de Gustave III, 1792). Sa production vocale (arias et œuvres sacrées) est vaste également.

Kraus Lili (Budapest 1905) pianiste anglaise d'origine hongroise. Elle a fait ses études à Budapest avec Kodály et Bartók, prenant en même temps des leçons particulières avec Artur Schnabel à Vienne, où elle obtint son diplôme de piano au Conservatoire. Elle est très appréciée comme interprète de Mozart, dont elle a exécuté les cycles complets des concertos et des sonates.

Krauss Clemens (Vienne 1893 - Mexico City 1954) chef d'orchestre autrichien. Après avoir dirigé les orchestres de divers théâtres d'Europe centrale, il dirigea à l'Opéra de Vienne, de Berlin (où il succéda à Furtwängler) et de Munich, et après la guerre également en Amérique. On fit appel à lui pour diriger, entre autres, diverses premières d'opéras de R. Strauss, dont il fut l'un des plus grands interprètes.

Krauze Zygmunt (Varsovie 1938) compositeur et pianiste polonais. Il étudia à Varsovie et à Paris avec N. Boulanger. Il s'est affirmé comme interprète de musique contemporaine et comme compositeur éclectiquement disposé à manipuler, selon les techniques les plus à jour, des matériaux de provenance diverse, souvent folkloriques, p. ex. dans le *Concerto* pour piano et orchestre (1974-76) et dans *Folk Music* (1971-72) pour 36 instruments.

Krebs Johann Ludwig (Buttelstedt, Weimar, 1713 - Altenburg 1780) organiste et compositeur allemand. Entre 1726 et 1737, il fut l'élève de Bach à Leipzig; il jouait du clavecin dans les réunions hebdomadaires organisées par ce dernier (*Collegium musicum*). Il fut organiste à Zwickau, à Zeitz et, à partir de 1756, à Altenburg. Il est considéré comme un successeur direct du style de Bach, tant dans les chorals et les toccatas pour orgue que dans la cantate sacrée sur texte allemand à laquelle il conféra une importance particulière. Ses sonates en trio (avec flûte, violon et clavecin obligé) de même, perpétuent, dans la seconde moitié du XVIII[e] s., un style devenu, désormais, désuet. Il composa pour le clavecin, des suites, des exercices et des transcriptions variées.

Kreisler Fritz (Vienne 1875 - New York 1962) violoniste et compositeur autrichien. Il étudia à Vienne et à Paris, entamant très tôt une carrière de concertiste. Il séjourna longuement aux Etats-Unis, à Berlin, à Paris, et s'installa à New York en 1939. L'un des plus célèbres violonistes de son temps, il composa

de brillants morceaux pour violon (dont certains connurent une gloire remarquable) : *Liebesleid, Liebesfreud, Schön Rosmarin, Caprice viennois, Polichinelle-Sérénade, Tambourin chinois, Marche miniature viennoise, la Gitane, Recitativo e Scherzo-Capriccio, Rondino* sur un thème de Beethoven, etc. Il fut un très habile arrangeur de compositions classiques (p. ex. le *Prélude et Allegro* bien connu de Pugnani-K.).

Krejči Iša (Prague 1904-1968) compositeur et chef d'orchestre tchèque. Il fut le directeur artistique du Théâtre national de Prague à partir de 1958. Son œuvre de compositeur se présente comme un moment de synthèse entre la tradition tchèque (*Echos des chants tchèques* pour violon et cinq vents) et le goût néoclassique. Ses plus amples travaux pour orchestre (symphonies, etc.) datent de ses dernières années; la caractéristique constante de toute sa production antérieure est l'amour de la forme brève et un humour marqué.

Krejn Alexandre Abramovitch (Nijny-Novgorod 1883-Staraja Rusa, Moscou, 1951) compositeur et violoncelliste russe. Professeur de violoncelle au Conservatoire populaire de Moscou (1912-1917), il collabora à partir de 1923 avec le Théâtre juif de Moscou, fournissant des musiques de scène pour des œuvres de L. Perez, Sholem Aleichem et d'autres. De sa production, qui révèle clairement des influences de Scriabine, Grieg et des impressionnistes français, on se souvient du ballet *Laurensia* (1939, d'après Lope de Vega), qui eut une résonance internationale, des musiques instrumentales, parmi lesquelles *Esquisses hébraïques*, ainsi que des cantates d'inspiration patriotique.

Křenek Ernst (Vienne 1900-Californie 1991) compositeur autrichien. Né à Vienne d'une famille tchèque, il fit ses études avec F. Schreker à Vienne et à Berlin. Très jeune encore, il épousa la fille de G. Mahler, mais ce mariage ne dura pas. Ses premières compositions attirèrent l'attention de F. Busoni et de H. Scherchen et lui valurent, dès 1921, l'invitation au Festival de Donaueschingen. En 1924, à Francfort, il se mesura au théâtre avec l'opéra *Der Sprung über den Schatten*. Il fut conseiller artistique des théâtres de Kassel et de Wiesbaden de 1925 à 1927. Après cette date, le succès mondial de *Jonny spielt auf* lui procura l'aisance économique. S'étant établi à Vienne, il entretint un contact régulier avec l'école de Schoenberg (A. Berg, A. Webern) qui le porta à s'orienter définitivement vers la technique dodécaphonique. En 1937, il émigra aux Etats-Unis, où il devint l'un des plus actifs propagateurs du dodécaphonisme en enseignant dans diverses universités et par une intense activité d'essayiste. Il résida à Los Angeles à partir de 1947 et il devint citoyen américain en 1954.

L'énorme production de K. peut être subdivisée en trois phases. A la période 1920-1930 appartiennent les premières œuvres instrumentales, où se révèle un tempérament passionnel et débridé, et les premiers opéras, caractérisés par un instinct élémentaire du théâtre et un goût intellectualiste du paradoxe. De la libre atonalité, K. passe au jazz, des plus âpres agrégats sonores à une linéarité et clarté quasi schubertiennes. Parmi les compositions les plus significatives de cette période, on retiendra : *Toccata und Chaconne* pour piano op. 13 (1923); les cinq premiers quatuors; les trois premières symphonies; 2 concerti grossi et un *Concertino*, pour orchestre de chambre; les opéras *Der Sprung über den Schatten, Zwingburg* (sur un livret de Werfel, 1924), *Orpheus und Eurydike* (sur un livret de Kokoschka, 1927), *Der Diktator* (1928), *Das geheime Königreich* (1928) et *Jonny spielt auf* op. 45 (1927), auquel la présence de réminiscences de Gershwin ou de Cole Porter (éclectiquement liée au contrepoint et à des influences post-romantiques) valut la renommée imméritée d'opéra-jazz. De surprenantes irruptions de phrases d'un lyrisme ample quoique mesuré ouvrent l'opéra *Leben des Orest* op. 60 (1930), dans lequel K. manifeste un emploi plus réfléchi de ses capacités créatrices.

Pendant la seconde phase (à partir de 1930), K. se consacre de manière de plus en plus systématique à la composition dodécaphonique. La spontanéité sur fond lyrico-romantique, plus ou moins évidente dans la première phase, tend à s'estomper au profit d'une logique organisatrice accentuée. L'opéra le plus imposant est *Karl V* op. 73 (1930-1933), représenté à Prague en 1938. Datent également de cette période l'*Elégie symphonique* pour cordes, les trois derniers des quatre concertos pour piano, deux autres quatuors, *12 Short Piano Pieces* op. 83 (1938), le *Proprium missae in festa SS. Innocentium* op. 89 (1940), pour chœur féminin a cappella. En 1950, K. reprit contact avec l'Europe. La dernière phase de son activité fut marquée par des techniques sérielles avancées (p. ex. dans *Quaestio temporis*, 1959, pour orchestre) et par la référence aux expériences électroniques et aux recherches de la «Nouvelle Musique» : parfois, c'est le rapport entre prédétermination et hasard qui est objet de réflexion ou d'ironie, comme p. ex. dans l'opéra télévisé *Ausgerechnet und verspielt* (1961). Parmi les autres œuvres de cette période figurent les opéras *Tarquin* (1950), *Dark Waters* (1952), *Pallas Athene weint* (1955), *The Belltower* (1957), *Der goldene Bock* (1964), des œuvres de musique de chambre et symphoniques (le second des deux concertos pour violon, ceux pour deux pianos, pour harpe, pour violoncelle, le *Piccolo Concerto* pour violon et piano avec petit orchestre), *Sestina* (1957) pour voix et 10 instruments.

Krennikov Tikhon Nikolaïevitch → Khrennikov, Tikhon Nikolaïevitch.

Kretzschmar Hermann August Ferdinand (Olbernhau, Saxe, 1848 - Gross-Lichterfelde, Berlin, 1924) musicologue allemand. Elève de O. Paul et de C. Reinecke à Leipzig, il enseigna pendant plusieurs années au Conservatoire de cette ville, déployant en même temps une activité de chef de chœur et d'organisateur musical (il tint un rôle important dans la fondation de la Bach-Gesellschaft et dans la diffusion des œuvres de Bach). En 1904, il obtint la chaire de musicologie de l'Université de Berlin; de 1909 à 1920, il fut directeur de la Hochschule für Musik, et de 1912 à 1918, il dirigea la publication des *Denkmäler Deutscher Tonkunst*. Après Riemann, il est considéré comme l'un des pères de l'historiographie musicale allemande moderne, qu'il enrichit personnellement par une attention particulière aux rapports entre musique et contextes socio-culturels. Parmi ses principaux domaines de recherche figurent le lied allemand des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (1911), la pratique

d'exécution baroque, l'histoire de l'opéra (1919), en particulier Monteverdi et la naissance de l'opéra vénitien (1892-1894). Il dirigea également la publication de deux volumes des œuvres complètes de Bach.

Kreutzer Konradin (Messkirch, Baden, 1780-Riga 1849) compositeur et chef d'orchestre allemand. Il étudia à Vienne avec Albrechtsberger et connut Haydn; il donna des concerts en Allemagne et en Suisse, et dirigea des orchestres à Vienne, à Cologne, à Paris ainsi qu'en Belgique. Il connut un certain succès avec des œuvres lyriques, dans le sillage de Weber, composées en grande partie sur des textes du poète L. Uhland, et avec l'opéra *Das Nachtlager von Granada* (1834). Il écrivit de nombreuses pièces, de la musique sacrée et de la musique de chambre.

Kreutzer Rodolphe (Versailles 1766-Genève 1831) violoniste et compositeur français. Elève de J. A. Stamitz, il fut un excellent pédagogue du Conservatoire de Paris et l'un des concertistes les plus renommés d'Europe. La *Sonate* pour violon et piano op. 47 de Beethoven — qu'il semble pourtant n'avoir jamais exécutée — lui est dédiée. Outre des œuvres théâtrales, des ballets, de la musique symphonique et de chambre, il composa des concertos, des sonates et des pièces pour violon; ses *40 Etudes ou Caprices pour violon seul* (1807), qui restent encore d'une importance fondamentale dans le domaine didactique, sont célèbres.

Křička Jaroslav (Kelč, Moravie, 1882-Prague 1969) compositeur tchèque. Il enseigna en Russie (1906-1909) et au Conservatoire de Prague (1921-1945), dont il fut le directeur de 1942 à 1945. Actif également comme chef d'orchestre et chef de chœur, il propagea la musique d'auteurs contemporains. Comme compositeur, il appartint au domaine délimité par la tradition musicale tchèque. Il a laissé des opéras (dont deux «pour la jeunesse»), diverses opérettes et singspiele, des compositions instrumentales et vocales, ainsi que de nombreux arrangements de chants populaires.

Krieger Johann Philipp von (Nuremberg 1649-Weissenfels, Saxe, 1725) compositeur allemand. Après avoir étudié dans sa patrie et à Copenhague, il se perfectionna en Italie (à Venise ainsi qu'à Rome, avec B. Pasquini). De 1680 à sa mort, maître de chapelle à la cour de Weissenfels, il écrivit environ 50 opéras qui influencèrent l'évolution de l'opéra allemand (il n'en subsiste que deux recueils d'arias et de duos). Sa production de cantates sacrées (environ 2000, dont 70 environ nous sont parvenues) fut importante; il fut l'un des premiers en Allemagne à introduire, aux côtés des chorals protestants, les modèles de la cantate profane italienne ainsi que les formes propres à l'opéra : l'aria et le récitatif. Ses œuvres instrumentales, de même, sont écrites dans le style italien et comprennent 2 livres de sonates en trio sur le modèle de Corelli (1688, 1693). L'influence française est, pour sa part, présente dans les suites : p. ex. dans le recueil *Lustige Feld-Musik*, pour instruments à vent (1704).

Krips Josef (Vienne 1902 - Genève 1974) chef d'orchestre autrichien. Il dirigea le Staatsoper de Vienne (1933-1938, 1945-1950), le London Symphonic Orchestra (1950-1954) et, par la suite, il fut également actif aux Etats-Unis. Il était un interprète sensible de Mozart.

Krohn Ilmari (Helsinki 1867-1960) musicologue et compositeur finlandais. Il fut organiste et enseigna la musicologie à l'Université de Helsinki. Il fonda (en 1916) la Société finlandaise de musicologie, dont il fut le président jusqu'en 1939. Ses mérites dans le domaine musicologique résident principalement dans le recueil et la publication de quelque 7000 mélodies populaires finlandaises ainsi qu'en des essais sur Bruckner et Sibelius.

Krommer František Vincenc (Kamenice, Moravie, 1759-Vienne 1831) violoniste et compositeur de Bohême. A partir de 1795, il vécut à Vienne, où il fut compositeur de cour et, après Haydn, l'un des musiciens les plus appréciés de son temps. Sa production, presque exclusivement instrumentale (symphonies, concertos, musique de chambre), embrasse un éventail de styles allant du goût galant du début du XVIII^{e} siècle jusqu'au romantisme, en passant par les influences de Haydn et de Mozart. Particulièrement réputés furent ses quatuors à cordes (74), que les contemporains comparaient à ceux de Haydn. Mais plus originales et précieuses sont les compositions pour vents, en particulier les concertos (p. ex. celui pour clarinette).

Kroyer Theodor (Munich 1873-Wiesbaden 1945), musicologue allemand. Elève de Sandberger, il enseigna dans les Universités de Munich, Heidelberg, Leipzig et Cologne. Il publia, entre autres, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts* (1901) et des essais sur la musique de la Renaissance et de l'époque baroque.

Krüger Johannes → Crüger, Johannes.

Krumpholz Jan Křtitel (Budenice, Prague, 1742-Paris 1790) harpiste et compositeur de Bohême. Il fit partie de la chapelle du prince Esterházy, alors dirigée par Haydn; installé en 1777 à Paris, il effectua des tournées de concerts dans toute l'Europe. Il eut l'idée, mise en pratique en 1812 par le facteur S. Erard, des «pédales à double échappement», qui sont à la base de la harpe moderne. Ses œuvres pour harpe (8 concertos, 32 sonates, dont *Deux Sonates en forme de scène de demi-caractère,* pouvant être jouées aussi au piano), sont remarquables pour les effets expressifs qu'il sut tirer de la sonorité de l'instrument.

Krupa Gene (Chicago 1909 - près de New York 1973) batteur de jazz américain. Instrumentiste spontané et virtuose, parmi les plus célèbres de la période swing, il fit partie de l'orchestre de Benny Goodman, avec lequel il enregistra le célèbre solo de *Sing, sing, sing.*

Kubelík Jan (Michle, Prague, 1880-Prague 1940) violoniste et compositeur tchèque. Elève de Ondrícek et de Chevtchik, il fut un concertiste applaudi dans le monde entier pour ses dons de virtuose extraordinaires. Il a laissé 6 concertos et 4 morceaux brillants pour son instrument.

Kubelík Jeroným Rafael (Bychory 1914) compositeur et chef d'orchestre suisse d'origine tchèque. Fils du violoniste Jan K., il dirigea plusieurs orchestres symphoniques (Prague, Chicago, Londres, Munich, où il a dirigé l'orchestre de la Radio bavaroise à partir de 1961). Depuis 1967, il vit à Lucerne. Il est très apprécié dans le répertoire des écoles nationales (Smetana, Dvořák, etc.), et dans le répertoire romantique allemand (Mendelssohn, Schumann et Weber). Il a composé des opéras (*Cornelia Faroli,* sur la vie du Titien), de la musique symphonique et

symphonico-chorale, suivant la tradition postromantique en relation avec le patrimoine ethnomusical tchèque.

Kubik Gail (South Coffeyville 1914 - Claremont 1984) compositeur américain. Actif comme enseignant dans plusieurs universités américaines, il a composé un opéra folk, 3 symphonies et concertos, mais surtout de la musique de film, pour la radio et la télévision.

Küffner Joseph (Wurzbourg 1776-1856) guitariste et compositeur allemand. Auteur fécond (il écrivit aussi bien des opéras que de la musique symphonique), il est resté connu aujourd'hui pour ses œuvres de chambre avec guitare, très plaisantes bien qu'assez superficielles.

Kuhlau Friedrich (Ülzen Hanovre 1786 - Copenhague 1832) compositeur et pianiste danois d'origine allemande. Il s'installa au Danemark en 1810, à la suite de l'occupation de l'Allemagne par Napoléon. Il fut concertiste de cour et professeur de piano : à ce titre, il s'efforça de diffuser les sonates de Beethoven, compositeur qu'il rencontra personnellement, lors de l'un de ses voyages à Vienne. Il fut apprécié comme compositeur, pour ses œuvres de chambre plus particulièrement, consacrées en grande partie au piano et à la flûte; dans le domaine didactique, ses *Sonates* et *Sonates faciles* revêtent une certaine importance.

Kuhnau Johann (Geising, Saxe, 1660 - Leipzig 1782) compositeur, organiste et théoricien allemand. Il devint, en 1684, organiste puis, en 1701, cantor à l'église St-Thomas de Leipzig, où il précéda, dans cette charge, J. S. Bach qui avait de l'estime pour lui. Son œuvre marque une étape importante dans l'histoire de la musique allemande pour clavecin qui trouvera, dans le *Clavier bien tempéré* de Bach, son expression artistique la plus achevée; il fut l'un des premiers à adopter, dans ses sept sonates *Frische Clavier-Früchte* («Fruits frais pour le clavecin», 1696), la forme en trois mouvements; avec les préludes des partitas ou suites du recueil *Neuer Clavier-Übung* («Nouvel Exercice pour clavecin») en deux volumes, publiés en 1689 et 1692, il apporta une contribution fondamentale au développement de la technique du clavecin. Ses six *Sonates bibliques* (1700), toujours pour clavecin, conçues comme une succession de pièces de nombre variable et tendant à la représentation «descriptive» de faits extraits de la Bible, présentent également un intérêt particulier. Les activités créatrices de K. se développèrent encore, de façon intéressante, dans le domaine de la musique sacrée (cantates, psaumes, motets, etc.).

kujawiak danse polonaise originaire de la province de Kujawy sur la rive gauche de la Vistule. Elle est, rythmiquement, parente de la mazurka dont elle se distingue par sa ligne mélodique mieux dessinée. Plusieurs compositions de Chopin appelées mazurkas (op. 6 n° 6; op. 36 n° 4; op. 41 n° 1) sont en réalité des k.

Kukuzeles Johannes (Koukouzelis) (XIV^e s.) théoricien de la musique byzantin. Il serait à l'origine de la notation appelée kukuzélienne.

kukuzélienne, notation type de notation byzantine inventée par J. Kukuzeles au XIV^e s. et restée en usage jusqu'à la fin du XIX^e; elle était composée d'innombrables signes qui servaient généralement à signaler des modes d'expression à l'exécutant.

Kullak Theodor (Krotoszyn, Poznań, 1818 - Berlin 1882) pianiste et compositeur allemand. Il se perfectionna à Vienne avec Czerny. Actif à la cour de Berlin comme pianiste et enseignant, il fut l'un des fondateurs du Conservatoire Stern et ouvrit en 1855 une école privée où il accueillit des élèves venus de l'Allemagne entière. Il composa de nombreuses pièces pour piano et publia une importante méthode pour l'apprentissage du jeu d'octaves.

Künneke Eduard (Emmerich, Rhénanie, 1885 - Berlin 1953) compositeur allemand. Ses études musicales à la Musikhochschule de Berlin le conduisirent à divers postes au Deutsches Theater (1907-1911). Ensuite, il se consacra presque exclusivement à la composition d'opérettes et d'opéras-comiques qui lui assurèrent un succès international, avec des œuvres aussi diverses que *Das Dorf ohne Glocke* (1919), *Der Vetter aus Dingsda* (1921) ou *Die grosse Sünderin* (1935). □

Kunst Jaap (Groningen 1891 - Amsterdam 1960) ethno-musicologue néerlandais. Il séjourna en Indonésie pendant de nombreuses années (1919-1935), étudiant les traditions musicales indigènes (en particulier le *gamelan* javanais) dans un vaste contexte de références historiques, culturelles et sociales. À partir de 1936, il dirigea l'Institut royal des tropiques à Amsterdam, où il réunit une des plus grandes collections de documents ethnomusicaux du monde. Par ses écrits il contribua à la naissance de l'ethnomusicologie moderne (lui-même propagea ce terme pour le substituer à la «musicologie comparée»). Encore aujourd'hui, les volumes *The Music of Java* (1934), *Music in Nias* (1942), *The Cultural Background of Indonesian Music* (1949) sont des ouvrages de référence, ainsi que le recueil méthodologique *Ethnomusicology* (1959). Il dirigea en outre la publication posthume de *The Wellsprings of Music* de C. Sachs.

Kurpiński Karol Kazimierz (Włoszakowice, Posnanie, 1785 - Varsovie 1857) compositeur polonais. Professeur de piano à Moscou, entre 1800 et 1810, il s'installa à Varsovie où il collabora avec Elsner au Théâtre national; il fonda l'«Hebdomadaire musical», première revue musicale polonaise (1820-1821) et, entre 1824 et 1840, dirigea l'orchestre du Théâtre national. Il se consacra surtout au théâtre, composant de nombreux opéras (dont *Jadwiga*, 1814), des opérettes, des mélologues et des ballets dont les mélodies, influencées en grande partie par le patrimoine national, devinrent populaires dans tout le pays. Il écrivit en outre de la musique symphonique, dans le sillage beethovénien et mozartien, vocale, patriotique même (telle que la cantate la *Varsavienne*, inspirée par l'insurrection de 1830-1831) ainsi que de nombreuses polonaises.

Kurtag György (Lugoj 1926) compositeur hongrois né en Roumanie. Après avoir commencé ses études à Timisoara, il fut l'élève, à Budapest, de S. Veress, F. Farkas et P. Kadosa; puis, à Paris, de Milhaud et de Messiaen. Il enseigne à Budapest. Ses premiers travaux s'appuient sur les modèles de Bartók; mais depuis 1959, K. a élaboré un langage personnel, opérant une synthèse qui tient compte des recherches post-weberniennes sans renoncer à certaines polarisations tonales ou à des références, voilées, à des matériaux folkloriques. Il s'est imposé comme l'un des plus importants musiciens hongrois contempo-

rains avec des compositions comme *les Propos de Peter Bornemisza* pour chant et piano (1963-68), *4 Capriccios* op. 9 pour soprano et instruments (1971), *les Messages de feu Miss R. V. Trussova* pour voix et 14 instruments (1976-80).

Kurth Ernst (Vienne 1886 - Berne 1946), musicologue suisse d'origine autrichienne. Son ouvrage *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) eut une grande influence aussi bien sur le plan didactique que dans le domaine des études sur Bach pendant les années du néoclassicisme. Suivirent l'essai technico-esthétique *Romantische Harmonik* (1920), une monographie sur *Bruckner* (1925) et un traité de *Musikpsychologie* (1931), qui étudie la musique comme produit de l'énergie psychique intérieure.

Kurtz Eugène (Atlanta, USA, 1923) compositeur américain. Après des études à l'Eastman School of Music de Rochester (1941-1947), il s'est perfectionné avec D. Milhaud, puis, à Paris, avec A. Honegger, B. Bert et O. Messiaen (1949-1952). C'est son travail avec M. Deutsch (1953-1957) qui a définitivement orienté sa musique vers le sérialisme. Son œuvre est diverse, avec des pièces comme *Symphonie pour cordes* (1956), *Suite parisienne* pour orchestre de chambre (1960), *Motivations* pour piano (1963 et 1965) et *le Marcheur solitaire*, monologue pour orchestre (1964). □

Kurz Josef Felix von (Vienne 1717-1784) acteur, librettiste et imprésario autrichien. Il développa et dirigea à la perfection un type de spectacle en prose, fondé sur l'élément «magique» et largement entrecoupé d'arias, de chœurs et d'intermèdes instrumentaux, pouvant aujourd'hui être considéré comme l'un des prédécesseurs directs du singspiel moderne.

Kusser Johann Sigismund, ou J.S. Cousser (Presbourg, aujourd'hui Bratislava, 1660 - Dublin 1727) compositeur allemand. Il fut l'un des proches de Lully à Paris, ville où il adopta, pour son nom, la graphie française; entre 1694 et 1696, il fut directeur de l'Opéra de Hambourg et, de 1698 à 1704, de celui de Stuttgart. Il s'installa ensuite à Londres puis, en 1706, à Dublin où il fut nommé maître de chapelle du vice-roi d'Irlande. Il composa une quinzaine d'opéras et de singspiele sur des livrets allemands, non dépourvus d'influence française et italienne, et dont quelques extraits, seuls, nous sont parvenus. Il est l'un des premiers compositeurs allemands significatifs.

kyriale livre liturgique de l'Eglise catholique ne contenant que le seul ordinaire de la messe, qui comprend lui-même : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, Ite missa est* et *Benedicamus Domino*. A partir du X^e s., les premiers manuscrits de musique ne réunissent pas les chants pour les différentes messes de forme cyclique, mais présentent tous les *Kyrie* d'abord, puis tous les *Gloria* et ainsi de suite.

Kyrie premier chant de l'→ ordinaire de la messe, dans la liturgie catholique. Chacune des trois invocations qui en forment le texte (*Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*) est reprise trois fois, sur des schémas différents; le répertoire mélodique revêt un caractère plus simple et plus populaire relativement à d'autres chants grégoriens. Dans le K., l'emploi des → tropes était fréquent.

L

L sigle désignant la numérotation des sonates pour clavecin de D. Scarlatti et adoptant l'ordre fixé par A. Longo, dans l'édition que ce dernier réalisa des *Œuvres complètes pour clavecin* du célèbre compositeur italien. Il est utilisé en alternance avec le sigle K et la numérotation relative établie par R. Kirkpatrick dans son catalogue.

la nom donné, dans les pays latins, à la sixième note de la gamme majeure naturelle de *do*. Comme les autres noms attribués aux notes (à l'exception de *do* et de *si*), celui-ci fut introduit par → Gui d'Arezzo. Dans les pays allemands, anglo-saxons et slaves, cette note est désignée par la lettre A. Dans le système modal, elle avait la fonction de note-base ; de nos jours, elle conserve ce caractère de note de référence servant à l'intonation des voix et des instruments (diapason). Le *la* choisi comme diapason vibre à une fréquence — fixée par convention internationale — à 440 Hz.

note « la » sur les différentes octaves ; le la signalé par (+) est celui qui sert habituellement de diapason (« la-diapason »)

La Barbara Joan (1949) cantatrice et compositeur américaine. Elle a étudié et expérimenté — parfois à l'encontre des modèles traditionnels du chant — les diverses possibilités phonico-expressives de la voix humaine, élaborant ainsi des techniques respiratoires complexes qui permettent d'utiliser sans interruption les phases opposées de l'inspiration et de l'expiration. Au cours des années 70, elle a enregistré des musiques de sa propre composition ainsi que des œuvres de John Cage, Philip Glass et Steve Reich.

La Barre, Chabanceau de famille de musiciens français. PIERRE I (? ? - Paris 1600) organiste. Après avoir joué les orgues des Sts-Innocents (1567-1580), il fut titulaire de celles de Notre-Dame de Paris (1580-1600). PIERRE II (Paris 1572-1619) organiste et luthiste, fils du précédent. GERMAIN (Paris 1579-1647) organiste, frère du précédent. Il a été titulaire des orgues de St-Jacques-de-la-Boucherie (1612-1647). PIERRE III (Paris 1592-1656) organiste, claveciniste et compositeur, demi-frère du précédent. Il fit son entrée à la musique de la Chambre en 1618, avant d'être nommé organiste de la Chapelle et maître joueur d'épinette (1627) de Louis XIII. À partir de 1630, il servit aussi Anne d'Autriche. Dans les années 1650, il organisa avec ses enfants, Charles Henry, Anne et Joseph, des « concerts spirituels » chez lui et correspondit avec C. Huygens. Plusieurs pièces pour clavier signées La Barre lui sont attribuées, notamment *Tu crois, ô beau soleil*, sur une mélodie de Louis XIII. PIERRE IV (Paris 1604 - ??), luthiste, fils de Pierre II. SÉBASTIEN (Paris 1612 - ? v. 1672), organiste, fils de Germain. Il exerça son art à Bourges. CHARLES HENRY (Paris v. 1625-v. 1670) claveciniste, fils de Pierre III. Successeur de son père à la cour dès 1642, il lui succéda comme maître joueur d'épinette d'Anne d'Autriche. ANNE (Paris 1628-1686) cantatrice, sœur du précédent. Elle séjourna à la cour de Suède et dans d'autres cours d'Europe (1652-1655), avant de revenir en France. Elle entra à la musique de la Chambre en 1661 et obtint une pension en 1668. JOSEPH (Paris 1633-1678) luthiste, organiste et compositeur, frère de la précédente. Après avoir accompagné sa sœur dans ses voyages, il succéda à son père à l'orgue de la Chapelle (1656). En 1674, il fut pourvu d'un bénéfice à l'abbaye de Saint-Hilaire, dans le diocèse de Carcassonne. Il a laissé des *Airs à deux parties, avec les seconds couplets en diminution* (1669) et diverses pièces de clavecin manuscrites. PIERRE V (Paris 1634-1710), luthiste, chanteur et compositeur, frère du précédent. Luthiste de la Chambre dès 1645, il entra dans la musique de la reine Marie-Thérèse, en 1678, avant d'être au service de la duchesse de Bourgogne, en 1699. Il joua aussi du théorbe et de la basse de viole à la Chapelle royale (1663-1708). On ne conserve de lui qu'une *Courante* pour le luth et deux *Airs italiens*. □

La Barre Michel de (Paris v. 1675 - v. 1744) flûtiste et compositeur français. Durant sa carrière, il occupa plusieurs postes : à l'Académie royale de musique (1702-1721), aux Musettes et Hautbois de Poitou (1704-1730) et à la musique de la Chambre du roi (1705-1725). Instrumentiste réputé, il publia d'innombrables pièces pour son instrument, cherchant toujours à le porter au plus près de la perfection, à l'exemple de M. Marais pour la viole de gambe : 3 recueils de *Pièces en trio* (1694, 1700, 1707), 12 *Livres de Pièces pour la flûte*... (1709 à 1725), de

nombreux *Airs à boire* et *Vaudevilles*. Il fit aussi représenter deux opéras-ballets, *le Triomphe des Arts* (1700) et *la Vénitienne* (1705). □

Labarre Théodore (Paris 1805-1870), compositeur et harpiste français. Élève de Bochsa pour la harpe, de Fétis et de Boieldieu pour la composition, il commença en 1824 une brillante carrière de concertiste. Vivant alternativement à Paris et à Londres, il fut pendant deux ans chef d'orchestre à l'Opéra-Comique et obtint la chaire de harpe au Conservatoire de Paris en 1867. De sa production, qui comprend entre autres 4 ballets, on retiendra les pièces pour harpe et les *Romances* pour chant et piano. Il écrivit une célèbre *Méthode de harpe* (1844).

Labey Marcel (Le Vésinet, Yvelines, 1875 - Nancy 1968) compositeur français. Docteur en droit, il fit ses études musicales à la Schola cantorum, puis y enseigna le piano (1903-1913), avant de remplacer V. d'Indy à sa direction (1931-1935). Puis, il dirigea l'école César-Franck (1935-1962), tout en conservant son poste de secrétaire de la Société nationale de musique qu'il occupait depuis 1904. Il a laissé de la musique de chambre, des œuvres pour le piano, des mélodies et un opéra, *Bérangère* (1924). □

Lablache Luigi (Naples 1794-1858), basse italienne. Actif entre 1812 et 1857, il put se vanter d'une voix au timbre splendide et d'une puissance exceptionnelle. Il se produisit dans les plus grands théâtres européens (le plus souvent à Naples, Paris et Londres), faisant montre d'un grand éclectisme et de dons scéniques et d'interprète tout à fait singuliers. Célèbre dans *Don Giovanni* (Leporello), *Il Matrimonio segreto* (Don Geronimo), *Il Barbiere di Siviglia, la Cenerentola, Semiramide, l'Elisir d'amore, Anna Bolena, I Puritani,* il fut considéré, avec F. Galli, comme la plus grande basse de la première moitié du XIX[e] s. Schubert lui dédia ses *Drei Gesänge* op. 83.

Laborde Jean-Benjamin de (Paris 1734-1794) compositeur et musicographe français. Il vécut à la cour de Louis XV où il assuma, entre autres, la charge de directeur du Louvre. Il fut guillotiné durant la Révolution. S'inscrivant dans le sillage de Rameau, son maître, il écrivit des opéras-comiques et des tragédies lyriques de style de cour et classique. Il publia un important *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780).

Labroca Mario (Rome 1896-1973), compositeur, organisateur et critique musical italien. Après avoir fait ses études avec Malipiero, Respighi et Casella, il fut, en 1923, l'instigateur de la *Corporazione delle Nuove Musiche* et de la section italienne de la Société internationale de musicologie, déployant simultanément une activité de critique musical. Il fut surintendant à Florence, à Venise, à la Scala, et codirecteur des programmes de la RAI (1949-1958); en 1959, il retourna à la Fenice de Venise, assurant également l'organisation de la Biennale de musique jusqu'en 1972. Il a composé de nombreuses œuvres et écrit des essais (*Il Flauto magico di Mozart*, 1939; *Malipiero*, 1957) ainsi qu'un livre de souvenirs (*l'Usignolo di Boboli*, 1959).

Lacerda Francisco de (Ribeira Seca, Açores, 1869 - Lisbonne 1934), chef d'orchestre et compositeur portugais. Il étudia au conservatoire de Lisbonne et se perfectionna avec d'Indy à Paris. Chercheur en matière de folklore, il recueillit dans le *Cancioneiro musical português* plus de 500 chansons populaires lusitaniennes. Parmi ses compositions les plus connues, on se rappellera *Trovas* pour voix et orchestre.

Lach Robert (Vienne 1874 - Mondsee, Salzbourg, 1958), musicologue et ethnomusicologue autrichien. Elève de G. Adler, il lui succéda à la tête de l'Institut de musicologie de l'Université de Vienne. Il publia des essais et ses résultats de recherches d'archives sur l'histoire de la musique et des institutions musicales autrichiennes aux XVIII[e] s. et XIX[e] s. (entre autres des articles sur Mozart et Schubert); en 1954, il fut l'un des promoteurs de la série *Denkmäler der Tonkunst in Österreich.* En tant qu'ethnomusicologue, il s'est occupé de questions méthodologiques (*Die vergleichende Musikwissenschaft : ihre Methoden und Probleme,* 1924), du problème de l'origine de la musique, des traditions des peuples primitifs et orientaux (1924).

Lachenmann Helmut (Stuttgart 1935), compositeur allemand. Elève de Nono à Venise et de Stockhausen à Cologne, il a enseigné à Stuttgart et Hanovre. A partir des expériences du pointillisme et du structuralisme, il a approfondi la recherche sur l'objectivité concrète de la matière sonore. Parmi ses travaux, l'on remarque *Consolation I, II, III, IV* pour 16 voix (1967-73), *Klangschatten* (1972) pour 48 cordes et 3 pianos, *Schwankungen am Rand* pour cuivres, cordes et percussion (1974-75).

Lachner Franz (Rain am Lech 1803 - Munich 1890), chef d'orchestre et compositeur allemand. Il fut formé dans le milieu viennois de Schubert, Beethoven, Lenau et Grillparzer. Après avoir été directeur du Kärtnertortheater de Vienne (1826-1834) et maître de chapelle à la cour de Mannheim (1834-1836), il fut nommé directeur de l'Opéra de Munich, charge qu'il occupa jusqu'en 1868. Il donna une grande impulsion à la vie musicale de cette ville et se consacra surtout à la diffusion des symphonies de Beethoven, du grand opéra français et du mélodrame verdien. Hostile au théâtre wagnérien, il prit sa retraite lorsque celui-ci s'imposa. Sa production est également empreinte de classicisme (4 opéras, dont *Catarina Cornaro* et *Benvenuto Cellini;* 8 symphonies, 7 suites et d'autres compositions orchestrales; musique sacrée et de chambre). Ses frères IGNAZ (1807-1895) et VINCENZ (1811-1893) étaient également chefs d'orchestre et compositeurs.

Lacombe Louis (Bourges 1818 - St-Vaast-la-Hougue 1884) pianiste et compositeur français. Elève de P. J. Zimmermann au Conservatoire de Paris (1829-1831), il donna divers concerts en Europe et se perfectionna auprès de K. Czerny. Son œuvre comprend des pièces pour le piano, de la musique de chambre et d'orchestre, des mélodies et des opéras, dont *la Madone* (1861), *Winkelried* (1892) et *la Reine des eaux* (1901). Sa symphonie dramatique *Sapho* lui valut un grand succès en 1878. Il a aussi publié un ouvrage intitulé *Philosophie et musique* (1896). □

Lacy Steve, pseudonyme de Steven Lackritz (New York 1934), saxophoniste soprano de jazz américain. Interprète d'un instrument lié surtout, dans la tradition, au nom de Sidney Bechet (avant d'être relancé par John Coltrane), il a élaboré, à la fin des années 50, un des idiomes les plus originaux du jazz blanc, en

traitant d'une façon personnelle les caractéristiques rythmiques et harmoniques de la musique noire, à travers l'étude de Thelonious Monk. Avec l'expérience du free jazz, il a ensuite approfondi et étendu ses recherches sonores.

Ladmirault Paul-Emile (Nantes 1877 - Camoël, Morbihan, 1944), compositeur français. Elève à Paris de Gédalge et de Fauré, il écrivit deux opéras (*Gilles de Retz*, 1893, et *Myrdhin*, 1899), un ballet, de nombreux travaux symphoniques dont le poème *En forêt*, apprécié par Debussy, de la musique sacrée et de chambre. Sa production instrumentale, qui se réfère aux tendances postromantiques de la musique à programme, s'inspire des chants et des légendes de la Bretagne.

Ladnier Thomas, dit «Tommy» L. (Mandeville, Louisiane, 1900 - New York 1939), trompettiste de jazz américain. Il a été l'élève le plus original de Joe King Oliver. Après avoir fait partie de l'orchestre de Fletcher Henderson et accompagné des chanteurs comme Ma Rainey et Bessie Smith, il effectua, dans les années 20, une tournée qui le mena jusqu'à Moscou. En 1932, il joua et enregistra avec Sidney Bechet et ses New Orleans Feetwarmers. Redécouvert en 1938, il fit des enregistrements avec Mezz Mezzrow.

La Fage Juste Adrien Lenoir de (Paris 1801 ou 1805 - Charenton 1862) musicologue et compositeur français. Ses études poussées de la polyphonie du XVI^e^ s. (sous la direction de Baini, en Italie) le conduisirent aux postes de maître de chapelle des églises St-Etienne-du-Mont et St-François-Xavier à Paris (1829-1833). Il parcourut ensuite l'Europe, avant de revenir à Paris en 1859, pour y fonder la revue «le Plain-Chant». Sa musique est surtout destinée à l'église, avec divers motets et psaumes. Il a laissé de nombreux écrits, dont une *Histoire générale de la musique et de la danse* (1844), un *Cours complet de plain-chant* (1856), un *Nouveau traité de plain-chant romain* (1859) et des *Essais de dipthérographie musicale* (1864). □

LaFaro Scott (Newark, New Jersey, 1936 - Geneva, New York, 1961), contrebassiste de jazz américain. Doué d'une technique exceptionnelle, il se révéla dans le trio du pianiste Bill Evans; par la suite, il joua aux côtés d'Ornette Coleman.

L'Affilard Michel (fin XVII^e^ s. - début XVIII^e^ s.) chanteur français. Tout d'abord chantre à la Sainte-Chapelle, il entra à la Chapelle royale comme haute-contre (1683-1708). Il fut aussi maître de chant et a publié, outre divers airs, un traité fondamental : *Principes très faciles pour bien apprendre la musique* (1694, 11/1747). □

Lafont Charles-Philippe (Paris 1781 - près de Tarbes 1839) violoniste et compositeur français. Elève de Kreutzer et de Rode, il effectua des tournées de concerts dans toute l'Europe, rivalisant de popularité avec Paganini. Ses œuvres — concertos, fantaisies, arias, variations, etc. —, sont essentiellement violonistiques.

Laganà Ruggero (Milan 1956), compositeur italien. Elève de A. Gorli à Milan, il a suivi les cours de Donatoni et s'est fait remarquer lors de rencontres de jeunes compositeurs. Il est l'auteur d'un *Concerto* pour clavecin et 9 instruments (1981) et du petit opéra *Trottola* (1982).

La Grotte Nicolas de (v. 1530 - v. 1600). Musicien et compositeur français, joueur d'orgue et d'épinette d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre, il passa au service du duc d'Anjou, puis de Henri III, comme «valet de chambre et organiste ordinaire». En relation avec l'Académie de Baïf et ami de Le Jeune, il choisit les textes de ses chansons chez Belleau, Baïf, Desportes et Ronsard. Il introduisit l'*air de chanson*; il a laissé des pièces d'orgue dont une seule, *Ancor che col partire*, nous est parvenue, des airs de chansons et diverses pièces publiés par Le Roy et Ballard, 1559-1591. L'influence de son œuvre fut importante dans la formation de l'air de cour. □

La Houssaye Pierre, pseudonyme de Pierre Nicolas Housset (Paris 1735-1818) violoniste et compositeur français. Il se perfectionna avec Tartini à Padoue et avec Traetta à Parme; installé à Paris, il fut chef d'orchestre et professeur de violon au Conservatoire. Il nous a laissé *Six Sonates pour violon seul et basse* (1770) qui confirment sa renommée de virtuose.

lai terme français désignant une forme poético-musicale, avec des textes de contenu religieux (lais à la Vierge) ou profane (lais d'amour, pastoraux, etc.), cultivée par les troubadours et les trouvères aux XII^e^ s. et XIII^e^ s. Le l. consiste en une composition monodique, presque toujours vocale (mais parfois aussi instrumentale), de structure assez simple : de petites strophes, avec de nombreuses répétitions mélodiques à l'intérieur de chaque strophe. Ce schéma formel rappelle celui de la → séquence primitive, dont le l. tire peut-être ses origines.

Lajtha László (Budapest 1892-1963), compositeur et ethnomusicologue hongrois. Il dirigea la section musicale du Musée ethnographique de Budapest et enseigna la composition au Conservatoire de cette ville. Il collabora avec Bartók et Kodály à l'œuvre de recherche et de compilation des musiques folkloriques hongroises; les fruits de ses études sont réunis dans les 4 volumes des *Monographies sur la musique populaire* (1954-56). Sa production, inspirée du chant folklorique, mais ancrée dans une écriture contrapuntique audacieuse, dans le sillage de Bartók, comporte entre autres 9 symphonies, 3 ballets et l'opéra comique *le Chapeau bleu*.

Lake Oliver (Marion, Arkansas, 1942), saxophoniste alto de jazz américain. Initialement actif dans l'avant-garde de Saint Louis, il a collaboré avec divers musiciens pendant les années 70, pour faire partie ensuite du World Saxophone Quartet, en se rattachant aux méthodes du premier free jazz.

Lalande → Delalande.

La Laurencie Lionel de (Nantes 1861 - Paris 1933), musicologue français. Il est l'auteur de monographies sur *Rameau* (1908), *Lully* (1911) et sur *l'Ecole française de violon de Lully à Viotti* (1922-1924). Il fut l'un des fondateurs de la Société française de musicologie en 1917 et acheva l'*Encyclopédie de la musique* commencée par A. Lavignac.

Lallouette Jean François de (Paris 1651-1728) compositeur français. Elève de J.-B. Lully, il devint son secrétaire et fut violoniste à l'Opéra (1672-1677), avant de se brouiller avec son maître. Au retour d'un voyage en Italie, il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Rouen (1693-1695), puis à Notre-Dame de Versailles (1695-1697), et, enfin, à St-

Germain-l'Auxerrois (1697-1700); ensuite, il succéda à A. Campra à Notre-Dame, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort. Il a laissé des messes (dont la *Missa «Veritas»*, 1744) et des motets (dont *Motets, Livre premier*, 1726, et *le Psalme Miserere à grand chœur* et l'*Hymne Veni Creator à 3 voix, Livre second*, 1730), qui laissent apparaître à la fois la tradition de M.-R. Delalande et des influences de la musique italienne. □

Lalo Edouard (Lille 1823 - Paris 1892), compositeur français. Après avoir été, à Paris, l'élève d'Habeneck, il fut dans un premier temps altiste et violoniste de concert. Ce n'est qu'en 1874 que Sarasate exécuta son *Concerto* pour violon op. 20. Il commença alors à se faire connaître et apprécier comme compositeur, après de longues années d'amertume et de désillusions. La *Symphonie espagnole* pour violon et orchestre, célèbre pour son heureuse invention et la vivacité des couleurs et des motifs folkloriques, consacra définitivement le succès du musicien en 1875. L'art de L., élégant et raffiné, vise à la préciosité du détail plus qu'aux valeurs structurelles, conforme en cela à une tendance typique du romantisme français qui culminera en Debussy et Ravel; cet art trouve son expression la plus accomplie dans la production symphonique et instrumentale (les pièces symphoniques, parmi lesquelles *Divertissement, Allegro symphonique, Rhapsodie norvégienne, Scherzo, Symphonie en sol mineur*; les concertos pour violon, pour violoncelle et pour piano; les quintettes, quatuors et trios), mais atteint également des résultats appréciables dans le ballet (*Namouna*, 1882) et dans le domaine lyrique avec l'opéra *le Roi d'Ys*, créé avec succès en 1888, encore présent aujourd'hui dans le répertoire français.

Laloy Louis (Gray 1874 - Dole 1944), musicologue français. Fondateur, avec J. Marnold, du «Mercure de France», il écrivit d'importants articles sur la musique ancienne (*Aristoxène de Tarente*, 1904; *la Musique chinoise*, 1912) et un portrait perspicace de Debussy, dont il était l'ami intime. Il fut également le librettiste de Roussel, de Fauré et d'Auric.

Lama Gaetano (Naples 1886-1950), compositeur de chansons italien. Avec Bovio, Valenti et Tagliaferri, il fonda la société d'édition «la Boutique des Quatre». Ses chansons (*Come le rose, Reginella, Cara piccina, Silenzio cantatore*, etc.) entrèrent au répertoire des plus célèbres chanteurs (Caruso, De Lucia, Tetrazzini et d'autres).

Lamb Joseph Francis (Montclair, New Jersey, 1887 - Brooklyn 1960), compositeur de ragtimes américain, particulièrement connu pour avoir été l'un des rares blancs qui aient assumé un rôle de pionnier dans le genre, surpassé en cela seulement, sans doute, par S. Joplin et J. Scott. Parmi ses rags, on citera : *Sensation* (1908), *Excelsior rag, Ethiopia rag, Champagne rag, American beauty rag, Cleopatra rag, The ragtime nightingale, Contentment rag, Reindeer, Patricia rag, Top liner rag, Bohemia rag* (1916).

Lambert Constant (Londres 1905-1951), compositeur anglais. Elève de Vaughan Williams, il fut directeur du ballet de Sadler's Wells de 1931 à 1947, pianiste de concert et chef d'orchestre. Comme compositeur, il a été particulièrement influencé par le jazz. Il composa pour Diaghilev le ballet *Romeo and Juliet* (1925), que suivirent *Pomona, Horoscope, Tiresias* et d'autres. Il écrivit par ailleurs de la musique symphonique, de la musique de chambre et chorale ainsi que *Summer's Last Will and Testament* pour baryton, chœur et orchestre (1935).

Lambert Lucien (Paris 1858 - Porto 1945) pianiste et compositeur français. Il mena une activité de concertiste jusqu'en 1922, pour se consacrer ensuite à la composition. Sa production comprend des opéras dans le style vériste inauguré par Bizet et des morceaux d'intention parodique (*A la gloire de Schubert*, 1929; *A la gloire de Guynemer*, 1934, etc.).

Lambert Michel (Vivonne, Poitou, v. 1610 - Paris 1696) compositeur français. Il vécut à la cour de Louis XIV, collaborant étroitement avec Lully qui avait épousé sa propre fille. Plusieurs ballets de Lully reprennent des extraits de ses œuvres. La célébrité dont il jouit auprès de ses contemporains se fondait principalement sur ses airs à une ou plusieurs voix, avec ou sans basse continue.

Lambertus Magister (XIII^{e} s.) ou Lambert, théoricien français de la musique. Il écrivit v. 1275 sans doute, un traité sur la notation de la musique proportionnelle, important dans le cadre de l'ars antiqua.

Lambillotte Louis (Lahamaide, Charleroi, 1796 - Paris 1855) compositeur et musicologue belge. Père jésuite, il composa des œuvres sacrées et dirigea l'édition de l'important manuscrit grégorien *Cantatorium 350*.

lame barre ou petite lame de métal ou de bois qui, percutée, est utilisée comme corps sonore de quelques instruments (célesta, xylophone, vibraphone, marimba et instruments similaires). Les l. sont normalement utilisées en séries ordonnées selon leur intonation.

lamentation chant liturgique exécuté le jeudi et le samedi saints. Le texte comprend 57 versets constitués par les lamentations du prophète Jérémie sur la destruction de Jérusalem, en 586 av. J.-C. Chaque verset débute par une lettre de l'alphabet hébraïque et est exécuté sur le ton de la leçon. De nombreux compositeurs, d'Ockeghem jusqu'à la première moitié du XVII^{e} s., mirent en musique, polyphoniquement, le texte des l.; celui-ci fut encore repris par Stravinski dans ses *Threni*.

lamentation funèbre (ou lamento) lamentation reprenant des formules verbales et des schémas fixés par la tradition et servant à accompagner les cérémonies funèbres. Autrefois répandue dans tout le monde classique — de nos jours, essentiellement dans les populations nomades de bergers ainsi que dans les sociétés rurales archaïques; en Italie, elle est presque éteinte —, la pratique de la l. funèbre est entretenue surtout par les femmes; dans certains contextes culturels (Grèce, Albanie, Irlande et aussi Italie), la tradition des pleureuses professionnelles est encore vivace, rappelant les *prefiche* (femmes que l'on payait pour pleurer le défunt dans les processions ou lors des veillées funèbres) du monde de l'Antiquité romaine.

lamento composition vocale d'intonation douloureuse commémorant un personnage illustre; il n'adopte pas de forme spécifique. Le premier exemple connu est un l. sur la mort de Charlemagne (814). Dans les drames liturgiques ou dans les laudes spirituelles, il s'agit de larmes (*planctus*) versées sur le Christ mort. // Dans l'opéra italien du XVII^{e} s.,

il désigne l'aria par laquelle l'un des personnages exprime son désespoir lors de la perte de la personne aimée. L' aria sur basse obstinée est fréquente. Les l. d'Arianne et celui d'Ottavia, respectivement dans l'*Arianna* et dans l'*Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, en sont des exemples célèbres.

Lamote de Grignon Juan (Barcelone 1872-1949) chef d'orchestre, pédagogue et compositeur espagnol. Nommé professeur au Conservatoire de Barcelone en 1890, il en prit la direction en 1917, six années après avoir fondé l'orchestre symphonique de Barcelone. Son œuvre, qui compte de nombreuses mélodies et pièces pour le piano, une trilogie pour orchestre, *Hispanicas,* un oratorio, *la nit de Nadal* (1902), et un opéra, *Hesperia* (1907), est fortement marqué par le courant nationaliste. □

Lamoureux Charles (Bordeaux 1834 - Paris 1899), chef d'orchestre français. Fervent admirateur de Wagner, il dirigea les premières exécutions intégrales de ses œuvres en France. En 1881, il fonda l'institution qui prit par la suite le nom de «Concerts Lamoureux» et qui fonctionne aujourd'hui encore à Paris.

Lampugnani Giovanni Battista (Milan 1706-v. 1785) compositeur italien. Il étudia à Milan où il fit ses débuts comme compositeur d'opéra; en 1743, il s'installa à Londres, succédant à B. Galuppi à la direction du King's Theatre; il retourna ensuite à Milan où il fut claveciniste au Théâtre ducal et à la Scala. Il composa surtout une trentaine d'opéras sérias et comiques; dans les premiers, on constate surtout l'influence de Hasse, dans les seconds (tel que *l'Amor contadino,* 1760), celle de B. Galuppi.

Lamy Fernand (Chauvigny, Vienne, 1881 - Paris 1966) chef d'orchestre et compositeur français. Elève de G. Ropartz, il dirigea le Conservatoire de Valenciennes (1914-1943), avant d'être nommé inspecteur principal de l'enseignement musical (1945-1951), puis inspecteur général des Arts et Lettres. Outre divers cycles de mélodies, il a surtout laissé des œuvres pour l'orchestre et le chœur, des *Leçons d'harmonie* et une biographie de son maître, *G. Ropartz, l'homme et l'œuvre* (1948). □

Lanari Alessandro (San Marcello di Jesi 1787 - Florence 1852) impresario italien d'opéra. A partir de 1820, et pendant plus de trente ans, il fut adjudicataire de plusieurs des plus importants théâtres italiens, tels que la Scala de Milan, la Fenice de Venise et le S. Carlo de Naples. Mais le centre de ses activités se déroula à la Pergola de Florence qu'il géra pendant de longues périodes (1823-1828, 1830-1834, 1839-1852); le faste des mises en scène et la qualité des compagnies de chant qu'il engagea, lui valurent le surnom de «Napoléon des imprésarios». Il appartint, avec Barbaja, Merelli et Jacovacci, à l'Olympe des imprésarios italiens du début du XIX^e^ s. L. eut également le mérite de s'assurer la collaboration des compositeurs majeurs de l'époque auxquels il commanda des opéras célèbres, tels que *I Capuleti e i Montecchi, Norma* et *Beatrice di Tenda* (Bellini); *l'Elisir d'amore, Pia de'Tolomei* et *Maria di Rudenz* (Donizetti); *Attila* et *Macbeth* (Verdi).

lanciers type de quadrille formé des cinq → contredanses suivantes : *les Tiroirs, les Lignes, les Moulinets, les Visites, les Lanciers.* Chaque figure est composée de 24 mesures; seule la troisième en comporte 16. On en attribue l'invention au maître de danse parisien Laborde, qui la présenta devant la cour de Napoléon III à Fontainebleau en 1856.

Landi Stefano (Rome v. 1590 - 1639) compositeur italien. Elève de G. M. Nanino, il fut maître de chapelle dans diverses églises de Rome et chanteur à la chapelle Giulia, à St- Pierre. Avec *la Morte di Orfeo* (1619), premier opéra profane représenté à Rome, et le drame sacré de *S. Alessio* (1632), dont le cardinal Rospigliosi écrivit le livret, il réalisa une synthèse du nouveau style monodique florentin et de la tradition polyphonique romaine; ses œuvres présentent des effets grandioses, comme les exigeaient alors les mises en scène spectaculaires des théâtres de Rome. Il composa, en outre, des madrigaux, des arias, des psaumes et une messe nuptiale à six voix.

Landino Francesco (Fiesole v. 1335 - Florence 1397) compositeur et organiste italien surnommé, en raison de sa cécité congénitale, l'«aveugle des orgues». Il fut l'un des représentants majeurs de l'ars nova florentine. Il exerça à Vérone aux côtés de Mastino della Scala et fut organiste à Florence, à S. Lorenzo. En 1634, il fut couronné poète, à Venise, par le roi de Chypre. Merveilleux improvisateur à l'orgue et chanteur, jouant de plusieurs instruments, il fut également théoricien de la musique, poète et narrateur; il mena aussi des recherches en rhétorique et en dialectique. Il traita toutes les formes caractéristiques de l'ars nova; parmi ses œuvres, nous avons conservé 1 chasse, 12 madrigaux, 1 virelai, le fragment d'1 motet et 140 ballades à deux et trois voix, particulièrement importantes pour la synthèse qu'elles opèrent entre le style monodique et la technique polyphonique.

Ländler danse autrichienne à 3/4, de mouvement lent, semblable à la valse (dont elle tire son origine). Très populaire au XVIII^e^ s., elle survécut dans les fêtes des paysans tyroliens.

Landolfi Carlo Ferdinando (? 1714 - Milan 1788) luthier italien. Formé à l'école des Guarneri, à Crémone, il exerça à Milan entre 1734 et 1788. Il fabriqua des instruments hautement perfectionnés et d'une qualité sonore remarquable; ses violoncelles révèlent une étude attentive des modèles d'A. Stradivarius, alors que ses violons s'inscrivent dans le sillage des Guarneri.

Landon Howard Chandler Robbins (Boston 1926) musicologue américain. Il compte parmi les plus grands spécialistes de la musique de Haydn et de Mozart, et du classicisme viennois en général. Habitant Vienne depuis 1947, il a dirigé la publication du «Haydn Yearbook» de 1962 à 1970; il fut responsable des symphonies dans l'édition des *Œuvres complètes* de Haydn. Il a publié : *The Symphonies of Joseph Haydn* (1955), *The Preclassical Symphony* (1956), *The Mozart Companion* (1956, avec D. Mitchell), *Beethoven* (1970), sans compter la monumentale monographie Haydn : *Chronicle and Works* (5 vol., à partir de 1976).

Landormy Paul (Issy-les-Moulineaux 1869 - Paris 1943) critique musical français. Il a publié une *Histoire de la musique* (1910) et des monographies sur *Brahms* (1920), *Bizet* (1924), *Gluck* (1941), *Gounod* (1942).

Landowska Wanda (Varsovie 1879 - Lakeville, Connecticut, 1959) claveciniste polonaise. Après avoir étudié à Varsovie et à Berlin, elle se fixa à Paris, où

elle entama une extraordinaire carrière de claveciniste, empreinte d'une grande imagination interprétative, qui lui procura une renommée internationale. Ses exceptionnelles qualités d'interprète incitèrent des compositeurs comme de Falla et Poulenc à écrire des concertos pour clavecin.

Landowski Marcel (Pont-l'Abbé, Finistère, 1915) compositeur français. Il a fait ses études au Conservatoire de Paris, profitant ensuite des conseils et de l'appui de P. Monteux et d'A. Honegger. Stylistiquement influencé par ce dernier, ainsi que par le théâtre de G. Menotti, il s'est également intéressé à sa manière aux procédés de la «nouvelle musique». Directeur de la musique au Ministère de la Culture de 1966 à 1974, il devient en 1975 membre de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, où il occupe le fauteuil d'Henri Büsser. Il est élu secrétaire perpétuel de l'Académie en 1986. Son œuvre, qui ignore les courants dogmatiques de l'époque, embrasse tant les domaines lyriques qu'instrumentaux.

Landré Guillaume (La Haye 1905 - Amsterdam 1968) compositeur néerlandais. Fils de WILLEM L., compositeur et critique musical, il fit ses études à Rotterdam et à Utrecht avec W. Pijper, qui influença toute sa production musicale, nourrie des principaux courants contemporains. Personnalité éminente dans la vie musicale néerlandaise, il est l'auteur d'opéras, de musique symphonique, de morceaux pour chœur et de musique de chambre.

Lanfranco Giovanni Maria (Térence, Parme, ? - Parme 1545) théoricien italien de la musique et homme de lettres. Prêtre, il fut maître de chapelle à la cathédrale de Brescia et, de 1540 à sa mort, à l'église de la Steccata, à Parme. Parmi ses œuvres, est conservé un canon à quatre voix, figurant dans une lettre qu'il envoya à Willaert. En tant que théoricien, il publia, entre autres, *Scintille di musica* (1553), riche de renseignements intéressants sur la pratique musicale de l'époque.

Lang Eddie, pseudonyme de Salvatore Massaro (Philadelphie 1904 - New York 1933), guitariste de jazz américain d'origine italienne. Il a joué avec les Mound City Blue Blowers, Joe Venuti, Paul Whiteman, et réalisé des enregistrements avec Louis Armstrong et, en duo, avec le guitariste Lonnie Johnson.

Lang Istvan (Budapest 1933), compositeur hongrois. Il a étudié à Budapest, où il enseigne. Il tient une place importante dans la génération des compositeurs hongrois qui, dépassant le modèle de Bartók, tentèrent de prudentes ouvertures vers les techniques de la «nouvelle musique». Il a composé des opéras et des ballets, 3 quintettes pour vents, 2 quatuors, 2 symphonies.

Lang Paul Henry (Budapest 1901), musicologue américain d'origine hongroise. Après avoir étudié à Heidelberg et à Paris (avec A. Pirro), il s'établit aux Etats-Unis en 1928 et y exerça une grande influence sur la musicologie américaine naissante en tant qu'enseignant à la Columbia University (1933-1969). Il fut l'un des fondateurs de la Société américaine de musicologie et dirigea de 1945 à 1973 la publication de la revue «The Musical Quarterly»; de 1955 à 1958, il fut président de la Société internationale de musicologie. Parmi ses ouvrages figurent la monumentale somme *Music in Western Civilization* (1941) et la monographie *George Frideric Händel* (1966), sans compter les essais sur Mozart, Beethoven et sur la musique contemporaine.

Lange Francisco Curt (Eilenburg, près de Leipzig, 1903) musicologue uruguayen d'origine allemande. Après avoir soutenu une thèse de musicologie à l'Université de Bonn (1929), il s'est installé à Montevideo et y a créé et dirigé la discothèque de la Radio Uruguayenne (1930-1948). Il a aussi introduit les recherches musicales à l'Institut des études supérieures (1933). Après la publication des premiers volumes du *Boletín latino-americano de música,* il a fondé l'Instituto Interamericano de Musicología (1938). Il a aussi été directeur du Département de musicologie de l'Université nationale de Cuyo (1948-1956), en Argentine, où il a édité la «Revista de estudios musicales». Sa principale contribution à la recherche musicologique reste son exploration minutieuse des archives coloniales de l'Argentine et du Brésil, et la publication de ses diverses découvertes, notamment de la musique d'auteurs locaux du XVIIIe s. □

langeleik instrument à cordes apparenté à la cithare, en usage dans la musique populaire norvégienne, formé d'une caisse de résonance oblongue et étroite sur laquelle sont tendues de nombreuses cordes métalliques, dont la plupart sont des cordes libres faisant office de bourdon, alors que deux d'entre elles seulement courent au-dessus de la touche qui sert à produire la mélodie.

Langeleik, instrument de la musique populaire norvégienne.

Langer Suzanne (New York 1895), philosophe américaine. Influencée par le néopositivisme logique et par la philosophie de Cassirer, elle élabora durant les années 1940-1960 une théorie de la musique comme «langage symbolique», développée par la suite comme base d'une philosophie générale de l'art et des processus mentaux. Parmi ses ouvrages : *Philosophy in a New Key* (1942); *Feeling and Form* (1953); *Problems of Art* (1957).

Langlais Jean (La Fontenelle 1907 - Paris 1991), organiste et compositeur français. Aveugle depuis sa troisième année, il fit ses études avec M. Dupré et P. Dukas au Conservatoire de Paris. Il a mené une activité de concertiste en France et à l'étranger, présentant en premier lieu des musiques contemporaines. Il est principalement l'auteur de musiques pour orgue empreintes d'un classicisme libre.

Lanier Nicholas (Londres 1588 - Greenwich 1666) compositeur anglais. Directeur de la musique à la cour de Charles I, il introduisit en Angleterre le style représentatif qu'il intégra au *masque.* La cantate *Ero e Leandro* (contenant le premier exemple anglais de récitatif) et la musique pour le *masque* de Ben Jonson, *Lovers made Men,* considéré comme le premier opéra anglais, sont parmi ses œuvres les plus connues. Plusieurs des airs qu'il publia dans des anthologies de l'époque, représentent les œuvres

anglaises les plus intéressantes écrites dans cette veine, avant Purcell.

Lanner Joseph (Vienne 1801 - Oberdöbling, Vienne, 1843), compositeur autrichien. Violoniste de formation, il créa à Vienne un orchestre pour l'exécution de danses, de musique légère, de pots-pourris d'opéras et d'opérettes : cet ensemble devint rapidement célèbre. Comme son ami J. Strauss père, dont il s'éloigna par la suite pour des raisons de rivalité artistique, L. fut un compositeur de valses extrêmement populaire : c'est à lui que remonte en fait la forme moderne de la valse viennoise. Il composa plus de 200 danses, parmi lesquelles les valses *Pesther Walzer* (1835), *Die Werber* (1836), *Hofballtänze* (1840), *Die Romantiker* (1841), *Die Schönbrunner* (1843).

Lantins Arnold de, musicien liégeois du XVe s. Chanteur à la chapelle pontificale, en 1431, en même temps que Dufay, il composa des chansons profanes *(Puis que je voy bele)*, des compositions religieuses, des motets (*Tota pulchra es*, à 4 voix), et une messe à 3 voix, *Verbum incarnatum*, qui inaugure le genre de la messe unitaire. Son style, n'ignorant pas les subtilités rythmiques de la fin du XIVe s., adopte cependant des dessins mélodiques plus amples et utilise parfois le faux-bourdon. □

Lantins Hugo de, musicien liégeois du début du XVe s. Probablement apparenté à Arnold de L. dont il serait l'aîné. L. travailla à Venise (v. 1415-1430), car il composa un motet, *Christus vincit* (1423), pour l'intronisation du doge Francesco Foscari, et une chanson, *Tra quante regione*, en l'honneur de Cleofe Malatesta qui épousa, en 1420, le fils de l'empereur byzantin Emmanuel II. Son style mélodique, proche de celui de Dufay, prolonge le style vénitien du début du XVe s. (style imitatif, modes transposés et artifices de la *musica ficta*). Il laissa 5 motets, 8 fragments de messe, 4 chansons italiennes et 15 chansons françaises. □

Lanza Andrea (Pecetto Torinese, Turin, 1947), musicologue italien. Codirecteur (1973-1977) de la «Rivista italiana di musicologia», il est actuellement bibliothécaire du Conservatoire d'Alexandrie et collabore depuis 1976 à la rédaction du *Dizionario enciclopedico della musica* édité par UTET. Il a publié des essais sur la musique populaire et sur celle du XXe s. ainsi que le volume *Il Novecento II/2* dans la *Storia della Musica* éditée par la Société italienne de musicologie (1980).

Laparra Raoul (Bordeaux 1876 - Suresnes 1943), compositeur français. Elève de Massenet, de Gédalge et de Fauré au Conservatoire de Paris, il mena également une activité de critique musical. Outre des opéras (*la Habanera; l'Illustre Fregona*), il écrivit des morceaux pour orchestre et piano, parmi lesquel les *Rythmes espagnols* sont particulièrement connus : comme certaines autres pages, ils révèlent l'intérêt du compositeur pour le folklore espagnol.

La Pouplinière Alexandre (Chinon, 1693 - Paris 1762) mécène français. Financier très riche, il fonda, dans sa maison, un orchestre, dirigé par Rameau, qui répandit en France le goût pour la musique symphonique allemande.

Lappi Pietro (Florence XVIe s. - Brescia? v. 1630) compositeur italien. Il fut maître de chapelle à Ste-Marie-des-Grâces, à Brescia. En dépit de son admiration pour Monteverdi et de son appartenance à l'aire stylistique vénitienne, dans ses compositions sacrées — qui constituent la presque totalité de son œuvre —, obéissant aux consignes du concile de Trente, il évita l'utilisation excessive et colorée des instruments, et s'astrint à une écriture vocale rigoureuse, soutenue par le seul orgue.

La Presle Jacques Sauville de (Versailles 1888 - Paris 1969) pédagogue et compositeur français, 1er Grand Prix de Rome (1921). Directeur artistique de Radio-Paris (1930-1943), il enseigna l'harmonie au Conservatoire de Paris à partir de 1937. Outre diverses compositions comme *Impressions provençales* pour orchestre (1958), ou *l'Apocalypse de saint Jean* (1929), il a publié quelques ouvrages pédagogiques, telles ses *60 Leçons d'harmonie* (1945). □

Lardenois Antoine (Paris ? - Dax v. 1672) compositeur français. En 1652, il se tourna vers l'Eglise réformée de Nîmes. Dans sa recherche d'une simplification de la solmisation, il publia *les Pseaumes de David...* (1651), sur le texte de Cl. Marot et Th. de Bèze, puis il composa les mélodies des *Paraphrases des Pseaumes...* d'A. Godeau (1655). En 1660, il abjura sa religion, et devint maître de chœur de la cathédrale de Dax. □

largo indication d'un mouvement modéré, plus lent que l'*adagio*; un mouvement un peu moins lent que le l. est désigné par le diminutif *larghetto*. Ces deux termes peuvent désigner, soit un mouvement lent isolé, soit un mouvement faisant partie d'une composition plus vaste (symphonie, sonate, opéra, etc.; p. ex. le *Largo* de Haendel dans l'opéra *Serse*).

Larmanjat Jacques (Paris 1878-1952) compositeur français. Directeur du Conservatoire de Rennes (1935-1945), il eut quelques beaux succès au théâtre, avec ses ballets *le Banquet* (1938) et *le Doux Caboulot* (1949). □

La Rocca Dominick James, dit «Nick» La R. (New Orleans 1889-1961), cornettiste de jazz américain d'origine italienne. En 1914, il fonda à Chicago l'orchestre dixieland qui prit ensuite le nom de → Original Dixieland Jazz Band; c'est avec cette formation qu'il grava, en 1917, le premier disque de l'histoire du jazz, après avoir obtenu en 1916 un succès colossal au restaurant Reisenweber's de New York. Le «Band» entreprit une tournée en Angleterre en 1919 et fut dissous en 1925; il se reconstitua en 1936 pour réaliser quelques enregistrements.

Larrocha y de la Calle Alicia de (Barcelone 1923), pianiste espagnole. Concertiste depuis l'enfance, elle acquiert une renommée internationale après 1960. Elle a également joué en duo avec le violoncelliste G. Cassadò.

Larsen Jens Peter (Copenhague 1902), musicologue danois. Professeur de musicologie à l'Université de Copenhague de 1939 à 1970, il est l'auteur d'études fondamentales sur Haydn (*Die Haydn-Überlieferung*, 1939), dont il a dirigé la publication des *Œuvres complètes* assurée par le Joseph Haydn Institut de Cologne. Il s'est par ailleurs occupé de Haendel et des sources haendeliennes (*Händels Messiah - Origins, Composition, Sources*, 1957), de la production symphonique de Mozart (1955), de la transition stylistique de l'époque baroque au classicisme, de l'histoire de la musique danoise.

Larsson Lars-Erik (Akarp 1908), compositeur suédois. Il étudia à Vienne auprès d'A. Berg, qui influença sa production. Il oscilla entre diverses

tendances : tradition nordique, néoclassicisme, polytonalité et dodécaphonie ; sa production comporte des opéras (*la Princesse de Chypre*, 1937), des symphonies, une *Sinfonietta*, un *Divertimento* pour orchestre de chambre, une *Missa brevis*, de la musique de chambre, etc.

La Rue Pierre de (Tournai v. 1460 - Courtrai 1518) compositeur franco-flamand. Chanteur à la cour de Bourgogne entre 1492 et 1516, il effectua des voyages en Hollande, en France, en Espagne et en Autriche, à la suite de Philippe le Bel, puis de Charles V et de Marguerite d'Autriche. De ses œuvres — qui connurent une large renommée durant tout le XVI[e] s. —, il ne reste plus que 31 messes d'une très grande valeur, une trentaine de motets, 8 magnificat et environ 40 chansons sur des textes français et flamands. Il est le seul musicien de son temps qui puissse, pour la noblesse de l'écriture et la variété de l'expression, être placé aux côtés de Josquin des Prés. La R. traita avec une très grande habileté tant les formes les plus grandioses et les plus solennelles de la polyphonie chorale que celles plus raffinées et plus intérieures ; il anticipa aussi la pratique du *coro battente* (chœur battant).

Laruette Jean-Louis (Paris 1731-1792) ténor et compositeur français. Dans de petits rôles, le plus souvent comiques, il acquit un succès considérable à la Comédie-Italienne (1762-1779). C'est comme compositeur qu'il reste attaché à la naissance du genre de l'opéra-comique, avec des œuvres comme *le Plaisir et l'Innocence* (1753), *le Diable à quatre* (1756), *le Dépit généreux* (1761), *le Guy de chesne ou la Fête des druides* (1763) et *les Deux Compères* (1772). □

Lassalle Jean-Louis (Lyon 1847 - Paris 1909) baryton français. Il jouissait d'une grande renommée entre 1870 et 1890, en premier lieu pour ses splendides moyens vocaux dans le répertoire romantique français et italien et dans quelques opéras de Massenet et de Saint-Saëns.

Lassen Eduard (Copenhague 1830 - Weimar 1904) compositeur belge d'origine danoise. Elève au conservatoire de Bruxelles, Prix de Rome en 1851, il fut actif en Allemagne ; grâce à la protection de Liszt, il fit représenter à Weimar son opéra *Landgraf Ludwigs Brautfahrt* en 1857. Il composa deux autres opéras, des musiques de scène (entre autres pour le *Faust* de Goethe) et symphoniques, des cantates et de nombreux lieder.

Lassus Roland de (Mons, Hainaut, v. 1532 - Munich 1594) compositeur flamand. D'après les témoignages de l'époque, il fut élève chanteur à Mons, à l'église St-Nicolas. En 1544, il fut engagé au service de Ferdinando Gonzaga, le vice-roi, aux côtés de Charles V, en Sicile, à la suite duquel il voyagea en France et en Italie. Entre 1549 et 1552, il fut employé, à Naples, par le marquis G. B. d'Azzia della Terra ; il se rendit ensuite à Rome où, en 1553-1554, il fut maître de chapelle à St-Jean-de-Latran et où il rencontra Palestrina qui exerçait alors à la chapelle Giulia. Après son retour en Flandres, où il apprit le décès de ses parents, il passa les années 1555-1556 à Anvers, participant intensément à la vie musicale de la ville et publiant ses premiers recueils de madrigaux et de motets. En automne 1556, il entra au service du duc Albert V de Munich, en qualité de ténor ; entre 1560 et 1564, il devint maître de chapelle de la cour. A cette période, il composa la série des sept *Psalmi pœnitentiales*, destinés à devenir l'une de ses œuvres les plus célèbres. Entre-temps, en 1558, il épousa Regina Wäckinger, fille d'une dame de la cour bavaroise. De par sa fonction de maître de chapelle, il voyagea encore beaucoup (parfois à la suite du duc), aux Pays-Bas, en Allemagne, en Bohême et surtout en Italie (où il séjourna en 1567 et 1574) afin d'y engager des chanteurs et des musiciens. Il acquit rapidement une grande notoriété, de niveau européen. Ses œuvres furent publiées en Flandre, en France, en Allemagne et en Italie (dès 1556, à Venise, Gardane avait publié son *Livre de madrigaux* à cinq voix). En 1570, l'empereur Maximilien II lui attribua un titre honorifique et, en 1574, le pape Grégoire XIII (auquel il avait dédié le second volume du *Patrocinium musices*) le nomma chevalier de l'Eperon d'Or. Il déclina l'invitation de la cour de France et de celle de Dresde, restant, jusqu'à sa mort, au service de la cour bavaroise où les ducs Albert et Guillaume le tinrent en grande considération et lui témoignèrent leur amitié. Au cours de ses dernières années, sa santé fut médiocre ; ses fils Ferdinand, Rudolf et Ernst l'assistèrent dans son service à la chapelle. Il fut enseveli au cimetière franciscain de Munich.

R. de Lassus est l'un des plus grands maîtres de la polyphonie du XVI[e] s. et l'un des musiciens les plus éclectiques de son temps. Sa vaste production comprend 58 messes (de quatre à huit voix), 546 motets (de deux à douze voix ; plusieurs d'entre eux sont profanes), 101 magnificat (de quatre à six voix), 10 faux-bourdons (à cinq voix), 32 hymnes (de quatre à cinq voix), 9 *Lamentationes Hieremiae* (à quatre voix), 5 *Lectiones* (à quatre voix), 14 litanies (de quatre à dix voix), 12 *Nunc dimittis* (de quatre à sept voix), 8 *officia* (à cinq voix), 4 passions (de quatre à cinq voix), 29 répons (de deux à cinq voix), 187 madrigaux italiens (de cinq à dix voix) — dont plusieurs sont des madrigaux spirituels, comme la série intitulée *Lacrimae di San Pietro* (« les Larmes de saint Pierre »), sur le texte de L. Transillo, publiée après sa mort, en 1600 —, 33 *villanesche* (de trois à huit voix) — sur des textes italiens, parfois même dialectal —, 93 lieder spirituels et profanes allemands et 146 chansons françaises (de trois à huit voix). Pleinement imprégné d'esprit humaniste, comme le montrent le choix de ses textes poétiques (Pétrarque d'abord, puis l'Arioste, Bembo, Sannazaro, Transillo et autres) ainsi que la manière dont il traduisit ceux-ci musicalement, R. de L. sut, avec un talent égal, rendre musicalement le pathos du motet latin et la frivolité de la chanson française. Bien que la musique italienne ait fortement influencé son évolution stylistique, la plus grande partie de son œuvre rappelle les compositeurs flamands qui le précédèrent. Aussi habile que Palestrina dans l'écriture contrapuntique, il préféra souvent procéder par blocs harmoniques, montrant une tendance moins marquée pour les lignes mélodiques expressives et un penchant pour une monumentalité plus extérieure ; la comparaison souvent établie entre R. de L. et le célèbre maître romain présente des analogies du même type de celles que nous retrouvons entre Haendel et Bach. Chez R. de L., par ailleurs, le sens du rythme est plus accentué que chez Palestrina, facteur contribuant à animer sa musique, même lorsque, comme cela se

produit fréquemment, l'harmonie en est simple. Dans le domaine de l'harmonie, en réalité, celui-ci se montre plutôt conservateur, tout en n'hésitant pas, parfois, à recourir au chromatisme, quand il veut créer des effets expressifs — p. ex. : dans les *Prophetiae sybillarum* publiées en 1600, après sa mort. Enfin, l'une des caractéristiques de son style, héritée de ses prédécesseurs flamands, réside dans le contraste se produisant souvent entre des groupes distincts de sons émis, d'une part par les voix supérieures et, d'autre part, par les voix inférieures.

László Alexander (Budapest 1895), compositeur et pianiste hongrois. Après avoir achevé ses études musicales à l'Académie de Budapest, il commença en 1915 une intense activité de concertiste qui se déroula surtout en Allemagne. Depuis 1938, il vit aux Etats-Unis. A partir des théories d'A. Scriabine sur le rapport entre sons et couleurs, il a inventé un piano lumineux (*sonchromatoscope*) et un nouveau type de notation (*sonchromographie*). Outre une série de pantomimes, il a composé des morceaux pour piano et orchestre, des lieder, de la musique de film.

Latilla Gaetano (Bari 1711 - Naples 1788) compositeur italien. Elève de J. Prota et de F. Feo au conservatoire de S. Onofrio, à Naples, il fut l'oncle et, peut-être, le maître de N. Piccinni. Il exerça comme compositeur d'opéra à Naples; à partir de 1750, il écrivit des opéras pour de nombreux autres théâtres italiens (romains et vénitiens essentiellement); il fut particulièrement apprécié pour ses opéras bouffes où il suivit les modèles de L. Leo. A la fin de sa vie, il fut plutôt influencé par Sacchini. Seuls, quelques uns de ses opéras nous sont parvenus complets (tels que l'opéra bouffe, Angelica e Orlando, 1735 et l'opéra seria, *Antigono*, 1755). Sa vaste production sacrée fut, de même, en majorité perdue (nous conservons un *Miserere*). Il composa, en outre, 6 quatuors instrumentaux et 1 symphonie.

Lattuada Felice (Caselle di Morimondo, Milan, 1882 - Milan 1962) compositeur italien. A partir de 1935, il dirigea l'Ecole municipale de musique de Milan. Attaché à la tradition romantique et vériste, il composa 6 opéras (parmi lesquels *la Tempesta*, 1922), de la musique symphonique, chorale et de la musique de chambre.

Lauber Joseph (Ruswil, Lucerne, 1864 - Annecy 1952) compositeur suisse. Il fit ses études à Zurich, Munich et Paris (avec Massenet). Il mena une activité de chef d'orchestre à l'Opéra de Paris et enseigna au Conservatoire de Genève. L'habileté de l'instrumentation est la principale caractéristique de sa musique, dans laquelle se manifeste clairement l'influence de l'école française de la fin du XIX^e^ siècle. Il a écrit un opéra, des symphonies, de la musique sacrée et de la musique de chambre.

lauda chanson spirituelle italienne, en langue vulgaire et de caractère populaire, religieuse, mais extraliturgique, qui fleurit — en subissant des transformations diverses — le XIII^e^ et le XVIII^e^ s. La l. du XIII^e^ s. appartient à la spiritualité franciscaine; dans les confréries laïques de pénitencerie, qui étaient apparues dans les milieux ruraux de l'Italie centrale (compagnie des *laudesi*), elle était un chant de procession et de prière. Les textes de Jacopone da Todi sont, au plus haut point, représentatifs d'une intense ferveur religieuse, confinant souvent à l'hérésie. Ce type de l. est monodique; le rapport entre le texte et la mélodie est strictement syllabique; la forme est strophique; elle comporte une ritournelle très semblable à la ballade des trouvères; la mélodie laisse transparaître un sens moderne de la tonalité et, en même temps, elle se détache peu à peu de la modalité ecclésiastique.

Tombée en désuétude au XIV^e^ s., la l. réapparaît au XV^e^ s., mais écrite différemment. Elle est alors appelée *l. polyphonique*, également syllabique, de sujet religieux mais non liturgique, composée pour plusieurs voix (trois ou quatre), disposées en forme d'accord; la voix supérieure y est prédominante (*style homorythmique*). Celle-ci arriva à son plein épanouissement dans la Florence de Savonarole, c'est-à-dire lors du retour de l'esprit de pénitence et d'une ferveur religieuse de type populaire. Au début du XVI^e^ s., à Venise, Petrucci imprima de nombreux recueils de l. La plupart d'entre elles furent signées par des compositeurs de *frottole* comme Marchetto Cara et Bartolomeo Tromboncino; à ce sujet, il faut également souligner l'influence que la l. et la → frottola contemporaine exercèrent l'une sur l'autre : cela est si vrai que les musiciens en vinrent à écrire des *l. contrafacta* («travesties»), issues de *frottole* ou d'autres compositions profanes dont, seules, les paroles étaient modifiées. La l. polyphonique pénétra à Rome dans la seconde moitié du XVI^e^ s., dans les nombreux oratoires religieux et laïques, qui avaient suivi l'exemple de celui de saint Philippe Néri, fondé en 1588. La l. y subit une ultime transformation, devenant *l. dramatique*. Dans cette dernière, figurent plusieurs dialogues extraits de l'Ecriture sainte ou des Vies des saints. Dans les premiers temps, l'ensemble de la masse des fidèles chantait toutes les parties composant le dialogue, sans qu'apparaisse de véritable articulation à l'intérieur du texte; puis, vers la fin du siècle, les chanteurs solistes s'emparèrent des parties réservées aux différents personnages du dialogue; ainsi naquit la forme de l'→ oratorio. La l. dramatique fut encore pratiquée jusqu'au XVII^e^ s. — quand, désormais, l'oratorio régnait en maître —, surtout dans les congrégations qui ne pouvaient se permettre d'avoir un ensemble orchestral, un chœur et des chanteurs professionnels; au début du XVIII^e^ s., pourtant, la l. tomba définitivement en désuétude.

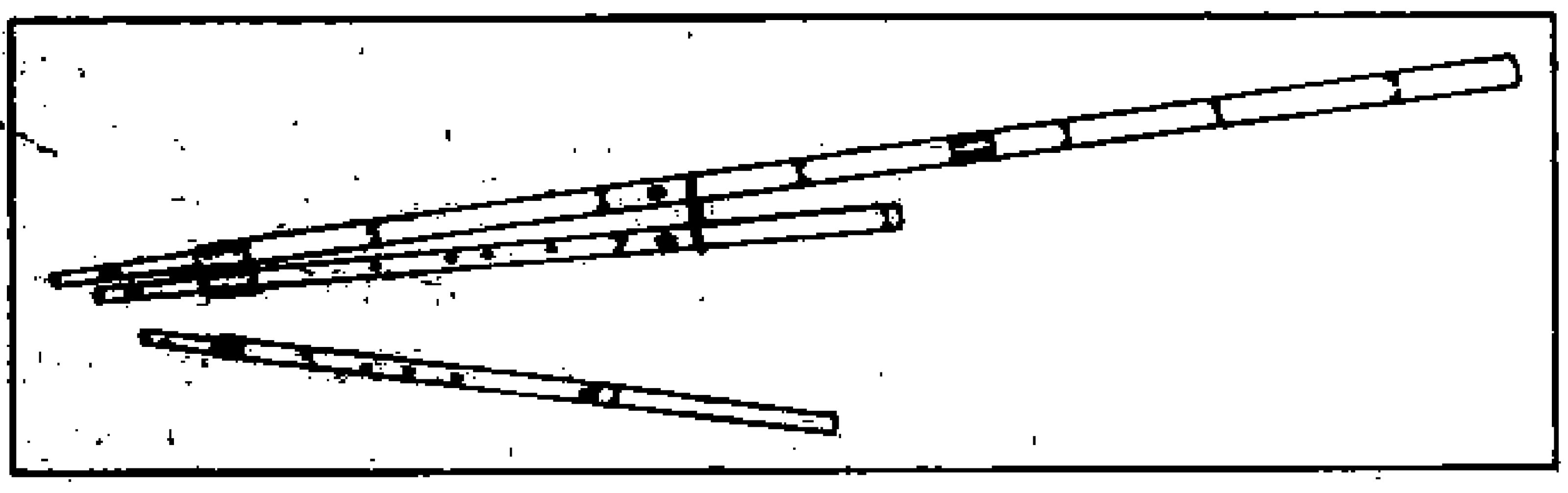
Lauda Sion séquence chantée durant la fête du *Corpus Domini*. Composée v. 1263 par saint Thomas d'Aquin, à la demande du pape Urbain IV, elle est l'une des cinq séquences restées dans l'usage liturgique de l'Eglise catholique après le concile de Trente. Le texte est constitué de 24 strophes sur une mélodie (dans le VII^e^ et le VIII^e^ mode) provenant très probablement de la séquence plus ancienne, *Laudes Crucis attollamus*, d'Adam de Saint-Victor. Par la suite, la mélodie du L. S. servit souvent de fondement à des élaborations polyphoniques, partant des *organa* du XII^e^ s. jusqu'aux motets de Palestrina à quatre et huit voix.

laude → lauda.

laudes dans l'office de l'Eglise catholique, désigne la deuxième heure canonique faisant suite aux matines. // Dans l'ancien rite gallican, il s'agit du chant

terminé par trois *Alleluia* inséré dans la deuxième moitié de la messe, après le *sonus*. // Ancien nom des tropes du *Gloria*, du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei*.

launeddas instrument à vent apparenté à la clarinette (c'est-à-dire avec tube cylindrique et anche simple), à trois tuyaux, en usage dans la musique populaire de Sardaigne. Le tuyau le plus long est un bourdon (*tumbu*), alors que les deux autres (*mancosa, mancosedda*), dont l'un est libre et l'autre attaché au bourdon, sont munis de quatre perforations quadrangulaires, plus une pour l'accord (*s'arrefinu*). Il existe plusieurs types de l., fondés sur diverses combinaisons entre les tailles des tuyaux et la position des trous; chaque type peut être construit en plusieurs tonalités. Le joueur embouche les anches et souffle suivant une technique respiratoire cyclique qui permet de produire un souffle ininterrompu pendant plusieurs minutes. La technique exécutive des morceaux pour l. (bals, musiques religieuses et de fête, accompagnement de chant) est fondée sur la construction de variations découlant de formules cellulaires (*nodas*), codifiées par la tradition.



Launeddas, instrument de la musique populaire sarde.

Laurlis Armas Emanuel, pseudonyme de A. E. Lindberg (Hämeenlinna 1884 - Nice 1959), musicologue et compositeur finlandais. Il étudia auprès de J. Sibelius et enseigna à l'Université d'Helsinki. Profond connaisseur et érudit en matière de musique populaire scandinave, il fonda de nombreuses écoles de musique populaire en Finlande et s'employa à la diffusion de la musique du folklore nordique. Il publia en outre un recueil d'environ 700 mélodies lapones. Dans sa propre production musicale, l'usage d'éléments tirés de la musique populaire joue également un rôle clé.

Laurencius Romanus → Lorenzino (ou Lorenzini) del Liuto.

Laurenti Bartolomeo Girolamo (Bologne v. 1644 - 1726) violoniste et compositeur italien. Violoniste à Bologne, à la basilique de S. Petronio, il mena des activités de concertiste dans plusieurs villes italiennes; en 1666, il fonda, avec le comte Carrati, l'Académie philharmonique de Bologne. Il composa 6 oratorios sur thème biblique et hagiographique, tels que *I Pastori al presepio* (1704) et *Mosè infante liberato dal fiume* (1707), ainsi que plusieurs sonates en trio (appelées également «concerti»), dans le sillage d'A. Corelli.

Laurenzi Filiberto (Bertinoro, Forli, v. 1620 -?) compositeur italien. Professeur de chant à Rome; en 1640, il rejoignit B. Ferrari et F. Manelli à Venise, participant à l'entreprise théâtrale qui marqua le lancement de l'opéra vénitien; il écrivit plusieurs opéras pour cette ville et apporta sa collaboration aux œuvres d'autres compositeurs : *la Finta savia* de G. Strozzi (1643) et l'*Esiglio d'amore* de Berni (1651). En outre, il écrivit des *Concerti e arie* à une-trois voix (1641), des *Arie* à une voix avec clavecin (1643) et le *Spiritualium cantionum unica voce liber primus* (1644).

Lauricella Sergio (Naples 1921), compositeur italien. Elève de Petrassi et de Pizzetti, il est l'auteur de plusieurs pièces pour orchestre (*Salmo III* pour chœur, cuivres et piano) et pour piano (*Toccata*).

lautar en Roumanie, joueur de luth (*lauta*), ou plutôt, de nos jours, de violon; celui-ci dirige un petit ensemble instrumental appelé *taraf*. Le répertoire des *lautars* comprend aussi bien les chants épiques et lyriques traditionnels que le répertoire romantique et des chansons actuelles. Leur style représente une transition entre les éléments mélodiques les plus archaïques du monde paysan et une sensibilité plus nettement moderne.

Lavagetto Mario (Parme 1939), érudit de littérature italienne. Il est l'auteur d'une étude sur les livrets de Verdi, qu'il a analysés dans leurs éléments linguistiques et structurels en rapport avec les idéologies de l'époque (*Quei più modesti romanzi*, 1979); par ailleurs, il a écrit, sur le même sujet, l'essai *Un caso di censura : «Il Rigoletto»* (1979).

Lavagne André (Paris 1913) compositeur français. 2[e] Grand Prix de Rome. En 1941, il a été nommé inspecteur de l'enseignement musical des Ecoles de Paris. Elève de Roger-Ducasse, sa musique poursuit la tradition fauréenne, tant dans ses pièces pour le piano, que dans ses poèmes symphoniques, comme *Endymion* ou *Nox*, et ses ballets *le Pauvre Jongleur* (1940) et *Kermesse* (1943). □

Lavagnino Angelo Francesco (Gênes 1909), compositeur italien. Il a réalisé les bandes sonores de plus de 200 films et documentaires, parmi lesquels *Continente perduto* (1955), *Vertigine bianca* (1956), *Odissea nuda* (1961), *Venere imperiale* (1962).

Lavignac Albert (Paris 1846-1916), musicologue et pédagogue français. Professeur au Conservatoire de Paris, il est l'auteur de plusieurs méthodes de pédagogie musicale. Il inaugura la publication d'une grande *Encyclopédie de la musique* qui fut complétée sous la direction de L. de → La Laurencie (11 vol., 1913-1931).

Lavrangas Dionysios (Argostoli, Céphalonie, 1864 - Rasata, Céphalonie, 1941) compositeur et chef d'orchestre grec. Il fit ses études au conservatoire de Naples et à Paris, où il fut l'élève de Délibes, de Massenet et de Dubois. De retour dans son pays natal, il se fit le défenseur de la création d'une école de musique nationale, fondant l'Opéra national hellénique. Il écrivit entre autres des opéras inspirés du mélodrame italien et du grand opéra français (*Didon*, 1909).

laye partie inférieure du sommier de l'orgue qui renferme l'air sous pression envoyé par la soufflerie.

Layolle François de, Francesco dell' Aiolla, Ajolla, etc. (Florence, v. 1475 - Lyon, v. 1540). Compositeur et organiste italien, il a été reçu à la cour des Médicis. Maître de musique de Benvenuto Cellini (v. 1505-1506), il vint ensuite à Lyon où il se fixa définitivement. Il a laissé des chansons, des motets et des madrigaux. ALEMANO (Florence v. 1520 - Florence 1576 ou 77). Il aurait été organiste à Lyon, retourna ensuite à Florence, laissa des madrigaux ainsi que des chansons et vaudevilles à 4 voix. □

Lazarus Daniel (Paris 1898-1964) pianiste, chef d'orchestre et compositeur français. Il fut directeur

musical au théâtre du Vieux-Colombier (1921-1925), puis directeur artistique à l'Opéra-Comique (1936-1939), et enfin chef des chœurs de l'Opéra de Paris (1946-1956), avant d'enseigner à la Schola cantorum. Outre ses compositions pour le piano et l'orchestre, il a laissé des opéras (*l'Illustre Magicien* (1924), *la Véritable Histoire de Wilhelm Meister* (1927), *Trumpeldor* (1935), *la Chambre bleue* (1938)), et des ballets (*Zaos et les nymphes* (1920), *Krischna* (1921) et *le Roseau* (1924)). Il a aussi publié *Accès à la musique* (1960). □

Lazzari Sylvio (Boltzen, Bolzano, 1857 - Suresnes 1944), compositeur autrichien naturalisé français. A Paris, il fut l'élève de C. Franck. Sa musique, où l'on ressent l'influence de Franck et de Wagner, se rapprocha, pendant ses dernières années, de la sensibilité impressionniste. Il écrivit des opéras, de la musique de chambre, des morceaux pour orchestre et pour piano.

Lebègue Nicolas (Laon 1631 - Paris 1702) compositeur et organiste français. Il exerça, de 1664 à sa mort, à l'église Saint-Merri, à Paris ; il fut célèbre en tant que virtuose. Son œuvre (3 *Livres d'orgue*) anticipe celui de Couperin et est important par les nouveautés introduites dans la technique de la pédale. Il publia également des *Pièces de clavecin*.

Le Blanc Didier (XVIe s.) compositeur français. Ce musicien n'est connu que par quelques œuvres publiées chez A. Le Roy et R. Ballard, dont *Airs de plusieurs musiciens...* (1579), *Second Livre d'airs des plus excelants musiciens...* (1579) et un *Te Deum* à quatre voix (1584), sa seule composition originale. □

Leborne Fernand (Charleroi 1862 - Paris 1929), compositeur français d'origine belge. Il fut l'élève de Massenet, de Saint-Saëns et de Franck au Conservatoire de Paris. Il écrivit une dizaine d'opéras qui s'imposèrent par leur impétuosité mélodique et la solidité de leur construction, des ballets, des pièces pour orchestre et de la musique de chambre.

Le Camus Sébastien (? v. 1610 - Paris 1677) violiste et compositeur français. Entré à la Chambre vers 1640, il devint intendant de la musique de Gaston d'Orléans en 1648, puis surintendant de la musique de la reine Marie-Thérèse en 1660. Outre divers airs parus chez l'éditeur Ballard, son fils Charles a publié de lui un recueil d'*Airs à 2 et 3 parties* (1678), sur des poèmes de Quinault et autres auteurs français, qui ont largement contribué à la fixation de la forme de l'air sérieux. □

Le Cerf de la Viéville Jean Laurent (Rouen 1674-1707) poète et critique français. Garde des Sceaux du parlement de Rouen et grand amateur d'opéra, il défendit âprement la musique française dans *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704-1706) et *l'Art de décrier ce qu'on entend point, ou le Médecin musicien* (1706), ouvrages souvent partiaux, mais reflétant fidèlement les tendances des goûts musicaux de l'époque. □

Le Châtelain de Couci Gui de Thourette et de Ponceaux, dit le Châtelain de C., vassal des sires de Couci (v. 1160-1203, mort en mer, au cours de la 4e croisade), fut l'ami de → Gace Brulé et de → Blondel de Nesle. Sur 33 chansons, toutes notées sauf une, 13 peuvent lui être attribuées de façon certaine *(Chanter m'estuet)* et 20 autres, de manière plus douteuse. □

Lechner Leonhard (Etschtal, Haut-Adige, v. 1553 - Stuttgart 1606) compositeur autrichien. Elève de Roland de Lassus à Munich, il exerça ensuite à Nuremberg, à la Cour des Hohenzollern à Hechingen, à Tübingen et, enfin, à Stuttgart où, en 1594, il fut nommé directeur de la chapelle de la cour. Il composa des motets, des psaumes, des messes, des passions (rappelons la *Passion selon saint Jean*), ainsi que 7 recueils de lieder allemands de trois à cinq voix. Ces derniers adoptent les innovations de Roland de Lassus et représentent l'un des sommets de la musique sacrée protestante avant H. Schütz.

Leclair famille de musiciens français des XVIIe et XVIIIe s. ANTOINE, passementier, violoncelliste amateur et danseur lyonnais, six de ses huit enfants devinrent violonistes. JEAN-MARIE «L'AÎNÉ» (Lyon 1697 - Paris 1764) violoniste, fils du précédent, le plus célèbre de la famille. Ses premières activités connues sont celles de danseur, à l'Opéra de Lyon (1716), puis de maître de ballet, à l'Opéra de Turin (1722). Il séjourna à Paris en 1723, et y publia son *Premier Livre de Sonates à violon seul*, puis retourna à Turin étudier avec J.-B. Somis. En 1728, lors de son second séjour à Paris, il obtint quelques beaux succès au Concert spirituel et fit paraître son *Second Livre de Sonates*, bientôt suivi des *Sonates à 2 violons* op. 3 et des *Sonates en trio* op. 4. En 1733, il devint musicien ordinaire de la Chambre du roi, et l'année suivante parut son *Troisième Livre de Sonates*. De 1738 à 1743, il voyagea beaucoup en Europe, avant de se fixer définitivement à Paris et de se consacrer à la composition : un *Quatrième Livre de Sonates* (1743) précéda le second livre des *6 Concertos a tre violini, alto e basso per organo e violoncello* (1745) et une tragédie lyrique, *Scylla et Glaucus*, représentée à l'Académie royale de musique en 1746. Avant de mourir assassiné assez mystérieusement, il avait publié divers recueils, dont son *Second Livre de Sonates à 2 violons* (v. 1747) et *Ouvertures et sonates en trio pour 2 violons avec la basse continue* (1753). Ayant su intégrer le style italien au style français, il fut le véritable créateur de l'école française de violon, et son influence perdura jusqu'à la Révolution. JEANNE (Lyon 1699 - ? après 1762) violoniste, sœur du précédent. Elle enseigna le violon à Lyon. JEAN-MARIE «LE SECOND» ou «LE CADET» (Lyon 1703-1777) violoniste, frère de la précédente. Il fut chef d'orchestre de l'Académie de musique de Besançon (1732), puis revint à Lyon où il exerça diverses activités, tant à l'Académie des beaux-arts, que comme professeur de violon. Seuls, son *Premier Livre de Sonates à violon seul avec la basse* (1739) et ses *Sonates à 2 violons ou dessus de viole sans basse* (v. 1750) nous sont parvenus. FRANÇOIS (Lyon 1705 - ? après 1762) frère du précédent. Il n'est connu qu'au titre de musicien professionnel. PIERRE (Lyon 1709-1784) violoniste, frère du précédent. Il a publié un recueil de *6 Duos de violons* (1764), alors qu'un second recueil est resté manuscrit. JEAN-BENOÎT (Lyon 1714 - ? ?) violoniste, frère du précédent. Après avoir été premier violon à l'orchestre de l'Académie de musique de Moulins (1736-1739), il revint à Lyon, où sa trace se perd. □

Lecocq Alexandre Charles (Paris 1832-1918), compositeur français. Elève d'Halévy, il remporta en 1857, ex aequo avec Bizet, un concours ouvert par

Offenbach par la composition de l'opérette *le Docteur Miracle*, que le public accueillit avec tiédeur. En 1868, il obtint son premier succès avec *Fleur de thé* et devint rapidement l'un des compositeurs d'opérettes les plus aimés du public français, aux côtés d'Hervé et d'Offenbach. La production de L., remarquable par l'élégance de son inspiration mélodique et l'éclat de l'écriture instrumentale, comporte plus de 50 titres, dont *les Cent Vierges* (contenant une fameuse valse, 1872), *la Fille de Madame Angot* (1872), *Giroflé-Girofla* (1874), *la Belle au bois dormant* (1900).

Le Cocq Jean, connu également sous le nom de Johannes Gallus ou Maistre Jean (XVI^e^ s.) chanteur et compositeur franco-flamand. Nous gardons la trace de sa présence à Ferrare, en 1522 (peut-être avec Willaert), puis de nouveau, en 1541-1543, date à laquelle il était employé comme maître de chapelle du duc Ercole II d'Este. Nous conservons de lui un livre de madrigaux (1541) et un autre de motets à 4 voix (dit *Symphoniae*, 1543), outre diverses *chansons* réunies dans des anthologies; ses œuvres révèlent un contrepoint rigoureux, de style archaïque. Ch. van den Borren l'identifie à G. → Nasco, maître de chapelle à Vérone de 1546 à 1557.

leçon dans la liturgie catholique, lecture (lat. *lectio*) d'un passage des Ecritures, chanté de façon syllabique sur la base de formules analogues à celles de la psalmodie, mais plus simples. // Dans la musique instrumentale anglaise des XVII^e^ et XVIII^e^ s., l'expression *lesson* désigne un morceau, surtout pour orgue ou clavecin, dépourvu de caractéristiques stylistiques et formelles particulières. Elle peut impliquer, mais pas nécessairement, un objectif didactique. Plusieurs *lessons* peuvent se succéder de manière à former une → suite (*suite of lessons*).

Leduc Alphonse, et Cie maison d'édition musicale française, fondée par SIMON LEDUC et reprise par son frère PIERRE. Musicien originaire d'Arnay-le-Duc en Bourgogne, CHARLES GIRARD (né en 1754) émigra à Nantes et ajouta à son nom «Leduc». Plus tard, par simplification, les membres de cette famille ne conservèrent que le nom de Leduc. Transférée de Nantes à Paris, en 1841, par ALPHONSE LEDUC (Nantes 1804 - Paris 1868), bassoniste et compositeur, ancien élève d'A. Reicha, la maison édita plus de 1 300 œuvres diverses. Son fils, ALPHONSE-CHARLES (Paris 1844-1892), lui succéda et augmenta le fond par des ouvrages théoriques et pédagogiques. Emma Ravina, sa veuve, assura l'intérim à la tête de la maison jusqu'en 1904, avant que son fils, ALPHONSE-EMILE (Paris 1878-1951), en prît la direction. La maison connut un grand essor, en publiant les œuvres de nombreux auteurs contemporains comme G. Pierné, H. Busser, J. Ibert, B. Martinů, G. Migot, L. Lajtha, H. Tomasi, H. Sauguet, E. Bozza, A. Jolivet, O. Messiaen, J. Alain, H. Dutilleux, Ch. Chaynes ou J. Charpentier et un nombre considérable d'ouvrages pédagogiques. Après s'être installé au 175 de la rue St-Honoré (1929), il s'entoura de ses fils, CLAUDE-ALPHONSE (Lieusaint, Seine-et-Marne, 1910) et GILBERT (Paris 1911-1985), en 1938, qui reprirent la maison à sa mort, et en assurèrent la direction jusqu'en 1985. Durant cette période, plusieurs fonds, dont Bornemann, Gras, Hamelle et Heugel, furent rachetés. Aujourd'hui, la maison, qui possède un catalogue d'environ 20000 titres, est dirigée par FRANÇOIS, fils de Claude, et BASILE CRIGHTON, neveu de Claude et Gilbert, aidés de leurs frères respectifs, JEAN et MICHEL.

Le Duc Simon (Paris v. 1745 - 1777) violoniste, compositeur français, fondateur de la maison d'édition → Leduc, Alphonse. Elève de P. Gaviniès, il fut violoniste soliste au Concert spirituel; en 1767, il fonda avec son frère PIERRE la maison d'édition homonyme, encore active de nos jours. Sa production orchestrale, dans laquelle il mena des expériences parallèles et synchroniques à celles de l'école de Mannheim, est importante, car elle marque le début de la période classique française; elle comprend de la musique symphonique et des œuvres concertantes.

Led Zeppelin groupe vocal et instrumental pop anglais, l'un des représentants les plus prisés du hard rock. Il fut formé en 1968 et se composa de Robert Plant (Bromwich, Staffordshire, 1948), chant; John Paul Jones (Sidcup, Kent, 1946), basse et clavier; John Bonham (Redditch, Worcestershire, 1949-?1980), batterie; Jimmy Page (Heston, Middlesex, 1946), guitare. Le groupe se sépara en 1980.

Lee Dai-Keong (Honolulu 1915), compositeur hawaïen d'origine chinoise. Après des études musicales à Honolulu, il se perfectionna à New York, d'abord avec R. Sessions, puis avec A. Copland. Il est l'auteur de musiques symphoniques qui font appel au folklore hawaïen.

Lee Jeanne (New York 1939), cantatrice de jazz américaine. Après avoir collaboré, pendant les années 60, avec Ran Blake et Archie Shepp, elle a réalisé de nombreux enregistrements avec son mari, le vibraphoniste allemand Gunter Hampel, développant, dans le sillage de la culture blues, une vocalité féminine originale.

Leeds Music Corporation maison d'édition musicale de New York fondée par Lou Lévy en 1937. A son catalogue figurent des compositions d'auteurs américains, mexicains, canadiens, israéliens, australiens et soviétiques.

Lee Lewis Jerry (Ferriday, Louisiane, 1935) chanteur et pianiste de rock américain. Il s'imposa en 1956 (*Great Balls of Fire, High School Confidential*), se distinguant d'Elvis Presley par une plus grande fougue rythmique. Il s'est produit à nouveau à partir de 1964, avec plus ou moins de bonheur, surtout dans le répertoire country.

Lees Benjamin (Harbin, Chine, 1924), compositeur américain. Ayant été formé en Californie, il s'appuie sur un goût plutôt traditionnel, influencé par Antheil, Bartók et Prokofiev.

Leeuw Reinbert de (Amsterdam 1938) pianiste, chef d'orchestre et compositeur hollandais. Il a fait ses études aux Conservatoires d'Amsterdam et de La Haye, où il enseigne actuellement. Comme exécutant il s'est surtout consacré à la musique contemporaine d'avant-garde. Parmi ses compositions, il faut mentionner *Abschied* pour orchestre. □

Leeuw Ton de (Rotterdam 1926), compositeur néerlandais. Elève d'O. Messiaen, il étudia également l'ethnomusicologie avec J. Kunst; il enseigne à Amsterdam. Après un voyage en Inde en 1961, la pensée orientale a acquis une influence significative sur ses travaux. Il a utilisé des techniques statistiques et sérielles (par exemple dans *Ombres*, 1961, pour orchestre) et mis à profit ses recherches sur le son

dans l'espace dans *Spatial Music* (1966-71), une série de 5 morceaux pour orchestre.

Lefébure-Wély Louis James Alfred (Paris 1817-1870) organiste et compositeur français, fils d'Isaac-François L.-W. (1756-1831), également organiste et compositeur. Organiste de St-Roch (1827-1847), il abandonna ce poste pour celui de la Madeleine (1847-1858). Son opéra, *les Recruteurs* (1861), n'ayant obtenu aucun succès, il revint à l'orgue, prenant le poste de St-Sulpice en 1863. Grand improvisateur, il a essentiellement composé pour l'orgue et le piano. Son *Office catholique* pour orgue (1860), connut un certain succès. □

Lefebvre Charles-Edouard (Paris 1843 - Aix-les-Bains 1917) compositeur français. Après des études de droit, il se consacra à la musique et étudia avec A. Thomas au Conservatoire de Paris. En 1870, il remporta le Prix de Rome avec la cantate *le Jugement de Dieu*. Il cultiva tous les genres musicaux, depuis l'opéra (4 titres) jusqu'à la musique symphonique, la musique de chambre et chorale, restant, malgré son admiration pour Wagner, sur des positions d'un conservatisme modéré, suivant le modèle de Mendelssohn. Parmi ses œuvres les plus importantes, on retiendra l'opéra-oratorio *Judith* (1877).

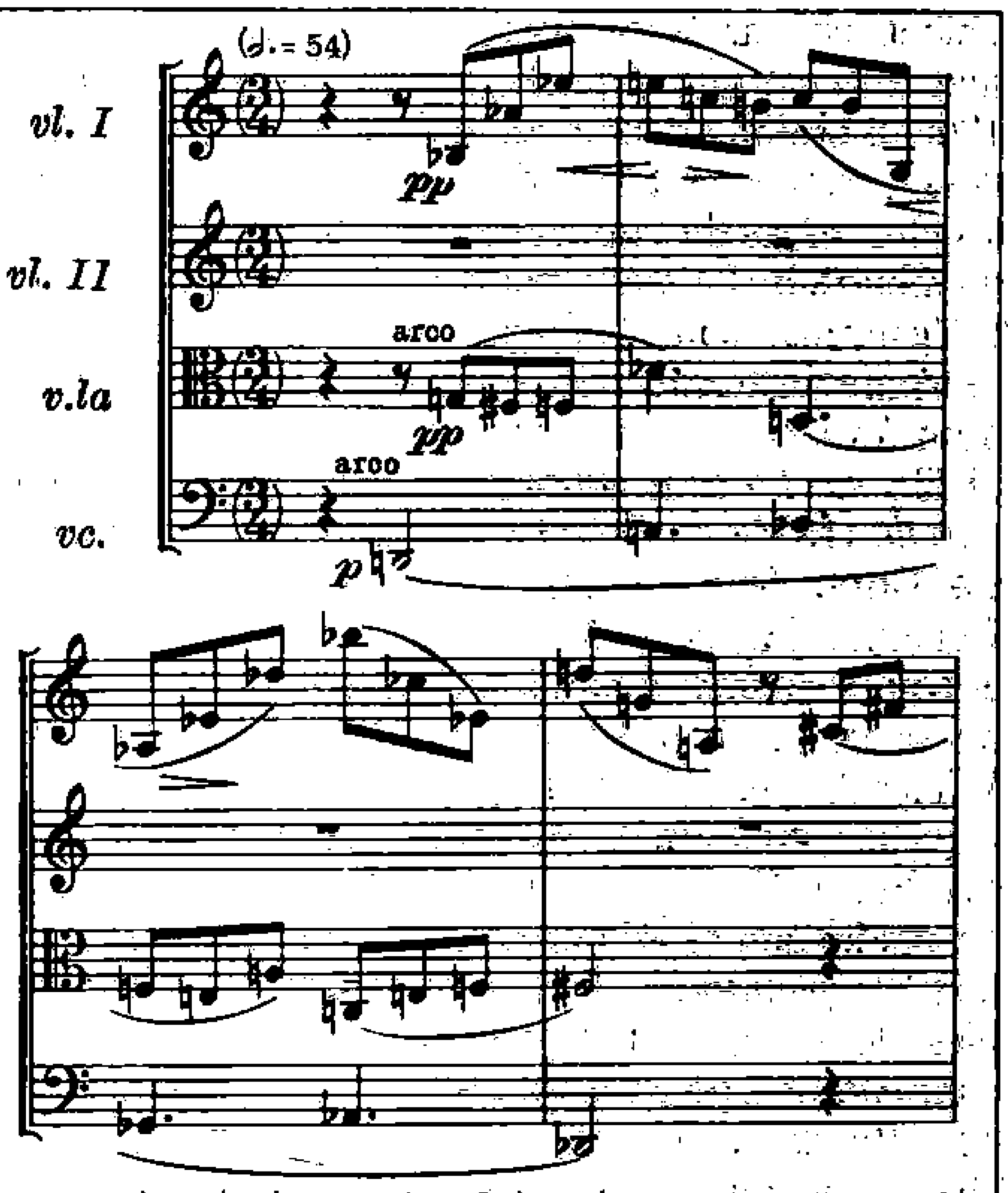
Lefebvre Louis Antoine (Péronne 1713 - La Ferté-sous-Jouarre 1763) organiste et compositeur français. Il fut titulaire des orgues de St-Louis-en-l'Isle (1739-1763) et de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux. Il n'a publié que de la musique vocale : des motets, joués régulièrement au Concert spirituel, à partir de 1749, 23 *Cantatilles* (1745-59), dont *l'Absence*, une cantate, *Atalante et Hippomène* (1759), deux divertissements, *l'Amour justifié* (1761) et *le Réveil de Flore* (n.d.), et une douzaine de recueils d'*Ariettes* et d'*Airs tendres* (1757-58), très appréciés dans les salons. □

Lefèvre Jean Xavier (Lausanne 1763 - Paris 1829), clarinettiste suisse. Professeur au Conservatoire de Paris, il est l'auteur d'une *Méthode* pour l'étude de la clarinette, instrument qu'il dota d'une sixième clé (celle de *sol* dièse).

Lefèvre d'Etaples Jacques, Jacobus Faber Stapulensis (Etaples, v. 1455 - Nérac, 1537) théologien et théoricien français. Il est l'auteur de plusieurs traités, parmi lesquels *Elementa musicalia* («Eléments de musique») publiés avec son *Arithmetica decem libris demonstrata* («l'Arithmétique démontrée en dix livres»), destinés à l'enseignement quadrivial. □

Le Flem Paul (Lézardrieux, Côtes-d'Armor, 1881-1984), compositeur français. Il exerça alternativement l'activité de critique musical, celle d'enseignant à la Schola cantorum, où il avait étudié, et celle de chef de chœur (Opéra-Comique, chanteurs de Saint-Gervais). Disciple de Debussy et de d'Indy, il est connu pour ses œuvres pour chœur, ses opéras *Aucassin et Nicolette* (1924), *le Rossignol de Saint-Malo* (1938), *la Magicienne de la mer*, la cantate *Morveu le Gaélique* (1963), 2 symphonies, travaux parfois inspirés par la Bretagne, sa province natale.

legato (lié) manière d'exécuter une ligne mélodique sans interruption du son entre une note et l'autre. Il est indiqué par un signe de *liaison*. Il est l'opposé du *staccato*.



exemples de legato (A. Schoenberg : IV^e Quatuor, op. 37, 2^e mouvement.)

légère, musique → Précis d'histoire de la musique, la Musique légère.

Legnani Luigi Rinaldo (Ferrare 1790 - Ravenne 1877) guitariste et compositeur italien. Exécutant aux dons exceptionnels, il connut de grands succès dans toute l'Europe et, plus particulièrement, à Vienne. Il fut également très bon violoniste, chanteur et luthiste. En 1836, alors qu'il devait jouer en duo avec Paganini, le contrat fut résilié d'un commun accord. Ses œuvres, presque toutes pour guitare seule, appartiennent à l'esthétique brillante du début du XIX^e s. et exigent souvent une très grande virtuosité.

Legrand Michel (Paris 1932) chanteur-auteur-compositeur et musicien de cinéma français. Fils de Raymond L., il a été, après ses études au Conservatoire de Paris (1943-1950), chef d'orchestre de variétés, accompagnant notamment Maurice Chevalier à Paris et à New York (1954-1955). Outre un grand nombre de chansons, il est l'auteur de plusieurs musiques de films, dont celles des premiers «films chantés» français réalisés par J. Demy : *les Parapluies de Cherbourg* (1964), *les Demoiselles de Rochefort* (1968) et *Peau d'Ane* (1970). Il a aussi écrit les musiques de *The Thomas Crown Affair* (1968) et de *Summer of 42* (1971), pour lesquelles il a obtenu un oscar. □

Legrenzi Giovanni (Clusone, Bergame, 1626 - Venise 1690) compositeur italien. Il exerça d'abord à Bergame, puis à Ferrare ; il s'installa enfin à Venise où il fut vice-maître, puis maître de chapelle à St-Marc. Sa renommée s'imposa rapidement au niveau européen, tant par ses opéras que par ses œuvres instrumentales et sacrées. Il est considéré comme l'un des compositeurs majeurs de l'époque baroque vénitienne, continuateur, dans le domaine théâtral, de la tradition de Monteverdi et de Cavalli. Dans ses opéras (une vingtaine, dont *Totila*, 1677 et *Il Giustino*, 1683), la variété structurelle, la richesse des

accents dramatiques, la vivacité des caractères des personnages, le caractère incisif, l'élégance et l'intensité des accents mélodiques, le caractère génial des traits humoristiques (avec également l'emploi d'éléments extraits de la musique populaire) sont remarquables. Compositeur fécond de musique sacrée, L. contribua efficacement au développement du style d'église concertant pour voix et instruments. Dans ce domaine, des compositions comme le *Te Deum* pour la conquête de Patrasse (1687), la *Messe de Requiem* pour la mort de Carlo Pallavicino (1689), la *Missa quinque vocibus* (1689), témoignent de sa maîtrise de l'écriture polyphonique. Sa production instrumentale est également de grande valeur; les *Sonate a due o a tre* op. 2 (1655) suivies, en 1656, par les *Sonate da chiesa, da camera, correnti... a tre con basso continuo* op. 4, offrent, pour la première fois, un exemple important des deux genres distincts : *sonata da camera* (sonate de chambre) et *sonata da chiesa* (sonate d'église).

Lehár Franz (Komárom 1870 - Bad Ischl, Linz, 1948), compositeur hongrois. Après avoir étudié au Conservatoire de Prague, il fit ses débuts comme violoniste dans un orchestre. Par la suite, il fut chef de la musique militaire dans plusieurs régiments austro-hongrois; ayant donné sa démission en 1902, il se consacra entièrement à la composition. Il obtint son premier grand succès, d'envergure internationale, avec l'opérette *Die lustige Witwe* («la Veuve Joyeuse»), en 1905. Non moins de 30 opérettes suivirent au cours de trois décennies, composées dans le style pétulant et l'esprit scintillant du répertoire léger viennois, lié aux noms célèbres des Strauss, de J. Lanner et de F. von Suppé. Parmi les plus fameuses, on se souvient de : *Wiener Frauen* (1902), *Der Graf von Luxemburg* (1909), *Zigeunerliebe* (1910), *Eva* (1911), *Libellentanz* (1922), *Frasquita* (1922), *Paganini* (1925), *Der Zarewitsch* (1927), *Friederike* (1928), *Das Land des Lächelns* («le Pays du sourire»), 1929).

Le Heurteur Guillaume (XVI[e] s.) compositeur français. Maître des enfants de chœur de St-Martin de Tours en 1545, ses œuvres (4 messes, 2 magnificat, 21 motets et 23 chansons) furent publiées à Paris et à Lyon entre 1530 et 1545. □

Lehmann Lilli (Würzburg 1848 - Berlin 1919), soprano allemande. Elle fit ses débuts en 1865 et obtint ses plus grands succès à Berlin, à New York et au Festival de Salzbourg, où elle se produisit jusqu'en 1910. Dotée d'une voix étendue, agile, au timbre extrêmement pur, et soutenue par une technique extraordinaire, elle fit preuve d'une exceptionnelle diversité. Elle fut une grande interprète de Wagner (et une Isolde historique), mais connut également le succès dans Anna de *Don Giovanni*, *Norma*, Gilda de *Rigoletto*, Violetta de *la Traviata*. Son répertoire comprenait 122 rôles.

Lehmann Lotte (Perleberg, Brandebourg, 1888 - Santa Barbara, Californie, 1976) soprano allemande naturalisée américaine. Elle fit ses débuts à Hambourg en 1909 et se fixa à l'Opéra de Vienne de 1916 à 1938, se produisant occasionnellement à Londres et plus tard à New York. Possédant une voix ductile, brillante et une personnalité charismatique, elle fut particulièrement célèbre comme interprète insurpassée de la Maréchale dans *Der Rosenkavalier* («le Chevalier à la rose») de Strauss, mais elle excella également dans d'autres opéras straussiens, ainsi que dans le répertoire de Wagner et de Puccini. Elle fut aussi une remarquable cantatrice de lieder.

Leibowitz René (Varsovie 1913 - Paris 1972) musicologue, chef d'orchestre et compositeur français d'origine russo-polonaise. Il se fixa à Paris en 1926 et fit ses études avec Schoenberg, Webern, Ravel. Ardent défenseur de la musique dodécaphonique, il publia d'importants ouvrages à ce sujet (*Schoenberg et son école*, 1946; *Introduction à la musique de douze sons*, 1949) et dirigea dans le monde entier des œuvres de l'école de Vienne. Il composa des travaux pour le théâtre, de la musique symphonique et de la musique instrumentale de chambre. Il est également l'auteur d'une *Histoire de l'opéra* (1957).

Leider Frieda (Berlin 1888-1975), soprano allemande. L'une des interprètes wagnériennes les plus accomplies dont on se souvienne, par le charme de son phrasé et la chaleur de ses interprétations; elle eut également à son répertoire des opéras de Mozart, de Weber, de Verdi, de Puccini et de Busoni (pour qui elle créa *Doktor Faust* en 1925).

Leinati Carlo Ambrogio → Lonati, Carlo Ambrogio.

Leinsdorf Erich (Vienne 1912), chef d'orchestre américain d'origine autrichienne. Il assura la fonction de chef assistant auprès de Bruno Walter et de Toscanini au Festival de Salzbourg de 1934 à 1937. S'étant fixé aux Etats-Unis en 1938, il y dirigea plusieurs orchestres; de 1962 à 1969, il fut à la tête de l'Orchestre symphonique de Boston. C'est un interprète apprécié du répertoire classique, romantique et postromantique.

leitmotiv motif conducteur, thème musical qui, dans une composition musicale, revient avec une référence spécifique à un personnage, un objet, un sentiment, une idée. Ce terme est l'équivalent allemand de «motif conducteur»; il est employé surtout dans l'opéra et le poème symphonique. Wagner l'utilisa de façon systématique. Il est parfois utilisé, improprement, pour désigner un motif répété avec insistance dans le cours d'une composition.

Lejet Edith (Paris 1941) compositeur et pédagogue française, Grand Prix de Rome. Après des études au Conservatoire de Paris, elle a reçu le Prix de la Casa Velázquez en 1968 et a résidé à Madrid (1968-1970). Elle a composé des œuvres instrumentales (*Triptyque* pour orgue, *Gémaux* et *Balance* pour guitare), de musique de chambre *(Espaces nocturnes, Améthyste)*, orchestrales *(Monodrame)*, de scène *(l'Homme qui avait perdu sa voix)*, et des oratorios *(le Journal d'Anne Franck, les Rois mages)*. Actuellement, elle est professeur d'écriture (fugue) au Conservatoire de Paris. □

Le Jeune Claude (Valenciennes v. 1530 - Paris 1600) compositeur français. Après 1552, il séjourna probablement en Italie, où il eut des contacts avec le milieu d'A. Willaert. Installé à Paris, il fit partie de l'Académie de poésie et de musique fondée par J. A. de Baïf, se mettant en outre au service de François, duc d'Anjou et frère d'Henri III, ainsi que d'autres seigneurs protestants; à l'époque du siège de Paris par Henri III, il fuit et se réfugia à La Rochelle. En 1596, il fut élu par Henri IV compositeur de chambre du roi. Il écrivit aussi bien de la musique sacrée que profane. Le J. chercha, dans les deux

genres, à atteindre une plus grande fusion entre la musique et le mètre rythmique du texte, dans l'esprit de l'Académie de Baïf, obtenant les résultats les plus intéressants dans ses chansons «mesurées à l'Antique» (le recueil *le Printemps* à deux et huit voix, 1603, est, à juste titre, célèbre). Citons, en outre, les 150 psaumes et le *Livre des meslanges* (1585), recueil mélangé de chansons, de madrigaux italiens, de motets latins, d'airs, d'airs mesurés, de chansonnettes, de psaumes, etc.

Lekeu Guillaume (Heuzy, Verviers, 1870 - Angers 1894) compositeur belge. Il étudia à Paris avec C. Franck et V. d'Indy. Ses quelques compositions, dont une fameuse *Sonate* pour violon et piano datant de 1891, se distinguent par leur expressivité romantique et par leur ardent chromatisme.

Leleu Jeanne (Saint-Mihiel 1898 - ? 1979) compositeur et pédagogue française, 1er Grand Prix de Rome (1923). En 1947, elle fut nommée professeur de déchiffrage au Conservatoire de Paris, et, en 1952, professeur d'harmonie. Son œuvre est diverse, avec des pièces de piano, des mélodies, des pièces pour orchestre, comme *Esquisses italiennes* (1926) ou *Transparences* (1931), et des ballets tels que *Un jour d'été* (1940) et *Nautéos* (1947). Elle a obtenu un grand succès à Paris avec son *Concerto pour piano,* joué aux Concerts Lamoureux en 1937. □

Le Maistre Matthieu (Roclenge-sur-Geer (?) près de Liège, v. 1505 - Dresde, 1577), compositeur néerlandais. Il succéda à J. Walter à la tête de la Kantorei de Dresde. Il fut remplacé par A. Scandello à la fin de sa vie, pour cause de maladie. Il laissa 8 magnificat, des messes et des motets, ainsi que 91 *Weltliche Teutsche Gesenge,* et 24 *Schöne u. auserlesene Deudsche u. Lateinische geistliche Gesenge.* □

Lemmens Nicolas Jacques (Zœrle Parwijs, près d'Anvers, 1823 - Linterport, près de Malines, 1881) organiste, compositeur et pédagogue belge. Elève de Fétis, puis de A.-F. Hesse, fervent gardien de la tradition de Bach, il devint professeur d'orgue à Bruxelles dès 1849, tout en parcourant l'Europe avec des tournées de concerts. En 1878, il prit la direction de la toute nouvelle Ecole de musique religieuse de Malines. Hormis des œuvres chorales, il a laissé de nombreuses pièces pour l'orgue, ainsi que divers ouvrages pédagogiques comme son *Ecole d'orgue basée sur le plain-chant romain* (1862) et *Du chant grégorien, sa mélodie, son rythme, son harmonisation* (1886). □

Lemoine ancienne maison d'édition française, fondée en 1772. Elle racheta le fonds Schonenberger en 1778. Elle s'est spécialisée dans la publication d'ouvrages didactiques.

Lemoyne Jean-Baptiste (Eymet, Périgord, 1751 - Paris 1796) compositeur français. Il exerça à la cour de Frédéric le Grand de Prusse, à la cour de Pologne, en Italie, et, à partir de 1778, à Paris. En 1782, il créa *Electre*, opéra dans lequel il imitait manifestement le style de Gluck dont il se dit ouvertement le disciple; au démenti de Gluck, il se rangea avec désinvolture dans le camp des Piccinnistes, composant l'opéra *Phèdre* (1786) en style italien. Au cours de la Révolution française, il produisit une série d'opéras sur des thèmes révolutionnaires (*le Batelier ou les Vrais Sans-Culottes,* 1794).

Lenaerts René Bernard (Bornem, près d'Anvers, 1902) prêtre et musicologue belge. Il a été professeur de musicologie à l'Université catholique de Louvain (1949-1973), et a aussi enseigné à l'Université d'Utrecht (1958-1971). Membre de l'Académie royale de Belgique (1955), il dirige l'édition des *Monumentae Musicae Belgicae* depuis 1959, et l'édition complète des œuvres de Ph. de Monte depuis 1975. Sa grande connaissance de la musique de la Renaissance lui a permis de publier de nombreux articles et divers ouvrages, comme *De Nederlands muziek uit de vijftiende eeuw* (1959). □

Lennon John (Liverpool 1940 - New York 1980), chanteur, guitariste et pianiste pop anglais. Après l'expérience des → Beatles, au succès desquels il contribua, avec entre autres, de nombreuses chansons, il développa pour son propre compte, et en collaboration avec le Plastic Ono Band et son épouse Yoko Ono, une production de chansons suggestives, parfois sur des thèmes pacifistes et spirituels.

lento indication de mouvement; il est l'intermédiaire entre le *largo* (dont le mouvement est plus lent) et l'*adagio* (dont le mouvement est un peu moins lent). Des indications comme *più lento* (plus lent), ou *meno lento* (moins lent) peuvent se trouver, soit au début, soit à l'intérieur du morceau musical; celles-ci prescrivent une altération du mouvement relativement à ce qui précède.

Lenya Lotte (Vienne 1900 - New York 1981) actrice et chanteuse autrichienne. Elle fut une interprète célèbre des opéras (admirable Jenny dans le *Dreigroschenoper*) et des lieder de son mari Kurt Weill.

Leo Leonardo (San Vito dei Normanni, Brindisi, 1694 - Naples 1744) compositeur italien. Il vécut à Naples au service de la chapelle royale, d'abord comme organiste puis comme maître de chapelle. Il enseigna dans divers conservatoires napolitains; il compta, au nombre de ses élèves, Jommelli et Piccinni. Il composa, outre 70 opéras *serie* et bouffes, 7 oratorios (dont *la Morte di Abele* et *Sant'Elena al Calvario,* encore exécutés de nos jours), des pièces sacrées (un *Miserere* à huit voix est célèbre) et des œuvres instrumentales (en particulier un *Concerto* pour quatre violons obligés et basse continue). Dans l'*opera seria*, respectueux des formes et des canons esthétiques érigés par A. Scarlatti, maître des structures polyphoniques, L. excelle dans l'invention des dessins mélodiques, tantôt vifs et colorés, tantôt délicieusement élégiaques, toujours admirables dans leur expression lyrique et dramatique. Si *Demofoonte* (1735) et *l'Olympiade* (1737) représentent les *opere serie* les plus connus et qui remportèrent le plus de succès, il ne faut pas omettre de mentionner ses *opere buffe*, dont *Amor vuol sofferenza ovvero la finta frascatana* (1739, remanié en 1744), est l'un des seuls qui furent conservés.

Leoncavallo Ruggero (Naples 1857 - Montecatini Terme, Pistoia, 1919) compositeur italien. Après avoir achevé ses études au conservatoire de Naples avec B. Cesi et L. Rossi, il soutint une thèse de doctorat à Bologne, où il suivit les cours de Carducci. A Bologne, il composa son premier opéra *Chatterton* sur un livret de sa propre plume (il était un habile versificateur); l'œuvre ne devait être représentée qu'en 1896. Rêvant de projets grandioses, il conçut le plan d'une trilogie sur la Renaissance italienne: *I Medici,*

Savonarola, Cesare Borgia; mais il ne réussit à achever, et avec peu de bonheur, que le premier de ces opéras (qui fut créé en 1893). Il voyagea à travers l'Europe et jusqu'en Egypte. A Paris, il gagna sa vie en jouant dans les cafés-concerts et en écrivant des chansons (des échos de cette expérience sont perceptibles dans *Zazà*, 1900). En 1892, il obtint un succès retentissant avec *Pagliacci*, écrit en cinq mois et représenté au théâtre Dal Verme de Milan sous la direction de Toscanini. Avec *la Bohème* (1897), il tenta en vain de rivaliser avec Puccini. Sa production ultérieure ne connut guère un sort plus glorieux ; elle comporte des opérettes, mais aussi des morceaux symphoniques, pour piano et des chansons (parmi lesquelles les célèbres *Mattinata* et *Serenatella*).
Avec Puccini, Mascagni, Giordano et d'autres, L. est un représentant de la jeune école italienne, dont l'idéal était le renouveau de l'opéra selon les conceptions véristes. Il demeure avant tout l'auteur de *Pagliacci*; cet opéra vigoureux, où le vérisme «devient le sujet même du drame» (R. Leibowitz), et se distingue par la concision du livret (rédigé par L. lui-même) et par l'intense expressivité du langage musical qui, sans se priver de résonances wagnériennes, puise dans une veine mélodique impétueuse, plastique et incisive.

R. Leoncavallo, photographie de 1902.

Leonhardt Gustav (Graveland 1928), claveciniste et organiste néerlandais. Professeur de clavecin au Conservatoire et organiste à la Waalse Kerk d'Amsterdam, il a donné dans le monde entier des récitals de clavecin, s'affirmant comme l'un des maîtres incontestés de l'instrument. Il a fondé et il dirige la formation instrumentale de chambre Leonhardt Consort et il a publié une importante analyse critique de *l'Art de la fugue* de Bach.

Leoni Leone (Vérone v. 1560 - Vicence 1627) compositeur italien. Prêtre, il fut, jusqu'à sa mort, maître de chapelle à la cathédrale de Vicence. Il publia 5 livres de madrigaux à 5 voix (1588-1602), 4 livres de motets, de 1 à 4 voix, avec orgue (1606-1622), ainsi que plusieurs autres pièces de musique sacrée avec accompagnement instrumental. Il fut parmi les représentants du nouveau style vocal qui apparut, à la fin du XVI^e^ s., avec la monodie accompagnée et la basse continue. Il employa fréquemment des effets polychoraux dramatiques ainsi que l'alternance entre des passages solistes, des chœurs et des sections instrumentales obligées, où apparaissent déjà des éléments propres à la cantate baroque.

Léonin Leoninus (? v. 1140 - Paris ?) compositeur français. Premier grand représentant de l'école de Notre-Dame de Paris et de l'ars antiqua ; il fut le plus grand compositeur d'*organa* (→ organum) de son temps : dans ses compositions à deux voix (appelées, pour cela, *bicinia*) comme, par exemple, *Judaea et Jerusalem* (*organum duplum*), la mélodie du chant donné (tirée du répertoire grégorien et placée à la basse) se présente en valeurs de durée assez longues, tandis que, au-dessus d'elle, une partie libre, ornée, évolue, caractérisée par un mouvement rythmique, vivace et varié. Destinée à des fins uniquement liturgiques, la production attribuée à L. ouvre la voie à des développements ultérieurs de la polyphonie de Pérotin, qui est à la source de la grande floraison de la polyphonie française, puis franco-flamande.

Le Roux Maurice (Paris 1923), compositeur et chef d'orchestre français. Elève de Messiaen et de Leibowitz, il a dirigé à Monte-Carlo et à Paris. Il s'est montré un défenseur convaincu des avant-gardes, aussi bien dans le choix de son répertoire que dans ses activités de compositeur (musiques de scène et de film, morceaux symphoniques et pour piano) et de critique musical. Il a publié une *Introduction à la musique contemporaine* (1947) et une monographie sur *Monteverdi* (1951).

Leroux Xavier (Velletri, Rome, 1863 - Paris 1919) compositeur français. Elève de Massenet et de Dubois, il remporta le Prix de Rome en 1885. Dans sa production lyrique, sa musique de scène et sa *Messe* pour chœur et orchestre, il suit le sillage du style académique français.

Le Roy Adrian (Montreuil-sur-Mer, Pas-de-Calais, v. 1520 - Paris 1598) compositeur et éditeur français. Avec son cousin Robert Ballard, il fonda la célèbre maison d'édition musicale parisienne Le Roy & Ballard. Joueur de luth, chanteur à la chapelle royale, poète et compositeur, il fut l'ami de Ronsard et de R. de Lassus. Il publia, dans sa maison d'édition, plusieurs volumes de tablatures de luth et de guitare, des œuvres didactiques ainsi qu'un livre d'*Airs de cour mis sur le luth* (1571), document capital pour l'histoire et l'origine de l'→ air de cour.

Leschetizky Theodor, ou Teodor Leszetycki (Lańcut, Lvov, 1830 - Dresde 1915), pianiste, pédagogue et compositeur polonais. Elève de Czerny, il fut un célèbre concertiste et professeur de piano à St-Pétersbourg et à Vienne. Maître de Paderewski, de Schnabel et d'autres pianistes illustres, il composa 2 opéras et des morceaux pour piano de caractère mondain.

Lescurel Jehannot de, poète et musicien français. Il pourrait être identifié à l'un des *«filz aux bourgeois de Paris»*, pendus en 1303. Il composa un ensemble important de musique vocale dont seule une partie nous est parvenue, grâce à une copie faite à la fin du célèbre *Roman de Fauvel*. Elle comprend : 32 ballades, rondeaux et virelais et 2 pièces à refrains. A l'exception d'un rondeau à 3 voix, J. de L. composa uniquement des pièces monodiques dans un style mélismatique évolué qui annonce l'ars nova et rappelle les voix supérieures des motets de Pierre de la Croix. □

Leskovic Bogomir (Vienne 1909), chef d'orchestre et compositeur yougoslave. Il étudia à Vienne et à Ljubljana, et il a enseigné au Conservatoire de Ljubljana, où il a dirigé les orchestres de l'Opéra et de la Philharmonie slovène. Il est l'auteur de pièces pour orchestre, pour voix et orchestre, pour piano, souvent inspirées de la musique populaire yougoslave.

lesson → leçon.

L'Estocart Paschal de (Noyon v. 1539 - ? v. 1584) compositeur français. Après plusieurs voyages en Italie, il publia un *Premier* et un *Second Livre des Octonaires de la vanité du Monde* (1582), puis les *126 Quatrains du Sieur de Pibrac* (1582), dédiés à Charles III de Lorraine, et les *Sacrae cantiones*. Ses rapports avec les milieux huguenots favorisèrent l'édition de ses *150 Pseaumes de David mis en rime françoise par Cl. Marot et Th. de Besze* (1583). □

Lesueur Jean-François, ou J.-F. Le Sueur (Ducrat-Plessiel, Abbeville, 1760 - Paris 1837) compositeur français. Maître de chapelle, à partir de 1786, à Notre-Dame de Paris, où il créa un orchestre capable de réaliser de fastueuses exécutions, et, à partir de 1804, à la cour napoléonienne; il enseigna au Conservatoire et eut, parmi ses élèves, Berlioz, Gounod et Thomas. Initiateur d'un style grandiose, héroïque, pompeux, tourné vers la recherche d'effets nouveaux (il marqua en cela profondément Berlioz), L. composa des œuvres théâtrales dont *la Caverne* (1793) et *Ossian ou les Bardes* (1804), qui obtinrent un grand succès. En outre, il écrivit des messes, des oratorios, de nombreuses œuvres sacrées, ainsi que des hymnes et des chants révolutionnaires.

Lesur Daniel Jean Yves → Daniel-Lesur.

Lesure François (Paris 1923), musicologue français. Professeur de musicologie à l'Université de Bruxelles (à partir de 1964), il a été directeur d'études à l'Ecole des Hautes Etudes à Paris (à partir de 1973), et Conservateur en chef du département de la musique de la Bibliothèque nationale à partir de 1970. Il a été également secrétaire général du «Répertoire International des Sources Musicales» de 1953 à 1967 et dirige depuis 1967 «le Pupitre», série consacrée à la musique antérieure à 1800. Ses études ont pour objet les aspects sociaux et institutionnels de l'histoire de la musique (*Musica e società*, Milan 1966), l'édition musicale, la musique française du XVI^e s. au XVIII^e s. (avec des essais sur C. Marot, C. Janequin — publication des Chansons polyphoniques en 6 vol. avec A. T. Merritt —, M. Marais; par ailleurs, *Musique et musiciens français du XVI^e s.*, 1977), l'iconographie musicale (*l'Opéra classique français*, 1972; *Claude Debussy*, 1975). Il a également dressé le catalogue des œuvres de Debussy (1977).

lettres dans les notations des écoles de St-Gall, de Metz et de Chartres, lettres de l'alphabet mêlées aux neumes et fournissant des indications sur la conduite de la mélodie (*a* = *altius*; *i* = *inferius*) ou sur le rythme (*c* = *celeriter*). Elles remontent au IX^e s., mais l'invention en est attribuée au légendaire chanteur nommé Romano que le pape Adrien I^{er} aurait envoyé à Charlemagne en 790.

Leuckart Franz Ernest Christoph (Helmstedt, Brunswick, 1748 - Bratislava 1817) éditeur allemand. En 1782, il fonda la maison d'édition homonyme qui se développa surtout sous la direction de ses héritiers — principalement de son neveu, J. C. W. Sander (1786-1859), qui donna plus tard son nom à l'entreprise —, avec la publication d'œuvres de compositeurs comme Draeseke, Rheinberger, R. Strauss, Wagenaar, M. E. Bossi, Reger, Bloch, E. Wolf-Ferrari, etc.

Levadé Charles Gaston (Paris 1869 - Cabourg 1948) compositeur français. Elève de J. Massenet, il obtint le Grand Prix de Rome en 1899. Il a laissé des pièces pour le piano, de nombreuses mélodies, de la musique symphonique, et des œuvres pour le théâtre, comme son opéra *les Hérétiques* (1905) ou *la Peau de chagrin*, comédie lyrique (1929). □

Levasseur Nicolas Prosper (Bresles, Oise, 1791 - Paris 1871) basse française. Il travailla à l'Opéra ainsi qu'au Théâtre-Italien, à Paris, entre 1813 et 1843. Il se produisit également à la Scala de Milan ainsi qu'à Londres. Doté d'une voix sonore et douce ainsi que d'un phrasé noble et élégant, il contribua au succès de nombreuses premières représentations d'opéras de Rossini, de Meyerbeer, de J. Halévy et de Donizetti.

Levasseur Rosalie (Valenciennes 1749 - Neuwied sur le Rhin 1826) soprano française. Engagée à l'Opéra de Paris en 1766, elle y resta durant plus de vingt ans. Elle fut célèbre pour l'intensité dramatique avec laquelle elle interpréta les opéras de Gluck, qui écrivit pour elle les rôles titre d'*Alceste*, d'*Armide* et d'*Iphigénie en Tauride*.

levé mouvement faisant suite ou précédant la battue et coïncidant avec le temps faible de la mesure. Il est désigné par un mouvement ascendant de la main ou de la baguette.

Levi Hermann (Giessen 1839 - Munich 1900), chef d'orchestre et compositeur allemand. Il exerça une activité de chef d'orchestre à Sarrebruck, Rotterdam, Karlsruhe et Munich. Il fut l'ami de Brahms et grand admirateur de Wagner, qui lui confia la première de *Parsifal* à Bayreuth en 1882. Sa renommée est également liée à d'excellentes représentations de Mozart et de Gluck.

Levidis Dimitri (Athènes 1886-1951), compositeur grec. Il fit ses premières études au conservatoire d'Athènes et les compléta par la suite à Lausanne et à Munich sous les conseils de Mottl et de Strauss. De 1910 à 1939, il vécut à Paris, où il fut l'un des premiers à composer des travaux pour ondes → Martenot. Parmi ses compositions les plus connues figure le *De profundis* pour ténor, deux ondes Martenot et orchestre.

Levinas Michaël (Paris 1949), compositeur et pianiste français. Elève de Messiaen et d'Y. Loriod, il a suivi les Cours d'été de Darmstadt en 1972; il fait partie du groupe de jeunes compositeurs français particulièrement sensibles à une recherche liée à l'étude des données acoustiques. Parmi ses travaux, *Appels*, *les Rires du Gilles*.

Lewis George (New Orleans 1900-1968) clarinettiste de jazz américain. Il fit partie du Black Eagle Band. Redécouvert en 1942, il réalisa des enregistrements avec Bunk Johnson et sous son propre nom. Il avait un style typiquement créole, un peu redondant, parfois plutôt élémentaire.

Lewis George (Chicago 1952), tromboniste de jazz américain. S'étant fait connaître dans les années 70, aux côtés d'Anthony Braxton, il a radicalement renouvelé et étendu, avec une inventivité originale, l'usage de son instrument, rapprochant la tradition du blues de solutions électroniques. Il s'est illustré dans la dimension du solo, en improvisant sans aucun accompagnement.

Lewis John Aaron (La Grange, Illinois, 1920), pianiste, compositeur et arrangeur de jazz américain. De 1946 à 1948, il joua avec l'orchestre de Dizzy Gillespie (*Two bass it, Emanon*), puis il travailla avec

Miles Davis dans le groupe «cool» (*Move, Budo*). Mais il est surtout connu comme pianiste et comme le «cerveau» du fameux → Modern Jazz Quartet, où il a mis en lumière sa culture musicale de goût européen.

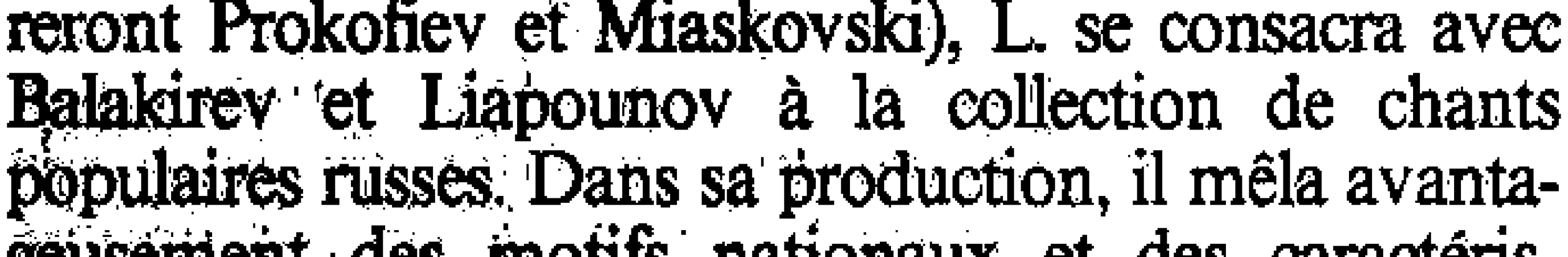
Lewis Meade Lux (Chicago 1905 - Minneapolis 1964), pianiste de jazz américain. Avec Albert Ammons et Pete Johnson, il fut l'un des maîtres du boogie-woogie. C'est à lui qu'on doit le célèbre *Honky tonky train blues*, enregistré pour la première fois en 1929.

Lewis Walter, dit «Furry» L. (Greenwood, Mississippi, 1900 - Memphis 1981), chanteur et guitariste de blues américain. Spécialiste de la technique du «col de bouteille» (un petit cylindre, à l'origine un col de bouteille, court le long des cordes pour produire des accords) et doué d'un subtil sens du tempo, il réalisa des enregistrements à partir de 1927.

Leydi Roberto (Ivrea 1928), ethnomusicologue italien. Il commença sa carrière en se consacrant à des problèmes de la musique contemporaine. A partir des années 50, il s'est occupé de musique populaire, en tant que chercheur et érudit, mais aussi comme organisateur d'initiatives éditoriales, discographiques et scéniques. Il a été l'un des principaux promoteurs de la renaissance du folk en Italie. Depuis 1973, il enseigne l'ethnomusicologie à l'université de Bologne. Il a publié *Musica popolare e musica primitiva* (1960), *la Musica dei primitivi* (1961), *Dizionario della musica popolare europea* (1970, avec S. Mantovani), *I Canti popolari italiani* (1973).

Liadov Anatoli (St-Pétersbourg 1855 - Novgorod 1914) compositeur russe. Elève du Père Constantin (1820-1868), chef d'orchestre, et de Rimski-Korsakov au conservatoire de St- Pétersbourg, où il enseigna lui-même de 1878 à sa mort (parmi ses élèves figureront Prokofiev et Miaskovski), L. se consacra avec Balakirev et Liapounov à la collection de chants populaires russes. Dans sa production, il mêla avantageusement des motifs nationaux et des caractéristiques de la tradition occidentale, héritées des romantiques tels Chopin et Schumann. Il parvint ainsi à établir un point de contact entre les représentants de l'école nationale et les occidentalistes tels que Tchaïkovski et Rachmaninov. Il composa *Huit chants populaires russes* pour orchestre, divers poèmes symphoniques, parmi lesquels *Baba-Yaga, le lac enchanté* (1909), *Kikimora* (1910), *Fragment de l'Apocalypse*, etc. Il laissa en outre des compositions pour piano très colorées (*Une tabatière à musique*, 1893), des musiques chorales et de chambre, des lieder et des transcriptions de chansons populaires.

liaison ligne courbe qui, placée au-dessus de deux ou de plusieurs notes, en prescrit l'exécution liée, c'est-à-dire sans interruption du son. Une l., surtout si elle est très ample, peut parfois suggérer, plus qu'une technique d'exécution, l'idée expressive de la continuité mélodique et phraséologique que l'exécutant doit chercher à rendre avec les moyens opportuns. // La l. entre deux notes de même hauteur indique leur fusion en un son unique d'une durée équivalant à la somme des deux durées individuelles (*l. de valeur*).



exemple de liaison expressive (au-dessus) et de liaison de valeur, de note à note (L. Nono : «Liebeslied» pour chœur à quatre voix et instruments.)

Liapounov Sergueï (Yaroslavl, Moscou, 1859 - Paris 1924) compositeur russe. Après avoir achevé ses études à Moscou, il dirigea avec Balakirev la chapelle impériale (1894-1902), s'intéressant en même temps au chant populaire. Il s'installa à Paris en 1923. Influencé par son ami Balakirev, il composa des poèmes symphoniques, des symphonies et des ouvertures pour orchestre, des concertos pour piano et pour violon, de la musique de chambre, des morceaux brillants pour piano, des travaux pour chœur, des lieder, et il publia une anthologie de chants populaires.

Liberati Antimo (Foligno 1617 - Rome 1692) musicographe et compositeur italien. D'abord chanteur à la chapelle papale, il y devint maître de chapelle dans les années 1674-1675 ainsi que dans d'autres églises romaines; il publia, entre autres, des écrits sur la chapelle pontificale, sur Corelli ainsi qu'une *Lettre* (1685) avec des indications concernant la vie et les œuvres de Palestrina; il reste peu de choses de sa production musicale, à part une *Messe* à seize voix.

Lichtenthal Peter (Bratislava 1780 - Milan 1853) compositeur et essayiste musical autrichien. Installé en 1810 à Milan, en tant que censeur de la région lombardo-vénitienne, il participa activement à la vie musicale de la ville où il diffusa les œuvres du classicisme viennois. Il composa différents ballets pour la Scala ainsi que de la musique de chambre; il publia deux manuels de théorie musicale, des études sur Mozart, un essai d'*Esthétique* (1831), et un *Dictionnaire* musical en 4 volumes (1826).

Lidholm Ingvar (Jönköping 1921), compositeur et chef d'orchestre suédois. Habitué des cours d'été de Darmstadt, il est l'un des représentants les plus remarquables de l'avant-garde musicale suédoise. Il a composé un ballet (*Rites*), de la musique symphonique (*Toccata e canto* pour orchestre de chambre; *Concerto* et *Musique* pour cordes; *Ritournelle, Mutanza, Motus-Colores, Pœsis,* pour grand orchestre), mais on s'accorde à reconnaître que ses travaux les plus réussis sont ses compositions vocales, telles que la *Cantata* pour baryton et orchestre, *Skaldens natt* («la Nuit du poète») et *Nausikaa seule* pour voix, chœur et orchestre, ... *a riveder le stelle* (1971-73) pour voix et chœur.

Lidón José (Béjar, Salamanque, 1748 - Madrid 1827) compositeur espagnol. Tout d'abord organiste de la cathédrale d'Orense, il obtint ensuite les orgues de la chapelle royale de Madrid, où il fut nommé vice-maître de chapelle en 1788, puis maître de chapelle en 1805. Outre son *Glaura y Cariolano,* drame héroïque (1792), son œuvre compte essentiellement de la musique religieuse destinée à l'orgue et aux chœurs. □

Liebermann Rolf (Zurich 1910), compositeur et organisateur musical suisse. Il a étudié avec Scherchen et Vogel à Vienne et à Ascona; à partir de 1959, il a été intendant de l'Opéra d'Etat de Hambourg, puis directeur de l'Opéra de Paris de 1973 à 1980 et professeur au Mozarteum de Salzbourg en 1982. Se

consacrant de plus en plus à l'activité d'organisateur musical, qui lui a valu une renommée internationale (parmi les nombreux spectacles de premier ordre auxquels il a donné naissance, on se souvient de la première du III^e acte de *Lulu* de Berg en 1979 à Paris, sous la direction de Boulez et dans la mise en scène de Chéreau), il a été contraint de reléguer la composition au second plan. Parmi ses travaux les plus connus figurent le *Concerto pour jazz band et orchestre* (1954) et le *Concert des échanges* pour machines à écrire. On citera par ailleurs les opéras *Leonore 40/45* (1952) et *Pénélope* (1954) ainsi que *Furioso* (1947) pour orchestre. L. a fait un libre usage de la technique dodécaphonique, avec un goût éclectique ouvert aux inflexions polytonales, aux idiomes du jazz et à la clarté des lignes mélodiques.

lied terme qui désigne diverses expressions poético-musicales allemandes, à caractère lyrique ou narratif; dans son sens large, il équivaut au vocable français *chanson,* à l'anglais *song* et à l'italien *lirica* ou *romanza.*

Les lieder les plus anciens que l'on connaisse sont des chants ecclésiastiques en allemand populaire (*Kirchenlieder*), composés dès l'époque carolingienne suivant les modèles du répertoire liturgique grégorien. Au XVI^e s., ces chants devinrent l'une des sources du choral luthérien. Entre le XII^e et le XIV^e s., l'art du → Minnesang, inspiré du modèle des troubadours et des trouvères, s'épanouit en milieu courtois : on y cultiva la chanson d'amour chevaleresque, monodique, avec accompagnement instrumental. L'héritage de cette tradition monodique fut assumé (et transformé sur le mode réaliste-bourgeois) par les écoles citadines des → Meistersinger aux XV^e et XVI^e s. Le l. polyphonique apparut dès les XIV^e et XV^e s. dans l'œuvre du moine Hermann et d'Oswald von Wolkenstein : il est déjà amplement représenté dans les grands *Liederbücher* du XV^e s. (*Lochamer, Glogauer* et *Münchener Liederbuch*); trois générations de compositeurs ont contribué à son plus grand essor au XVI^e s., parmi lesquels Adam von Fulda, H. Isaac, H. Finck, P. von Hofhaimer, Th. Stoltzer, L. Senfl, S. Dietrich, G. Forster, K. Othmayr et d'autres. Le l. polyphonique était construit sur des mélodies populaires ou courtoises préexistantes et comportait normalement 3 ou 4 voix (les voix secondaires étant souvent instrumentales; ce n'est qu'à partir de 1530 environ qu'elles furent également conçues pour l'exécution vocale). Il obéissait à un schéma strophique, assez simple dans le genre populaire et réaliste du *Volkslied* (avec répétition fréquente de la mélodie), plus complexe dans le genre archaïsant et allégorique de la *Hofweise* (chanson de cour). Durant la seconde moitié du XVI^e s., l'affaiblissement fonctionnel du → cantus firmus engendra corrélativement une élaboration imitative de toutes les voix suivant le modèle du motet (par exemple dans les l. de Roland de Lassus), puis, vers la fin du siècle, une contamination par le style homophonique des canzonettes et des villanelles (A. Scandello, J. Regnart, L. Lechner, H. L. Hassler, M. Franck, J. H. Schein). Sous l'impulsion de la monodie accompagnée italienne, le l. avec basse continue semble s'être imposé entre 1620 et 1630 (J. Nauvach, J. Staden, Th. Selle). H. Albert, A. Hammerschmidt et J. Risto contribuèrent ensuite au dépassement du maniérisme littéraire et du style ornementé italien, en cultivant un genre de l. rigoureusement syllabique et de structure simplifiée, fait de brèves phrases symétriques; ce type de l., plus conforme à la tradition allemande, atteignit son apogée vers 1650 avec A. Krieger et J. E. Kindermann. Durant la seconde moitié du siècle, il faut encore signaler Ph. H. Erlebach et les auteurs de lieder sacrés J. W. Franck et G. Böhm. Au début du XVIII^e s., le l. perdit de son importance face à l'aria d'opéra, autour de laquelle gravitent d'ailleurs les lieder insérés, sous la dénomination d'«arias», dans les opéras allemands de l'époque (R. Keiser, G. Ph. Telemann, J. S. Kusser). Le l. connut un regain d'intérêt après 1750, dans les milieux de l'école de Berlin active à la cour de Frédéric II, aussi bien sur le plan théorique (Ch. G. Krause) que sur le plan compositionnel grâce à C. Ph. E. Bach, Ch. Nichelmann, F. W. Marpurg, J. Ph. Kirnberger, J. F. Agricola (souvent sur des textes de Ch. F. Gellert). Entre-temps se poursuivait l'émancipation du l. des schémas de la basse continue, progressivement remplacée par l'accompagnement au piano. A la même époque, J. A. Hiller introduisit le l. dans le genre théâtral du *Singspiel* comme forme alternative de l'aria. Dans le climat préromantique de la fin du XVIII^e s., la seconde école de Berlin s'attacha à recréer une ingénuité expressive proche de l'esprit du chant populaire (*volkstümliches Lied*); les principaux représentants de cette tendance, qui entretint d'étroites relations avec Herder et Goethe, furent J. A. P. Schulz, J. F. Reichardt (créateur du → Liederspiel, essentiellement formé de lieder reliés entre eux par des dialogues parlés) et C. F. Zelter, qui fonda en 1809 la première *Liedertafel* (association de chanteurs masculins). On doit en outre mentionner, dans cette période fructueuse qui précède le romantisme, les lieder de Gluck sur des textes de Klopstock, ceux de J. A. Stepan (l'un des précurseurs de l'école viennoise du lied), de Haydn, de Mozart et de Beethoven.

L'œuvre de Schubert (quelques 1 000 compositions pour voix et piano) constitue le point de départ de l'époque romantique du l. S'étant désormais imposé comme un genre propre à exprimer des états d'âme particuliers, le l. occupe une place de choix dans l'activité de presque tous les compositeurs du XIX^e s., si bien qu'il reflète dans son histoire toutes les grandes orientations de la musique romantique allemande. L'intimisme, la simplicité du dessin mélodique et la stricte observance de l'équilibre formel sont les caractéristiques que l'on rencontre généralement dans les lieder de J. C. G. Lœwe (ballades), de Schumann, de R. Franz, d'A. Jensen, de Mendelssohn (qui en donna une transposition pianistique avec ses recueils de *Lieder ohne Worte*) et de Brahms. Un renforcement de l'expressivité de la ligne vocale ainsi qu'une intensification des caractéristiques psychologiques et du timbre de l'accompagnement sont communes aux lieder des compositeurs de l'école néo-allemande : Liszt, Wagner, P. Cornelius, H. Wolf (qui conçut le l. comme un morceau de piano accompagné par un contrepoint vocal), M. Reger, H. Pfitzner, R. Strauss. La prolifération des sociétés chorales et des Liedertafeln favorisa une production de caractère populaire, à quoi se consacrèrent, entre autres, C.M. von Weber, L. Spohr, R.J. Klein, C. Kreutzer et Ph. F. Silcher.

Au XIX^e s., les compositeurs utilisèrent en premier lieu des textes des poètes Goethe, Schiller, A. von Chamisso, L. Uhland, Byron, J. von Eichendorff,

F. Rückert, Heine, E. Mörike, mais on mit aussi en musique des textes tirés de recueils de chansons populaires, tels *Des Knaben Wunderhorn* édité par L. A. von Arnim et C. Brentano (dont s'inspira surtout G. Mahler), ou celui de A. Kretschmer et A. Zuccalmaglio. Au XX^e s., à l'exception d'une série d'épigones et de quelques récupérations archaïsantes, le L. n'a été cultivé que sporadiquement par des auteurs tels que Schoenberg, J. M. Hauer, A. Webern, A. Berg, P. Hindemith, E. Krenek, H. Reutter, E. Pepping et W. Fortner. // Dans la musique instrumentale, le terme L. (*Liedform*) désigne une forme tripartite obéissant au schéma ABA', employée la plupart du temps dans les mouvements lents des sonates, des symphonies, des quatuors, etc., ainsi que dans diverses formes instrumentales de second ordre et dans les danses.

Liederspiel sorte de singspiel créé par J. F. Reichardt (1752-1814) et formé uniquement de lieder souvent préexistants et déjà très connus, intercalés dans des dialogues.

Lienau Emil Robert (Neustadt, Holstein, 1838-1920) éditeur de musique allemand. Ayant racheté la maison d'édition d'A. M. Schlesinger en 1864, il l'agrandit par de nouvelles acquisitions et par la publication d'auteurs importants, tels que Beethoven, Schubert, J. Strauss père et fils. L'entreprise fut développée par la suite par ses fils ROBERT HEINRICH (1866-1949) et FRIEDRICH WILHELM (1876-1973).

Lifar Serge (Kiev 1905 - Lausanne 1986) danseur et chorégraphe français d'origine russe. Engagé par S. de Diaghilev dans les Ballets russes (1922), il créa divers ballets comme l'*Apollon musagète* d'I. Stravinski (1928), avant de faire son entrée à l'Opéra de Paris (1929) : il y fut danseur étoile, puis maître de ballet et imposa son style, très néoclassique, dans des ballets à succès tels que *Bacchus et Ariane* (1931), *Icare* (1935), *les Mirages* (1949), *les Noces fantastiques* (1955) ou *le Martyre de saint Sébastien* (1957). Après son départ en 1958, il poursuivit une carrière internationale de chorégraphe. Il a aussi publié, entre autres, un *Traité de chorégraphie* (1952) et une *Histoire du ballet* (1966). □

ligature signe de la notation musicale des XIII^e-XVI^e s. désignant un groupe de deux ou plusieurs notes reliées entre elles par un seul trait de plume (les L. sont, le plus souvent, utilisées dans la musique vocale). Ce groupe qui, dans la notation mesurée, traduit un neume originel, assume des valeurs rythmiques précises, en fonction de sa forme graphique. Les règles pour l'application et l'interprétation des l., dans la formulation qu'en donna Francon v. 1260, restèrent en vigueur jusqu'à la fin de la Renaissance.

Ligeti György (Dicsöszentmárton, Transylvanie, 1923), compositeur hongrois naturalisé autrichien. Élève de F. Farkas et de S. Veress à l'Académie de Budapest, il y enseigna lui-même jusqu'en 1956. S'étant installé à Vienne en décembre 1956, il put y prendre connaissance des recherches de l'avant-garde; il travailla au Studio de musique électronique de Cologne et, à partir de 1959, dispensa pendant plusieurs années des cours à Darmstadt, enseignant par ailleurs à Stockholm et depuis 1973 à Hambourg. Après ses débuts bartokiens, le développement du style le plus original de L. est lié à ses rapports avec la recherche de l'avant-garde : il connut la notoriété internationale en 1960-61 grâce à l'exécution des *Apparitions* (1958-59) pour orchestre et surtout d'*Atmosphères* (1961) pour orchestre, où se définit une écriture fondée sur de denses faisceaux chromatiques qui évoluent lentement. L'autre aspect déterminant du style de maturité de L. est situé à l'opposé de ce statisme extrême et vise à une «micropolyphonie» (le terme est du compositeur lui-même) extrêmement mobile et morcelée, réseau de lignes polyphoniques méticuleusement condensées en un tissu inextricable et marqueté. Ces aspects fondamentaux du style de L. se complètent et s'interpénètrent de diverses manières dans ses travaux majeurs, parmi lesquels on retiendra : *Volumina* (1961-62) pour orgue, les actions dramatico-musicales *Aventures* (1962) et *Nouvelles Aventures* (1962-65) pour 3 voix et 7 instruments, *Requiem* pour soprano, 2 chœurs et orchestre (1963-65), *Concerto* pour violoncelle et orchestre (1966), *Lux aeterna* pour chœur (1966), *Lontano* (1967) pour orchestre; *Quatuor n^o 2* (1968), *Ramifications* pour cordes (1968-69), *Kammerkonzert* (1969-70). Ses travaux les plus récents, et en particulier l'opéra *le Grand Macabre* (1975-77; créé à Stockholm en 1978), inspiré de Ghelderode, avec ses diverses allusions stylistiques, marquent un tournant dans l'œuvre de L., laissant émerger des composantes rétrospectives.

ligne trait horizontal utilisé dans le tracé de la portée. La portée est effectivement constituée par quatre ou cinq lignes parallèles (tétragramme ou pentagramme) sur lesquelles — et à l'intérieur d'espaces déterminés ménagés entre celles-ci (interlignes) — sont placées les notes. Aux X^e et XI^e s. une ligne unique fut introduite à la pointe sèche dans la notation; elle servait de référence aux → neumes placés jusqu'alors «in campo aperto», au-dessus des paroles des textes liturgiques. A la même période, on utilisa deux lignes : la première (rouge) correspondait généralement à la note *fa*, la seconde (jaune ou verte), à la note *do*. Avec l'introduction de deux nouvelles lignes, il devint possible d'insérer des neumes à des hauteurs précises, de manière à pouvoir calculer avec précision les → intervalles (→ notation diastématique).

Liliencron Rochus von (Plön, Holstein, 1820 - Koblenz 1912) érudit et musicologue allemand. Son nom est attaché en premier lieu à la publication de l'ouvrage fondamental de chants populaires allemands du XIII^e au XVI^e s. (*Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jh.*, 5 vol., 1865-69). Il s'intéressa également à la musique ancienne danoise et à l'histoire de la musique sacrée protestante.

Lincke Paul (Berlin 1866 - Clausthal-Zellerfeld, Göttingen, 1946) compositeur allemand. En 1897-1898, il fut directeur musical aux Folies-Bergère de Paris. De retour à Berlin, sa ville natale, il y dirigea l'orchestre du Parodie Theater et fonda une maison d'édition musicale en 1920, l'Apollo-Musikverlag. Il écrivit des musiques pour farces, revues de music-hall et surtout des opérettes dans le style berlinois de l'époque, caractérisées par l'alternance de scènes burlesques, de féeries et de morceaux musicaux imitant des chansons populaires.

Lind Jenny (Stockholm 1820 - Malvern, Pays de Galles, 1887), soprano suédoise. Elle fit ses débuts en 1838, se perfectionnant ensuite à Paris avec Manuel

García fils. Après une brève expérience théâtrale (1844-1849) en Allemagne et en Angleterre, elle se consacra aux récitals, avec un répertoire d'opéras et, plus rarement, de lieder. Sa tournée aux Etats-Unis en 1850-1852 est restée célèbre. Dotée d'une voix extraordinaire par son agilité et son éclat, elle dut son énorme succès à ses ressources de virtuose (notes tenues, étouffées, effets d'écho), qui donnèrent à son chant une douceur exotique, extrêmement suggestive. Elle excella, entre autres, dans *la Figlia del Reggimento, Sonnambula, Lucia di Lammermoor.*

Lindberg Oskar Fredrik (Gagnef, Dalarne, 1887 - Stockholm 1955), organiste et compositeur suédois. Il étudia l'orgue et la composition au Conservatoire de Stockholm, où il enseigna lui-même à partir de 1919. Organiste de renom, il composa surtout pour son instrument, mais aussi de la musique symphonique et de chambre, chorale et vocale, où se manifestent clairement des éléments du folklore suédois.

Lindblad Adolf Fredrik (Skänninge, Stockholm, 1801 - Löfvingsborg, Linköping, 1878) compositeur suédois. Il reçut sa formation en Allemagne, et après son retour dans sa patrie (1827), il ouvrit à Stockholm une école de musique. Dans sa production (quelques opéras, de la musique symphonique, de chambre et vocale), il se distingue particulièrement par ses 215 lieder, qui lui valurent le surnom de «Schubert suédois».

Lindpainter Peter Joseph von (Coblence 1791 - Nonnenhorn, Lac de Constance, 1856) compositeur et chef d'orchestre allemand. Il fut l'un des auteurs les plus appréciés de son époque; compositeur prolifique dans tous les domaines (musique symphonique, musique de chambre, musique sacrée, lieder, oratorios, sans compter 28 œuvres théâtrales et singspiele, 5 mélologues et 3 ballets); il connut un succès majeur, surtout avec l'opéra *Der Bergkönig* (1825) et le singspiel *Der Vampyr* (1828), riches en couleur et en effets dramatiques, s'inscrivant dans le sillage de Weber; ces deux œuvres exercèrent une certaine influence sur Wagner.

Linley Thomas (Badminton, Somerset, 1733 - Londres 1795) professeur de chant et compositeur anglais. Elève de Boyce et, peut-être, de Paradisi à Londres; à Bath, il fut un professeur de chant renommé; à Londres, il devint, à partir de 1776, imprésario et directeur artistique du théâtre de Drury Lane. Il écrivit des arias, de nombreux opéras comiques, des *ballad-operas*, des pantomimes et des pastiches; parmi ceux-ci, *The Royal Merchant* (1767) — en collaboration avec son fils THOMAS (1756-1778) qui en composa l'ouverture et en prépara l'orchestration — et *The Duenna* connurent un succès particulier.

Lioncourt Guy de (Caen 1885 - Paris 1961) compositeur français. Après ses études à la Schola cantorum, il en devint secrétaire général (1914-1931), avant de remplacer V. d'Indy au cours de composition. En 1942, il fut nommé directeur de l'école César-Franck. Son œuvre s'étend surtout à la musique vocale, avec plusieurs cycles de mélodies, des chœurs et des compositions pour le théâtre comme *Jean de la Lune,* drame lyrique (1921), et divers drames liturgiques. □

Lipatti Dinu (Bucarest 1917 - Genève 1950), pianiste et compositeur roumain. Après avoir étudié à Paris avec Cortot, Stravinski, C. Münch, il se consacra à une carrière de concertiste et, de 1941 à sa mort, il occupa la chaire de perfectionnement en piano à Genève. Interprète raffiné et subtil, surtout de Mozart, de Schumann et de Bartók, il suivit, dans son activité de compositeur, le courant néoclassique (*Concertino* pour piano et orchestre, 1935; *Symphonie concertante* pour deux pianos et orchestre à cordes), donnant le meilleur de lui-même dans de brefs morceaux coulant d'un seul jet et dans ses pièces pour piano, riches d'imagination.

Lipinski Karol Józef (Radzyn, Lublin, 1790 - Urlow, Lvov, 1861) violoniste et compositeur polonais. Membre d'une famille de musiciens, il fut un concertiste célèbre et rivalisa même avec Paganini. De 1839 à 1859, il fut au service de la cour de Dresde, puis il abandonna l'activité musicale. Il composa des concertos et d'autres pièces pour violon et orchestre, des morceaux pour violon solo (4 recueils de *Caprices*) ainsi que pour violon et piano, dans le goût italien à la Paganini.

Lippmann Friedrich (1932), musicologue allemand. Elève de A. A. Abert, A. Adrio et F. Blume à Berlin, il vit à Rome depuis 1964, où il dirige la section historico-musicale de l'Institut historique germanique, ainsi que la publication des séries «Analecta musicologica» (depuis 1966) et «Concentus musicus» (depuis 1973). Il s'intéresse principalement à l'opéra italien du début du XIX^e^ s. (*Vincenzo Bellini und die italienische Opera Seria seiner Zeit,* 1969); il a écrit, par ailleurs, des essais sur Rossini, Donizetti, Wagner.

liquescents, neumes réduction graphique des → neumes ordinaires désignant un mode particulier d'exécution, lié aux exigences de la prononciation de groupes de deux ou trois consonnes dont la première est *l, m, n, r, d, t, s,* de diphtongues, de la lettre *j* placée entre deux voyelles. La note liquescente est un peu «mordue», à l'intérieur d'un léger retard.

liscio genre dansant populaire reposant sur des rythmes de polonaise, de mazurka et de valse, très en vogue dans les bals (souvent en Romagne); sur le plan national, il fut relancé dans les années 70, dans une veine maniériste et divertissante, par l'orchestre Spettacolo Casadei du guitariste Raoul Casadei (Gatto a Mare, Forli, 1937), fils de Secondo C., compositeur et chef d'orchestre de musique légère, autrefois célèbre dans cette région pour sa spécialisation dans ce répertoire.

Lisenko Nikolaï Vitalevitch, ou N.-V. Lissenko (Grinki, Ukraine, 1842 - Kiev 1912) compositeur et ethnomusicologue russe. Il étudia la physique, le piano et la composition, se perfectionnant avec Rimski-Korsakov. Ses intérêts se portèrent sur l'ethnographie musicale et en particulier sur l'étude de la musique populaire ukrainienne, dont il relia les origines aux anciens modes grecs. Il publia *280 Chants populaires d'Ukraine* (1868-1911) et d'autres recueils de musique populaire. Il écrivit les opéras *Nuit de Noël* (1870) et *Tarass Boulba* (1903), d'après Gogol, ainsi que d'autres compositions sur des thèmes ukrainiens.

Lisinski Vatroslav (Zagreb 1819-1854), compositeur croate. Il donna une remarquable impulsion au théâtre national avec *Amour et cabale* (1846), premier opéra croate, et *Porin* (1848-51). Il introduisit également des éléments du patrimoine national croate,

mais aussi tchèque, dans ses compositions chorales, avec ou sans orchestre. Ses mélodies pour chant et piano, précurseurs de l'immense littérature musicale slave dans ce domaine, sont également importantes.

Lissa Zofia (Lvov 1908 - Varsovie 1980), musicologue polonaise. Élève d'A. Chybinski, à Lvov, elle a enseigné, à partir de 1951, à l'Institut de musicologie de l'Université de Varsovie, institut dont elle est devenue la directrice en 1957. Elle s'est consacrée à l'étude des problèmes esthétiques, théoriques et historico-critiques de la musique, élaborant une méthode d'inspiration marxiste. Parmi ses publications : *Questions d'esthétique musicale* (1954) et *Esthétique de la musique de film* (1964).

Listenius Nikolaus (Hambourg v. 1510 - ? ?), théoricien allemand. Maître d'école à Salzwedel, dans le Brandebourg, après ses études à l'Université de Wittenberg (1529-1531), il est surtout connu pour son traité, *Rudimenta musicae* (1533), dont une nouvelle édition parut sous le titre de *Musica* (1537) et rencontra un succès considérable. □

Liszt Franz (Raiding 1811 - Bayreuth 1886), compositeur, pianiste et chef d'orchestre hongrois. Destiné à l'étude de la musique par son père, au service de l'intendance des princes Esterházy, il commença à se produire en public comme pianiste dès 1820. Après une période d'études à Vienne, il s'installa à Paris en 1824 et joua régulièrement en France, en Angleterre et en Suisse jusqu'en 1827. Il interrompit ensuite sa carrière de concertiste pour approfondir sa culture musicale et pour se consacrer à l'étude de la poésie, de la philosophie et de la sociologie ; il fréquenta alors Lamartine, Hugo, Lamennais, Heine et devint l'ami intime de Berlioz et de Chopin. En 1835, il s'enfuit en Suisse avec l'épouse du comte d'Agoult, dont il eut trois enfants : Blandine, Cosima (qui devait épouser H. von Bülow, puis Wagner), et Daniel. Avec elle, L. voyagea en Italie, où il resta presque sans interruption jusqu'en 1839. La période de ses plus grands triomphes comme pianiste commença à la fin de cette même année ; jusqu'en 1847, il fut le virtuose le plus admiré, le plus discuté, le mieux rétribué d'Europe, ses succès ne pouvant être comparés qu'à ceux que Paganini avait suscités pendant la décennie précédente. C'est à ces premières années qu'appartiennent les compositions pour piano les plus fortement marquées par la recherche de la virtuosité, comme l'*Album d'un voyageur* (1835-36, contenant le célèbre *Au lac de Wallenstadt* et les paraphrases sur des mélodies alpines), les deux premiers volumes des *Années de pèlerinage* (1836-39 : *Suisse* et *Italie*, avec entre autres la fantaisie *Après une lecture de Dante*), les *24 Grandes Etudes* dédiées à Czerny et les

F. Liszt d'après un dessin de J. A. Ingres. Bayreuth, coll. priv.

6 Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini (1838), sans oublier une première série de *Rhapsodies hongroises* (1839-47). Les chroniques mondaines purent se repaître, avant et après sa séparation définitive d'avec la comtesse d'Agoult, de ses amours avec des dames de la haute société. A la fin de 1847, il abandonna la carrière de concertiste et se fixa à Weimar comme Hofkapellmeister (chef d'orchestre à la cour). Il s'y consacra pendant une décennie à la composition, à la direction d'orchestre et à l'enseignement, cette nouvelle orientation de sa vie ayant été encouragée par l'épouse d'un prince russe, Caroline Sayn-Wittgenstein, qui était devenue et devait rester pendant de longues années sa compagne. A cette époque remontent les compositions animées d'un ample souffle structurel, comme la *Sonate en si mineur* dédiée à Schumann (1853), *Totentanz* (paraphrases du «Dies irae», 1849) pour piano et orchestre, les symphonies *Faust* (1854) et *Dante* (1856), et les 12 premiers poèmes symphoniques, parmi lesquels *les Préludes* (1848-50, initialement conçus comme introduction à un groupe d'odes pour chœur, puis remaniés comme poèmes indépendants avec le titre de *Méditations poétiques* pris à Lamartine), *Tasso* (1849), *Prometheus* (1850), *Mazeppa* (1851), *Hamlet* (1858). Son activité de chef d'orchestre, au théâtre comme au concert, fut d'une importance culturelle capitale par le choix des œuvres de son répertoire (Berlioz, Schumann, Verdi, Wagner, etc.). Parmi ses élèves, on doit mentionner en premier lieu H. von Bülow et C. Tausig. En 1861, L. quitta Weimar pour s'installer à Rome, où il eut son domicile principal jusqu'à sa mort ; il renonça à épouser Caroline Sayn-Wittgenstein, devenue veuve, et en 1865, il reçut la tonsure et les ordres mineurs. A partir de 1869, il retourna chaque année à Weimar pour y donner des cours de piano ; il passait en outre plusieurs mois de l'année à Budapest (à partir de 1872), où il avait été nommé conseiller royal et président de l'Académie nationale de musique. En mars 1886, il entreprit une tournée dans plusieurs capitales européennes pour assister aux concerts donnés en l'honneur de son 75e anniversaire. En juillet, s'étant rendu à Bayreuth pour le festival wagnérien, il y mourut d'une pneumonie.

Dans son ensemble, l'œuvre de L. embrasse la plupart des genres musicaux pratiqués à l'époque. On doit ajouter à la liste des compositions citées : l'opéra *Don Sanche* (1825), les oratorios *Christus* (1855-56) et *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* (1862), 4 messes pour soli et/ou chœur et orchestre (dont la *Ungarische Krönungsmesse* [«Messe hongroise du couronnement»], 1867) et un *Requiem* (1868), 2 *Concertos* (1830-49) et 3 *Fantaisies* pour piano et orchestre, un treizième poème symphonique, composé à un âge avancé (*Von der Wiege bis zum Grabe* [«Du berceau jusqu'à la tombe»], 1881), et les 2 célèbres *Mephisto-Walzer* (la première, intitulée correctement *Der Tanz in der Dorfschenke*, de 1860 ; la seconde de 1881) ; quelques *Duos* pour violon et piano, environ 80 lieder ; un grand nombre de pages religieuses sur des textes latins ou allemands pour voix ou chœur avec accompagnement de piano, d'orgue et d'autres instruments. L'œuvre pour piano est immense ; il comporte, outre les titres déjà mentionnés, le cycle *Harmonies poétiques et religieuses* (1845-52), le troi-

sième volume des *Années de pélerinage* (1867-77), un second groupe de *12 Etudes d'exécution transcendante* (1851), la série définitive des *19 Rhapsodies hongroises* (1846-85), les deux *Légendes de saint François* (1863), et une myriade d'études, de fantaisies de concert, de marches, de pièces brillantes ou de caractère, de paraphrases et de pots-pourris de motifs d'opéra (surtout de Rossini, de Bellini, de Donizetti, de Meyerbeer, de Weber, de Wagner et de Verdi). Il faut mentionner également diverses œuvres pour orgue, dont une *Fantaisie et fugue* sur un choral (1850) et un *Prélude et fugue sur le nom de BACH* (1855-1870). D'une ampleur toute aussi vaste est le secteur des transcriptions, soit pour orchestre (de ses propres compositions), soit pour piano seul, soit pour piano à quatre mains, pour deux pianos, ou pour orgue etc. (toutes les symphonies de Beethoven, des œuvres de Berlioz, de Wagner, de Schubert, de Mendelssohn, de Schumann, de Franz, etc.). De son activité d'écrivain musical, on retiendra les essais *F. Chopin* (1850) et *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859-81).

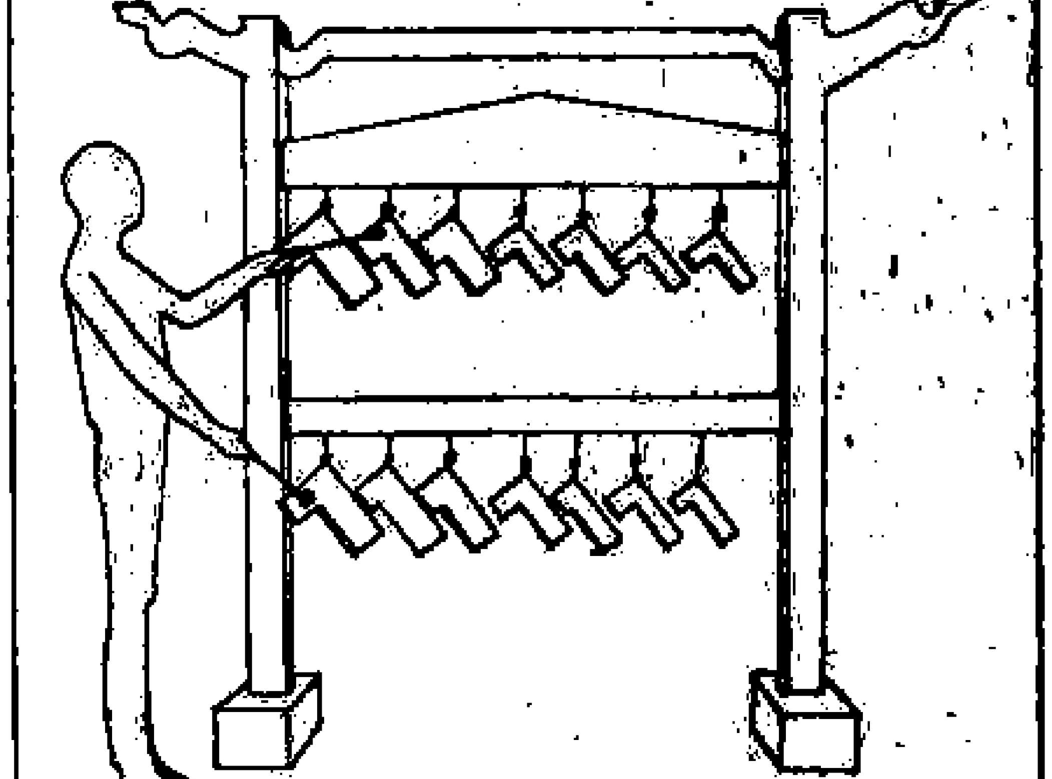
Cette production si abondante et à facettes aussi multiples est dominée par une liberté absolue face aux schémas traditionnels, par une désinvolture à l'égard des conventions, qui portèrent L. à assimiler immédiatement et quasi instinctivement les traits nouveaux de son époque et les signes de la modernité, mais aussi à concilier les attitudes les plus disparates et les plus contradictoires : le pianiste brillant et mondain, et le compositeur grave et méditatif de musique religieuse, la revivification de Bach et du contrepoint archaïque, et l'exubérance expressive du poème symphonique. Dans cette liberté, L. rejoint l'autre grand représentant du piano romantique, Chopin, bien qu'il se situe, stylistiquement parlant, à ses antipodes. Si la musique pour piano de Chopin recherche l'intimité du salon, les formes brèves et la perfection de la ciselure, celle de L., au contraire, présuppose la foule et la dimension spectaculaire de la prestation du virtuose, avec une prédilection pour les sonorités impétueuses, les contrastes frappants, les formes amples propres à fournir l'espace nécessaire à l'improvisation acrobatique. Certes, dans la masse de ses compositions, beaucoup ne se font valoir que par la hardiesse technique et l'irrésistible recherche des effets; mais dans d'autres cas, la virtuosité se traduit par une véritable expérimentation de nouvelles possibilités expressives et une ouverture vers des espaces sonores inexplorés (qu'on se reporte, par exemple, à l'usage coloriste et percussif du piano dans *Totentanz,* que Bartók admirait). Sa production orchestrale est également innovatrice dans une certaine mesure : suivant l'exemple de Berlioz, il accorde une importance grandissante aux timbres et recherche de nouvelles méthodes d'orchestration (dans l'emploi des vents par exemple). Malgré leurs titres «littéraires», les poèmes symphoniques de L. ne sont pas de la «musique à programme» dans le sens le plus étroit (comme l'avait été la *Symphonie fantastique* de Berlioz). Dans le cas des *Préludes,* par exemple, la référence aux *Méditations poétiques* de Lamartine est postérieure à la composition; l'idée poétique présidant à la partition n'est souvent guère plus qu'une suggestion générique apte à fournir plausibilité et cohérence idéologique à une musique dans laquelle les liens formels du classicisme sont sinon éludés, du moins franchement assouplis par un libre enchaînement des épisodes.

Litaize Gaston (Ménil-sur-Belvitte, Vosges, 1909 - Paris 1991) organiste et compositeur français. Elève au Conservatoire de Paris, il fut organiste dans diverses églises de province, puis à Saint-François-Xavier à Paris, à partir de 1946. Sa production comprend surtout de la musique pour orgue fondée souvent sur l'emploi des modes anciens.

litanie forme de prière collective consistant habituellement en une série d'invocations brèves et différentes les unes des autres, adressées par l'officiant à Dieu, alternant avec une formule de réponse, (toujours la même), des fidèles. Introduite dans la liturgie catholique dès les premiers siècles du christianisme, elle s'y est maintenue comme chant responsorial dans les processions; elle se présente de différentes manières selon qu'elle s'adresse au Christ, aux saints, ou à la Vierge (à laquelle les litanies les plus connues, les *Litaniae lauretanae*, sont dédiées). Musicalement, elle présente les caractères d'un récitatif sur une brève formule syllabique répétée; Palestrina, Lassus, Monteverdi et d'autres compositeurs en écrivirent, dans un style généralement simple et homophonique; Mozart composa, pour les *Litaniae lauretanae,* une musique à quatre voix, avec orchestre et orgue.

Líteres Carrión Antonio (Artá, Majorque, 1675 - Madrid 1747) compositeur espagnol. Joueur de basse de viole à la chapelle royale de Madrid dès 1693, il fut surtout reconnu comme auteur de musique de théâtre et participa activement à la reconstitution du répertoire liturgique de la chapelle, après l'incendie du Palais royal en 1734. Outre ses psaumes, magnificat, messes et cantates, où il mêle habilement style religieux et style profane, il a écrit plusieurs zarzuelas, comme *Acis y Galatea* (1709), et un opéra dans le style italien : *los Elementos.* □

lithophone instrument idiophone à percussion d'origine chinoise, formé de pierres accordées de façon adéquate. Commun à de nombreuses populations dites primitives, il est diffusé surtout en Extrême-Orient. C. Orff l'introduisit dans l'orchestre contemporain alignant six lames de pierre, accordées : *ré* dièse, *mi, fa, fa* dièse, *sol* et *la.*



Joueur de litophone, instrument idiophone à percussion (Chine).

Litolff Henry (Londres 1818 - Bois-Colombes, Paris, 1891) éditeur et compositeur allemand. Il fut actif comme pianiste, violoniste et enseignant dans diverses villes européennes. En 1851, il s'installa à Brunswick, où il fonda la maison d'édition H. Litolff's Verlag. S'étant par la suite retiré à Paris, il se consacra à une activité de concertiste et à la composition d'opéras, d'opérettes, d'un oratorio, de

musique pour orchestre et de musique de chambre. La maison d'édition fut dirigée et agrandie, à partir de 1860, par son fils adoptif THEODOR (1839-1912) et les héritiers de celui-ci, avant d'être absorbée par Peters (1940).

Little Booker (Memphis 1938 - New York 1961), trompettiste de jazz américain. Son style original, caractérisé par un son chaud et sombre, représente la fin du hard bop. Il a joué avec Max Roach et avec Eric Dolphy.

liturgie terme introduit dans la version grecque de la Bible réservé aux rites de la synagogue hébraïque (*leitourgia*); à partir de là, il commença à signifier, de façon générique, la forme publique d'un culte religieux, l'ordre des rites et des cérémonies décrété par la tradition et par l'autorité d'une Eglise. Les caractéristiques communes à presque tous les rites d'origine antique ou primitive sont la présence d'éléments à la fois *gestuels* (exécution réelle ou mimée d'un sacrifice, noyau originel de tout rite sacré), *verbaux* (résidu de la signification divine autrefois attribuée à la parole, écrite ou récitée), et *musicaux* : ces derniers originellement liés soit à l'antique fonction de certains instruments (les cloches ou sonnettes de la l. hébraïque et chrétienne, les cors, les longues trompettes, etc.), soit à la signification mystique et extatique traditionnellement liée à la parole chantée (dans les rites hébraïques et musulmans, la distinction fondamentale entre parlé commun et diction du texte sacré est encore en vigueur, accompagnée de règles précises de déclamation ou d'intonation).

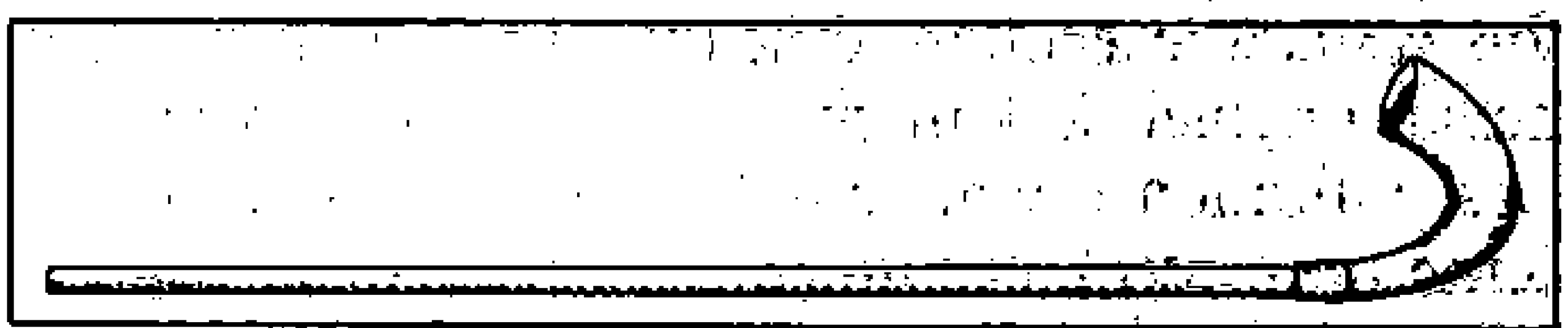
La l. chrétienne emprunta de nombreux éléments textuels et musicaux à la l. hébraïque (lectures bibliques, chant de psaumes, acclamations solennelles, prières), bien que nous ignorions à quelle date exactement celle-ci assuma une physionomie différente de celle du culte de la synagogue. Le Nouveau Testament et la littérature patristique contiennent des indications concernant l'ordre du culte, mais, durant de nombreux siècles encore, celles-ci furent sujettes à des interprétations, des modifications, des élargissements, ainsi que des apports extérieurs. Les informations de source ancienne relatives aux pratiques musicales peuvent surtout être déduites de l'examen des formes plus archaïques conservées dans la tradition liturgique et de l'étroit rapport qui, très tôt, s'instaura entre certains textes sacrés et certains styles de chants. Par ailleurs, au IV^{e} s., les éléments du chant liturgique sont définis dans leur structure fondamentale, constituée par : le ton de la leçon ou cantillation syllabique de la prose sacrée (→ accentus); la cantillation appliquée aux vers, c'est-à-dire l'intonation des psaumes (→ psalmodie); le chant des → hymnes (textes strophiques extra-bibliques); les différentes formes de participation de l'assemblée au culte, des simples acclamations aux formes responsoriales plus ou moins ornées (→ répons), à l'antienne. En Orient, l'absence d'une autorité religieuse universelle favorisa l'apparition de différentes Eglises, chacune dotée de sa l. propre, faisant la synthèse de traditions littéraires et musicales diverses (chant→ arménien, → byzantin, → copte, → éthiopien). Une floraison de rites locaux apparut également en Occident au cours des premiers siècles du Moyen Age, respectivement en Italie septentrionale, autour de l'autorité du diocèse milanais de saint Ambroise (chant → ambrosien), en France (→ gallican, chant) et en Espagne sous la domination arabe (→ mozarabe, chant). En revanche, ce qu'il est convenu d'appeler le rite romain (ou ex-romain) fut adopté dans le diocèse de Rome, dans les territoires limitrophes ainsi que dans les pays de conversion récente (Irlande, Angleterre), soumis à la juridiction directe des papes, chacun promulgant, au moment de son installation, son propre *ordo* liturgique, appelé *cantilena circuli anni*.

Vers le VIII^{e} s., un processus d'unification et de normalisation liturgiques commença; il connut plusieurs étapes : codification des mélodies sacrées dans le système des huit modes ecclésiastiques (→ modalité) puis, avec l'appui séculaire du Saint Empire romain germanique, extension du rite romain à toute la chrétienté occidentale. Cette opération, visant essentiellement à une restauration, exigeait une autorité spirituelle incontestée; celle-ci fut trouvée en la personne du grand pape Grégoire, qui vécut vers la fin du VIII^{e} s.; c'est précisément à la fin du VIII^{e} s. que remonte la notation du chant → grégorien introduite par les moines irlandais à St-Gall. La phase majeure de vitalité innovatrice de la l. chrétienne prit alors fin; le durcissement de la tradition favorisa le développement de formes extra- ou para-liturgiques (la représentation sacrée, le → drame liturgique et d'autres formes de dévotion populaire), tandis que d'autres compositeurs contournaient l'interdiction d'écrire de nouvelles mélodies, en se réfugiant dans des domaines voisins de la l., comme les → tropes, les → séquences, les proses, le kyriale et, plus tard, dans l'élaboration polyphonique du répertoire ancien. La l. adopta la structure qu'elle maintiendra inchangée pendant des siècles, répartie en deux «services» principaux : la *messe* (représentation solennelle de la Cène, dans un contexte de prières et de chants) et l'*office divin*. Parmi les chants de la messe, plusieurs — et, probablement, parmi les plus anciens — formant le *propre*, ont un texte qui change de semaine en semaine et d'une fête à l'autre; traditionnellement destinés aux chanteurs chevronnés, ou à la *schola*, ils se caractérisaient par un style de chant plus élaboré, sous les formes du psaume antiphoné et de l'antienne (introït, offertoire, communion) ou du répons, parfois très orné et réservé à un soliste (graduel, alléluia, trait). Un deuxième groupe de chants formant l'*ordinaire* ou kyriale et provenant d'anciennes acclamations réservées à l'assemblée, maintient les textes fixes (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*). L'office divin était subdivisé en huit «services», devant être célébrés durant les différentes heures de la journée liturgique; vigile, matines (ou «offices de la nuit»), prime, tierce, sexte, none, vêpres et complies comprenant des psaumes et des → antiennes, des hymnes, des oraisons, des lectures, des versets et les répons correspondants. Une l. particulière était réservée aux défunts, ainsi qu'aux principaux événements de l'année liturgique : Nativité, Pâques, périodes respectives de préparation (Avent, Carême), et à leurs fêtes correspondantes (Epiphanie, Pentecôte, ainsi que les dimanches de la Septuagésime, Sexagésime et Quinquagésime précédant le Carême). Des textes et, éventuellement, des mélodies étaient transcrits dans des livres liturgiques, autrefois divisés en différentes catégories pour chaque type de chant (*liber lectionarius* ou *comes* pour les lectures bibliques, *cantatorius* ou

gradualis pour les répons de la messe, *antiphonale missarum* pour les chants du propre, *antiphonaire* pour les *antiennes* et les répons de l'office divin, *psautier* pour les psaumes, hymnaires, etc.), ensuite réunis en trois catégories : *graduel* pour tous les chants de la messe, *antiphonaire* pour ceux de l'office divin, *liber usualis*, un résumé des deux précédents. Le développement de la polyphonie sur des textes sacrés transforma certains chants liturgiques en de véritables formes musicales dotées de leurs propres caractéristiques stylistiques ; p. ex. les cinq chants de l'*ordinaire* réunis en cycle (→ messe), ou ceux de la *Missa pro defunctis* (→ requiem), les psaumes (→ motet), l'hymne → Te Deum de l'office des matines, le → magnificat de l'office des Vêpres, certaines → litanies, et répons. L'histoire de la l. est également marquée par les interventions de l'autorité ecclésiastique voulant réglementer l'usage de la musique à l'église et cherchant généralement à réaffirmer, face à l'évolution des moyens techniques et stylistiques de la musique, les valeurs sacrées du texte et de la tradition. Des tentatives de réforme du chant liturgique furent menées par des théoriciens médiévaux ; mais l'intervention la plus systématique fut l'œuvre du concile de Trente, avec la réforme des textes de la messe, effectuée par Pie V, suivie de la révision des mélodies qui culmina, après diverses controverses, dans l'*Editio medicea* («Edition médicéenne») de 1614-1615, sous Grégoire XIII, et une réduction drastique du répertoire (p. ex. celui des séquences, réduit seulement à 4 mélodies). Le concile se prononça, en outre, pour une limitation sévère de l'usage d'instruments de musique à l'église et de l'adoption de mélodies profanes ou de techniques contrapuntiques pouvant porter atteinte à la valeur du texte. Les XVII^e^ et XVIII^e^ s. virent cependant une admission massive d'éléments issus de l'opéra, tant dans les formes sacrées non liturgiques (oratorio, cantate), que dans les formes liturgiques, comme la messe ou les psaumes avec orchestre. Vers le milieu du XIX^e^ s., le mouvement cécilien (→ cécilianisme), ayant combattu pour le rétablissement du répertoire liturgique authentique et de la polyphonie classique du XVI^e^ s., réagit contre cette mode ; d'importants foyers de ce mouvement virent le jour en Allemagne (à Ratisbonne, où fut préparée en 1881 une nouvelle Edition médicéenne connue sous le nom d'*Editio ratisbonensis*) et, en France, à l'abbaye de Solesmes, à laquelle nous devons les premières études philologiques sur les sources grégoriennes anciennes. De nombreuses instances céciliennes furent accueillies par Pie X avec le *motu proprio* de 1903, et avec la décision de réaliser une nouvelle *Edition vaticane*, confiée aux moines de Solesmes (1908). A une date plus récente (1971), le concile Vatican II a décrété des modifications radicales dans la l. de l'office comme dans celle de la messe, substituant dans cette dernière la langue nationale au latin et introduisant un répertoire de chants entièrement nouveaux.

Parmi les l. chrétiennes non catholiques, il faut encore rappeler celle de l'Eglise grecque orthodoxe, détachée de Rome au IX^e^ s., dans laquelle survivent des éléments du rite gréco-byzantin ; la l. luthérienne, en langue allemande, fondée sur la tradition du → choral et du → Kirchenlied ; la l. réformée de langue française (France, Suisse romande) fondée sur le → psautier huguenot ; la l. anglicane, en langue anglaise (→ anglican, chant ; → anthem) ; la l. hussite en Bohême et en Moravie. Nous pouvons ranger encore parmi les anciennes formes dévotionnelles para-liturgiques d'origine populaire, la → lauda spirituelle italienne du XIV^e^ s., le → carol anglais (ou le → noël français), auxquelles nous pouvons ajouter de nos jours, les formes néo-américaines du → gospel et du negro spiritual.

lituus trompette en bronze utilisée par les Romains lors des batailles. Elle présentait un long tube droit ainsi qu'un pavillon recourbé et ressemblait au bâton des devins dont elle prit le nom. // Au XVII^e^ s., l. était le nom donné au cornet et au cromorne ; dans la *Cantate* n° 119 de Bach, l. désigne toutefois des trompettes ténors en *si* bémol. // *L. alpinus*, nom par lequel on désigne parfois l'→ Alphorn ou cor des Alpes.



Lituus, trompette en bronze utilisée par les Romains, dans les batailles.

Liuzzi Ferdinando (Senigallia, Ancona, 1884 - Florence 1940) compositeur et musicologue italien. Professeur d'harmonie, d'histoire et d'esthétique musicales dans plusieurs universités, il composa des musiques de scène, symphoniques, de la musique de chambre, et il écrivit des essais et des livres sur la musique médiévale et populaire (*la Lauda e i Primordi della melodia italiana*, 1935).

live electronic pratique de musique électronique consistant dans l'intervention sur l'appareillage au cours de l'acte même de l'émission sonore, pour en façonner la forme, au lieu de permettre que la composition soit définitivement fixée sur bande magnétique.

Liverati Giovanni (Bologne 1772 - Florence v. 1835) compositeur italien. Il étudia la composition dans sa ville natale avec le Père Mattei. Il eut une vie mouvementée qui le conduisit dans plusieurs villes européennes, d'abord en qualité de chanteur (Barcelone et Madrid), puis de maître de chapelle (Potsdam), de directeur de théâtre (Prague, Londres) et d'enseignant (Vienne, Florence). A Vienne, il fit la connaissance de Haydn, Beethoven et Salieri ; certains de ses opéras — *la Prova generale* (1799), *David* (1813), *I Selvaggi* (1815), *Gastone e Bajardo* (1820) et le «pastiche», *la Ninfa della grotta* (1829) — s'inscrivent dans le sillage de ce dernier. En outre, il composa de nombreuses œuvres sacrées et des pièces pour chant et piano.

Liviabella Lino (Macerata 1902 - Bologne 1964) compositeur italien. Il étudia au Conservatoire de Rome avec O. Respighi. Outre quelques travaux dans le domaine lyrique (5 opéras, dont *Antigone*, 1942, et *la Conchiglia*, 1955 ; un ballet ; une opérette), il se consacra surtout à la musique symphonique, symphonico-chorale et à la musique de chambre, avec des compositions qui font appel au chromatisme et à la polytonalité.

Livigni Filippo (Naples, dernière moitié du XVIII^e^ s. - ?) librettiste italien. Sa vie ne nous est pas bien connue, mais — ses livrets ayant été mis en musique par les plus célèbres musiciens italiens de

l'époque comme Cherubini (*lo Sposo di tre, marito di nessuna*), Cimarosa (*Giannina e Bernardone, Il Convito*), Galuppi (*la Serva per amore*) et Paisiello (*l'Innocente fortunata, la Frascatana*) —, il est permis de supposer qu'il jouit d'une certaine renommée à son époque.

livret (ital. *libretto*) terme désignant le texte poétique, dramatique et littéraire d'un opéra. Dans cette acception, devenue aujourd'hui courante et usuelle dans de nombreuses langues européennes, ce terme est employé dès les débuts de l'histoire de l'opéra. L'expression se réfère, originellement, aux petites dimensions du texte ainsi qu'à celles revêtues habituellement par le format du fascicule imprimé. Au cours des siècles, celle-ci a, peu à peu, remplacé et fait disparaître d'autres termes et locutions désignant le texte théâtral et littéraire mis en musique, p. ex. : *melodramma* («opéra»), *dramma per musica* («drame en musique»), *commedia per musica* («comédie en musique»), etc.

Dans l'Italie du XVI^e^ s., le l., pour s'adapter au style du *recitar cantando*, tendit, dès l'origine, à réduire les dialogues à l'indispensable; ceux-ci alternaient avec des strophes et des parties chorales où, en revanche, le chant et la musique se donnaient libre cours. Le premier l. de l'histoire de l'opéra, est *la Favola di Dafne* d'Ottavio Rinuccini, sur une musique de Jacopo Peri (créée dans le cercle de la *Camerata fiorentina*, représentée en 1597, puis en 1600), et comprend six personnages; il est subdivisé en un prologue et six scènes avec une unique légende initiale. L'action est confiée, en grande partie, à la narration des personnages et du chœur. Le second l. écrit par Rinuccini, *l'Euridice* (1600), ne présente pas de structure beaucoup plus complexe malgré ses proportions plus importantes. La diffusion rapide de l'opéra fit en sorte que, dès la première moitié du XVII^e^ s., les dimensions du l. devinrent plus vastes, tant dans les textes écrits à Venise (pour Monteverdi) que dans ceux conçus à Rome (Alessandro Striggio le Jeune, Busenello, Benedetto Ferrari, Giulio Rospigliosi). Aux côtés de la fable pastorale, apparaissent des thèmes historiques; des personnages comiques sont associés aux rôles tragiques. Les conventions — qui auront une si grande part dans l'histoire de l'opéra, surtout en ce qui concerne la structuration du spectacle en morceaux fermés (ou *numéros*, selon la teminologie employée par la suite), dotés, chacun, d'une caractéristique propre — prennent forme. Par ailleurs, la subdivision entre parties dialoguées (*récitatif*) — destinées à faire avancer l'action, accompagnées de quelques rares instruments (à certains endroits même, seulement récitées) —, et les périodes de suspension de l'action, dans lesquelles la musique prédomine : arias, duos, scènes d'ensemble, chœurs, s'affirme. Ensuite, chaque numéro doit posséder un caractère bien précis : il y aura ainsi des arias du sommeil, de la fureur, de lamentation, de scènes de bataille, d'apparition, etc. La subdivision en numéros fermés et autonomes restera constante dans le l. italien, jusqu'aux dernières œuvres de Verdi. Celle-ci répondait à la volonté de donner à la musique la prééminence sur les paroles; elle permettait aussi aux chanteurs d'exécuter des ornements improvisés, qui devinrent de plus en plus longs et arbitraires. Cette structure était encore conforme aux exigences nées de la large diffusion de l'opéra et de la nécessité de condenser en quelques pages de nombreux événements. Parallèlement, le langage même des l. devint de plus en plus conventionnel, pour faciliter la compréhension du texte, au-delà de la perception (parfois ardue, voire même impossible) de tous les mots. Les sentiments (héroïsme, méchanceté, innocence, valeur) sont exprimés par un langage codifié et s'incarnent dans des personnages typiques, dotés de leur propre personnalité vocale (les rôles de méchants sont, p. ex., confiés, par tradition, aux voix de basses, puis à celles des barytons). La structure simplifiée permet aux librettistes d'évoluer avec aisance dans l'élaboration de l'intrigue.

Tous les livrets de la seconde moitié du XVII^e^ et du XVIII^e^ s. (Zeno, Métastase, Ranieri de' Calzabigi, Casti, Goldoni, Bertati, da Ponte), jusque dans leurs infinies variantes, peuvent être rangés dans cette catégorie. Désormais, très éloigné de l'idéal du retour à la tragédie grecque recherché par la *Camerata* de Florence, le l. devint le fondement d'un spectacle vivant et prisé aussi bien par les personnes cultivées que par le peuple. Celui-ci encouragera plus particulièrement le développement du théâtre comique, se détachant de l'*opera seria*, précisément au XVIII^e^ s. De nombreuses polémiques naissent au sujet des abus — et au nom du retour au *recitar cantando* — parmi les théoriciens (Marcello, Gravina, Algarotti); des tentatives de réforme (p. ex. celles de Calzabigi et de Gluck), se font jour, afin de combattre et de freiner les excès. A la fin du XVIII^e^ s., tandis que la structure de l'*opera seria* semble désormais usée — en raison, surtout, de l'abus de sujets inspirés de l'histoire antique —, nous voyons apparaître de très bons livrets dans le domaine de l'*opera buffa* qui, en concurrence avec l'*opera seria*, abandonne les effets faciles et devient une sorte de comédie en musique. Ainsi, la grandeur tragique de Mozart réussit-elle à briller d'avantage dans le l. d'un *opera buffa* (*Don Giovanni* de Da Ponte) que dans les l. d'ascendance métastasienne (*Clemenza di Tito*). Avec le romantisme, au contraire, alors que l'*opera buffa* épuise son cycle historique, l'*opera seria* reprend vigueur. Le l. du XIX^e^ s. est (si cela est encore possible) plus conventionnel encore dans le choix des scènes-clés (délire, adieu à la vie, innocence dévoilée, etc.); mais l'action y connaît une vigueur et une force nouvelles; elle est poussée à l'extrême, faisant même chanceler la logique des événements. Les librettistes de l'époque (Gaetano Rossi, Romani, Cammarano, Piave) privilégient les sujets tirés de l'histoire médiévale ou moderne, ainsi que les atmosphères exotiques; ils se libèrent de la tyrannie du dénouement heureux, presque inéluctable au siècle précédent. En France, le l. s'amplifie dans le *grand opéra*, avec un extraordinaire déploiement d'effets et d'inventions scéniques, dans les textes écrits par Scribe, tout particulièrement. Le nationalisme musical, autre fruit du romantisme, provoque, surtout en Allemagne, une réaction contre les structures codifiées du l. La réforme de Wagner vise à supprimer le dualisme librettiste-compositeur ainsi que la distinction entre récitatif et aria (un nouveau retour, donc, au *recitar cantando*). La réforme wagnérienne, l'apparition des écoles nationales et l'usure des conventions entraînent la crise du l. à numéros fermés. En Italie, Boito écrit deux l. pour

Verdi (*Otello* et *Falstaff*); ceux-ci visent à importer, avec les adaptations indispensables, la réforme wagnérienne. L'opéra vériste, qui lui succède, présente des milieux (ceux de la bourgeoisie) et des thèmes (trahisons de la vie conjugale, lutte pour la simple survivance, monde des étudiants, des employés, des petites couturières) plus humbles et revient, dans un certain sens, à l'ancienne distinction. La romance, dans l'opéra vériste, correspond à un moment d'abandon du personnage chantant; un sentiment est alors exprimé au cœur d'une action souvent violente.

Avec l'opéra vériste et avec ses librettistes (Illica, Giacosa, Adami), la grande production de l. cesse. Le XX^e^ s., en effet, ne suscitera que des apports individuels, des tentatives isolées pour faire revivre l'opéra. Parmi celles-ci, plusieurs essais verront le jour pour revenir aux formes fermées (p. ex. : le l. de *The Rake's Progress* écrit par Auden pour Stravinski). Celui-ci devient un acte individuel, ne correspondant plus, comme par le passé, aux exigences d'une large diffusion de l'opéra. Le choix des sujets est, chez les musiciens du XX^e^ s., plutôt lié à des expériences culturelles isolées. Le cas d'Alban Berg, qui, dans *Wozzeck* et dans *Lulu*, est son propre librettiste, en est un exemple caractéristique.

L'évolution du l. coïncide donc, substantiellement, avec celle de l'opéra du point de vue des structures théâtrales auxquelles correspondent, dans le temps, les structures musicales. La tentative, que firent certains de considérer le l. comme une œuvre littéraire à part entière, provoqua de nombreuses erreurs de jugement. C'est le mérite de la critique moderne d'avoir réinstauré des critères d'appréciation plus fiables. L'Italie a vu se développer, ces dernières années, un intérêt particulier de la critique littéraire pour le genre du livret; ce phénomène est dû tant à l'élargissement de la notion de «texte» — dans une gamme d'acceptions qui font participer plus particulièrement les investigations de type formaliste et sémiologique — qu'à l'évolution générale des critères interdisciplinaires. Ces diverses méthodes d'approche se scindent en trois directions principales : la première, linguistique et stylistique, analysant la texture lexicale, syntaxique et métrique du l. et le comparant aux normes actuelles du langage littéraire et à celles de la «communication» (les interventions de G. F. Folena sur le l. du XVIII^e^ s. sont exemplaires); la seconde, plus attentive à dégager la signification des livrets dans l'histoire des poétiques et des genres littéraires (la «popularité» du l. du XIX^e^ s. étudiée par L. Balducci dans la perspective de la culture et de la poétique romantiques); enfin, une troisième direction tend à décomposer les mécanismes de l'opéra (personnages, situations, etc.), employant des méthodes combinées propres à la sociologie et à la psychanalyse (voir les études de M. Lavagetto sur les l. des opéras de Verdi).

Llobet Miguel (Barcelone 1878-1938), guitariste et compositeur espagnol. Elève de Tárrega, il fut un des concertistes de guitare les plus habiles et les plus connus de son époque. Ses meilleures compositions sont les *Dix Chants populaires catalans*, riches en couleurs et harmonisés avec élégance.

Lobe Johann Christian (Weimar 1797 - Leipzig 1881) flûtiste, compositeur et théoricien allemand. Il étudia à Weimar où, par la suite, il fit partie de l'orchestre de la cour, entreprenant en même temps, une carrière de concertiste. En 1842, il fonda une école de musique; par la suite, il dirigea plusieurs revues musicales allemandes célèbres. Il composa des œuvres symphoniques, de la musique de chambre ainsi que 7 opéras (celui qui eut le plus de succès fut *Die Fürstin von Granada* («la Princesse de Grenade», 1833), mais sa renommée est surtout liée à des œuvres théoriques, dont un imposant traité de composition (*Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Leipzig, 1850-1867).

Lobkowitz Franz Joseph Maximilian (Raudnitz, de nos jours Roudnice nad Labem, Prague, 1772-1816) mécène originaire de Bohême. Issu d'une famille princière, passionné de musique et musicien dilettante lui-même, il protégea Beethoven, auquel il accorda un salaire annuel; celui-ci lui dédia plusieurs œuvres, dont les troisième, cinquième et sixième symphonies, les quatuors op. 18 et 74, le *Triple concerto*, op. 56, le cycle de lieder *An die ferne Geliebte* («A la bien aimée lointaine»), op. 96.

Lobwasser Ambrosius (Schneeberg, Saxe, 1515 - Königsberg, Prusse, 1585) juriste et poète allemand. Professeur de droit à l'Université de Königsberg (1563-1580), il a publié une adaptation allemande des psaumes de Cl. Marot et Th. de Bèze, sur des harmonisations à 4 voix de Cl. Goudimel, *Der Psalter... Davids, in deutsche Reime verständlich und deutlich gebracht... und hierürber bei jedem Psalm seine zugehörigen vier Stimmen* (1573), qui a connu une extraordinaire popularité pendant deux siècles. □

Locatelli Giovanni Battista (Milan ou Venise 1713 - ? après 1790) imprésario de théâtre et librettiste italien. Il dirigea, en 1748-1757, le théâtre de Prague où il engagea pendant plusieurs saisons C. W. Gluck, qui y fit créer *Ezio* (1750) et *Issipile* (1752). En 1757, il fut employé à l'Opéra de St-Pétersbourg où il resta jusqu'en 1762, date à laquelle il ouvrit un local public. Il se retira en 1783, et quitta la Russie en 1790.

Locatelli Pietro (Bergame 1695 - Amsterdam 1764) violoniste et compositeur italien. Elève de Corelli à Rome, il donna de nombreux concerts dans les principaux centres d'Europe, s'installant ensuite à Amsterdam, en 1729. Il joua un rôle décisif dans le développement de la technique violonistique, s'inscrivant parmi les prédécesseurs directs de Paganini, surtout dans les *24 Capricci ad libitum* contenus dans l'*Arte del violino* («l'Art du violon»), op. 3, recueil publié à Amsterdam en 1733. On note dans ceux-ci une dilatation, jusqu'alors inconcevable, du registre du violon, un usage constant de difficiles doubles notes et de coups d'archet de conception nouvelle. Dans d'autres œuvres instrumentales, il démontre sa maîtrise des formes alors courantes et son remarquable talent mélodique. Sa production comprend : une *Sinfonia per l'esequie della sua donna*; 12 *Concerti grossi a quatro e a cinque con dodici fughe*, op. 1 (1721) dans lesquels il prouva sans équivoque une certaine distance par rapport à la ligne de Corelli, non seulement dans la modification de l'équilibre entre l'orchestre à cordes et le concertino, mais surtout dans l'adoption d'éléments récitatifs (puisés dans le genre de l'opéra); 12 *Sonates* op. 2 pour flûte et basse continue (1732); *l'Arte del violino* («l'Art du violon») op. 3 cité précédemment (1733, réédité au XIX^e^ s. avec l'op. 10, sous le titre *l'Arte*

di nuova modulazione ou *Capricci enigmatici* ou *Contrasto armonico*) formé de 12 concertos et de 24 caprices pour deux violons, alto, violoncelle et basse; 6 *Introduzioni teatrali* et 6 *Concerti grossi* op. 4 (1735); 6 *Sonate a tre* op. 5 (1736); 12 *Sonate da camera* op. 6 pour violon et basse (1737, œuvre de la maturité la plus équilibrée et la plus réussie de sa production, grâce à sa fusion parfaite entre les éléments expressifs et instrumentaux); 6 *Concerti a quattro* op. 7 (le nº 6 intitulé *Il Pianto d'Arianna*, 1741, est célèbre); 10 *Sonate* op. 8 (6 pour violon et basse, 4 en trio, 1744) et 6 *Concerti* op. 9 (1762, perdus).

location dans le domaine musical, la l. de matériel scénique pour la mise en scène d'opéras (décors, accessoires, costumes, etc.) revêt une importance semblable à celle de parties instrumentales écrites (le *matériel d'orchestre*). Ces dernières constituent, dans l'édition moderne, une source de profit parfois supérieure à celle de la vente des publications. On loue des parties imprimées, mais aussi manuscrites, de travaux de toutes sortes, depuis l'opéra (parties pour chaque instrumentiste de l'orchestre et pour chaque choriste, réductions pour voix et piano pour les chanteurs et les chefs assistants, partitions d'orchestre) jusqu'à la musique de chambre. Très souvent, un tel matériel n'est pas proposé à la vente, mais réservé à la seule l.; de cette façon, l'éditeur s'assure une exclusivité supplémentaire à celle que garantit le droit d'auteur, si la composition est encore sujette à cette protection. Le compositeur peut être associé par contrat aux profits tirés de la l. Dans la musique légère, le matériel n'est généralement pas loué, mais plutôt donné en hommage aux formations, avec le but de favoriser l'exécution des œuvres et d'augmenter ainsi les revenus de droits d'auteur qui y sont attachés.

Locke Matthew (Exeter v. 1630 - Londres 1677) compositeur anglais. Après trois années passées en Flandres, il s'installa à Londres où il fut compositeur à la cour de Charles II, puis organiste de la reine Catherine. Avec ses *masques*, comme *Cupid and Death* (1653), écrit en collaboration avec Ch. Gibbons, fils d'Orlando, il annonça l'opéra anglais, dont la naissance officielle aura lieu en 1656, avec *The Siege of Rhodes* («le Siège de Rhodes»), production collective à laquelle il participa lui-même. Dans les œuvres suivantes, telles que *Macbeth* (1633) et *The Tempest* (1674) sur des sujets inspirés de Shakespeare, il fit un usage adroit de l'*arioso*, révélant en même temps un raffinement des timbres qui se retrouve dans ses fantaisies instrumentales. L. est, en outre, l'auteur du premier traité anglais sur la basse continue: *Melothesia* (1673), ensemble de règles qui sont illustrées progressivement par des pièces pour orgue et pour clavecin (en anglais *harpsichord*), écrites par L. lui-même et d'autres compositeurs de l'époque.

Lockspeiser Edward (Londres 1905 - Alfriston, Sussex, 1973) musicologue anglais. Elève de N. Boulanger à Paris, il fut critique musical de plusieurs quotidiens londoniens et collaborateur de la BBC. Il s'est intéressé à la musique française entre le XIXᵉ et le XXᵉ s., tout particulièrement à Debussy, auquel il a consacré trente années d'études et de recherches qui ont abouti à sa monographie *Debussy* (1936, 5/1980).

Lockwood Lewis (New York 1930) musicologue américain. Elève d'E. Lowinsky, il fut professeur à Princeton (à partir de 1968), à Harvard (à partir de 1980), directeur, entre 1964-1967, du «Journal of the American Musicological Society». Il a publié des travaux originaux sur la musique de la Renaissance, en particulier sur celle de la Contre-Réforme (*The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, 1970, «La Contre-Réforme et les Messes de Vincenzo Ruffo») et sur la vie musicale à Ferrare aux XVᵉ et XVIᵉ s., ainsi que des essais sur la *musica ficta* et des études de critique textuelle beethovénienne.

Loeffler Charles Martin (Mulhouse 1861 - Medfield, Massachusetts, 1935) compositeur et violoniste américain d'origine alsacienne. Après des études à Berlin, avec Joachim, puis à Paris, avec J. Massart et E. Guiraud, il s'installa aux Etats-Unis en 1881. Il y exerça une carrière de violoniste, de compositeur et d'enseignant. Sa production, inspirée par l'impressionnisme, comprend des œuvres lyriques et de nombreuses compositions orchestrales, chorales et de la musique de chambre.

Loeillet Jacques, connu également sous le nom de Jacob Jean-Baptiste (Gand 1685-1748), compositeur flamand, frère de Jean-Baptiste II L. Il fut hautboïste à l'orchestre municipal de Gand, exerçant en même temps aux Pays-Bas, à Munich (1726) et à Versailles (1727). Il est l'auteur de deux recueils de sonates pour deux flûtes traversières et pour flûte et basse continue (1728), plus libres et moins liées au style sévère que celles de son cousin Jean-Baptiste I L.

Loeillet Jean-Baptiste I, dit L. de Gand (Gand 1688 - Lyon v. 1720) compositeur flamand. Cousin de Jacques L. et de Jean-Baptiste II L. avec lequel il fut parfois confondu. Il exerça en France au service de l'archevêque de Lyon. Il publia 4 recueils de sonates pour flûte douce et basse continue, adoptant les modèles de la sonate pour deux instruments de Corelli, avec une prédilection pour les mouvements de style contrapuntique sévère.

Loeillet Jean-Baptiste II (Gand 1680 - Londres 1730) compositeur flamand connu aussi sous le nom de John L. de Londres, frère de Jacques et cousin de Jean-Baptiste I. A partir de 1705, il exerça à Londres une intense activité en tant que professeur de hautbois, de flûte et de clavecin; il était également hautboïste dans les orchestres du Queen's Theatre et de l'Opéra. Il publia 2 recueils de *Lessons* pour clavecin ou épinette (1709-1715), 12 sonates pour flûte douce (1729) et 2 recueils de sonates en trio (1725-1730) : pour flûte douce, hautbois et basse; pour deux violons et basse; pour deux ou trois flûtes traversières. Dans les sonates en trio, il se montre connaisseur du style moderne de la sonate de Corelli et de Vivaldi.

Lœwe Frederick (Vienne 1904), compositeur de musique légère autrichien. S'étant installé à New York en 1924, il a composé quelques comédies musicales, la plupart du temps en collaboration avec le librettiste A.-J. Lerner, dans un goût d'opérette viennoise; on se souvient de *Brigadoon* (1947), de *My Fair Lady* (1956), qui connut un grand succès, et de *Camelot* (1960).

Loewe Johann Gottfried (Löbejün, Saxe, 1796 - Kiel 1869) compositeur allemand. Il effectua ses études à Halle; il entreprit des voyages dans diverses villes allemandes (Dresde, Weimar, Iéna); au cours de ses pérégrinations, il fit la connaissance d'hommes illus-

tres comme Goethe, Weber, Hummel. En 1820, il devint Cantor à la *Jacobikirche* de Stettin ; il séjourna dans cette ville jusqu'en 1846, exerçant comme enseignant, organiste et directeur de la musique. Interprète de ses propres lieder, il se produisit souvent en concerts, tant en Allemagne qu'à l'étranger. En 1837, il fut nommé membre de l'Académie de Berlin. Personnalité marquante dans le monde musical de son époque, excellent théoricien et pédagogue, auteur d'opéras, d'oratorios et de cantates, L. émergea surtout en tant que génial créateur de ballades pour voix et piano (il en a laissé 368) : dans ces œuvres — pour lesquelles L. peut être compté parmi les grands compositeurs de lieder — la mélodie se développe sur un tissu harmonique d'une efficacité particulière, suivant un dessin simple, linéaire, mais intensément expressif et adhérant étroitement à la signification et aux images du texte poétique (épique ou descriptif). La popularité de ces ballades est encore vivace en Allemagne ; sont, entre autres, célèbres : *Edward, Wirtin Töchterlein, Erlkönig, Heinrich der Vogler, Archibald Douglas, Der Nöck, Tom der Reimer, Die Uhr.* Dans sa production symphonique et vocale, se distinguent, par l'originalité de leur structure, les oratorios-ballades, dans lesquels, la polyphonie de caractère solennel, construite sur des chorals luthériens, alterne avec des pièces lyriques. Au groupe des oratorios appartiennent également les deux grandes compositions pour chœur d'hommes, *Die Eherne Schlange* et *Die Apostel von Philippi*, pris succcessivement comme modèles par de nombreux musiciens, tel que Wagner, p. ex., dans les *Agapes des Apôtres.*

Loewe von Eisenach Johann Jakob (Vienne 1629 - Lunebourg 1703) compositeur allemand. Il étudia avec H. Schütz dont il devint l'ami, et il fut maître de chapelle à la cour de Wolfenbüttel où, entre 1655 et 1663, fut représenté un grand nombre de ses singspiele (dont *Orpheus*, 1659) ainsi qu'à Zeitz ; de 1682 à sa mort, il fut organiste à Lunebourg. Si sa notoriété est liée à ses œuvres vocales (p. ex. : *Neue geistliche Concerte*, 1660, les *Neue Arien*, à une et deux voix, 1662, et la *Salanische Musenlust*, écrite en collaboration avec M. Kempe), son importance historique provient du fait qu'il a introduit en Allemagne la forme de la *suite* pour orchestre de chambre, avec symphonie d'ouverture, dans le recueil *Synfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten, Sarabanden* (1658).

loft jazz (en anglais : jazz des sous-sols), expression créée dans les années 70 pour désigner la musique afro-américaine qui, étrangère aux milieux consacrés du grand spectacle (boîtes de nuit et théâtres), se jouait alors à New York dans des caves ou des locaux transformés à cet effet.

Lofton Clarence, dit «Cripple» L., (1896 - Chicago 1957), pianiste de blues américain, l'un des plus grands protagonistes du blues et du boogie-woogie de l'ère discographique.

Logan Giuseppi (Philadelphie 1935), saxophoniste alto et ténor de jazz américain. Représentant original du free jazz ouvert à des influences musicales orientales, il a réalisé de rares enregistrements, où il a employé aussi le hautbois pakistanais, la flûte et la clarinette basse.

Logier Johann Bernhard (Kassel 1777 - Dublin 1846) pianiste et compositeur allemand. Pédagogue très sollicité et auteur de compositions typiquement pour le piano, il est surtout connu pour l'invention d'un appareil appelé *chiroplaste* ou *guide-mains* qui permettait de régler la position des mains sur le clavier du piano ; il fut breveté en 1814 et adopté par Kalkbrenner.

Logothetis Anestis (Pyrgos 1921), compositeur autrichien d'origine grecque. S'étant installé à Vienne en 1942, il y étudia de 1945 à 1951 et fréquenta par la suite les Cours d'été de Darmstadt. Après avoir utilisé des techniques sérielles, il a orienté sa propre recherche vers des notations non traditionnelles, dans des œuvres qu'on peut qualifier d'«ouvertes» à divers égards.

Logroscino Nicola (Bitonto, Bari, 1698 - peut-être Palerme, v. 1765) compositeur italien. Il étudia à Naples et, à partir de 1743, enseigna dans un conservatoire de Palerme. Représentant de marque de l'école napolitaine, il se distingua surtout dans le domaine de l'*opera buffa* en raison de sa vivacité rythmique particulière. Il composa également des *opere serie*, de la musique sacrée (dont deux *Stabat Mater*), des oratorios, des arias ainsi que des œuvres vocales à plusieurs voix. Des nombreux opéras qu'il composa, seules, deux partitions sont conservées : *Il Governatore* (1747) et *Giunio Bruto* (1748).

Löhlein Georg Simon (Neustadt an der Heide, près de Cobourg, 1725 - Dantzig 1781) violoniste, pianiste, compositeur et théoricien allemand. Après avoir été enrôlé dans l'armée prussienne (1741-1757), il fit ses études à l'Université d'Iéna. Il joua ensuite au Grosses Konzert de Leipzig, dont il devint directeur musical, et finit sa vie à Dantzig comme maître de chapelle de la Marienkirche. Outre ses nombreuses compositions pour le violon, le piano et la voix, il a laissé des ouvrages pédagogiques très populaires, comme sa *Clavier-Schule* (1765) et sa *Anweisung zum Violinspielen* (1774). □

Lolli Antonio (Bergame v. 1730 - Palerme 1802) violoniste et compositeur italien. Peut-être élève du Père Martini, de 1758 à 1774, il fut violoniste à la cour de Stuttgart, se faisant en même temps applaudir en tant que concertiste dans différents centre européens. Il fut ensuite au service de la cour de St-Pétersbourg, entre 1774 et 1783, tout en continuant ses tournées en Europe. Personnalité excentrique, il fut un exécutant instinctif et doué d'une prodigieuse technique ; dans une certaine mesure, il fut le précurseur du concertiste virtuose du XIX^{e} s. Il composa des sonates et des concertos pour son instrument ainsi qu'une méthode didactique.

Lomakine Gravril Yakimovitch (St-Pétersbourg 1812 - Gatchina, St-Pétersbourg, 1885) pédagogue et chef de chœur russe. Personnalité éminente dans la vie musicale russe du XIX^{e} s., il dirigea, entre autres, le chœur de l'Ecole libre de musique, qu'il avait fondée avec Balakirev en 1862, et enseigna le chant dans plusieurs écoles de musique de St-Pétersbourg. Il laissa des compositions vocales sacrées et profanes et d'intéressantes transcriptions, pour chœur à quatre voix, d'anciens chants greco-orthodoxes.

Lomax Alan (Austin, Texas, 1915), ethnomusicologue américain. Il fut orienté vers l'étude du chant populaire par son père, John Avery L., qui travailla avec lui par la suite. Enseignant dans plusieurs universités des Etats-Unis, il a effectué des recherches sur

le terrain et des études sur la musique populaire américaine, afro-américaine, mais aussi italienne, ibérique et anglaise. Parmi ses recueils : *American Ballads and Folksongs* (1934), *Songs of Cowboys and Other Frontier Ballads* (1938), *Folk Song : U.S.A.* (1947), *Three Thousand Years of Black Poetry* (1970, avec R. Abdul). Parmi ses livres, citons *Folk Song Style and Culture* (1968), et une monographie sur le musicien de jazz J. R. Morton, Mister «Jelly Roll». En raison de son activité de divulgateur et d'organisateur culturel, L. est considéré comme l'un des pères de la renaissance du folk aussi bien aux Etats-Unis qu'en Grande-Bretagne et en Italie.

lombard, rythme rythme caractérisé par la succession d'une note brève accentuée et d'une longue valant trois fois la brève, suivant le schéma :

Il fut très utilisé aux XVII^e et XVIII^e s. et appelé aussi «rythme boiteux».

Lombardi Daniele (Florence 1946) compositeur et pianiste italien. Il a formulé une hypothèse de théâtre métamusical, développant une notation idéographique qui communique de manière audio-visuelle l'événement sonore. Il a écrit de nombreuses compositions, dont quelques-unes pour piano, pour instruments et pour voix, d'autres pour *mixed-media*, d'autres encore silencieuses et purement visuelles. Il s'est également consacré à l'étude de la musique du mouvement futuriste.

Lombardi Luca (Rome 1945), compositeur italien. Il a étudié à Cologne, Utrecht, Berlin-Est, où il a rédigé une thèse sur H. Eisler (dont il a ensuite édité et traduit un choix d'écrits). Il enseigne au Conservatoire de Milan. Il vise à la définition d'un langage qui puisse, à travers les expériences de la nouvelle musique, parvenir à une «nouvelle intelligibilité» liée à un engagement politique sensible à l'enseignement de Eisler. Parmi ses travaux : *Gespräch über Bäume* pour 9 exécutants (1976); *Tui-Gesänge* (1977) pour soprano et 5 exécutants; *E subito riprende il viaggio* pour 5 voix (1979-80).

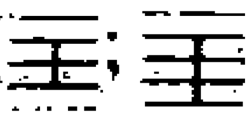
Lonati Carlo Ambrogio ou C. A. Leinati (Milan v. 1645 - Rome v. 1720) violoniste et compositeur italien. Il exerça comme violoniste à Naples, puis à Rome où il devint directeur de la chapelle musicale de Christine de Suède. Il y commença, en tant que librettiste, puis comme imprésario, une longue collaboration avec A. Stradella. Ensuite, il exerça à Gênes, Mantoue et Milan, où il donna les premières leçons de violon à F. Geminiani. Parmi toute sa production (dont 6 opéras, 1 oratorio, des cantates, des arias et des *canzonette*), les sonates pour violon et basse continue méritent une attention particulière, car elles représentent un exemple typique du style baroque italien antérieur à la réorganisation formelle menée par Corelli.

Lonchampt Jacques (Lyon 1925) critique musical français. Après des études de philosophie à l'Université de Lyon, il a débuté sa carrière de critique à «Lyon-libre» (1945-47), puis édité le «Journal musical français» (1947-60), avant d'écrire pour «le Monde», et de succéder à René Dumesnil en 1965. L'un des meilleurs critiques français, il a publié divers ouvrages, dont *l'Opéra aujourd'hui* (1970). □

Long Marguerite (Nîmes 1874 - Paris 1966), pianiste française. Elle fut l'élève d'A. F. Marmontel et devint une célèbre pédagogue, aussi bien au Conservatoire de Paris que dans l'école privée qu'elle avait fondée. Elle s'employa à la diffusion de la musique française, en particulier celle de Fauré, de Debussy et de Ravel, lequel lui dédia son *Concerto en sol*. Avec J. Thibaud, elle fonda un concours international de piano et de violon.

Longo Alessandro (Amantea, Cosenza, 1864 - Naples 1945) pianiste et compositeur italien. Elève de Cesi et de Serrao, il fut pianiste de concert et professeur de piano au Conservatoire de Naples. Il est important par son travail de redécouverte de D. Scarlatti, dont il publia 11 volumes de sonates (1906-10), qui restèrent pour plusieurs décennies le recueil le plus complet. Il fut de plus l'auteur d'une abondante production de musique pour piano et de chambre. Son fils ACHILLE (1900-1954) fut compositeur et professeur au Conservatoire de Naples.

longue nom d'un signe (▀|) permettant de différencier une note longue d'une note brève désignée par le signe d'une *brevis* (▬); elle fut introduite dans la notation à la fin du XII^e s. Passée dans la notation mesurée, au cours des siècles suivants, elle se transforma vers le milieu du XV^e s. en une figure blanche (□|). Représentées par des traits verticaux occupant deux ou trois espaces sur la portée, les l. désignent aussi des valeurs de silence suivant qu'elles correspondent à deux ou trois brèves :

().

Lopatnikov Nikolaï (Reval, aujourd'hui Tallin, 1903 - Pittsburgh 1976) compositeur américain d'origine russe. Installé aux Etats-Unis en 1939, il enseigna la composition au Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh de 1945 à 1969. Il a subi l'influence de Stravinski et de Hindemith. De sa production symphonique et de musique de chambre (il a écrit un seul opéra, *Danton*, (1930-33), citons 5 *Contrasts* op. 16 (1930) et *Dialogues* op. 18 (1932) pour piano, et la *Deuxième Symphonie* op. 24 (1939).

Lopes Graça Fernando (Tomar 1906), compositeur et musicologue portugais. Après diverses expériences éclectiques — de Schoenberg à Stravinski, de Hindemith à Bartók et de Falla — il se remit à étudier à Paris avec Kœchlin, en 1937, et s'inspira d'une orientation nationale, fondée sur des caractéristiques harmoniques, mélodiques et rythmiques du folklore portugais (et également espagnol); après 1961, sa musique a connu un certain élargissement de perspectives. Il fonda à Lisbonne la «Gazeta musical» et rédigea des études sur le chant populaire. Il est l'auteur de musique symphonique, vocale et de musique de chambre, ainsi que d'une biographie de *Bartók* (1943) et de *Chopin* (1949).

López Buchardo Carlos (Buenos Aires 1881-1948), compositeur argentin. Il se perfectionna en composition à Paris avec A. Roussel, puis il dirigea le Conservatoire de Buenos Aires. Le recours au folklore argentin est une constante de sa production, surtout dans ses travaux instrumentaux, mais l'élaboration du matériau thématique montre des traces très nettes de sa formation française. Il écrivit les opéras *Il Sogno di Alma* (1914) et *Madama Lynch* (1932), le

poème symphonique *Escenas argentinas* (1920) et plusieurs morceaux symphoniques, pour piano, des mélodies et des compositions pour chœur.

López-Calo José (Nebra, La Corogne, Espagne, 1922) musicologue espagnol. Après des études en Espagne, il a soutenu une thèse importante, *la Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI* (1962), à l'Institut pontifical de musique sacrée de Rome, où il a été professeur (1965-1970). De retour en Espagne, il a pris la chaire d'histoire de la musique de l'Université de Saint-Jacques-de-Compostelle, en 1973. Après des recherches menées dans les archives musicales des cathédrales de Castille, il procède à l'édition de ces archives ainsi que de leurs catalogues musicaux (travaux déjà publiés : les cathédrales de Saint-Jacques- de-Compostelle, de Palencia, de Zamora, d'Avila, de Ségovie...). □

López-Chavarri y Marco Eduardo (Valence 1871-1970) pianiste, critique, musicologue et compositeur espagnol. Avocat de formation, musicien autodidacte, il fut critique musical à «las Provincias» (1900-1970). Après avoir fondé l'Orchestre de chambre de Valence, en 1903, il enseigna l'esthétique et l'histoire de la musique au Conservatoire de la même ville (1910-1921). Son œuvre, très influencée par le folklore national et l'impressionnisme musical, comprend surtout, outre des pièces pour le piano, la guitare et des mélodies, de la musique symphonique et vocale, comme *Acuarelas valencianas, Imágenes de Antano, Sinfonía hispánica, Leyenda,* pour chœur et orchestre, et *Canciones españolas,* pour soprano et orchestre. Il a aussi laissé de nombreux écrits, parmi lesquels une *Historia de la música* (1914, 3/1929) et une excellente *Música popular española* (1927, 3/1958). □

Lorente Andrés (Anchuelo, près d'Alcalá de Henares, 1624 - Alcalá de Henares, près de Madrid, 1703) théoricien espagnol. Après avoir obtenu le grade de *Magister artium* à l'Université d'Alcalá, il fut prêtre et organiste de la collégiale S. Justo y Pastor de la même ville et professeur à l'Université d'Alcalá. En 1672, il publia un très important traité de théorie musicale de plus de 700 pages : *El porqué de la música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición* (2/1699). Son disciple franciscain, Antonio Martín y Coll, a laissé 4 volumes manuscrits qui contiennent sans doute des œuvres du maître. □

Lorenz Max (Düsseldorf 1901 - Salzbourg 1974) ténor allemand. Il a chanté dans les théâtres lyriques de Berlin, de New York et de Bayreuth. Il s'est acquis une grande renommée dans l'interprétation des opéras de Wagner et de Strauss.

Lorenzani Paolo (Rome 1640-1713) compositeur italien. Elève d'O. Benevoli, il fut maître de chapelle à Turin, à Rome et à Messine. En 1678, L. s'installa à Paris où, nommé, en 1679, surintendant musical de la Reine, il organisa une série de concerts faisant entendre ses propres œuvres ainsi que celles d'autres compositeurs italiens. Le succès qu'il obtint, suscita des heurts profonds avec les partisans de Lully, adversaires du style italien, au point qu'en 1687-1688, celui-ci retourna en Italie où, en 1694, il devint maître de la chapelle Giulia à St-Pierre de Rome. Sa vaste production de musique sacrée et profane témoigne de ses efforts pour aboutir à la fusion des styles italien et français, et le situe parmi les compositeurs les plus significatifs de l'époque du Roi-Soleil.

Lorenzi Giovanni Battista (Naples 1721-1801) librettiste italien. Réviseur royal des opéras représentés à Naples, il appartenait à un groupe d'hommes de lettres qui voulaient renouveler l'opéra-comique napolitain jusqu'alors axé sur les seuls éléments de la farce et de la veine populaire. Parmi les livrets écrits pour différents compositeurs d'opéra de l'école napolitaine, rappelons *Il Socrate immaginario* et *Nina ossia la Pazza per amore* mis en musique par G. Paisiello.

Lorenzino del Liuto ou Lorenzini del L. (XVI^e^ s.) luthiste italien. Il fut employé à la cour du cardinal Hyppolite d'Este, et maître de J.-B. Bésard. Certains auteurs l'ont identifié comme Laurencius Romanus qui, tel un autre grand luthiste de l'époque, Francesco da Milano, fut surnommé «le Divin».

Loriod Yvonne (Houilles, Yvelines, 1924) pianiste française. Après des études brillantes au Conservatoire de Paris, et sa participation à la première des *Visions de l'amen* pour 2 pianos de Messiaen (1943), elle a mené, une carrière internationale de concertiste, tirant ses plus grands succès de la musique contemporaine, domaine où elle est reconnue comme l'une des meilleures interprètes. O. Messiaen, son mari, lui a destiné toutes ses œuvres pour le piano. □

Lortzing Gustav Albert (Berlin 1801-1851), compositeur allemand. Autodidacte, il mena une vie vagabonde comme acteur dramatique, chanteur, instrumentiste et chef d'orchestre dans plusieurs villes allemandes et autrichiennes. Il réussit à se bâtir une renommée comme compositeur d'opéras, comiques pour la plupart, qui se distinguent — tel *Zar und Zimmermann* (1837), son chef-d'œuvre — par une irrésistible veine populaire, brillants et joyeux dans les scènes d'ensemble, sentimentaux dans les arias. Ses 4 singspiele (dont *Andreas Hofer,* 1832), construits sur le modèle mozartien, témoignent par moments des convictions modérément démocratiques et patriotiques de l'auteur. Il faut également mentionner ses tentatives dans le domaine de l'opéra national allemand (*Hans Sachs,* 1840, précurseur direct des *Meistersinger* de Wagner), de l'opéra romantique (*Undine,* 1845), du grand opéra (*Regina,* 1848), où il se référa à Mozart, mais aussi à Weber et à Mendelssohn. Les œuvres citées, puis les opéras *Die beiden Schützen* (1837), *Der Wildschütz* (1842), *Der Waffenschmied* (1846), *Die Opernprobe* (1851) connaissent encore un certain succès en Allemagne. Il composa également de la musique de scène, divers morceaux pour orchestre, des œuvres vocales et des travaux d'occasion, pour la plupart oubliés.

Los Angeles Victoria de (Barcelone 1923) soprano espagnole. En 1945, elle fit ses débuts à Barcelone dans le rôle de la Comtesse des *Noces de Figaro.* Cantatrice d'opéra au répertoire extrêmement étendu (de Mozart à Puccini), elle excelle également dans le domaine du lied par son timbre agréable et sa musicalité raffinée.

Lossius Lucas (Vacha, Hesse, 1508 - Lunebourg 1582) cantor, compositeur et théoricien allemand. Elève (1527-1529), professeur (1533-1540), puis corecteur du Johanneum de Lunebourg (1540-1582), il fut l'ami de P. Melanchthon. A côté d'ouvrages pédagogiques, comme les *Erotemata musicae* (1562), il a

publié un important recueil de mélodies sur des textes latins, intitulé *Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris ecclesiae selecta* (1553), premier essai d'adaptation du chant grégorien à la liturgie luthérienne. □

Losy Jan Antonin ou J. A. Logy, comte de Losynthal (Prague 1650-1721) luthiste, guitariste et compositeur originaire de Bohême. Il mena des activités politiques et musicales à Prague et à Vienne. Il voyagea en Italie, en France et en Allemagne. Il laissa des compositions, presque toutes manuscrites, pour le luth et la guitare. A sa mort, S. L. Weiss composa un *Tombeau* resté célèbre.

Lotti Antonio (Venise ou Hanovre 1666 - Venise 1740) compositeur italien. Elève de G. Legrenzi, il fut, à partir de 1689, chanteur à St-Marc, où il devint, en 1704, premier organiste. De 1717 à 1719, il séjourna à Dresde ; à la tête d'une compagnie italienne d'opéra, il fit représenter plusieurs œuvres théâtrales, qui lui furent commandées par le Prince-Electeur Frédéric Auguste. Après 1719, de retour à Venise, il n'écrivit plus pour le théâtre, et se consacra à la musique sacrée. A la fin de sa vie, il fut maître de chapelle à St-Marc, et enseigna au Conservatoire des Incurables ; il compta, parmi ses élèves, B. Marcello et B. Galuppi. L. fut un musicien de grand savoir mais aux conceptions artistiques austères. Dans le domaine de l'opéra, il adopta les innovations d'A. Scarlatti (comme l'ouverture instrumentale ou *sinfonia*, en trois sections, et l'*aria da capo*), mais il n'adopta pas le style simplifié de l'opéra napolitain postérieur à Scarlatti, se conformant, au contraire, à l'écriture contrapuntique classique. L'élévation de son inspiration se manifesta surtout dans la musique sacrée ; rappelons les oratorios (*Il Voto crudele, l'Umiltà coronata in Esther, Il Ritorno di Tobia, Gioas re di Giuda, la Giuditta*), les messes (une vingtaine) à trois ou quatre voix, le *Dies irae*, le *Crucifixus* à dix voix, les nombreux motets, psaumes et antiennes, le grandiose *Miserere* à quatre voix. Des nombreux opéras qu'il composa entre 1692 et 1719, nous ne conservons que onze partitions. Il publia également un recueil de *Duetti, terzetti, madrigali* (1705), comprenant le célèbre madrigal à cinq voix *In una siepe ombrosa*.

Loucheur Raymond (Tourcoing 1899 - Nogent-sur-Marne 1979) compositeur français. Elève, entre autres, de N. Boulanger, d'A. Gédalge et de V. d'Indy, prix de Rome en 1928, il fut directeur du Conservatoire de Paris de 1956 à 1962. Il écrivit de nombreux travaux pour orchestre (*Concertino* pour trompette et six clarinettes ; *Symphonie de danses* pour vents, harpe et percussion, etc.) et de la musique de chambre, se tenant à des choix stylistiques d'une modernité prudente et d'une grande clarté d'écriture.

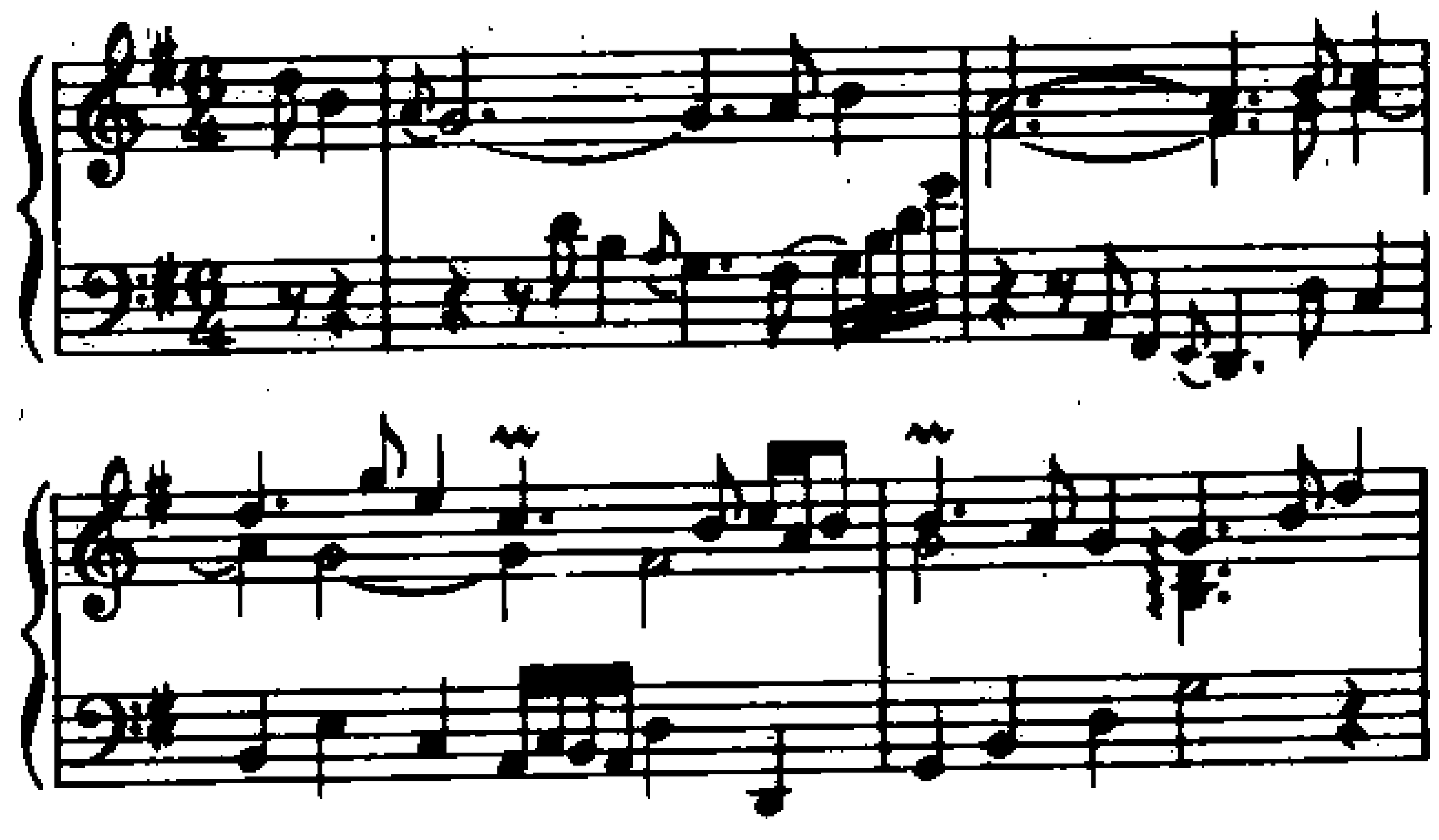
loudness circuit électronique de correction dont sont équipés la plupart des amplificateurs hi-fi, destiné à accentuer les très hautes et les très basses fréquences. On l'utilise pour écouter à bas volume sans perdre la « plénitude » des sonorités.

Louis XIII (Paris 1601-1643) roi de France, chanteur et compositeur. Dès son plus jeune âge, passionné par la musique et la danse, il composa diverses pièces, dont le *Ballet de la Merlaison* (1635), l'air *Tu crois, ô beau soleil* (1636) et la musique de plusieurs des *Paraphrases des Pseaumes*... d'A. Godeau (1659). □

Louis XIV (St-Germain-en-Laye 1638 - Versailles 1715) roi de France, amateur de musique et de danse. Il pratiqua assidûment tant la musique, travaillant le clavecin avec E. Richard et la guitare avec R. de Visée, que la danse, participant lui-même aux ballets donnés à la cour. La musique ne fut jamais autant favorisée que sous son règne, la cour de Versailles entretenant à elle seule plus de 150 musiciens, répartis entre la Chapelle, la Chambre et l'Ecurie. □

Loulié Etienne (XVII^{e}-XVIII^{e} s.) théoricien français. Sa renommée est liée à l'invention du *chronomètre* (ancêtre rudimentaire du métronome), dont il traite dans ses *Eléments ou principes de musique* (1696) et à celle du *sonomètre* (instrument employé en acoustique pour l'accord) décrit dans le *Nouveau Système de musique* (1698).

loure danse française du XVII^{e} s. à 6/4, de mouvement modéré. On en trouve un exemple célèbre dans la *Suite française n° 5* de Bach. // Ancien nom français de la *cornemuse*. // Instrument utilisé en Normandie du XVI^{e} au XIX^{e} s., semblable à la *musette*.



Exemple de loure (J.-S. Bach : « Loure » de la V^{e} Suite française en sol majeur).

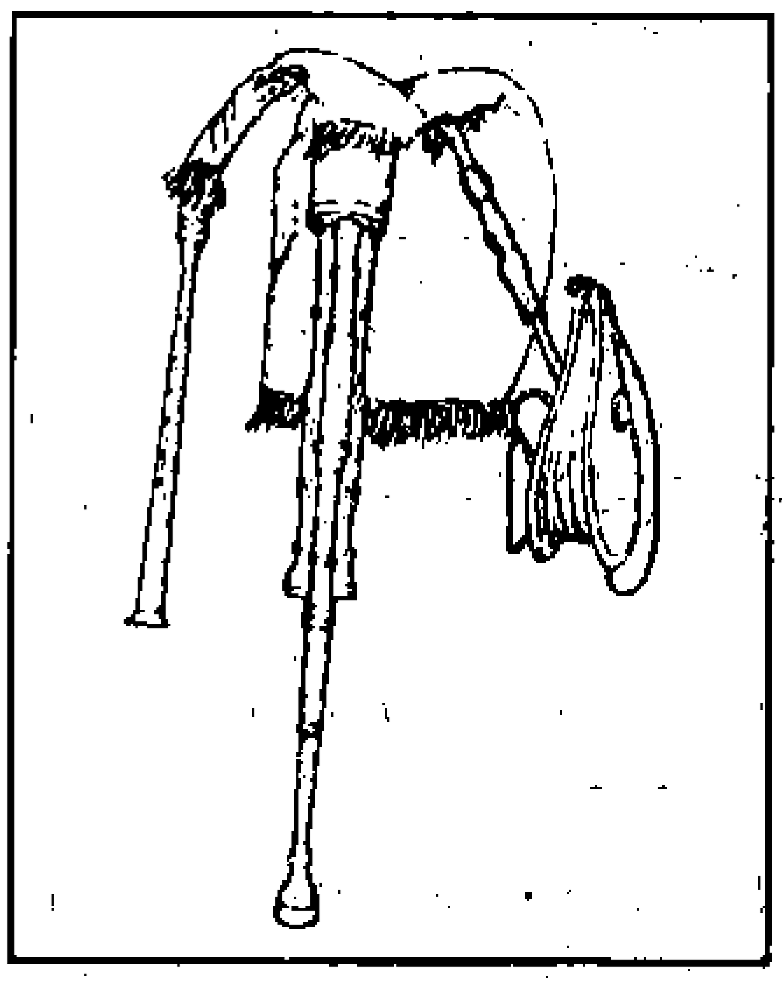
Lourié Arthur Vincent (St-Pétersbourg 1892 - Princeton 1966) compositeur américain d'origine russe. Après avoir participé activement à la révolution d'Octobre, il émigra à Berlin (1923), où il connut F. Busoni, puis à Paris (1924), où il se lia d'amitié avec I. Stravinski, avant de se fixer définitivement aux Etats-Unis en 1941 et être naturalisé en 1947. Ses multiples expériences dans le dodécaphonisme, la musique sérielle, jusqu'à l'utilisation des quarts de ton, le conduisirent vers la musique modale, celle, non seulement de la *Sonata liturgica* (1928), du *Concerto spirituale* (1929) et de la *Sinfonia dialectica* (1930), mais aussi du *De ordinatione angelorum* (1942) ou de *Anathema* (1951). Ses deux œuvres les plus importantes sont *le Festin pendant la peste*, opéra-ballet (1933), et *The Blackmoor of Peter the Great*, opéra (1958). Il a consigné ses mémoires dans *Profanation et sanctification du temps* (1966). □

Louvier Alain (Paris 1945) chef d'orchestre et compositeur français. Elève d'O. Messiaen, M. Rosenthal, R. Veyron-Lacroix et T. Aubin au Conservatoire de Paris, il a remporté neuf premiers prix, puis le Grand Prix de Rome (1968). Il a été jusqu'en 1991 directeur du Conservatoire national supérieur de Paris et y est depuis professeur d'analyse. Sa musique est le reflet fidèle d'une personnalité éprise de liberté et de grands espaces, avec des œuvres comme *Livres pour agresseurs* pour clavecin (1968), *Houles* pour ondes martenot, piano et percussion (1969), *Duel* pour per-

cussion (1971), *Sigma* pour orchestre à cordes (1975), ou *Raga* pour ondes martenot et violoncelle (1977).

Lowinsky Edward (Stuttgart 1908 - Chicago 1985), musicologue américain d'origine allemande. Habitant aux Etats-Unis depuis 1940, il a enseigné aux Universités de Berkeley (à partir de 1956) et de Chicago (à partir de 1964); c'est à cette dernière qu'il a dirigé la publication de la série *Monuments of Renaissance Music*. Il est l'un des principaux représentants de la musicologie américaine de l'après-guerre, spécialiste des XV^e et XVI^e s., et s'intéresse particulièrement aux problèmes de critiques des textes, aux aspects théoriques (*musica ficta* et chromatisme de la Renaissance), à l'école flamande (Josquin, Willaert, etc.). Parmi ses publications : *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet* (1946) et *Tonality and Atonality in Sixteenth-century Music* (1961).

lowland, pipe type de cornemuse écossaise utilisée entre le début du XVIII^e s. et la fin du XIX^e. Elle se différencie de la *highland bagpipe* par sa sonorité moins retentissante, le tuyau de son *chanter* plus étroit, par ses trois bourdons regroupés en un bloc unique et par son soufflet servant à son alimentation en air. Elle était utilisée dans la même région que la *highland bagpipe*.



Lowland pipe, type de cornemuse écossaise.

Lualdi Adriano (Larino, Campobasso, 1885 - Milan 1971) compositeur, chef d'orchestre et critique italien. Il a d'abord étudié à Rome, puis à Venise avec Wolf-Ferrari. Diplômé en 1907, il commença très jeune une activité de chef d'orchestre et se consacra simultanément à la composition. Parmi ses œuvres lyriques, citons : *le Furie di Arlecchino* (1915); *Guerrin Meschino*, légende médiévale pour marionnettes (1920), *Il Diavolo nel campanile*, d'après un conte d'E. A. Poe (1925), la cantate *Attollite portas* (1931), ainsi que d'autres musiques pour chœur, pour orchestre et de la musique de chambre. Critique musical auprès de plusieurs revues et quotidiens, il fut l'un des premiers organisateurs du festival de musique contemporaine à Venise et, de plus, un ardent défenseur de l'idéal nationaliste, qu'il soutint non seulement par l'exemple de sa propre musique, mais aussi par des articles et des livres (dont *Arte e regime*, 1929, *Il Rinnovamento musicale italiano*, 1931, *Per il primato spirituale di Roma*, 1941).

Lübeck Vincent (Padingbüttel, près de Bremerhaven, v. 1654 - Hambourg 1740) organiste et compositeur allemand. Après avoir été organiste de Sts-Côme-et-Damien à Stade (1675-1702), il fut titularisé aux claviers de St-Nicolas de Hambourg, poste qu'il conserva jusqu'à sa mort. Virtuose et pédagogue réputé, il n'a laissé que quelques pièces pour orgue, de la musique chorale et une excellente *Clavier-Übung* (1728), composée d'un prélude, d'une fugue, d'une suite et d'une chaconne (sur le choral, *Lobt Gott ihr Christen allzugleich*). □

Lucca Francesco (Cremona 1802 - Milan 1872), éditeur italien. Fondée en 1825, sa maison publia plusieurs opéras de Verdi (*Attila, I Masnadieri, Il Corsaro*, mais aussi *Nabucco* en collaboration avec Ricordi). Par la suite, L. se consacra surtout à la diffusion d'opéras étrangers (Gounod, Halévy, Meyerbeer et Wagner). Il fonda en 1847 la revue hebdomadaire «Italia musicale», dont le titre fut changé en «Italia libera» en 1848 à cause des affinités idéologiques qui lièrent L. aux partisans de Mazzini. Après sa mort, son épouse Giovannina Strozza (1814-1894) poursuivit son œuvre en publiant, entre autres, *Der Ring des Nibelungen* et *Die Meistersinger* de Wagner; mais elle fut contrainte d'accepter de fusionner avec la maison concurrente Ricordi en 1888.

Lucchesi Andrea (Motta di Livenza, Trévise, 1741 - Bonn 1801) compositeur italien. Sa production d'opéra orientée vers le genre comique (*Le Donne sempre donne*, 1767; *Il Matrimonio per astuzia*, 1771; *l'Inganno scoperto*, 1773) dénote clairement l'influence du milieu vénitien dans lequel il s'était formé. Devenu maître de chapelle à la cour du Prince-Electeur de Cologne, à Bonn, il se consacra à la musique sacrée. Il composa également des œuvres instrumentales, symphoniques et de chambre, annonçant les éléments stylistiques de la période classique.

Luciani Sebastiano Arturo (Acquaviva delle Fonti, Bari, 1884-1950) musicologue italien. Il contribua au mouvement de renaissance de l'ancienne musique italienne, en particulier celle du XVIII^e siècle, avec ses essais sur Vivaldi, les Scarlatti et Mercadante. Il fut par ailleurs animateur des «Semaines musicales» de Sienne.

Lucier Alvin (Nashua, New Hampshire, 1931) compositeur américain. Il a étudié, entre autres, avec H. Shapiro, L. Foss et B. Porena; depuis 1970, il dirige le département de musique électronique de la Wesleyan University. Il a participé à la fondation de la Sonic Art Union, destinée à promouvoir l'usage de la musique électronique dans le domaine lyrique, et compose principalement de la musique électronique «live» (par exemple *The Bird of Bremen flies through the house of the Burghers*, 1972).

Ludford Nicholas (? v. 1485 - Londres v. 1557) compositeur anglais. Maître de chapelle à St-Stephane, à Westminster, il cultiva uniquement la musique sacrée. Parmi sa production, nous avons conservé 11 messes complètes et 3 autres messes sous forme de fragments dans un style contrapuntique influencé par les modèles de Fayrfax, mais moins rigoureux dans le traitement du *cantus firmus* et de l'imitation.

Ludwig Christa (Berlin 1924), mezzo-soprano allemande naturalisée autrichienne. Elle a fait ses débuts en 1946 et a remporté des succès dans les plus grands théâtres du monde, dans un répertoire portant essentiellement sur Mozart, Wagner et Strauss.

Ludwig Friedrich (Potsdam 1872 - Göttingen 1930) musicologue allemand. Spécialiste de la musique médiévale, surtout française, il livra des contributions fondamentales à la connaissance de l'école de Notre-Dame et de l'art du motet du XIII^e au XV^e s. (*Reper-*

torium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, 1910). Il transcrivit et publia les œuvres de G. de Machaut.

Luening Otto (Milwaukee, Wisconsin, 1900) compositeur, chef d'orchestre et flûtiste américain. Sa production éclectique comporte plusieurs genres, depuis l'opéra (*Evangeline,* 1948) jusqu'à la musique orchestrale, en passant par la musique de chambre et de scène (*Blood Wedding,* de G. Lorca). A partir de 1955, il s'est aussi intéressé à la musique électronique (*Rhapsodic Variations* pour bande magnétique et orchestre, *Concerted Piece*).

Lully Jean-Baptiste (Florence 1632 - Paris 1687) compositeur français d'origine italienne. A l'âge de treize ans, il fut conduit à Paris et employé par le duc de Guise, puis il fut engagé comme serviteur personnel de M^lle de Montpensier, à la cour de laquelle il put apprendre l'art des bouffons et se perfectionner dans la technique du violon. En 1652, en tant que violoniste et danseur, il entra au service du jeune Louis XIV. Ses talents peu communs de mime et de musicien (qu'il développa ultérieurement à l'école des organistes N. Gigault, F. Roberday et N. Métru) et son esprit sans scrupules et intrigant lui assurèrent la faveur du roi ainsi qu'une carrière rapide. Nommé en 1653 compositeur de la musique instrumentale de la cour, à partir de cette année, avec J. de Bensérade, il collabora aux intermèdes dansés que l'usage de l'époque prescrivait pour toute forme de représentation dramatique, de l'*Œdipe* de Corneille (1659) aux opéras de F. Cavalli introduits à Paris par Mazarin. Peu à peu, il remplaça les conventions de la musique italienne par des éléments stylistiques français comme l'*air de cour* (de style syllabique) et la *chanson brunette* (simple composition homorythmique de une à trois voix); ces formes sont complètement achevées dès le *Ballet de la Raillerie* (1659). Dans l'introduction de l'*Alcidiane* (1658) apparaît, sous forme embryonnaire, la future *ouverture française,* avec une courte fugue dans le deuxième mouvement, placée entre deux épisodes graves et pompeux, de rythme pointé.

Promu, en 1661, surintendant de la Musique du Roi, L. s'associa peu après à Molière et, de leur collaboration, résultèrent, entre 1664 et 1671, treize *comédies-ballets,* sortes de comédies ou pastorales entrecoupées de danses de type décoratif qui, en réalité, constituaient la partie principale du spectacle; signalons, entre autres, *le Bourgeois gentilhomme* (1670), et la plus prétentieuse *Psyché* qui, elle, est plutôt une *tragédie-ballet,* dans laquelle transparaît l'intérêt de L. pour l'opéra (1671). A cette période eurent lieu de nombreuses polémiques autour de l'opéra et de l'adaptation des formes de l'opéra italien à la langue et au style tragique français. En 1671, quand l'entreprise de R. Cambert et P. Perrin destinée à créer, à Paris, un théâtre d'opéra, échoua, L. se hâta de relever le privilège du roi, qui lui assurait le monopole de l'opéra dans toute la France et reprit le problème à la base. Sur la trame de la pastorale, composée d'allégories, d'*entrées,* d'arias, de danses et de péripéties, il greffa un récitatif syllabique sévère, d'abord «secco», puis accompagné par l'orchestre, sur le modèle de l'original *recitar cantando* florentin, mais dépourvu de concessions au *bel canto* et modelé sur la célèbre diction du théâtre classique français et sur l'ensemble de ses codes expressifs. Ce type de récitation musicale, fidèle au texte et sans division en mesures, constitua l'ossature de l'opéra de L. et resta un modèle pendant tout le XVIII^e s. français, malgré les critiques des rationalistes.

A partir de *Cadmus et Hermione,* c'est-à-dire de 1673, L. employa de plus en plus fréquemment les livrets du poète Ph. Quinault; régulièrement, jusqu'à sa mort, L. écrivit une *tragédie lyrique* par an, fixant peu à peu la forme de ce genre. Celle-ci consiste en une ouverture (dont la structure est désormais fixée en : *Grave-Allegro,* fugué, puis *da capo,* à partir du *Grave*), un prologue (sorte de vaste cantate dans laquelle confluent les éléments du *ballet de cour*) et cinq actes, chacun étant introduit par une *ritournelle* instrumentale, avec des récitatifs enchaînés sur de brèves arias fermées et sans ornementations, des duos souvent en imitation, des chœurs et des danses instrumentales. De celles-ci émergent, entre autres, *Thésée* (1675), dans lequel les personnages comiques selon le genre italien, encore présents dans l'*Alceste* de l'année précédente, disparaissent définitivement; *Isis, Persée, Phaëton,* caractérisés par une intense participation de l'orchestre à l'action dramatique, datent respectivement les années 1677, 1682 et 1683; et enfin, les derniers chefs-d'œuvre : *Amadis* (1684), *Roland* (1685), *Armide* (1686) et la pastorale héroïque *Acis et Galathée* (1686). Désormais devenu le dictateur tout puissant de la vie musicale française, L. exerça son autorité également dans le domaine instrumental. Il conféra à la *suite* une forme précise (allemande-sarabande-courante-menuet-gigue); il introduisit des innovations dans l'ensemble orchestral ajoutant souvent aux cordes (qui restent le fondement de l'écriture en cinq parties), le redoublement des flûtes et des hautbois, ainsi que des trompettes soutenues par des timbales, produisant une sonorité compacte particulière, qui restera longtemps typique de l'orchestre français. Très attentif à la qualité des exécutions, v. 1670, non satisfait de la *Grande Bande des Violons du Roi,* il avait créé une formation rivale, *Les Petits Violons,* qu'il dirigeait personnellement avec une discipline inflexible. L. voua également, à la musique sacrée, un soin particulier, surtout à la fin de sa vie, quand, le roi, vieillissant, devint dévôt. Dans ce domaine, il composa douze grands motets pour deux chœurs à cinq voix, orchestre et orgue, ainsi qu'une quinzaine de petits motets à trois voix et basse continue, atteignant parfois des résultats très suggestifs.

Lunceford James Melvin, dit «Jimmie» L. (Fulton, Montana, 1902 - Seaside, Oregon, 1947) chef d'orchestre américain. Son orchestre, fondé en 1927 et victime, dans les premiers temps, d'une certaine confusion, acquit une physionomie précise à partir de 1934, avec l'entrée du trompettiste et arrangeur Sy Olivier, et donna ses meilleures performances à la fin de cette même décennie : il fut alors l'un des plus grands représentants du swing, aussi bien par l'intelligence parfaite des exécutions que par l'apport essentiel de solistes comme les saxophonistes Willie Smith et Joe Thomas ou le tromboniste et chanteur Trummy Young, même si l'arrangement éclipsa parfois les solistes. L. se distingua par l'usage de la mesure à deux temps, par opposition à celle à quatre temps de l'orchestre de Basie; il dut son succès en

grande partie à l'emploi de petits chœurs vocaux, souvent raffinés et teintés d'ironie. Après sa mort, l'orchestre en déclin fut dirigé pendant un certain temps par Joe Thomas, puis par le pianiste Edwin Wilcox.

Lunelli Renato (Trente 1895-1967) musicologue, organiste et compositeur italien. Spécialiste et restaurateur d'orgues anciens, il livra des contributions fondamentales à l'histoire de l'orgue italien, qui culminent dans les livres *Monumenti dell'arte organaria in Italia dal XIV sec. ai nostri giorni* (1956) et *l'Arte organaria del Rinascimento in Roma* (1958). En 1960, il fonda avec L. F. Tagliavini la revue «l'Organo». Il composa de la musique sacrée.

Lupachino dal Vasto Bernardino (XVIe s.) compositeur italien. Il succéda à P. Animuccia comme maître de chapelle à St-Jean-de-Latran, mais ce qui nous est resté de sa production est surtout de caractère profane : madrigaux à quatre et cinq voix, solfèges à deux voix écrits avec le Tasse et caractérisés par un intéressant jeu imitatif ainsi que par une remarquable variété rythmique.

Lupi Johannes (Cambrai v. 1506-1539) compositeur franco-flamand. Il fut successivement enfant de chœur (1514-1521), vicaire (1526-1527), puis maître des enfants de chœur de la cathédrale de Cambrai (1527-1539). Malgré la présence de musiciens homonymes à la même époque, on lui attribue généralement 3 messes, un recueil de 15 motets, *Jo. Lupi, chori, sacre virginis marie cameracensis magistri, musice cantiones...* (1542), une vingtaine d'autres motets publiés dans des recueils collectifs, et une vingtaine de chansons montrant l'existence d'un lien entre l'école néerlandaise et l'école parisienne. □

Lupi Roberto (Milan 1908 - Dornach, Bâle, 1971) compositeur et chef d'orchestre italien. L'étude des nouvelles techniques de composition le mena en 1946 à l'invention d'un système qu'il appela «harmonie de gravitation», fondé sur un procédé qui ordonne et attire des blocs sonores vers un point unique (*Orpheus*, cantate pour soli, chœur et orchestre; *Danza di Salomè* et *la Nuova Euridice* pour le théâtre). Il transcrivit des œuvres d'auteurs italiens de la période de l'ars nova au XVIIIe s.

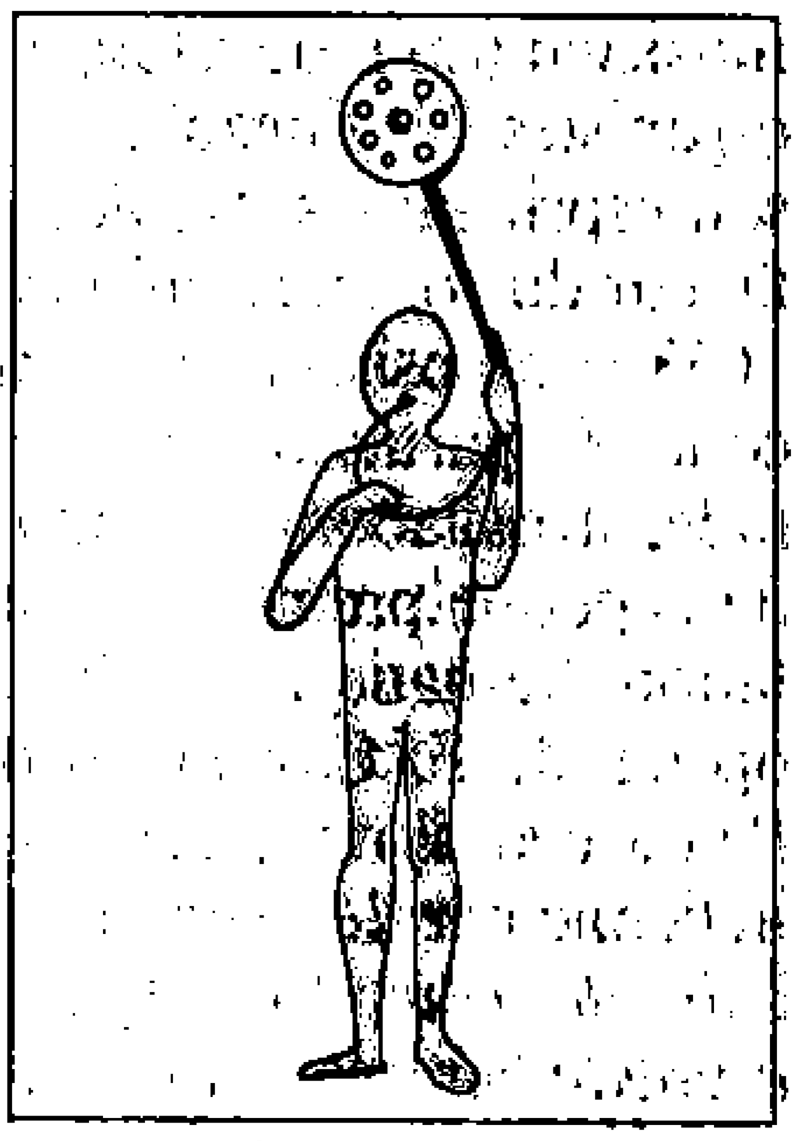
Lupi Second Didier, musicien français du milieu du XVIe s. Protégé par de riches commerçants et banquiers italiens, il passa une partie de sa vie à Lyon. Mise à part 45 chansons profanes du *Tiers livre* (1548), son œuvre se compose essentiellement de chansons spirituelles sur des textes poétiques de G. Guéroult, de Marot et de Ch. Fontaine, et sur les *30 Psaumes traduits en vers français par G. Daurigny*. Auteur de la célèbre *Suzanne un jour*, dont le *tenor* a été utilisé dans une trentaine de compositions. □

Luporini Gaetano Gustavo (Lucques 1865-1948) compositeur italien. A Lucques, il dirigea l'Institut Pacini et l'orchestre de la cathédrale. Il composa de la musique sacrée, symphonique et de chambre, une opérette et quelques mélodrames, qui reflètent le goût bourgeois de la fin du siècle (*Nora*, 1908; *l'Aquila e le colombe*, 1914).

Lupot famille de luthiers français. NICHOLAS I (mort en 1675) exerça, dès le milieu du XVIIe s., ses activités de luthier à Mirecourt, où il ouvrit une boutique où travaillèrent son fils JEAN (v. 1652-après 1696) et ses petits-fils JEAN-FRANÇOIS (1684-1749) et LAURENT-FRANÇOIS (1696-après 1762). Ce dernier exerça ensuite dans d'autres villes; ni lui, ni ses descendants ne revinrent à Mirecourt. Son fils FRANÇOIS (1725-1804), exerça quelque temps à Stuttgart, où il gagna l'admiration de Jommelli. Mais il est surtout célèbre pour ses instruments fabriqués à Orléans et à Paris au cours des trois dernières décennies du siècle, instruments de toute première qualité et de goût italien marqué. NICHOLAS II (1758-1824), luthier de la Chapelle royale est certainement le membre le plus illustre de la famille; l'excellence de ses instruments lui valut le surnom de «Stradivarius français».

lur instrument à vent en bronze, répandu dans les populations nordiques entre le XIIe et le VIe s. av. J.-C. C'est l'unique témoignage qui nous soit parvenu de la culture musicale de ces peuples. Le l. était un cor en forme de S, avec un tube long, recourbé et conique, qui se terminait par un disque orné autour de l'ouverture.

Lur, instrument à vent en bronze, répandu parmi les peuples nordiques du XIIe au VIe s. av. J.-C.

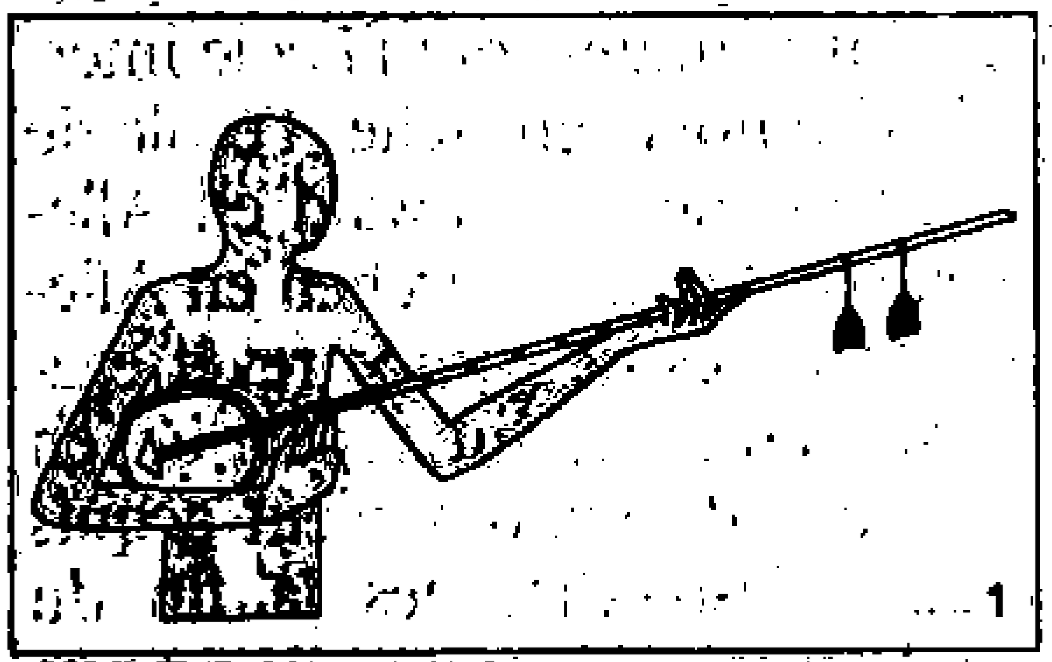


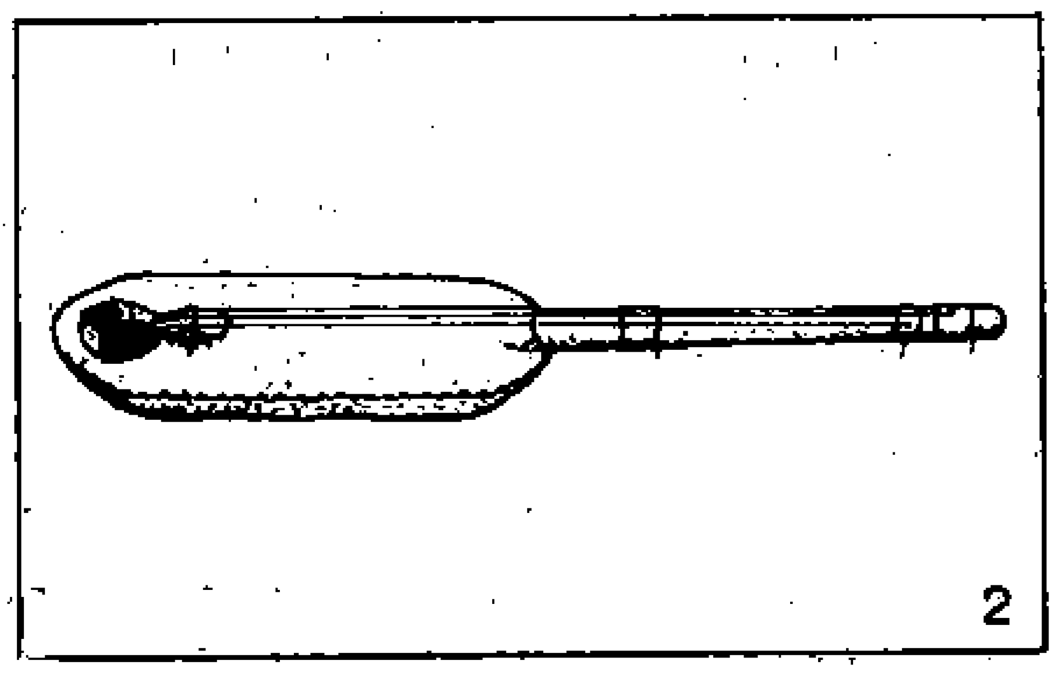
Lusitano Vicente (Olivença XVIe s.-? après 1553) théoricien et compositeur portugais. Il vécut longuement en Italie; il est connu pour sa défense de la conception diatonique de l'harmonie contre la théorie du mélange des genres diatonique, chromatique et enharmonique, soutenue par Nicola Vicentino. On lui donna raison publiquement et ses conclusions servirent ensuite à l'Artusi contre Monteverdi. Il publia également quelques motets.

Luter Claude (Paris 1923), clarinettiste de jazz français. Avec son orchestre de style New Orleans, il a contribué, dans l'après-guerre, à la diffusion du jazz en France. Dans son orchestre jouait souvent Sidney Bechet, que L. prit comme modèle pour son jeu de soliste.

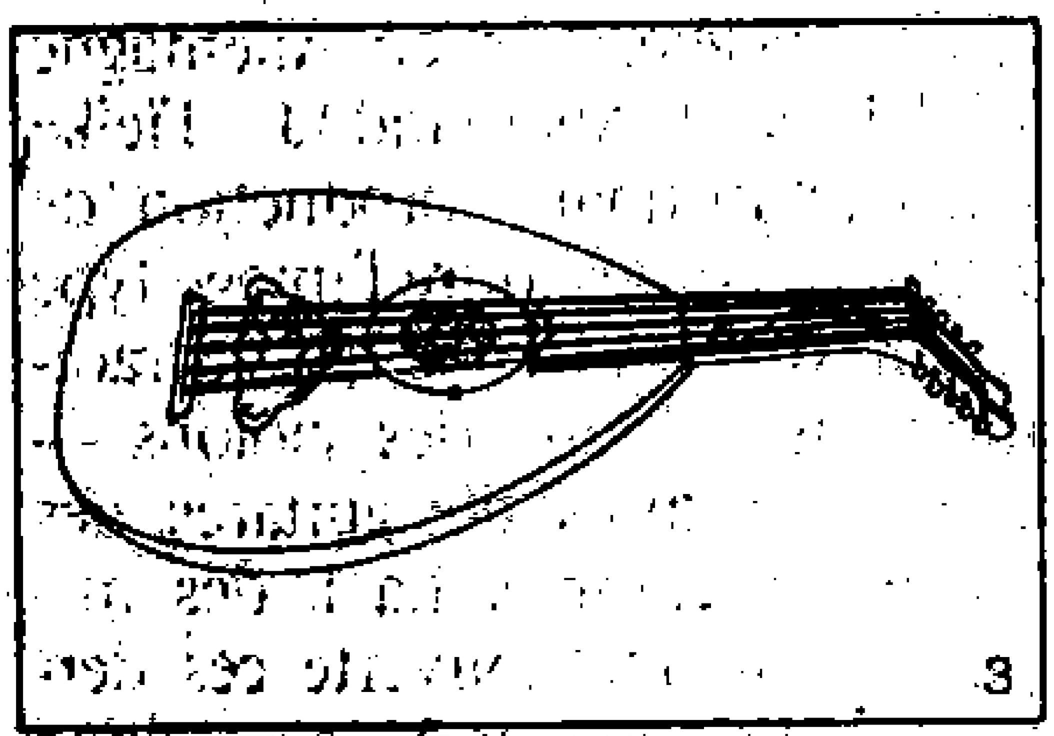
luth instrument cordophone formé d'une caisse harmonique et d'un manche (distinct de la caisse et fabriqué de façon à pouvoir être tenu d'une main), le long duquel sont tendues des cordes fixées sur la caisse; il constitue (dans la classification organologique) l'une des catégories parmi lesquelles se divisent les instruments → cordophones. Les cordes peuvent être frottées par un archet (l. à archet : violon, viole de gambe, etc.) ou pincées par un plectre ou par les doigts (l. à cordes pincées : guitare, mandoline, sitâr, etc.). Les l. se différencient également en *l. longs*, dans lesquels le manche dépasse la longueur de la caisse harmonique, et en *l. courts*, dans lesquels le manche est, au maximum, un peu plus long que la caisse. Par conséquent, les caractéristiques morpho-

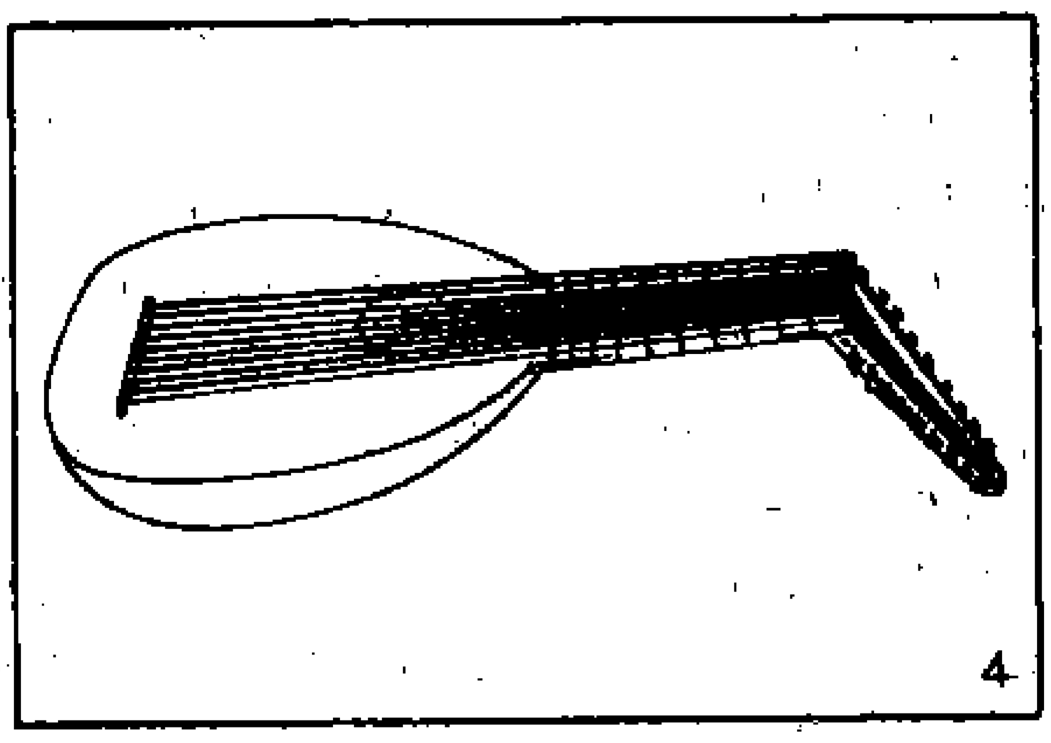
logiques des l. longs offrent des cordes d'une longueur suffisante pour qu'une gamme entière puisse être jouée en touchant une seule d'entre elles; en revanche, dans les l. courts, on utilise normalement plusieurs cordes contiguës. Pour cette raison, les premiers privilégient habituellement l'une des cordes, comme source de la mélodie, laissant aux autres une fonction d'accompagnement.
Des instruments identifiables en tant que luths figurent dans des représentations mésopotamiennes datant de 2000 ans av. J.-C. ainsi que dans toute l'iconographie de l'Egypte ancienne. En revanche, cet instrument semble avoir assumé un rôle marginal en Grèce et à Rome. Le prototype du l. moderne, avec caisse piriforme et fond convexe à bandes collées, avec une table munie d'une ouïe centrale et d'un manche court, au chevillier tourné vers l'arrière en angle, apparaît, dans les sources arabes, vers le IX^{e} s. Le nom même de l'instrument dérive de l'arabe *al'ūd* («bois, table»), à travers les formes *laudo, lauto, leuto*. De l'Islam, celui-ci passa en Europe, en traversant l'Espagne, au XIII^{e} s., et s'imposa rapidement comme un instrument de chambre, parmi les plus nobles et les plus prisés. A l'origine, les cordes étaient pincées généralement à l'aide d'un plectre, à la manière arabe, tandis que, à partir du XV^{e} s., on préfère employer les doigts, plus aptes à exploiter le timbre particulier de l'instrument; celui-ci était alors fabriqué avec une attention toujours plus grande, portée à la légèreté et à la minceur de sa caisse. Originellement, les cordes étaient au nombre de deux à quatre, mais, à l'âge d'or du l., c'est-à-dire au XVI^{e} s., celles-ci arrivèrent à six (dont cinq doubles et une, la plus aiguë, simple) accordées en tierces et en quartes. On eut aussi des accords divers et des l. de dimensions variées. Dès la fin du XVI^{e} s., il exista différents types de l. de grandes dimensions, dits → archiluths, munis de nombreuses cordes, certaines d'entre elles étant tendues à l'extérieur du manche; les parties les plus graves de l'accompagnement étaient confiées aux archiluths.
Les compositeurs et les théoriciens portèrent au l. un intérêt extraordinaire. Bien que de timbre faible et donc d'une utilisation limitée à l'exécution de chambre, l'instrument s'imposa par sa maniabilité et par sa capacité à jouer de nombreuses notes; en outre, sa sonorité brève et incisive le rendait particulièrement adapté à exécuter toute forme de danse instrumentale et à accompagner la voix soliste. L'Italie fut le premier pays à voir naître des compositions pour l. De 1507 à 1511, l'éditeur O. Petrucci, publia des recueils de Francesco Spinacino, de Giovanni Ambrosio Dalza et de Franciscus Bossinensis, contenant les premiers exemples de ricercari, de transcriptions d'œuvres polyphoniques vocales, de danses arrangées en suites, de *frottole* adaptées pour une voix et l. Le plus grand luthiste compositeur du siècle fut Francesco da Milano (1497-1543 ou 1544), dit «le Divin», qui porta le ricercare à un très haut niveau de perfection. A la même période apparurent Alberto da Mantova (qui s'installa en France, où il fut connu sous le nom d'Albert de Rippe), Pietro Paolo Borrono et Giovanni Maria da Crema. Dans la seconde moitié du siècle, Giulio Cesare Barbetta, le théoricien de la *Camerata* de Florence, Vincenzo Galilei (qui dédia au l. le traité *Fronimo*), Giacomo Gorzanis, auteur, entre autres, de vingt-quatre «diptyques» (composés d'un *passamezzo* et d'une saltarelle) disposés sur les douze degrés de la gamme, dans les modes majeur et mineur, écrivirent des œuvres remarquables pour le l. En Allemagne, la figure la plus représentative du XVI^{e} s., fut H. Newsidler et au XVIII^{e} s., alors que le l. tombait en désuétude dans toute l'Europe, on vit se développer une littérature prolifique et importante,

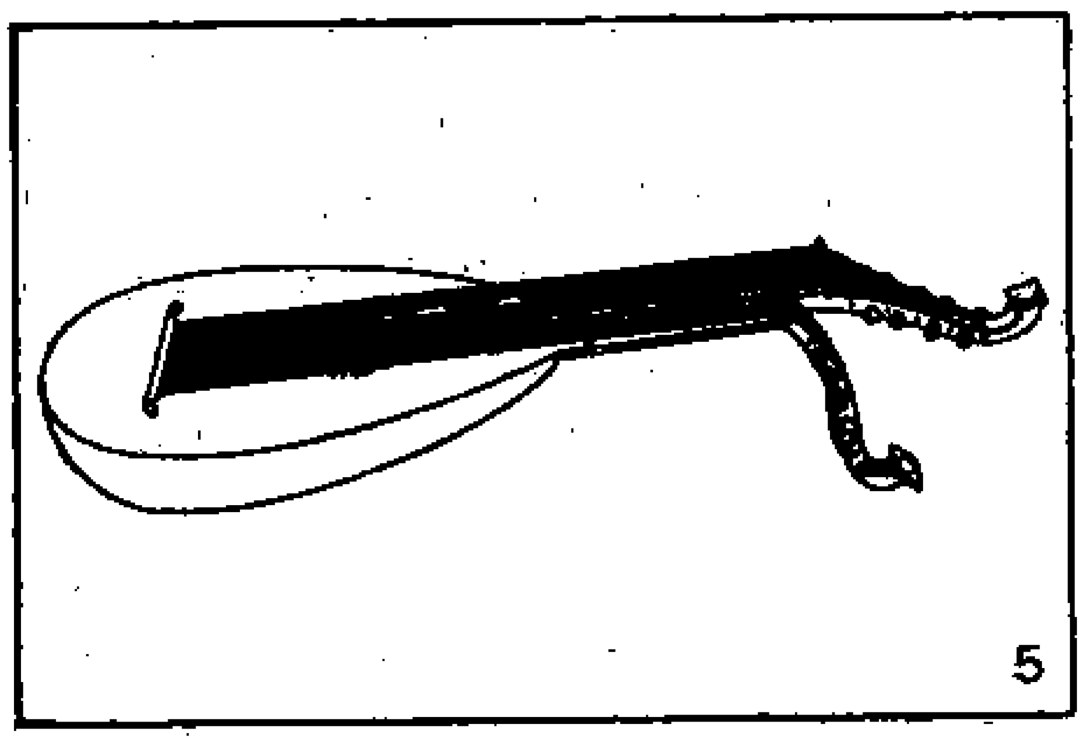


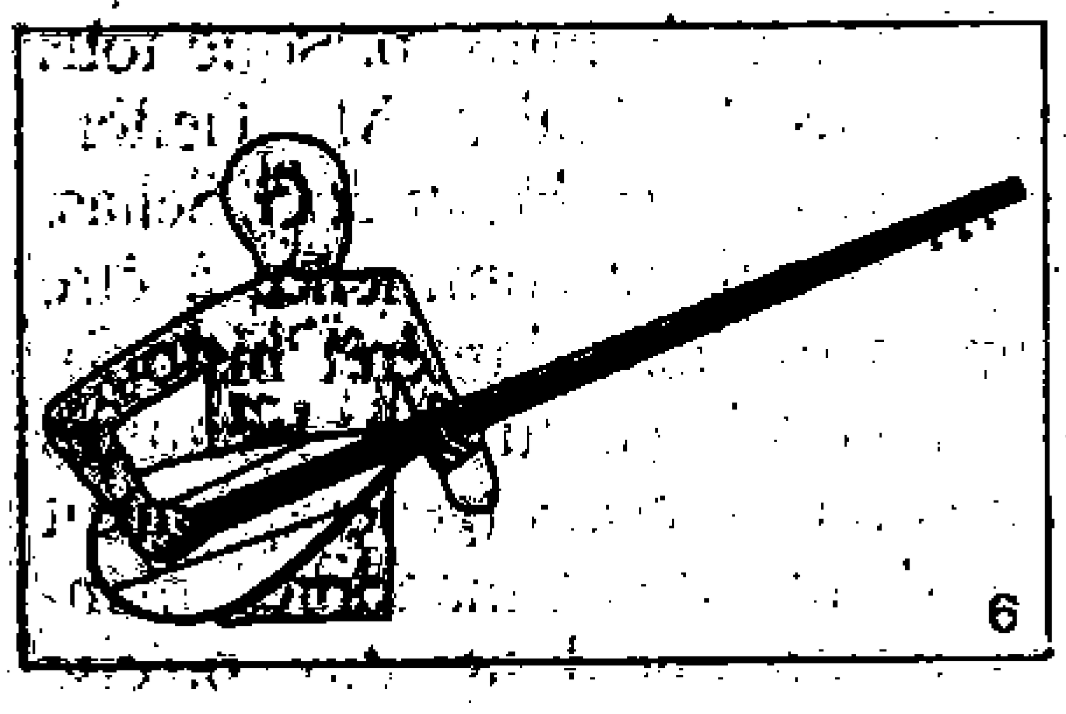


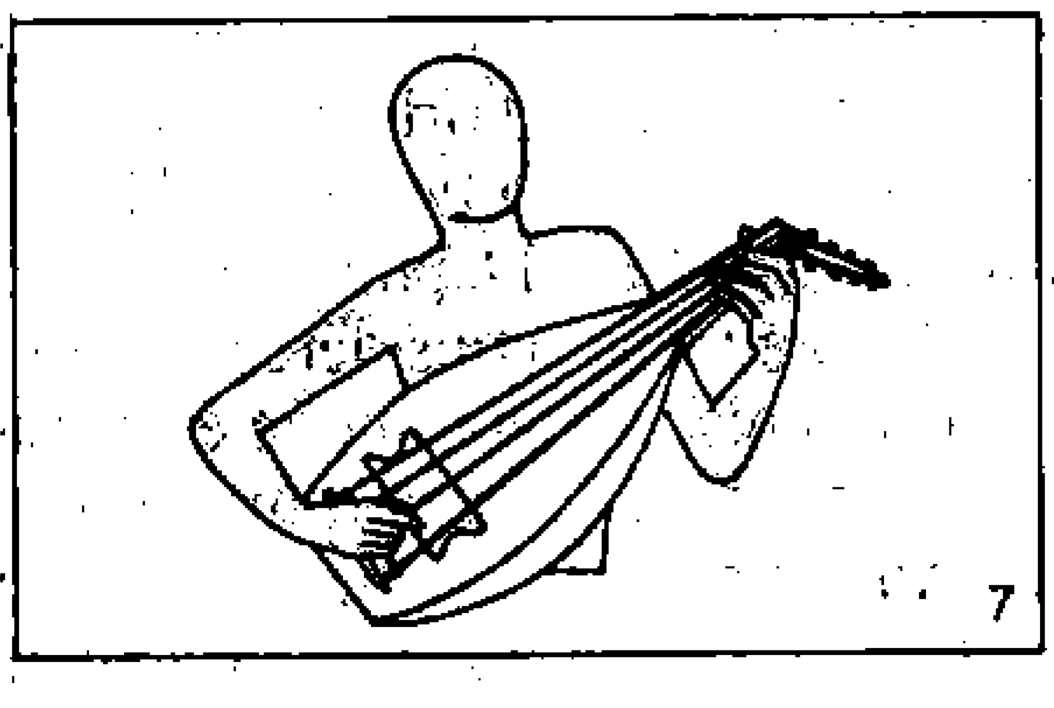
Luth :
1 égyptien (XVIII^{e} dynastie),
2 africain,
3 arabe (Al'ūd, Syrie),
4 de la Renaissance,
5 théorbe,











6 joueur de luth long (Saz, Turquie),
7 joueur de luth court (Kopsa, Roumanie).

avec des œuvres de S. L. Weiss, K. Kohaut, A. Falchenhagen, D. Kellner, J. Kroffganss. J.-S. Bach, également, composa pour le l. En France, le XVII^e s. représenta la période la plus heureuse de la littérature pour l. : des œuvres fondamentales apparurent, comme le *Thesaurus harmonicus* (1603) de J.-B. Bésard, contenant des fantaisies et des danses variées et, plus tard, un très grand nombre de suites. En Angleterre, le l. se propagea plutôt tardivement, mais, entre la fin du XVI^e s. et les premières décennies du XVII^e, il se forma une école florissante, qui trouva en J. Dowland son représentant majeur. Enfin, il faut rappeler qu'en Espagne, le l. fut rapidement remplacé par la → vihuela. Le l. est revenu en vogue récemment, à la suite de la «redécouverte» des musiques anciennes. // On appelle également l. un jeu du clavecin.

Luther Martin (Eisleben, Saxe 1483-1546) réformateur allemand. Son œuvre influença considérablement la musique. Se fondant sur le principe que les fidèles devaient participer activement aux fonctions religieuses, il encouragea la constitution d'un répertoire de chants en langue allemande et de chorals simples, harmonisés à quatre voix. Dans un premier temps, ses collaborateurs se limitèrent à traduire et adapter en allemand les chants latins, mais L. comprit rapidement l'insuffisance de cette solution; en 1524, il affirma : «Le texte et la musique, l'accentuation, la mélodie et le mouvement général doivent provenir de la langue maternelle et autochtone; sinon, il s'agit d'une imitation, comme le font les singes.» Dans la *Deutsche Messe* («Messe allemande», 1526), imposée par L., les hymnes et chorals ont une grande importance (libres adaptations de passages de l'Ancien et du Nouveau Testament). La musique était souvent composée *ex novo*, mais elle pouvait aussi être empruntée à des mélodies populaires sacrées ou profanes, au répertoire grégorien plus ancien. Parmi les chorals les plus célèbres attribués à L. figurent : *Ein feste Burg ist unser Gott, Aus tiefer Not schrei ich zu Dir, Vom Himmel kam der Engelschar, Gelobet seist Du Jesu Christ, Vater unser im Himmelreich* (paraphrase du Notre Père).

lutherie terme pour lequel les sources bibliographiques donnent les principales significations suivantes : a) art de la fabrication des instruments à cordes pincées de la famille des luths, selon l'acception philologique la plus rigoureuse; b) art de la fabrication des instruments à cordes pincées de type guitare, mandoline et instruments apparentés; c) art de la fabrication des instruments à archet (violon, alto, violoncelle, contrebasse), c'est la définition qui est, de loin, la plus répandue. Etant donné qu'il n'existe pas d'usage établi pour désigner l'art de construire — ou le constructeur lui-même — de chacune des familles d'instruments avec des termes spécifiques (comme cela existe dans d'autres langues), l'expression l. est devenue de nos jours très générique, c'est pourquoi on a cherché à réemployer des termes figurant dans des documents historiques fiables, de même qu'on a parlé d'*organopoëia* (pour la construction d'instruments de musique en général). Comme il n'existe pas d'expression spécifique, on a dû préciser le type d'instrument fabriqué (l. des instruments à cordes pincées, à archet, etc.; mais on dit : fabrication d'instruments à vent en bois ou en cuivre; fabrication d'instruments à clavier, facture d'orgue, etc.).
Du point de vue historique, la l. s'identifie avec une tradition savante de fabrication d'instruments à cordes destinés à être joués avec l'archet; souvent, et de façon encore plus restrictive, avec la tradition de la fabrication du violon. Cette tradition remonte, dans l'Italie septentrionale, probablement aux décennies qui sont au tournant du XVI^e et du XVII^e s., même si la tendance la plus récente de l'organologie déplace le début de l'utilisation de l'instrument, connu encore de nos jours sous le nom de violon, vers 1630, en l'absence de documentation complémentaire historiquement sûre.
Comme telle, la l. des instruments à archet doit être classée en écoles, parmi lesquelles, du moins aux XVII^e et XVIII^e s., les écoles italiennes sont, de loin, les plus importantes : a) Crémone : Amati, Guarneri, A. Stradivarius, Ruggeri, Guadagnini, Bergonzi, Ceruti; b) Brescia : Gasparo Bertolotti (Gasparo da Salò), Maggini; c) Milan : P. Grancino, P. G. Mantegazza, Testore; d) Venise : Santo Serafino, D. Montagnana, F. Gobetti; e) Naples : Gagliano, Vinaccia; f) Turin : Guadagnini, F. Pressanda. Parmi les écoles étrangères, on peut citer, avant la fin du XIX^e s., les écoles a) françaises : N. Lupot, C. F. Gand, N. A. Chappuy, Vuillaume, Caspar Duiffoprugcar (Tieffenbrucker) qui fut désigné parmi les «inventeurs» possibles du violon et dont le nom mérite d'être rappelé plutôt pour la fabrication de luths; b) allemandes : J. Stainer, Klotz, M. Albani; c) anglaises : caractérisées par des luthiers éclectiques comme J. Raymann, B. Norman (plus connu comme fabricant de violes de gambe), B. Banks, J. Betts. Au XIX^e s., la l. des instruments à archet réalisa des produits de bonne qualité dans presque tous les pays d'Europe occidentale, même si la tradition italienne, souvent celle de Crémone, continua à conserver un prestige particulier. Dans la première moitié du XX^e s., on fonda en Europe également des institutions publiques pour l'enseignement de la l. des instruments à archet. Les plus connues sont l'Ecole internationale de lutherie de Crémone, en Italie; l'école de Mirecourt en France; l'école de Mittenwald en Allemagne de l'Ouest et celle de Markneukirchen en Allemagne de l'Est. La l. des violes de gambe revêt également une grande importance et fut répandue en Italie avant même que la l. de violons n'eût acquis une certaine suprématie, c'est-à-dire dès la fin du XV^e s. (A. Ciciliano, F. Linarolo); ensuite, elle fut très pratiquée en France, en Angleterre et en Allemagne tout au long du XVIII^e s. L'Allemand J. Tielke (1641-1719), avec son extraordinaire production de toutes sortes d'instruments à cordes, offre l'image type du luthier avant la fin du XVIII^e s. (A. Stradivarius de même, fabriquait — outre des violons — des altos, des violoncelles, des luths, des guitares, des mandolines et des violes de gambe). La l. des instruments à cordes pincées fut redécouverte ces dernières années, lors de la «renaissance» de la musique ancienne. Parmi les fabricants de luths, presque tous d'origine allemande, citons L. Maler, M. Tieffenbrucker, M. Hartung, P. Railich, H. Freier et G. Sellas. Depuis quelque temps, la guitare commence à être considérée comme un instrument d'intérêt historiographique et musicologique à l'égal du luth; les autres types d'instruments à cordes pincées (génériquement désignés sous les noms de mandoles, mandores, mandolines, etc.) attendent encore une désignation précise

du point de vue organologique et une étude moins superficielle, de même que les instruments les plus anciens (XVII[e]-XVIII[e] s.) encore conservés. La plupart des luthiers cités précédemment fabriquèrent toutes sortes d'instruments à cordes pincées ou à archet (violons, guitares, luths, violes de gambe de toutes formes et dimensions). Parmi les facteurs spécialisés dans la construction de guitares, mentionnons les Napolitains G. B. Fabricatore et Vinaccia. Les luthiers espagnols donnèrent une impulsion déterminante à cet instrument, comme A. Torres (XIX[e] s.), auquel on doit la création de la guitare classique moderne.

Par l'expression «produits de l.», on entend, actuellement, des instruments musicaux, construits de façon artisanale avec des procédés de fabrication essentiellement manuels. Les outils utilisés pour ce travail sont restés les mêmes durant des siècles, alors qu'on tend à remplacer les colles d'origine animale (celles produites avec des peaux, des cartilages ou des os de provenances variées ou celles à base de caséine) par d'autres colles de synthèse (dérivant généralement de l'acétate ou polyacétate de vinyle). Le bois choisi pour les instruments de musique classés dans les produits de lutherie provient de plusieurs essences, dont les plus importantes sont le sapin rouge (pour les tables harmoniques) et l'érable. Il faut citer aussi le peuplier, le poirier, le cerisier; certaines parties des instruments, souvent à cordes pincées, furent et sont encore fabriquées en noyer, acajou, palissandre et autres essences d'origine extra-européenne. On est également en train de remplacer (souvent dans les pays de langue anglaise) le sapin rouge par d'autres essences. Pour la fabrication industrielle en séries d'instruments de musique, les matériaux généralement utilisés sont les mêmes, mais les procédés peuvent être totalement automatisés ou mixtes : automatisés et manuels (pour les violons, altos, violoncelles, contrebasses, guitares). Très récemment, on a également mis en vente différentes sortes d'instruments semi-travaillés (parties d'instruments à archet) ou kits de montage (généralement guitares et luths).

Lutosławski Witold (Varsovie 1913), compositeur polonais. Il fit appel initialement au folklore et aux œuvres de Bartók, dont il réélabora les suggestions essentielles avec une stylisation d'extrême élégance. A partir des années 60, il a adopté quelques solutions stylistiques de l'avant-garde expérimentale et s'est affirmé à une échelle internationale comme l'un des plus importants protagonistes de la nouvelle musique polonaise. Dans plusieurs travaux, il a exploré, avec une sensibilité raffinée des timbres et une discipline contrôlée, les possibilités de la forme ouverte, conçue d'une façon non radicale. Parmi ses compositions, il faut citer le *Concerto pour orchestre* (1954), la *Musique funèbre* pour cordes à la mémoire de Bartók (1958), les *Trois poèmes d'Henri Michaux* pour chœur et orchestre (1963), le *Quatuor à cordes* (1964), la *Deuxième Symphonie* (1966-67), le *Livre pour orchestre* (1967), le *Concerto pour violoncelle* (1970), les *Espaces du sommeil* pour baryton et orchestre (1975) et les *Novelette* pour orchestre (1978-79).

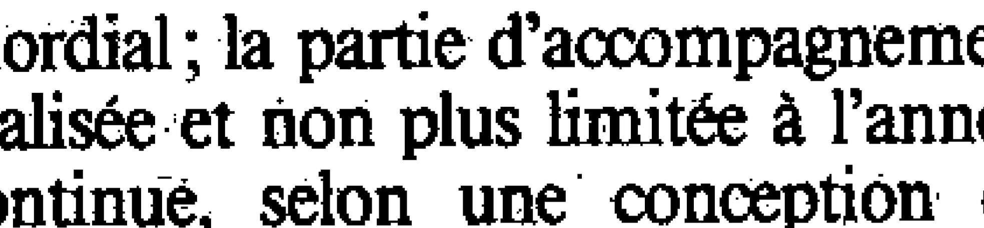
Lutyens Elisabeth (Londres 1906-1983) compositrice anglaise. A partir de 1939, avec le *Chamber Concerto nº 1*, elle s'engagea sur un chemin de recherches qui devaient la porter, en 1946, à la dodécaphonie. Elle écrivit une dizaine d'œuvres lyriques, de la musique symphonique et de chambre.

Luython Charles (Anvers 1557/1558 - Prague 1620) organiste et compositeur flamand. A Vienne, élève de Ph. de Monte, après un voyage d'études, effectué en Italie en 1579, il fut au service des empereurs Maximilien II et Rodolph II. Le licenciement des musiciens à la mort de ce dernier (1612) réduisit L. à la misère, au point qu'il dut vendre à bas prix l'instrument qu'il avait fabriqué, le *clavecin enharmonique*, lequel possédait des touches différentes pour les dièses et les bémols. Il composa des madrigaux, des motets, des messes et des pièces instrumentales s'inscrivant surtout dans le sillage de la tradition polyphonique flamande, avec de rares influences du madrigal italien.

Luzzaschi Luzzasco (Ferrare v. 1540-1607) organiste et compositeur italien. Il étudia avec C. de Rore à Ferrare, où, en 1571, il fut employé comme organiste de la cour ducale. Instrumentiste parmi les plus renommés de son temps, maître de Frescobaldi, il revêt une importance considérable dans le domaine du madrigal, faisant le lien entre C. de Rore, dont il poursuivit les recherches expressives et chromatiques, et Gesualdo. Son livre de *Madrigali per cantare et sonare a uno, e doi, e tre soprani* (1601, écrit pour le «concert des Dames» de la duchesse d'Este) est primordial; la partie d'accompagnement est entièrement réalisée et non plus limitée à l'annotation de la basse continue, selon une conception clairement monodique et harmonique qui influencera Monteverdi lui-même. Il écrivit également des motets et 7 autres livres de madrigaux à cinq voix.

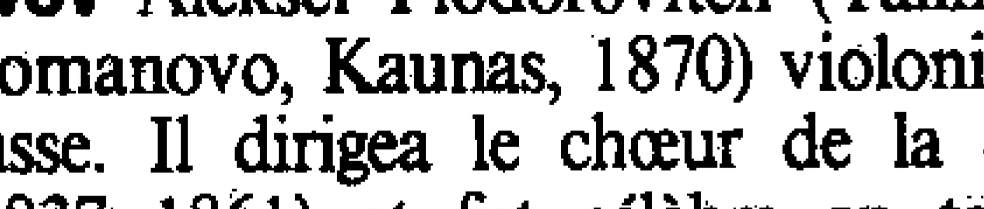
Lvov Alekseï Fiodorovitch (Tallin, Estonie, 1799 - Romanovo, Kaunas, 1870) violoniste et compositeur russe. Il dirigea le chœur de la chapelle impériale (1837-1861) et fut célèbre en tant que violoniste concertiste. Il composa des opéras, des opérettes, de la musique vocale sacrée et profane, de nombreux morceaux et études pour violon (*24 Capricci*). Son *Dieu sauve le Tsar* pour ténor, chœur et orchestre (1833) fut, jusqu'en 1917, l'hymne national russe.

lydien mode ou sorte d'échelle de l'ancien système musical grec (IV[e] s. av. J.-C.) qui peut être représenté schématiquement au moyen d'une gamme moderne descendante et constituée des notes *do-si-la-sol-fa-mi-ré-do.*



échelle lydienne grecque

// L'un des huit modes (→ modalité) du système musical médiéval (VIII[e]-X[e] s.), défini par une gamme ascendante correspondant à une gamme moderne constituée par les notes *fa-sol-la-si-do-ré-mi-fa.* Originellement, il était appelé également *cinquième mode.*



échelle lydienne médiévale

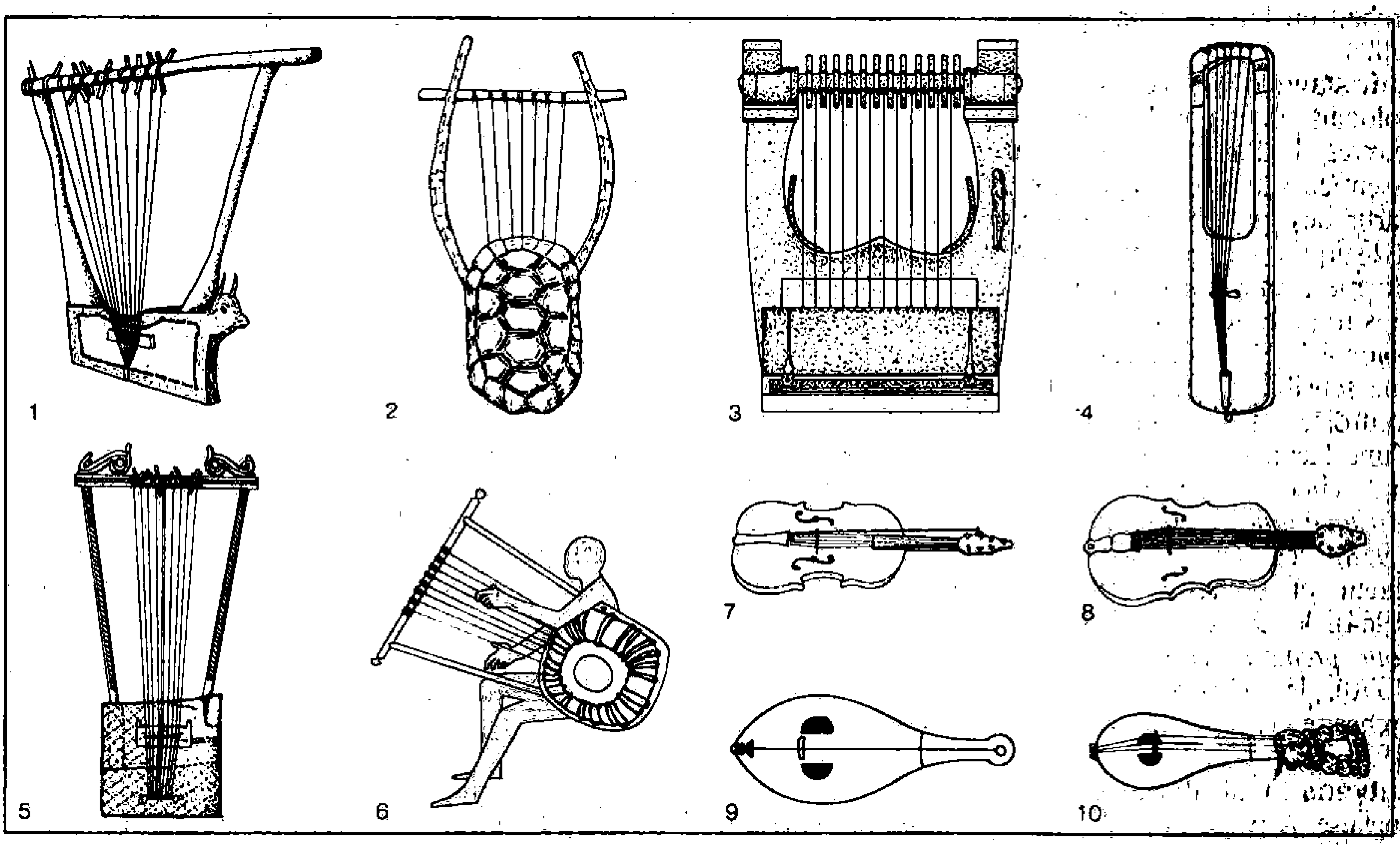
Lyons James, dit «Jimmy» L. (Jersey City, New Jersey, 1932) saxophoniste alto de jazz américain. Il a

intensément collaboré avec le pianiste Cecil Taylor à partir de 1960.

lyre instrument à cordes constituant l'un des quatre types principaux entre lesquels se répartissent, d'après la classification organologique, les instruments → cordophones. Elle est formée d'une caisse de résonance supportant deux montants verticaux réunis, dans leur partie supérieure, par une traverse. Les cordes sont tendues entre la table harmonique et la traverse; elles sont fixées à cette dernière au moyen d'un dispositif d'accord qui en règle la tension : elles peuvent être frottées par l'archet (→ rotte, → tallharpa) ou pincées, soit par un plectre, soit par les mains nues. Très souvent, les possibilités musicales de la l. (qui sont assez réduites, si l'on considère la courte gamme de notes pouvant être exécutées sur les quelques cordes disponibles) sont amplifiées grâce à des techniques parallèles permettant de toucher ou d'étouffer, tour à tour, les cordes que l'on veut faire vibrer ou celles dont on ne désire pas entendre le son; de cette manière, il est possible d'obtenir des gammes d'un *ambitus* supérieur à l'octave ainsi que des accords. La l. apparut chez les Sumériens durant le troisième millénaire av. J.-C.; elle fut très utilisée dans l'Egypte ancienne (une relation étroite rapproche probablement la l. égyptienne et celle qui est encore en usage en Afrique orientale, du Haut-Nil à la région des Grands Lacs) ainsi que dans la Grèce classique; elle acquit (dans ces deux pays) ses formes caractéristiques : la → cithare, assez raffinée, avec une caisse en bois et la lyre la plus simple, dont le résonateur est taillé dans une carapace de tortue ou recouvert d'un parchemin. Durant le haut Moyen Age, la l. réapparut en Europe septentrionale et centrale, probablement à la suite des migrations venues de l'Orient. // La *lira da braccio* est un instrument à archet répandu au Moyen Age avec des formes variées et qui adopta, au XV^e s., une forme semblable à celle de la viole, conservant le chevillier caractéristique en éventail des l. médiévales (elle possède des chevilles fixées par le haut, un fond plat et deux cordes de bourdon à l'extérieur de la touche, divergentes par rapport aux 5 cordes mélodiques). La *l. da gamba* ou *lirone* était une version grave de la *l. da braccio*. Elle comportait de 9 à 15 cordes principales et 2 cordes de bourdon; une rosace était souvent taillée au centre de sa table. Elle fut très employée jusqu'à la première moitié du XVII^e s. // La l. à archet de la péninsule Balkanique et de la mer Egée est un instrument populaire très semblable à certaines des formes les plus typiques de la *l. da braccio* médiévale : elle possède un corps piriforme, taillé en un seul bloc, un chevillier plat et trois cordes. Dans la version non modernisée, celle-ci est dépourvue de sillet et de touche. On la joue en position verticale, et les cordes en sont pressées latéralement par les ongles de la main gauche. Elle est répandue sur la côte adriatique de Croatie (Illyrie), en Bulgarie (→ gadulka), en Crète, où elle est considérée comme un instrument national, dans le Dodécanèse et dans le Pont. Elle est encore employée par plusieurs communautés italo-grecques de Calabre.

lyrique monostrophique, chant dénomination conventionnelle d'un genre de chant populaire italien dans lequel chaque strophe a sa valeur poétique en soi et se suffit à elle-même. Elle est généralement hendécasyllabique (avec deux exceptions régionales, le Frioul et la Sardaigne, où d'autres mètres sont utilisés), et se subdivise en plusieurs types, selon les définitions régionales et la structure adoptée par les strophes; les plus connus sont le → strambotto, le → rispetto et le stornello (Voir Précis d'histoire de la musique, la Musique populaire.).

Lyre. 1 *Lyre sumérienne* 2 *Lyre* 3 *Cithare* 4 *Rotte anglosaxonne (VII^e s.)* 5 *Lyre africaine (bagana, Ethiopie)* 6 *Joueur de lyre africaine (obukano, Kenya)* 7 *Lira da braccio (XVI^e s.)* 8 *Lira da gamba (XVII^e s.)* 9 *Lyre médiévale* 10 *Lyre populaire crétoise.*



M

m abréviation de *mezzo*, qui, ajoutée aux lettres *p* ou *f*, indique qu'il faut jouer un peu plus fort que la nuance *piano* (*mp* = *mezzopiano*) ou un peu moins fort que la nuance *forte* (*mf* = *mezzoforte*); en général, on l'écrit en lettre minuscule et en italique.

MA → AM.

Maag Peter (Saint-Gall 1919) chef d'orchestre suisse. Diplômé de piano à Zurich, il se perfectionna à Genève avec Cortot et Ansermet. Directeur de la Volksoper de Vienne de 1964 à 1968, il a fait de fréquentes tournées et participe à d'importants festivals musicaux : on apprécie particulièrement ses interprétations des opéras de Mozart et du répertoire symphonique romantique.

Maazel Lorin (Neuilly, Paris, 1930) chef d'orchestre et violoniste américain. Après avoir commencé à diriger un orchestre à l'âge de neuf ans (forçant l'admiration de Toscanini qui l'invita, deux ans plus tard, à diriger l'orchestre de la NBC), il fit ses débuts de violoniste en 1947 et fonda ensuite le Fine Arts String Quartet. Interprète d'une grande clarté, il se consacra surtout à la direction d'orchestre après 1950, se produisant dans tous les grands centres musicaux. Chef permanent de l'Opéra de Berlin-Ouest de 1965 à 1971, en 1972 il prit la succession de Szell à la tête de l'Orchestre de Cleveland et, en 1980, fut nommé surintendant de l'Opéra de Vienne.

Mabellini Teodulo (Pistoia 1817-Florence 1897) compositeur et chef d'orchestre italien. Maître de chapelle à la cour du grand-duc de Florence, chef d'orchestre de la Société philarmonique et du théâtre de la Pergola, professeur de composition à l'Institut musical Cherubini (1859-1887), il eut pour élève L. Mancinelli. Il écrivit des opéras sur des sujets historiques, au style proche de ceux de Donizetti (*Rolla*, 1840; *I Veneziani a Costantinopoli*, 1844; *Maria di Francia*, 1846). Il est également l'auteur d'une vaste production d'œuvres de musique sacrée et de circonstance.

Macchi Egisto (Grosseto 1928) compositeur italien. Elève de Vlad et Scherchen, il a été l'un des fondateurs de Nuova Consonanza et participa à son groupe d'improvisation à partir de 1965; il a également pris part à la fondation à Rome d'un studio de musique électronique et à d'autres initiatives en faveur de la musique nouvelle. Il s'intéresse particulièrement aux procédés aléatoires et au nouveau théâtre musical.

Mac Coll Ewan (Auchterarder, Perth, 1916) dramaturge, chanteur et compositeur écossais. Après diverses expériences théâtrales avec le Theater Workshop, pour lequel il avait écrit plusieurs pièces, il se consacra à la redécouverte, à la diffusion et au remaniement du chant populaire des îles Britanniques, s'affirmant comme le plus grand interprète contemporain de ballades traditionnelles. Il a composé de nombreuses chansons nouvelles et ses compositions pour la série radiodiffusée des *Radio Ballads* ont suscité un grand intérêt.

MacDowell Edward Alexander (New York 1861-1908) compositeur et pianiste américain. Après avoir commencé ses études à New York, il les compléta en France, au Conservatoire de Paris, où Debussy fut son condisciple, puis dans plusieurs villes d'Allemagne (Stuttgart, Wiesbaden et Francfort). En 1882, à Weimar, il reçu les encouragements de Liszt qui avait écouté son premier concerto pour piano. En 1888, il revint définitivement aux Etats-Unis et, de 1896 à 1904, enseigna à l'Université Columbia de New York. Il est l'auteur de poèmes symphoniques, d'œuvres pour piano et de mélodies de chambre; son style le place parmi les romantiques tardifs de la seconde moitié du XIX[e] s. Sa production la plus appréciée est surtout sa musique pour piano (deux *Concertos* pour piano, des pièces caractéristiques, des sonates), qui révèle l'influence de Liszt par la richesse des sonorités, l'exubérance de l'expression, la recherche des effets orchestraux, l'emploi de progressions harmoniques hardies et des rythmes rubato. Il faut également signaler ses dernières sonates particulièrement originales, dont la *Sonate nordique*, 1900, et la *Sonate celte*, 1901, dédiées à Grieg, ainsi que la suite orchestrale *Indian* (1897) sur des mélodies des Indiens d'Amérique.

Mace Thomas (Cambridge? 1623 - Londres 1709) luthiste et compositeur anglais. En 1676, il publia à Londres un important traité, intitulé *Musick's Monument*, concernant les règles à respecter pour le chant liturgique, le luth et la viole. Ses compositions pour luth figurent parmi les meilleures productions de l'école anglaise.

Maceo Big pseudonyme de Major Merryweather (Georgie 1905 - Chicago 1953) pianiste et chanteur de jazz américain. Il faut retenir sa contribution originale au boogie-woogie.

Macfarren George Alexander (Londres 1813-1887) compositeur et pédagogue anglais. Professeur, puis directeur de la Royal Academy of Music de Londres, chef d'orchestre à Covent Garden à partir de 1845, il fut l'un des auteurs les plus féconds de son époque,

avec une production qui intéressa tous les genres musicaux en vogue en Angleterre et sur le continent (de l'opéra à la musique sacrée et à la musique instrumentale, y compris la symphonie qu'il fut le seul à cultiver parmi les compositeurs anglais de sa génération). Dans ses opéras, nombreux mais qui ne connurent pas un grand succès (*The Devil's Opera* [«l'Opéra du Diable»], 1838; *Don Quixote* [«Don Quichotte»], 1846; *King Charles II* [«le Roi Charles II»], 1849), il suivit les modèles de Mozart, tandis que dans ses symphonies, ses œuvres de musique de chambre ou ses ouvertures, il montra une bonne connaissance du style intermédiaire de Beethoven. Dans le domaine sacré, il composa des oratorios, des cantates, des psaumes et de la musique chorale variée.

McGhee Howard (Tulsa, Oklahoma, 1918) trompettiste de jazz américain. Il s'affirma à l'époque du bop après avoir fait partie de plusieurs orchestres, dont celui d'Andy Kirk (1942 et 1944).

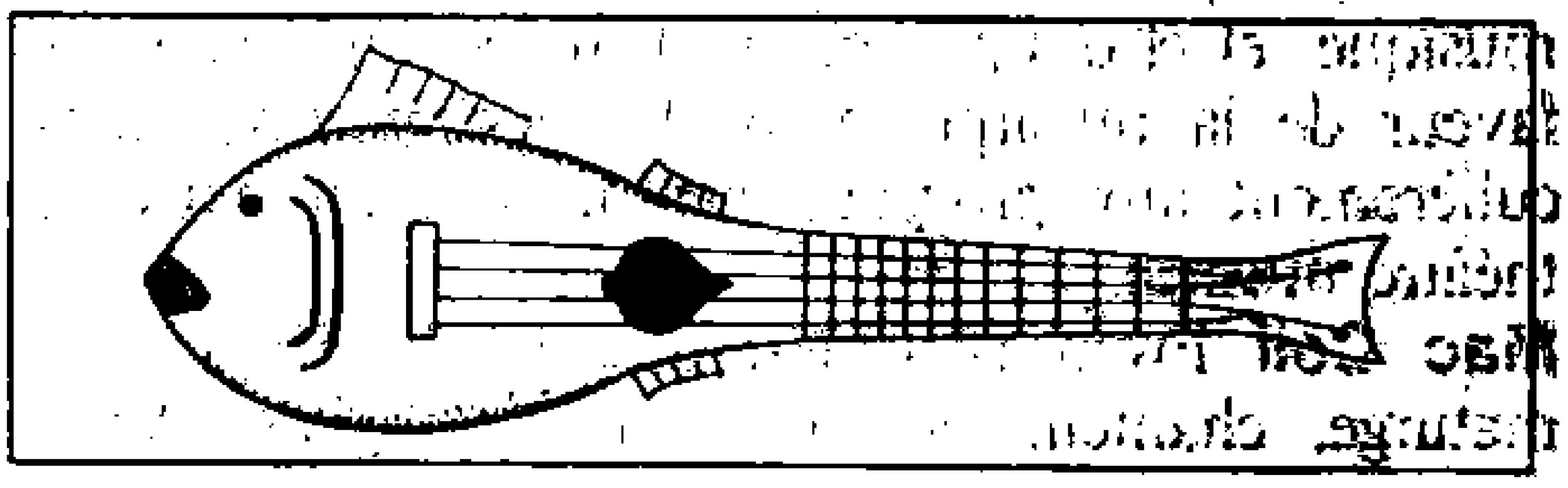
Machabey Armand (Pont-de-Roide, Doubs, 1886 - Paris 1966) musicologue français. Il eut un vaste champ de recherches historico-musicales, s'intéressant tout particulièrement à l'Antiquité et au Moyen Age : il est l'auteur de monographies très connues *Frescobaldi* (1952) et *Machault* (1955), et de nombreuses études sur la notation ancienne, ainsi que des éditions de la *Messe de Tournai* et du traité *Terminorum musicae diffinitorium* de J. Tinctoris. Il a également écrit des ouvrages sur Bruckner (1946), Ravel (1947), le bel canto et la musique de danse. Avec Dufourcq et Raugel, il dirigea l'encyclopédie *Larousse de la musique* (1957-1958).

Machaut ou Machault, Guillaume de (près de Reims 1300/1305 - Reims 1377) compositeur français et homme de lettres. A partir de 1323, il fut au service de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, qu'il accompagna dans ses voyages et ses campagnes militaires. En 1337, nommé chanoine de la cathédrale de Reims, il s'établit dans cette ville, se consacrant à la poésie et à la musique, tout en continuant à participer à la vie de la cour et à ses festivités mondaines. En 1346, à la mort de Jean de Bohême, il devint secrétaire de sa fille, Bonne de Luxembourg, femme du futur roi de France, Jean II. Après la mort de celle-ci (1349), il passa au service de Charles de Navarre. En 1359, il figurait parmi les défenseurs de Reims, ville assiégée par Edouard III; l'année suivante, il accompagna Jean de Berry, fils de Jean II, à Saint-Omer. Son amour pour la jeune Péronne d'Armentières date de l'année 1362; cette relation lui inspira une sorte de roman épistolaire, *le Veoir dict* (1365), que l'on retrouve dans 7 de ses compositions lyriques. La chronique en vers, *la Prise d'Alexandrie* (1370), fait allusion à une croisade menée par Pierre de Lusignan. A la fin de sa vie, M. se consacra à la mise en ordre de ses compositions musicales et littéraires, en vue d'une publication (plus d'une quinzaine d'œuvres, parmi lesquelles on peut citer, entre autres, *le Remède de fortune*, *la Louange des dames* et les *Complaintes*). La musique de M. représente la plus haute expression de l'ars nova française. Ses compositions, qui adoptent les formes typiques de cette période, sont rassemblées en recueils (contenant également des œuvres poétiques), en éditions manuscrites particulièrement soignées, qui témoignent de la grande considération que ses contemporains lui manifestaient. Sa production comprend 23 motets sacrés et profanes (plus 1, d'attribution douteuse), 42 ballades, 20 rondeaux, 33 virelais, 19 lais et 7 compositions similaires contenues dans *le Remède de fortune*, ainsi que 2 compositions liturgiques : la *Messe de Nostre Dame*, à 4 voix (composée en 1364) et un *Hoquetus David*. La ligne mélodique de M., écrite à 2, 3 ou 4 voix, est en général constituée d'une série de petits groupes de notes au dessin presque anguleux, délicatement gothique, et toujours d'une grande originalité. Les éléments qui la composent, subordonnés sans cesse à des variations rythmiques souples et raffinées, donnent lieu, lors de la superposition des parties, à des structures musicales extrêmement complexes, comparables, parfois, à celles de la musique moderne dodécaphonique et sérielle. Au-delà des aspects techniques, il émane des compositions de M. une poétique troublante et fascinante, qui n'est pas comparable à la chaleur et à l'abandon sensuel typique de l'ars nova italienne; on y trouve, au contraire, une intimité des sentiments plus discrète, en demi-teintes, toute en nuances et mesurée, qui caractérise, dès lors, la musique française. La forme fondamentale de l'ars nova française, le motet, ou plutôt le genre particulier de motet appelé *isorythmique* par les musicologues, fut exploité à fond par M., qui en étendit le principe constructif à toutes les autres formes polyphoniques profanes. Toutes les parties de la *Messe de Nostre Dame* furent composées sur le modèle du motet isorythmique. Cette unique messe de M., est considérée comme la première messe polyphonique due entièrement à un seul auteur. Fondée essentiellement sur le principe symétrique et mathématique de l'harmonie du nombre, la *Messe de Nostre Dame* apparaît comme un vaste édifice sonore, aux parties homogènes, et dont la grandeur repose non seulement sur la magnificence chorale, mais également sur l'élévation spirituelle de l'intelligence créatrice.

Mâche François-Bernard (Clermont-Ferrand 1935) compositeur et universitaire français. Normalien, il travailla avec Messiaen, puis au Groupe de recherches musicales de l'ORTF; il s'inspira également de Varèse. Mais il adopta une position à part face aux expériences de musique sérielle et concrète, s'intéressant à des sonorités d'origines diverses, y compris non européennes. Parmi ses œuvres, on doit signaler *Rituel d'oubli* (1969) pour orchestre à vent, percussions et bande magnétique, *Näluan* (1974), pour 8 instruments et 2 pistes magnétiques, *Amorgos* (1979) pour 12 instruments et bande magnétique, *Anaphores* (1982) pour clavecin et percussion. Docteur d'Etat en 1979, il est professeur à l'Université de Strasbourg II depuis 1983.

machete instrument cordophone portugais, d'usage populaire, appelé également *cavaco*, de forme semblable à la mandoline (lorsque le fond est bombé) ou

Machete, instrument cordophone portugais.



à la guitare (lorsqu'il est plat et muni d'une anse). Les cordes, selon les divers formats de l'instrument, peuvent être au nombre de 4 à 6, accordées respectivement comme celles du violon ou de la guitare. Le type le plus répandu est le m. soprano (encore appelé *cavaquinho*), à 4 cordes, ancêtre probable de l'*ukulele* d'Hawaii et qui a, parfois, la forme d'un poisson.

Machito nom d'artiste de Grillo Frank (Tampa, Floride, 1912) chef d'orchestre américain. Après son adolescence passée à Cuba, il s'affirma aux Etats-Unis en 1940 avec son orchestre de danses cubaines qui, après la guerre, intégra des éléments de jazz et devint ainsi l'un des représentants les plus brillants du jazz dit afro-cubain. Parmi les solistes du bop qui ont joué parfois dans son orchestre, il faut citer le trompettiste Howard McGhee et le saxophoniste Charlie Parker. Récemment, M. a mêlé le jazz et la musique «salsa».

Machover Tod (New York 1953) compositeur américain. Depuis 1978, il travaille à l'IRCAM sur les possibilités musicales de l'ordinateur, et il y dirige un secteur de recherche. Parmi ses œuvres, signalons : *Winter Variations* (1981) pour 9 instruments, *Light* pour 14 instruments et sons synthétisés par ordinateur, *Fusione fugace* (1982) pour processeur numérique en temps réel.

McIntyre Maurice, connu ensuite sous le nom de Kalaparusha (Chicago 1936) saxophoniste ténor et instrumentiste polyvalent de jazz américain. Il s'est formé au cours des années 60, dans les milieux du *free* de Chicago, aux côtés de Richard «Muhal» Abrams et de Roscoe Mitchell, accentuant ensuite sa tendance spirituelle pour finir par adopter les rythmes et les mélodies de la période post-bop.

Mackenzie Alexander Campbell (Edimbourg 1847 - Londres 1935) compositeur anglais. Il étudia en Allemagne et fut violoniste, professeur et chef d'orchestre à Londres et à Edimbourg; il séjourna en Italie de 1888 à 1934. Dans son abondante production théâtrale, symphonique, vocale et de musique de chambre, il s'inspira souvent des chants populaires écossais.

McKenzie Williams, dit «Red» McK. (Saint Louis 1907-1948) chanteur de jazz américain. En 1923, il fonda l'ensemble caractéristique des Mound City Blue Blowers, et collabora ensuite avec Eddie Condon et les musiciens blancs de l'école de Chicago.

Mackerras Charles (Schenectady, New York, 1925) chef d'orchestre australien. Après avoir achevé ses études dans son pays, il se perfectionna avec V. Talich à l'Académie de Prague. De 1948 à 1954, il dirigea le théâtre Sadler'Wells de Londres; puis il commença à étendre son activité à de nombreux pays d'Europe et d'Amérique, tout en restant fidèle aux diverses institutions londoniennes. Interprète apprécié de Mozart, il a également beaucoup œuvré pour la diffusion des œuvres de Janácek.

McLaughlin John (Yorkshire 1942) guitariste et compositeur pop anglais. Après avoir grandi dans le pop-blues britannique et donc connu le jazz (avec John Surman, le groupe Lifetime de Tony Williams, Miles Davis), il fonda, en 1972, après une expérience spirituelle en Inde, le → Mahavishnu Orchestra et, en 1976, le groupe Shakti. Dans sa musique d'incantation, très suggestive, se mêlent des éléments de diverses origines culturelles.

McLean John jr., dit «Jackie» McL. (New York 1931) saxophoniste alto de jazz américain. Emule, dans les années de l'après-guerre, de Charlie Parker, il est devenu de plus en plus original sur le plan de la sonorité. Il a débuté avec Sonny Rollins en 1948, jouant en 1953 avec Miles Davis, puis avec Art Blakey et Charles Mingus. Dans les années 60, il a participé à la mise en scène de *The Connection*, montrant à cette occasion qu'il avait été influencé, surtout au niveau du timbre, par John Coltrane.

McPartland James Duigald, dit «Jimmy» McP. (Chicago 1907) trompettiste de jazz américain. Fondateur de l'Austin High School Gang (où Frank Teschemaker et Bud Freeman ont joué), disciple de Bix Beiderbecke, qu'il remplaça en 1925 dans les Wolverines, il a été l'un des musiciens les plus actifs du dixieland blanc.

Macque Jean de (Valenciennes v. 1550 - Naples 1614) compositeur franco-flamand. Venu très jeune en Italie, il s'établit à Rome, où il fut l'élève de Philippe de Monte et fréquenta la *Vertuosa compagnia dei musici romani*, groupe comprenant Luca Marenzio et Palestrina. En 1586, il se rendit à Naples, au service du prince F. G. de Venosa, père de Carlo Gesualdo, puis, à partir de 1599, devint maître de la chapelle royale. Considéré comme l'un des meilleurs compositeurs du cercle de Gesualdo, auteur de compositions pour orgue, célèbres pour leurs chromatismes harmoniques audacieux, il a également publié plusieurs livres de madrigaux; il eut de nombreux élèves, parmi lesquels G.M. Trabaci, P. Cerone, L. Rossi.

McShann Jay (Muskogee, Oklahoma, 1909) pianiste et chef d'orchestre américain. Il s'affirma à Kansas City, à la suite de Count Basie, lorsque cette ville fut le théâtre de la floraison d'un swing strictement lié aux valeurs du blues. Avec son orchestre, Charlie Parker joua et enregistra ses premiers disques en 1941 et 1942.

McTell William, dit «Blind Willie» (prob. Statesboro, Georgie, 1898 - Atlanta 1960) chanteur et guitariste de blues américain. Doté d'une voix nette et claire, particulièrement expressive, il se servit de sa guitare comme d'une seconde voix avec une grande richesse de timbre. Chanteur itinérant le plus souvent, au répertoire ouvert également à d'autres genres populaires, noirs ou blancs, il produisit de nombreux enregistrements de 1927 à 1956.

Maderna Bruno (Venise 1920 - Darmstadt 1973) compositeur et chef d'orchestre italien. Elève de G. F. Malipiero et H. Scherchen, il fut un chef d'orchestre très actif, intéressé surtout par les musiques contemporaines. Il enseigna aux Cours d'été de Darmstadt, à Milan, en Angleterre, puis à nouveau en Allemagne; il fut chef permanent de l'Internationales Kammerensemble de Darmstadt; en 1955, il fonda avec L. Berio le studio de phonologie de la RAI à Milan et fut l'un des premiers en Italie à composer de la musique électronique : il faut mentionner *Notturno* (1955), *Musica su due dimensioni* avec flûte (1957), *Continuo* (1957). Le reste de sa production se situe dans le cadre de l'école post-wébernienne. Tout en restant relativement libre quant à la rigueur syntaxique, celle-ci demeure très attentive aux nouveautés du son. Citons : l'opéra radiophonique *Don Perlimplin* (1962), les actions théâtrales *Hyperion* (1964), *Dall'A alla Z*

(1970) et *Satyricon* (1973); des compositions pour orchestre, comme *Quadrivium* (1969), et pour instruments solistes et orchestre, comme les concertos pour hautbois (1962 et 1967) et celui pour violon (1969); des œuvres de musique de chambre, comme la *Serenata I* pour onze instruments (1954), la *Serenata II* pour treize instruments (1957) et *Honeyrêves* pour flûte et piano (1961). □

Madetoja Leevi (Oulu 1887 - Helsinki 1947) compositeur, chef d'orchestre et critique musical finlandais. L'un des principaux représentants (avec Sibelius dont il fut l'élève) de l'école nationale finnoise, il est l'auteur d'une vaste production symphonique et symphonico-chorale, de musique de chambre et de deux opéras, dont le premier, *Pohjalaisia* (1924), fondé sur des thèmes populaires, obtint un grand succès.

Madin Henri (Verdun 1698 - Versailles 1748) compositeur français. Après avoir assisté S. de Brossard à la cathédrale de Meaux (1719), il fut nommé maître de chapelle à la cathédrale de Tours, puis, en 1737, à celle de Rouen, avant de devenir, en 1738, sous-maître de la chapelle royale à la place de M. R. Delalande, et, en 1742, maître des pages de la musique. Son œuvre comporte essentiellement des œuvres de musique sacrée : messes (*Dico opera mea regi*, de 1743, et *Vivat pax*, de 1747) et motets (*Beatus vir, Cantate Domino, Laudate Dominum* et *Venite exultamus*). Il a aussi publié un *Traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre* (1742). □

Madonis Luigi (Venise 1700 - St-Pétersbourg? après 1767) violoniste et compositeur italien. On a peu d'éléments sur ses études et sa formation musicale (il fut peut-être l'élève de Vivaldi). Après avoir travaillé dans plusieurs orchestres de théâtres d'opéra (à Breslau, Venise et Bruxelles), en 1729, il joua dans l'orchestre du Concert spirituel, où il se produisit également comme soliste. De 1733 à sa mort, il séjourna à St-Pétersbourg, où il fut premier violon de l'orchestre impérial. Violoniste virtuose, il publia 2 recueils de sonates pour violon et basse continue : *12 Sonates* (Paris, 1731) et *12 Sinfonies* (St- Pétersbourg, 1738). Ces dernières constituent le premier cas de musique imprimée en Russie, et l'un des premiers exemples d'une nouvelle élaboration savante d'éléments folkloriques russes.

madrigal terme d'origine incertaine (peut-être dérivé du mot *mandriale*, en it., *mandria* = troupeau, par allusion aux sujets pastoraux des premiers m., ou de *matricale* = langue maternelle) désignant deux formes musicales nettement différentes; la première répandue au XIV^{e} s., et la seconde au XVI^{e} s.

Dans la première acception du mot, le m. est une des formes poético-musicales de l'→ ars nova italienne. De même que les autres formes de cette école (la → ballade et la → chasse), il représente l'un des premiers exemples d'œuvre polyphonique profane, exécutée, comme en témoignent les sources, au cours de joyeuses réunions de jeunes gens, dans les maisons seigneuriales ou en plein air. Le sujet était amoureux et pastoral, la musique à 2 ou, plus rarement, à 3 voix. On pense que le m. était interprété par une seule voix (la voix supérieure) avec l'accompagnement d'un ou de deux instruments. Mais le cas de m. à 2 parties vocales, accompagnées par 2 instruments, est également fréquent. Le m. est strophique (la même musique est répétée à chaque strophe); entre une strophe et l'autre, se situe le refrain (petite phrase musicale qui se répète toujours avec les mêmes paroles). Parmi les formes de l'ars nova, le m. est celle qui réalise le mieux l'idéal de simplicité recherchée par la bourgeoisie florentine.

Dans la deuxième acception du mot, le terme commence à être utilisé aux alentours de 1530, pour désigner des compositions musicales très proches de la → frottola. Comme la *frottola*, le m. de cette période est le plus souvent à 4 voix, avec prédominance de la voix supérieure et usage de l'écriture isorythmique. Cependant, dès le début, à la différence de la *frottola*, il n'est déjà plus strophique, facilitant ainsi une meilleure fusion de la musique avec les paroles. Les premiers m. furent composés par des auteurs franco-flamands, parmi lesquels Ph. Verdelot, A. Willaert et J. Arcadelt. Autour de 1550, l'écriture du m. devint de plus en plus élaborée, comme celle utilisée jusqu'alors pour la musique sacrée. Le nombre de voix passa à 5 (ou même plus), l'isorythmie fut peu à peu abandonnée au profit de la polyphonie, et la prédominance de la voix supérieure disparut progressivement. Dans ce sens, le m. fut assimilé au → motet contemporain, par l'écriture imitative et aussi par le fait de procéder par sections; ce n'est pas un hasard si, à cette époque, la plupart des meilleurs madrigalistes de ce style furent également auteurs de musique sacrée, comme C. de Rore, G. Parabosco, G. Animuccia et Palestrina. Vers la fin du siècle, le m. incarna, plus que toute autre forme, les exigences de sentimentalité et d'expression des *affetti* caractéristiques de la Renaissance tardive. Le m. devint chromatique, dans le sens où il introduisit soit plus de notes noires (c'est-à-dire colorées) et donc de passages plus rapides, soit un chromatisme mélodique et harmonique et de nombreuses dissonances, parfois très dures, pour mieux exprimer les sentiments de douleur contenus dans les textes préférés du Tasse et de Guarino. En même temps, la musique s'efforça de traduire minutieusement les images du texte poétique, à l'aide d'une symbolique musicale complexe; c'est ainsi que naquit le goût pour les «madrigalismes». Les plus importants madrigalistes qui s'affirmèrent à la fin de ce siècle, furent L. Marenzio, Gesualdo da Venosa, et, dans ses premiers recueils, Cl. Monteverdi. Au début du XVII^{e} s., les nouvelles exigences expressives entraînèrent la naissance d'une écriture nouvelle, la «monodie accompagnée», dans laquelle la voix supérieure prédominait, soit en amplifiant les inflexions discursives (invocations, demandes, etc.), soit en cherchant à exprimer les sentiments dans leur diversité, les autres voix se maintenant au second plan avec la basse continue, en jouant le rôle de soutien harmonique. Le m. à 1, 2 ou plusieurs voix et basse continue apparut de cette manière; Monteverdi, dans les livres VI, VII et VIII de ses madrigaux (de 1610 à 1632) en donna les exemples les plus significatifs : les instruments y sont utilisés comme soutien des voix solistes. Monteverdi appela lui-même ses madrigaux *concertati*, c'est-à-dire effectuant un entrelacement de voix solistes et d'instruments. De la fin du XVI^{e} s. aux premières décennies du XVII^{e} s., un autre type de m., appelé *rappresentativo*, se développa; en réalité, il n'était pas destiné à la scène, mais le texte se voulait dramatique (dialogues, personnages, action imaginée), et tout le tissu polypho-

nique incarnait soit l'un, soit l'autre personnage. Les auteurs les plus célèbres de ce genre musical furent O. Vecchi, G. Croce, Alessandro Striggio, A. Banchieri. Si l'on exclut le m. *rappresentativo*, qui incarnait un goût populaire et souvent grotesque, le m. exprima, sous ses formes différentes, les idéaux les plus aristocratiques de la Renaissance musicale : raffinement des textes poétiques, élaboration de l'écriture, profonde recherche de l'expression. Interprété par peu de solistes, qui s'asseyaient autour d'une table (*a tavolino*), chacun lisant sa voix sur des livrets appropriés, le m. n'était pas destiné à être écouté dans de grandes salles, mais était exécuté pour le plaisir de celui qui chantait et de quelques auditeurs de choix. Le caractère élitiste du m., dû surtout à son extrême complexité, fut déjà ressenti par les contemporains, qui l'appelèrent également *musica reservata*.

Maegaard Jan (Copenhague 1926) compositeur et musicologue danois. Après des études musicales et de musicologie au Conservatoire et à l'Université de Copenhague, il a soutenu une thèse de doctorat intitulée *Studien zur Entwinklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schœnberg* (1972). Tourné vers le sérialisme, son œuvre aborde tous les genres, de la musique instrumentale à la musique de scène, avec des compositions importantes comme *Antigone* (1966), pour la télévision, *Musica riservata*, quatuor à cordes (1970), et ses *5 Lyriske monologer* pour soprano et piano (1970). Il a aussi publié *Praeludier til musik af Schönberg* (1976). □

maestro titre désignant, en Italie, un musicien professionnel. // *M. di capella* → maître de chapelle. // *Maestro al cembalo* en Italie, aux XVII^e^-XVIII^e^ s., titre désignant le musicien qui assumait plusieurs fonctions dans l'orchestre d'opéra italien : il tenait la partie de clavecin, réalisant la basse continue, coordonnait l'exécution d'une œuvre théâtrale, et s'occupait surtout des chanteurs. // En Italie également, le *maestro sostituto* est le musicien qui collabore avec le chef d'orchestre dans le théâtre d'opéra, prépare les chanteurs, et dirige les petits ensembles situés en dehors de la scène, en surveillant la bonne exécution de l'œuvre.

Maeterlinck Maurice (Gand 1862 - Nice 1949) écrivain et poète belge. Installé à Paris dès 1886, il connut ses premiers succès en 1889, avec un drame, *la Princesse Maleine*, et un recueil de vers, *les Serres chaudes*. Il obtint le prix Nobel en 1913. La plupart de ses œuvres théâtrales ont été mises en musique, comme *les Sept Princesses* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Alladine et Palomides* (1894), *Monna Vanna* (1902), *Sœur Béatrice* (1902), *Joyselle* (1903) ou *l'Oiseau bleu* (1908). Il est aussi l'auteur du livret de l'opéra *Ariane et Barbe-Bleue* de P. Dukas (1907). □

magadis grande harpe utilisée dans la Grèce antique, possédant 20 cordes, ce qui permet de jouer par octaves. Il semble que les cordes étaient disposées par paires, chacune avec le son fondamental et son octave.

Magaloff Nikita (Saint-Pétersbourg 1912) pianiste russe naturalisé suisse. Brillant concertiste au répertoire très vaste, il se produit en soliste depuis 1937 et est connu pour ses exécutions de l'œuvre complète pour piano de Chopin.

Maggi Dario (Milan 1944) compositeur italien. Elève de Donatoni, il a pris les leçons de son maître comme base de ses propres recherches, ainsi que le révèle la complexité de ses œuvres telles que *Irrlicht* («Feu follet», 1979) et *le Forme riflesse* («les Formes réfléchies», 1980).

Maggini Giovanni Paolo (Botticino Sera, Brescia, 1579 - Brescia v.1630) luthier italien. En 1598, à Brescia, il fut engagé comme apprenti dans la fabrique de Gasparo da Salò, avec lequel il travailla jusqu'en 1609. Après la mort du maître, il reprit la fabrique et en continua l'activité, subissant également l'influence de l'école de Crémone.

maggiolata sérénade populaire que l'on chantait le premier mai, dans les campagnes toscanes, sous les fenêtres des femmes. Parmi les textes poétiques les plus célèbres, citons *Ben venga maggio* d'Agnolo Poliziano. Ce genre fut assez en vogue au XVI^e^ s. Du point de vue musical, il y a des maggiolate populaires monodiques et d'autres polyphoniques, dans le style de la *villanella*, dues à des compositeurs de musique savante. Actuellement la m. est la variante toscane du *cantar maggio* répandu dans une grande partie de l'Italie rurale.

Maggioni Aurelio Antonio (Milan 1908) compositeur et pédagogue italien. Il fut professeur de composition au Conservatoire de Milan. Dans ses œuvres pour orchestre, de musique de chambre (divertissements, sonatines) et ses compositions chorales, il a également utilisé des instruments du folklore inca, fruit de ses études ethnomusicales.

Magnard Albéric (Paris 1865 - Baron, Oise, 1914) compositeur français. Elève de Massenet et d'Indy, il écrivit trois opéras (*Yolande*, *Guercœur*, partiellement remanié sur les indications de G. Ropartz, *Bérénice*), de nombreuses compositions symphoniques (dont 4 symphonies : la troisième, op. 11, est la plus connue) et de musique de chambre (un *Quintette* à vent, op. 8, un *Quatuor* à cordes, op. 16, un *Trio* avec piano, op. 18 et une *Sonate* pour violon et piano, op. 13). Sa musique, marquée par l'influence de Wagner, mais surtout de d'Indy, est appréciée pour la ferveur de son style et la rigueur de sa construction formelle.

magnétophone appareil électroacoustique pour l'enregistrement du son. Des petits modèles destinés aux musicassettes aux modèles de grandes dimensions, le principe technique du m. est le même. Le m. reçoit les signaux électriques musicaux qui proviennent de microphones, de tourne-disques ou d'autres m. et les dirige sur la «tête» d'enregistrement. Il s'agit d'un petit électro-aimant dont les pôles sont séparés au point terminal par une fissure minuscule appelée entrefer. Sur les pôles sont enroulées de nombreuses spires d'un fil de cuivre très fin où circulent les signaux modulés qui parviennent au m. Ces signaux modulent à leur ressemblance le champ magnétique présent dans la tête et par son intermédiaire transfèrent leurs propres caractéristiques sur une *bande magnétique* qui défile à vitesse constante devant la tête. Cette bande magnétique est constituée par un support en matière plastique très fin mais résistant : un des côtés de ce support est recouvert d'une couche très mince et homogène d'un oxyde magnétique (fer, chrome, etc.) dont les cristaux constituent un ensemble de petits aimants infiniment petits préalablement excités par un

courant de prémagnétisation de fréquence ultrasonique (inaudible pour une oreille humaine) produit par une «tête» appropriée qui précède la tête d'enregistrement. Quand les différents points de la bande magnétique passent devant la tête d'enregistrement, ils reçoivent les impulsions électromagnétiques que les signaux produisent dans la tête elle-même, ce qui module la bande magnétique selon la même norme que celle qui caractérise le signal électroacoustique qui entre dans le m. Il s'agit d'une image sonore que la bande magnétique conserve et restitue aussi souvent qu'on le désire si on la fait passer devant une «tête de lecture» qui, dans les m. les plus évolués, est séparée de la tête d'enregistrement. Dans les autres magnétophones, c'est la tête d'enregistrement elle-même qui fonctionne comme «lectrice», mais dans tous les cas les circuits électriques qui permettent l'enregistrement et la lecture de la bande magnétique sont séparés, ainsi que les commandes qui les font fonctionner. La «reproduction» se fait par l'intermédiaire d'un processus inverse par rapport à celui de l'enregistrement : les signaux électriques produits par le dispositif de lecture de la bande magnétique, après avoir été convenablement amplifiés, parviennent aux diffuseurs du son, écouteurs ou haut-parleurs. Quand le m. fonctionne comme reproducteur, le dispositif qui produit le courant ultrasonique de prémagnétisation de la bande magnétique est automatiquement exclu, tandis que lorsqu'il est en position d'enregistrement le courant lui-même pourvoit même à l'effacement d'éventuels enregistrements préalables; c'est pour cela que toute bande magnétique peut être utilisée plusieurs fois. La fidélité de l'enregistrement et de la reproduction dépend de la qualité du m., de la vitesse et de la régularité du défilement de la bande magnétique, ainsi que de la qualité des signaux qui entrent dans le m. et de celle des amplificateurs et des diffuseurs. Les vitesses de la bande magnétique sont standardisées et correspondent à 38 - 19 - 9,5 - 4,75 - 2,375 cm/sec. Plus la vitesse est élevée, meilleure est la fidélité. La vitesse de 19 cm/sec. est cependant déjà suffisante pour satisfaire aux exigences musicales, même très raffinées. Le m. peut être mono ou stéréophonique : dans le deuxième cas, l'appareil est pourvu de deux canaux d'enregistrement et de reproduction, convenablement séparés et réglables indépendamment l'un de l'autre. Tous les m. sont pourvus de potentiomètres grâce auxquels il est possible de «doser» le niveau du signal qui entre dans la machine : un instrument approprié en indique la valeur, qui ne doit pas dépasser une certaine limite afin d'éviter la «distorsion» du signal lui-même. Dans le m. stéréophonique il y a deux doseurs, un pour chaque canal. Pour certaines utilisations particulières, on peut trouver des m. à quatre canaux et plus. (Voir Précis d'acoustique, Enregistrement et reproduction du son.)

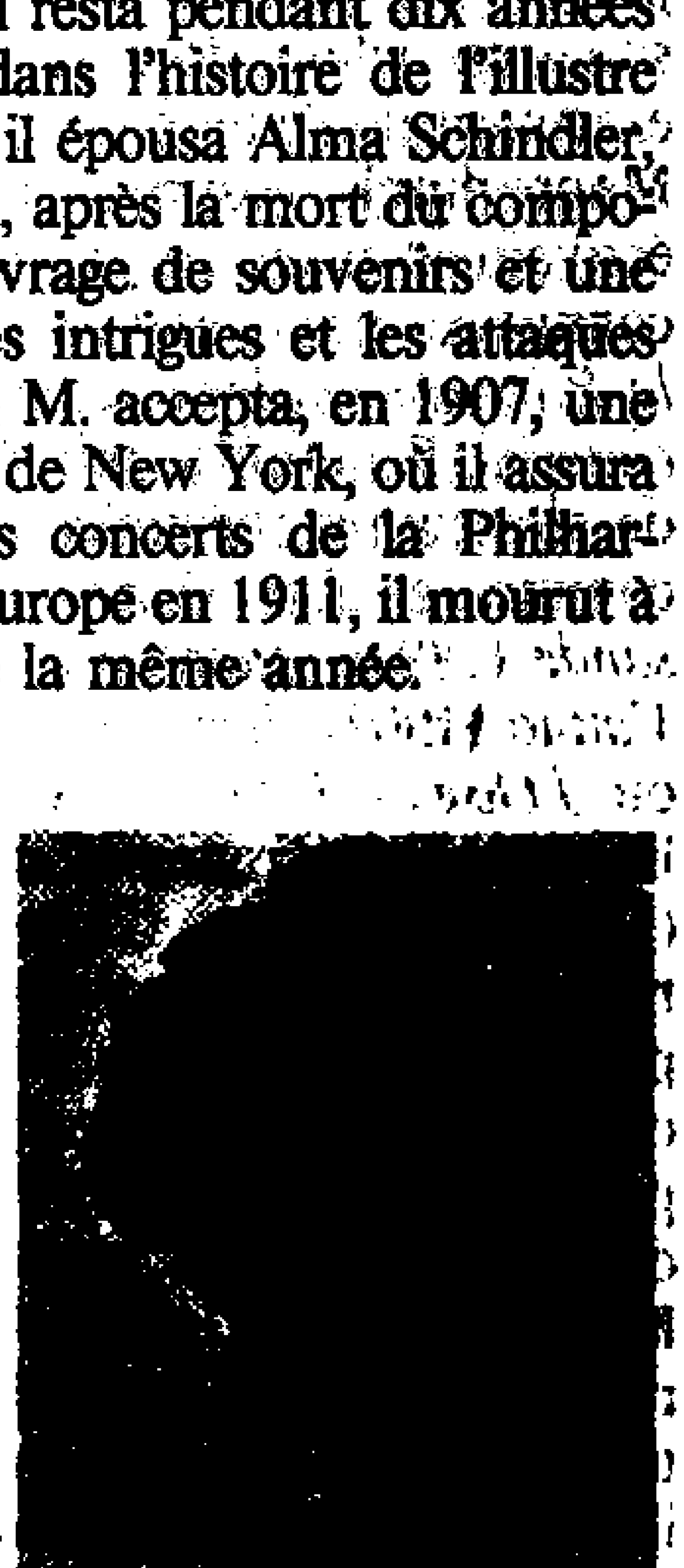
magnificat cantique tiré de l'évangile selon saint Luc (I, 46-55); il met en musique les paroles de louange au Seigneur dites par Marie lors de sa visite à Elisabeth (*Magnificat anima mea Dominum*). Dans la liturgie de l'Eglise catholique romaine, il est intégré à l'office des Vêpres, et a, pour cette raison, été souvent remanié entre le XV^e^ et le XVIII^e^ s.

Mahavishnu Orchestra groupe instrumental pop fondé en 1972 par le guitariste anglais John → McLaughlin avec Jerry Goodman (violon), Jan Hammer (claviers), Rick Laird (basse) et Billy Cobham (batterie) : le groupe fut dissous en 1976. Dans sa musique se mêlent des éléments indiens, du rock et du jazz.

Mahillon Victor (Bruxelles 1841 - Saint-Jean-Cap-Ferrat, 1924) organologue, collectionneur et constructeur d'instruments de musique belge. Propriétaire, d'une fabrique renommée de clarinettes, qu'il avait héritée de son père Charles M., il fut chercheur en acoustique appliquée aux instruments de musique et responsable du musée des instruments du Conservatoire de Bruxelles, qu'il enrichit de sa propre collection et dont il rédigea un vaste catalogue descriptif (1880-1922).

Mahler Alma (1879-1964) fille du peintre E. J. Schindler; elle épousa en 1902, à l'âge de 22 ans, Gustav Mahler qui était de 19 ans son aîné. Bonne musicienne, fréquentant les cercles de l'avant-garde artistique viennoise, elle épousa, après la mort de Mahler (1911), d'abord l'architecte W. Gropius, fondateur du Bauhaus, puis l'écrivain F. Werfel; mais, elle inspira d'autres grands personnages du monde artistique comme O. Kokoschka, G. Hauptmann, A. Berg (qui lui dédia son *Wozzeck*), R. Strauss et B. Walter. Elle écrivit un livre de mémoires et une biographie de Mahler accompagnée d'un recueil de lettres.

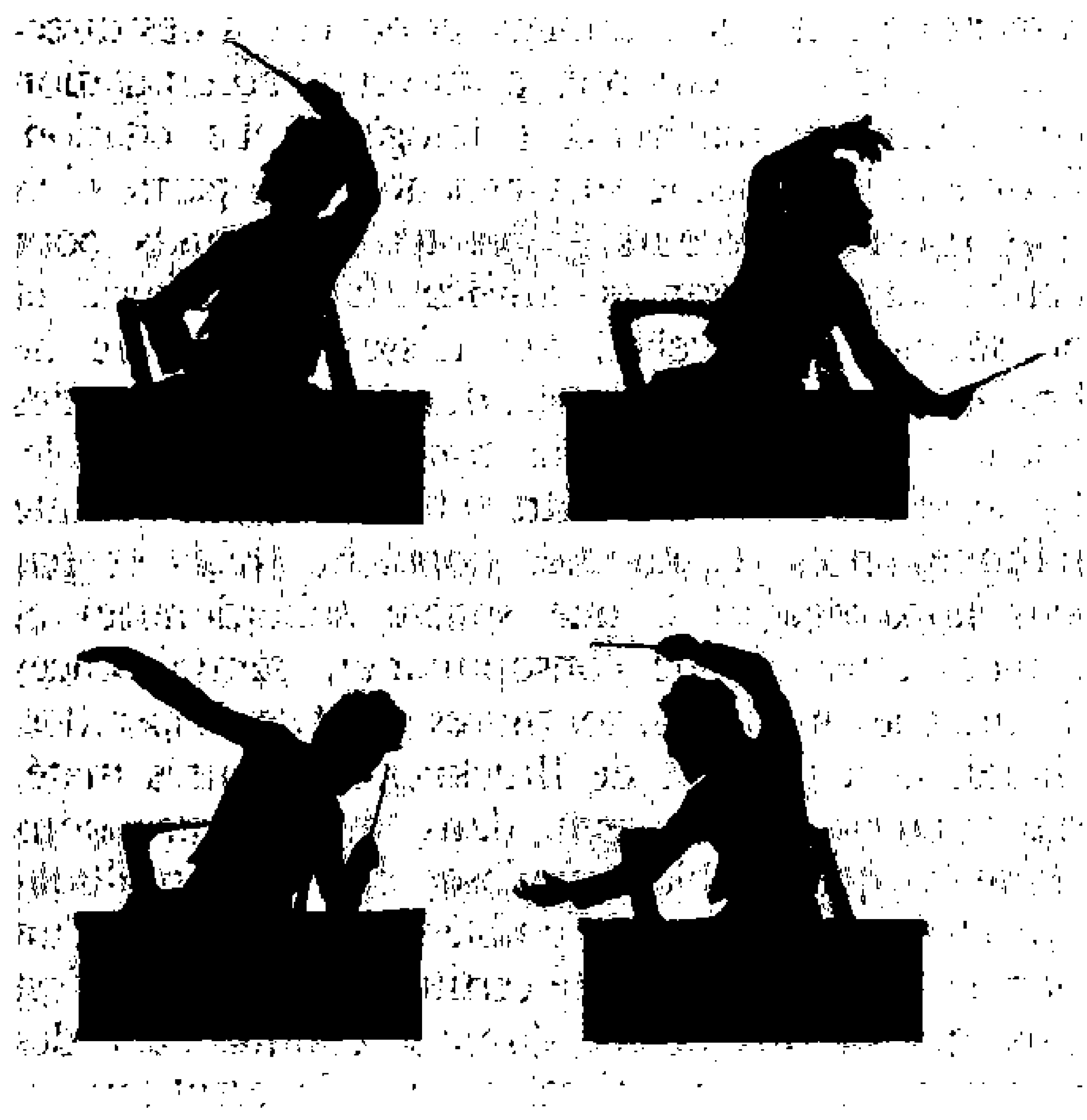
Mahler Gustav (Kalischt, Bohême, 1860 - Vienne 1911) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Fils d'un petit commerçant juif, il entreprit très jeune des études musicales qu'il acheva entre 1875 et 1878 au Conservatoire de Vienne. En 1880, il entreprit une carrière de chef d'orchestre qui devait le conduire dans de nombreux théâtres : Bad Hall (1880), Lubiana (1882), Olomouc (= Olmütz, 1883), Kassel (1883-1885), Prague (1885-1886), Leipzig (1886-1888 comme remplaçant de Nikisch; c'est dans cette ville, entre autres, qu'il termina, mit en musique et fit représenter l'opéra inachevé de Weber *Die drei Pintos*), Budapest (1888-1891), Hambourg (1891-1897). En 1897, il fut nommé chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne, où il resta pendant dix années qui devinrent un mythe dans l'histoire de l'illustre théâtre viennois. En 1902, il épousa Alma Schindler, de 19 ans sa cadette (et qui, après la mort du compositeur, écrira sur lui un ouvrage de souvenirs et une biographie). Ennuyé par les intrigues et les attaques dont il était devenu l'objet, M. accepta, en 1907, une invitation du Metropolitan de New York, où il assura également la direction des concerts de la Philharmonic Society. Rentré en Europe en 1911, il mourut à Vienne au mois de mai de la même année.



G. Mahler, gravure de E. Orlik (1902).

En tant que chef d'orchestre, M. eut une renommée extraordinaire. Sa théorie de l'interprétation (exécutée avec un souci de la plus scrupuleuse clarté) tendait probablement à une «re-création» : c'est ce qui explique, par exemple, ses interventions sur l'instrumentation des symphonies de Beethoven. Il introduisit des critères novateurs dans le cadre de la mise en scène et de la direction d'opéra. Son activité de compositeur — à l'exception de quelques compositions de jeunesse perdues ou détruites par M. lui-même, et de la cantate dramatique *Das Klagende Lied* («le Chant de Lamentations») sur un texte dont il est l'auteur, pour soprano, contralto, ténor, chœur et orchestre (1880, puis plusieurs fois remaniée) — se divise en trois périodes, selon une répartition en réalité discutable dans son approche. La première période comprend la *Première Symphonie en ré majeur* (1884-1888), la *Seconde Symphonie en do mineur* pour soprano, contralto, chœur et orchestre (1888-1894), la *Troisième Symphonie en ré mineur* pour contralto, chœur de femmes, voix blanches et orchestre (1893-1896) et la *Quatrième Symphonie en sol majeur* pour soprano et orchestre (1899-1900). La même période comprend aussi les *Vier Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883-1885) pour voix et orchestre sur des textes poétiques de sa composition, les trois volumes de *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (1880-1883 et 1887-1890), pour voix et piano, principalement sur des textes tirés du recueil de chants populaires de Brentano et von Arnim *Des Knaben Wunderhorn*, d'où sont extraits également quelques-uns des textes incorporés dans la seconde, la troisième et la quatrième symphonie, ainsi que dix *Lieder aus «Des Knaben Wunderhorn»* pour voix et orchestre (1892, 1893, 1898). La deuxième période comprend la *Cinquième Symphonie en do dièse mineur* (1901-1902), la *Sixième Symphonie en la mineur* (1903-1904), la *Septième Symphonie en mi mineur* (1905) et d'autres lieder pour chant et orchestre : les *Kindertotenlieder* («Chant des enfants morts», 1901-1904, sur des poèmes de Rückert) et les *Cinq Lieder de Friedrich Rückert* (1901-1902), publiés en même temps que deux autres *Lieder aus «Des Knaben Wunderhorn»* (1899,1901) sous le titre de *Sept Derniers Lieder*. La troisième période, enfin, comprend la *Huitième Symphonie en mi bémol majeur* pour soli, double chœur, chœur d'enfants et orchestre (1906), *Das Lied von der Erde* («le Chant de la terre», 1908), sorte de symphonie de lieder pour contralto, ténor et orchestre, la *Neuvième Symphonie en ré majeur* (1908-1909) et la *Dixième Symphonie en fa dièse majeur*, demeurée inachevée (1910).

Certains éléments peuvent permettre de justifier cette division en trois périodes : la prédilection pour les textes du *Wunderhorn* dans la première période, où les symphonies furent toutes dépendantes d'une sorte de «programme», diversement formulé puis supprimé; l'abolition de tout «programme» dans la cinquième, sixième et septième symphonie, qui sont toutes purement instrumentales et révèlent une recherche constante d'une logique structurelle plus rigoureuse et concise, un intérêt nouveau pour la polyphonie et en même temps l'approfondissement d'une instrumentation de plus en plus originale; enfin, dans les dernières années, après la *Huitième Symphonie* (qui reste problématiquement à part)



Mahler dirigeant l'orchestre : esquisses caricaturales de O. Böhler.

l'apparition du «style tardif», de la prose musicale désunie des dernières pages, désormais proches du climat de l'expressionnisme.

Mais le côté schématique de cette division ne rend pas justice à l'unité substantielle du monde de Mahler, à une œuvre qui peut être vue comme un unique *work in progress*, où lied et symphonie se mêlent organiquement dans une perspective originale. Si l'on fait abstraction de quelques aspects de la *Première* et de la *Deuxième Symphonie*, l'attitude de M. en face du «problème symphonique» et de la musique à programme reste en substance toujours la même, et l'existence de formulations de programme (retirées ensuite) ne révèle pas une position différente. M. ne croit ni au classicisme de Brahms, ni à l'affirmation de la part de l'école néo-allemande de la nécessité d'un «programme» : son recours à des composantes extramusicales est seulement un moyen (abandonné ensuite) pour exprimer une urgence de communication et doit être compris comme «programme intérieur». En participant d'une manière originale au débat sur le «problème symphonique» (ouvert, selon Bülow, et également selon M., par la *Neuvième* de Beethoven), M. semble vouloir pénétrer dans le vif d'une situation qui avait connu comme acteurs Liszt, Bruckner et Wagner, selon une perspective qui récupère idéalement certains aspects du premier romantisme (que l'on pense au choix, totalement «inactuel», des textes du *Wunderhorn*, mais aussi à ceux de Rückert et aux vers de M. lui-même) : en même temps, toutefois, son œuvre est riche d'éléments qui influencèrent Berg et Webern (qui l'estimaient énormément) et, dans une moindre mesure, Schoenberg, bien que l'harmonie de M. et son rapport avec la tonalité n'apparaissent point radicalement novateurs. En effet, M. affronta la tradition symphonique avec une conscience critique développée, un sentiment déchiré et une soif de vérité, exerçant sur les formes transmises par la tradition une violence douloureuse, modifiant ses schémas vers la définition de parcours soumis à une logique délibé-

rément désordonnée, ambiguë et ouverte à des directions variées, y compris à travers l'accumulation démesurée de matériaux hétérogènes. La citation, l'ironie et le sarcasme en viennent à faire partie d'un univers qui a recours à des termes connus pour définir un mouvement musical fait de liberté et de souplesse nouvelles, qui laissent apparaître de brusques différences de style, des déchirements et des fractures qui rendent une conciliation impossible. Gestes d'une théâtralité outrée et moments de délicate intimité, mots d'innocence populaire (rachetés par leur appartenance à une sphère subordonnée) et banales musiques de consommation, réminiscences de marches militaires, tournures de style d'opérettes, chorals à la manière de Bruckner et d'autres matériaux encore convergent dans des constructions savantes, qui semblent exploser dans une multiplicité chaotique, comme l'emblème de la perte d'un élément central et de toute certitude consolidée. C'est ainsi que la voix de M. s'impose comme l'une des plus significatives parmi celles qui s'élevèrent lors du déclin de l'empire des Habsbourg, au début du siècle. Parmi les aspects les plus importants de l'héritage qu'il légua à l'école de Vienne, il y a la définition d'une instrumentation tendant à la plus grande clarté, à l'individualisation la plus complète des lignes polyphoniques et à une expression morcelée au timbre riche et clair. Elle s'impose avec une évidence particulière dans la *Septième,* puis dans le climat de triste détachement qui caractérise les dernières pages du compositeur.

Mahu Stephan (? entre 1480 et 1490 - ? 1541) compositeur d'origine inconnue. Il fut vice-maître de la chapelle de la reine Anne de Hongrie, sous la direction d'Arnold von Bruck, après avoir été tromboniste au service de Ferdinand I[er]. Son œuvre, très appréciée, comprend des lieder, une douzaine de motets, et des œuvres religieuses, parmi lesquelles 2 *Magnificat* et les *Lamentationes Hieremiae* à 2-6 voix. □

mai, chansons de genre musical populaire lié à des traditions rituelles antérieures au christianisme et que celui-ci a intégré à ses fêtes printanières et particulièrement à celles du mois de mai. Diffusés dans le bassin méditerranéen, en Italie (notamment dans l'Apennin et la province de Reggio-Emilie) et en Espagne, mais également dans les pays germaniques, les chants de mai prennent des formes variées, souvent dialoguées et que couronne l'intervention d'un chœur.

Maillard Jean (v. 1515 - ?) musicien français. Biographie encore inconnue. M. a laissé 6 messes, une centaine de motets, une cinquantaine de chansons profanes et spirituelles et 1 psaume de Marot, publiés entre 1538 et 1570 environ, à Paris, chez Attaingnant, Du Chemin, Le Roy et Ballard. M. fut apprécié de ses contemporains. Les luthistes transcrivirent ses chansons, Lassus lui emprunta quelques motets, Goudimel écrivit une messe sur une de ses chansons, et Palestrina une messe sur son motet *Eripe me.* Avant que la musique de Lassus n'ait envahi le répertoire français, M. fut le principal compositeur de musique religieuse de son pays. □

Maillard Jean (Paris 1926 - 1985) musicologue français. Docteur avec une thèse intitulée *Evolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIV[e] siècle* (1961), spécialiste de musique médiévale; il a publié de nombreux articles et écrits, comme *Adam de la Halle, perspective musicale* (1982). Il a aussi édité des anthologies de chansons de trouvères et de troubadours. □

Maillart Louis, dit «Aimé» M. (Montpellier 1817 - Moulins-sur-Allier 1871) compositeur français. Élève d'Halévy et Grand Prix de Rome en 1841, il se consacra à la carrière théâtrale avec des opéras classiques et comiques, dont quelques-uns connurent un certain succès comme *les Dragons de Villars* (1856) et *les Pêcheurs de Catane* (1860). □

mailloche batte double, c'est-à-dire munie d'une boule à ses deux extrémités. Quand on la tient par son milieu, on s'en sert pour produire le roulement sur la → grosse caisse.

main guidonienne → mutation.

Mainerio Giorgio (Parme env. 1535 - Aquileia 1582) compositeur italien. Il publia *Il Primo Libro dei balli* (1578), importante source pour la connaissance des danses pour ensemble instrumental de la deuxième moitié du XVI[e] s.

mainstream (mot anglais : «courant principal») terme utilisé en jazz pour définir le style swing tardif, qui précéda le bop; ce mot fut aussi l'expression d'une polémique contre les nouvelles tendances du bop.

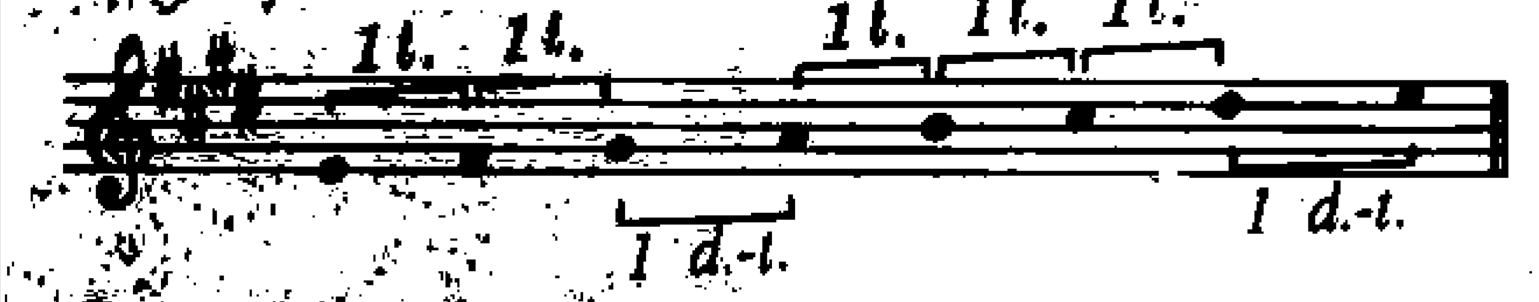
maître de chapelle titre désignant le responsable de l'ensemble des musiciens, chanteurs et instrumentistes attachés à une église, une cour ou également à un théâtre.

maîtrise école chorale qui était autrefois au service des cours et des églises. Avant la Réforme, les m. étaient particulièrement nombreuses en Allemagne centrale. // Ensemble des chanteurs; chœur d'église.

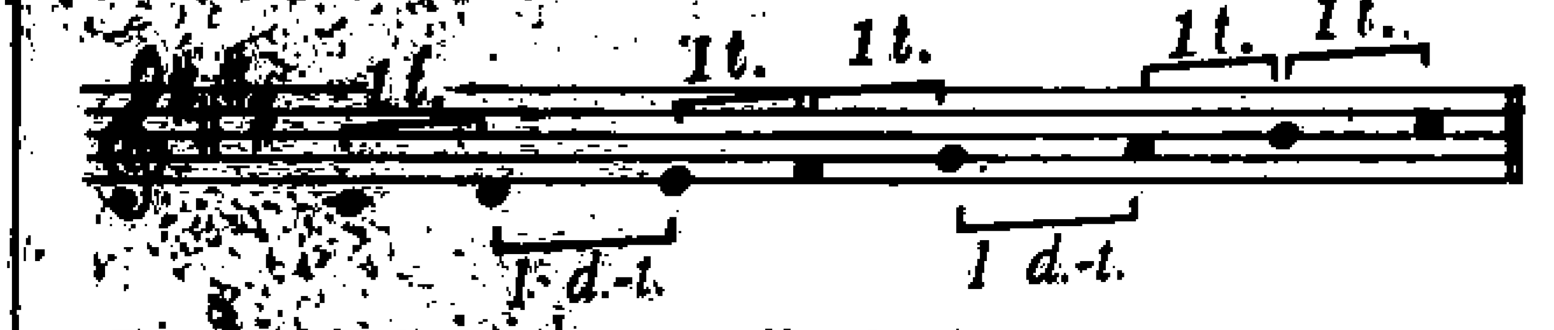
majeur mode du système tonal, opposé au mode mineur. Il représente l'un des deux ordres distincts de la gamme, des tonalités et des accords prévus par le système, dotés de fonctions et de caractères particuliers. Le mode m. est caractérisé par un rapport entre les notes suivant un modèle de gamme constituée par les successions ascendantes de 2 tons, 1/2 ton, 3 tons et de nouveau 1/2 ton; ce modèle est issu du *mode ionien,* appelé ainsi entre le XVI[e] et le XVII[e] s. Quand une note quelconque est choisie comme tonique, c'est-à-dire comme première note de cette gamme, celle-ci en prend le nom (par ex. : gamme de *mi* m., de *sol* m., de *la* bémol m.) et elle est en même temps caractérisée par une → tonalité particulière (par ex. respectivement : tonalité de *mi* m., de *sol* m., de *la* bémol m.). A chaque tonalité m. correspond une tonalité mineure, appelée *relative mineure,* dont la tonique correspond au VI[e] degré de la tonalité relative m. (par ex. les gammes relatives mineures de *mi* m., *sol* m., *la* bémol m. sont, respectivement, les tonalités de *do* dièse mineur, *mi* mineur, *fa* mineur).

Par accord m., ou accord parfait m., on désigne l'accord sur une note supposée tonique d'une gamme m. et constitué également par le III[e] et V[e] degré de la même gamme; si la note est précisée, l'accord prend son nom (par ex. : l'accord parfait de *la* m., ou, plus simplement, accord de *la* m., désigne l'accord formé, de *la,* note la plus grave, *do* dièse et *mi,* respectivement les I[er], III[e] et V[e] degrés de la gamme de *la* m.: *la-si-do* dièse-*ré-mi-fa* dièse-*sol* dièse-*la*). Le mode m.

Exemples de gammes majeures et de leurs gammes relatives mineures

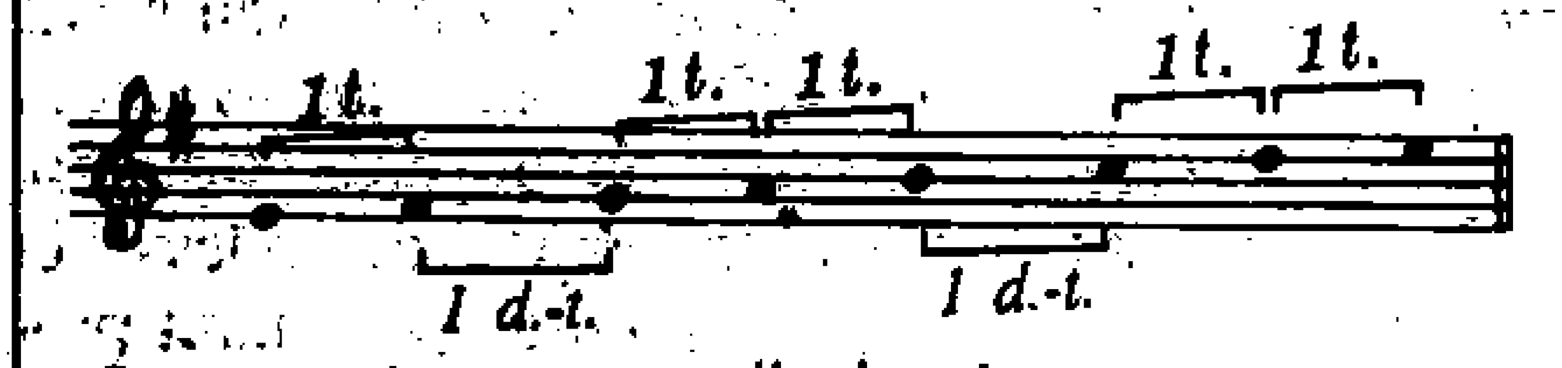


Gamme de mi majeur

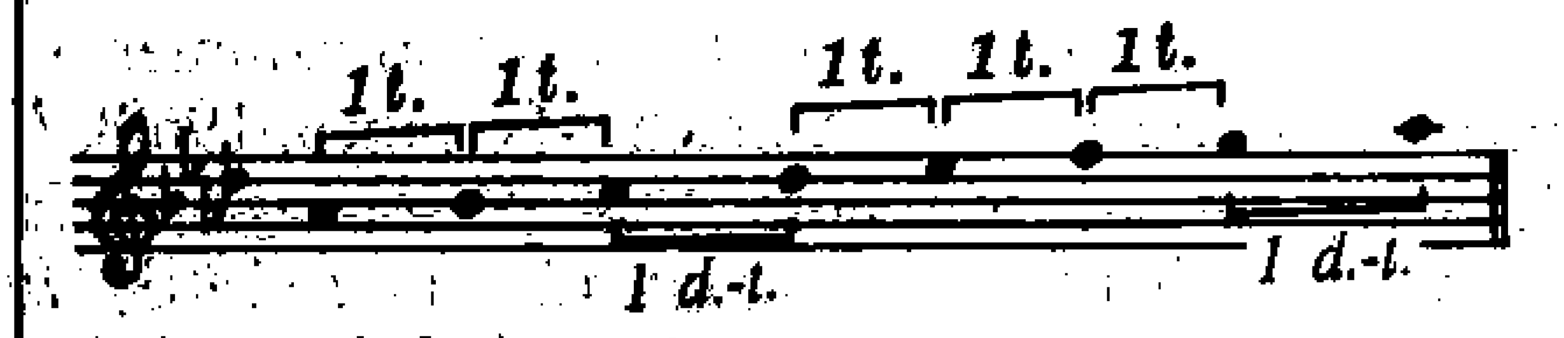


Gamme mineure naturelle de do ♯

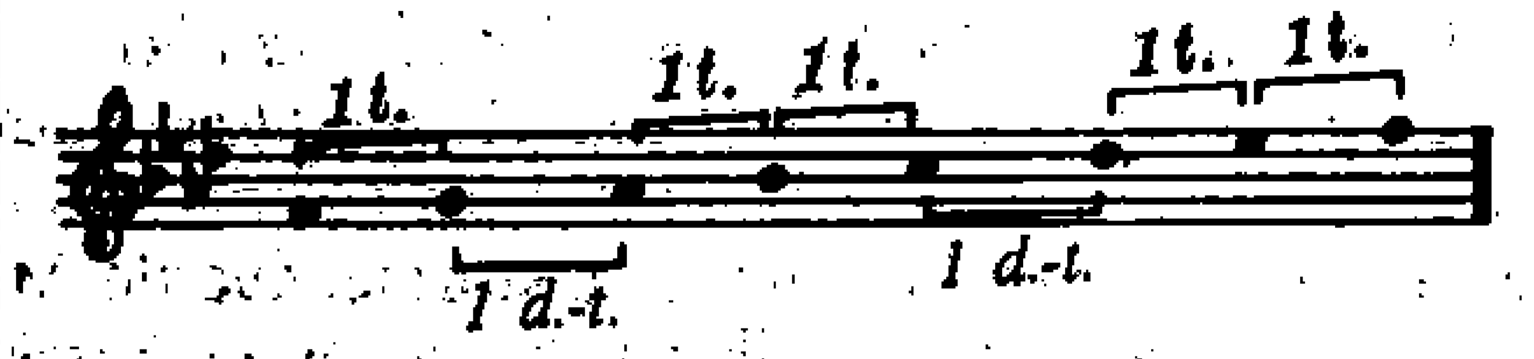
Gamme de sol majeur



Gamme mineure naturelle de mi



Gamme de la ♭ majeur



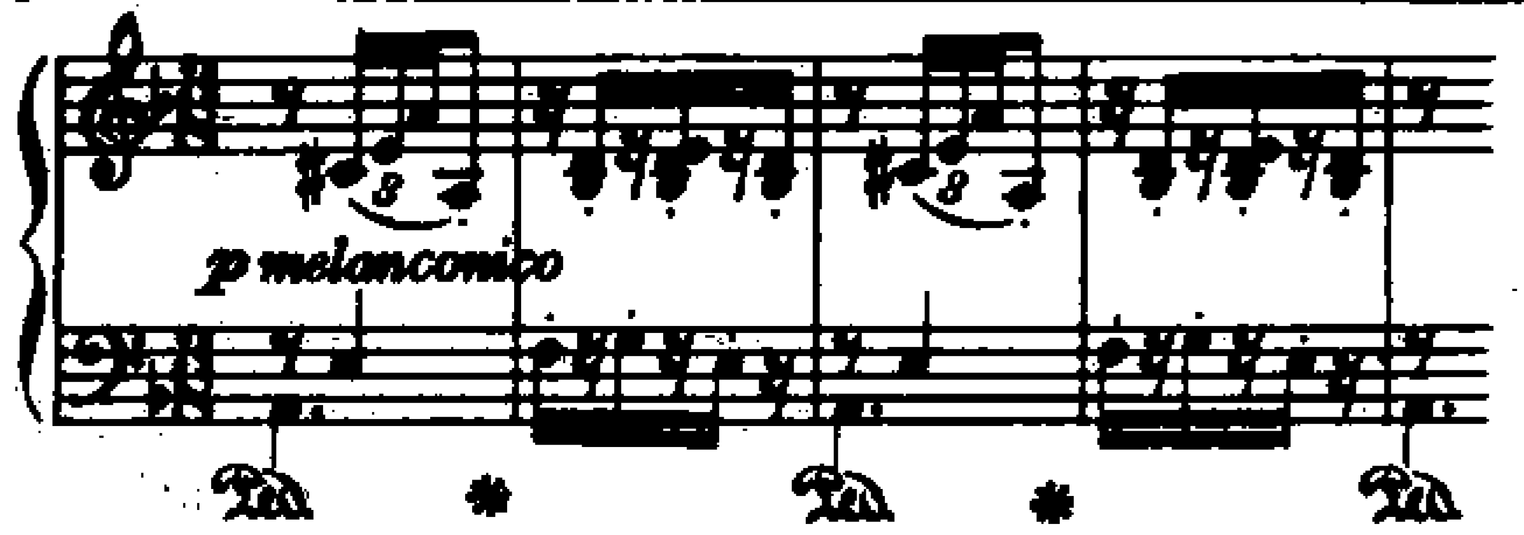
Gamme mineure naturelle de fa

est, de façon générale, plus utilisé pour exprimer des sentiments positifs et optimistes. // Les intervalles de seconde, tierce, sixte et septième et ceux qui, harmoniquement, sont équivalents dans l'ambitus de l'octave supérieure (neuvième, dixième, treizième, etc.) sont appelés m. lorsqu'ils se rapportent à une gamme m., dont la tonique correspond à la note la plus grave de l'intervalle lui-même.

Majorano Gaetano, dit «il Caffarelli» ou «Caffariello» (Bitonto, Bari, 1710 - Naples 1783) sopraniste italien. Il débuta en 1726 et s'affirma comme un virtuose extraordinaire, dans les théâtres italiens et européens; il interpréta surtout des œuvres de Leo, Vinci, Hasse, Galuppi et Jommelli.

Makłakiewicz Jan Adam (Chojnaty, Masovie, 1899 - Varsovie 1954) compositeur polonais. Élève de Dukas à Paris, il est l'auteur de ballets et d'œuvres de musique symphonique, symphonico-chorales et de chambre qui présentent des affinités, pour l'intensité de son lyrisme et la finesse de son organisation, avec la production de Szymanowski.

malagueña danse espagnole de rythme ternaire, originaire de Málaga, répandue surtout en Andalousie et dans le sud de l'Espagne. Elle appartient à la famille du *fandango* et repose sur un schéma harmonique élémentaire, sur lequel la mélodie se déroule librement, de façon improvisée. Albéniz (cahier n°4 de *Iberia*) et Ravel (dans la *Rhapsodie espagnole*) en ont laissé des exemples célèbres.



Rythme de malagueña (I. Albeniz : «Rumores de la caletas» tiré de «Recuerdos de viaje», n° 6).

malambo danse des gauchos argentins, exécutée uniquement par des hommes, sur un rythme vif à 6/8. Elle est accompagnée par la guitare.

Malawski Artur (Przemysl 1904 - Cracovie 1957) compositeur polonais. L'un des principaux représentants de la génération intermédiaire, entre Szymanowski et la «nouvelle musique» polonaise, il se distingue par un sens développé de la couleur et une inspiration d'une grande intensité lyrique. Il faut signaler son ouverture symphonique *Hungaria* (1956), inspirée par la révolte de Budapest.

Malcolm George (Londres 1917) claveciniste, pianiste chef d'orchestre et de chœur anglais. Musicien éclectique, il s'est affirmé sur le plan international comme claveciniste au tempérament brillant et communicatif.

Malec Ivo (Zagreb 1925) compositeur yougoslave. Après ses études à l'Académie musicale de Zagreb, il s'installa à Paris en 1956 et fit partie du Groupe de recherches de musique concrète de Pierre Schaeffer. Depuis 1972, il enseigne la composition au Conservatoire de Paris. Il a été l'un des premiers compositeurs yougoslaves à adopter les techniques de la nouvelle musique tout en acquérant une renommée internationale.

Maler Wilhelm (Heidelberg 1902 - Hambourg 1976) compositeur et pédagogue allemand. Après avoir enseigné à Cologne (1925-1939) et à Bonn (1931-1944), il a dirigé la Norwestdeutsche Musikakademie de Detmold (1946-1959), et la Hochschule für Musik de Hambourg (1959-1969). Son œuvre, influencée à la fois par la tradition allemande de Reger et de Busoni, et l'impressionnisme français, comprend de la musique instrumentale et vocale. Il a aussi publié un *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre* (1931). □

Malibran Maria Felicita (Paris 1808 - Manchester 1836) cantatrice espagnole. Fille du ténor Manuel García, elle commença très jeune sa brève et intense carrière; elle mourut en effet à l'âge de vingt-huit ans seulement, des suites d'une chute de cheval. Sa voix avait une tessiture prodigieuse (même si elle accusait

M. Malibran, portrait de J. A. D. Ingres, Londres, National Gallery.

une certaine dureté dans les notes très aiguës) et un timbre chaud et expansif. D'abord spécialiste des rôles de contralto de Rossini, dans lesquels elle faisait preuve d'une grande virtuosité, elle se consacra, au cours de ses dernières années, au répertoire de Bellini, mezzo-soprano aussi bien que soprano (Romeo dans *I Capuleti,* Amina de la *Sonnambula*, Norma) devenant l'un des prototypes de l'interprète romantique pour son accent passionné, son phrasé et sa présence sur scène.

Malipiero Gian Francesco (Venise 1882 - Trévise 1973) compositeur italien. Fils et petit-fils de musiciens (son père, Luigi, fut pianiste et chef d'orchestre; son grand-père, Francesco, un compositeur très estimé de Rossini), il étudia au Conservatoire de Vienne, au Liceo Musicale de Venise et à celui de Bologne où il obtint son diplôme de composition avec M. E. Bossi en 1904. Après avoir enseigné au Conservatoire de Parme (1921-1924), il se retira à Asolo où il se consacra à la composition. En 1936, il revint à son activité d'enseignement, d'abord comme titulaire de la chaire d'histoire de la musique à l'Université de Padoue et directeur de l'Istituto Musicale de la ville (1938-1939), puis en qualité de directeur du Liceo Musicale de Venise (1939-1952). En 1913, il avait détruit une grande partie de sa production de jeunesse, de facture essentiellement romantique, avec des préférences pour le surnaturel et les mystères nocturnes. L'année 1913 fut pour M. une année cruciale : à Paris, il rencontra Casella, D'Annunzio et Ravel, et il assista à la première représentation du *Sacre du printemps* de Stravinski. Au cours des années qui suivirent, il s'affirma pleinement avec les *Pause del silenzio* (1917), musique symphonique, et *Pantea* (1919) drame pour une seule danseuse, baryton, chœur et orchestre; dans ces œuvres s'exprime déjà toute sa poétique.

De caractère nettement antiromantique et portée essentiellement à la vocalisation, même dans l'instrumentation, la musique de M. se fonde sur le chant grégorien et sur la monodie italienne du XVI^e^ siècle, tout en étant sensible aux grandes innovations de forme et d'expression de notre siècle. Ses caractéristiques constantes sont la liberté de rythme et de structure, l'articulation en épisodes, l'absence presque totale de développements de thèmes, la fluidité rhapsodique du discours. En particulier, son théâtre se base sur une juxtaposition statique de scènes dramatiques, selon une technique que l'on a définie *a pannelli* («en volets») et qui fut mise en œuvre pour la première fois, après *Pantea,* dans les célèbres *Sette Canzoni* (1918), qui, avec *la Morte delle maschere* («la Mort des masques») et *Orfeo ovvero l'Ottava canzone* («Orphée ou la Huitième chanson»), formeront la trilogie de *l'Orfeide* (représentée à Düsseldorf en 1923). Puis viendront, toujours pour le théâtre, *Tre Commedie goldoniane* («Trois comédies de Goldoni», 1920-1926), *Filomela e l'Infatuato* («Philomèle et le Passionné», 1925), *Merlino mastro d'organi* (*Merlin maître d'orgues,* 1927), la trilogie *Il Mistero di Venezia* («le Mystère de Venise», 1925-1928) et le chef d'œuvre du *Torneo notturno* («le Tournoi nocturne», 1929). Avec *La Favola del figlio cambiato* («la Fable du fils échangé», 1934), sur un livret de Pirandello, M. commence à accepter des pièces où l'action se développe régulièrement, tout en

F. Malipiero, photographie de 1967.

conservant, dans la composition musicale, l'articulation selon des épisodes juxtaposés et non selon un développement. C'est ainsi qu'il compose *Giulio Cesare* (1936) et *Antonio e Cleopatra* (1938), deux œuvres inspirées de Shakespeare, *Ecuba* (1941) d'après Euripide, et *la Vita è sogno* (1940) d'après Calderón de la Barca. *I Capricci di Callot* (en 1942) marqueront le retour au théâtre *a pannelli*; ils seront suivis de *l'Allegra Brigata* («la Joyeuse troupe», 1943), *Mondi celesti e infernali* («Mondes célestes et infernaux», 1950), *Il Figliuol prodigo* («l'Enfant prodigue», 1953), *Donna Urraca* («Dame Urraca», 1954), *Venere prigioniera* («Vénus prisonnière», 1957), *Il Marescalco* («le Maréchal-Ferrant», 1960), *Il Capitan Spaventa* (du nom d'un personnage de la commedia dell'arte, 1963), *Don Giovanni* (1963), *le Metamorfosi di Bonaventura* («les Métamorphoses de Bonaventure», 1966), *Don Tartufo Bacchettone* («Tartuffe le dévôt», 1967) et *Uno dei dieci* («Un des dix», 1970).

La production symphonique et instrumentale de M. est également abondante; elle comprend, entre autres, 11 symphonies (1933-1969), trois séries d'*Impressioni dal vero* («Impressions d'après nature», 1910-1922) et les deux séries des *Pause del silenzio* («Pauses du silence», 1917-1926) pour orchestre, 6 concertos pour piano (1934-1964), 2 pour violon (1932-1963) et 1 pour flûte (1968), la série de 8 *Dialoghi* («Dialogues», 1956-1957) pour ensembles variés dont l'un également avec voix; les *Ricercari* (1925) et les *Ritrovari* (1926) pour 11 instruments; une *Sonata a cinque* pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe; 8 quatuors à cordes (dont les célèbres *Rispetti e Strambotti,* 1920, *Stornelli e Ballate,* 1923 et *Canti alla madrigalesca,* 1931) et plusieurs pages pour piano. Il faut enfin signaler les œuvres avec chœur et orchestre (comme les mystères *S. Francesco d'Assisi,* 1921, *la Cena,* 1927, *la Passione,* 1935, *Santa Eufrosina,* 1942, la *Missa pro mortuis,* 1938 et les cantates *la Principessa Ulalia,* 1924, *Vergilii Aeneis,* 1944, *li Sette Peccati mortali,* 1946 et *la Terra,* 1946) et celles pour voix et instruments (comme *le Sette Allegrezze d'amore* [«les Sept Joies d'amour»], 1945) et pour voix et piano. M. a également publié de nombreux ouvrages historiques (sur des théoriciens et des réformateurs de la musique, Monteverdi, Vivaldi, Stravinski, etc.) et autobiographiques. Son activité de compositeur est toujours allée de pair avec celle de la transcription et de l'étude des musiques italiennes des XVI^e^-XVIII^e^ s. : il a dirigé l'édition de toutes les œuvres de C. Monteverdi et a été, à partir de 1947, directeur de l'Institut italien pour la publication et la diffusion de l'œuvre d'A. Vivaldi.

Malipiero Riccardo jr. (Milan 1914) compositeur italien. Fils du célèbre violoncelliste et compositeur Riccardo senior M. (1886-1975), il a étudié au Conservatoire de Milan et s'est perfectionné avec son oncle Gian Francesco M. Il a été l'un des premiers en Italie à adopter le dodécaphonisme. Il a écrit les opéras *Minnie la candida* («Minnie la candide», 1942) et *la Donna è mobile* («la Femme est volage», 1957), sur des sujets de Bontempelli; l'opéra télévisé *Battono alla porta* («On frappe à la porte», 1962), sur un texte de Dino Buzzati; des œuvres symphoniques (dont *Nykteghersia,* 1962, *Muttermusik,* 1955-1966, *Mirages,* 1966, *Requiem,* 1975) et pour instruments solistes et orchestre (dont un *Concerto* pour violon, 1952); des pièces vocales avec orchestre ou instruments (dont *6 Poesie di D. Thomas* pour soprano et dix instruments, 1958) et de musique de chambre (dont le *Quatuor nº 3.,* 1960 et *Winterquintet,* 1976).

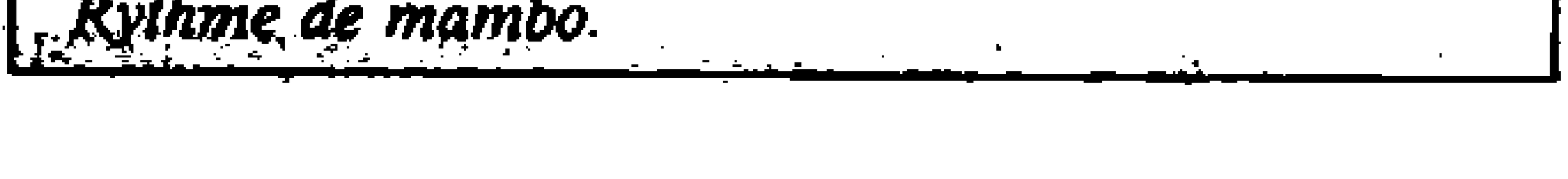
Mallarmé Stéphane (Paris 1842 - Valvins, Seine-et-Marne, 1898) poète français. Supporter inconditionnel de Wagner, son idéal fut l'œuvre d'art totale, qu'il pensa approcher en écrivant *Hérodiade, l'Après-Midi d'un faune* ou *Un coup de dés.* Nombre de ses poèmes ont été mis en musique par des auteurs tels que Cl. Debussy, M. Ravel, D. Milhaud, C. Salzedo, C. Arrieu, H. Sauguet, P. Hindemith ou P. Boulez, dont *Pli selon pli* est sous-titré «Portrait de Mallarmé». □

Malvezzi Cristoforo, ou Cristofano M. (Lucques 1547 - Florence 1597) compositeur italien. Elève de F. Corteccia à Florence, il lui succéda à la charge de maître de chapelle du grand-duc de Toscane (1577) et de la cathédrale (1596). Il s'occupa de l'édition des *Intermedi et concerti* (auquels collaborèrent également L. Marenzio, G. de'Bardi, E. de' Cavalieri et J. Peri, son disciple), joués pour la comédie représentée lors des fêtes données par les Médicis en 1589. Ceux-ci constituent un exemple intéressant de musique polyphonique écrite pour le théâtre avant l'ère de l'opéra.

Mälzel Johann Nepomuk (Ratisbonne 1772 - La Guaira, Venezuela, 1838) constructeur d'instruments et inventeur allemand. Ami de Beethoven, il fut nommé en 1808 *Kammermachinist* de la cour de Vienne; en 1816, il inventa le métronome et le fit breveter à Paris, où il ouvrit une fabrique pour la construction de ses appareils.

Mamas & Papas quatuor vocal pop américain, formé de 1965 à 1968 par John Phillips (Parris Island, Caroline du Sud, 1935), Cass «Mama» Elliot (Baltimore 1943-1974), Michelle Gilliam Phillips (Long Beach, Californie, 1944) et Denny «Papa» Doherty (Halifax, Nouvelle-Ecosse, 1941). Ses mélanges vocaux suggestifs reflétaient l'aspect le plus serein de la «philosophie» hippie californienne (*California Dreamin'; Monday Monday*).

mambo danse d'origine cubaine aux ascendances africaines, devenue célèbre dans le monde entier après la Seconde Guerre mondiale, lorsque le jazz et la musique de danse s'inspirèrent du patrimoine sud-américain et cubain. Exécuté par des formations riches d'instruments à percussion (le plus souvent idiophones), le m. introduit dans son rythme très régulier à 4/4 une subdivision irrégulière.


Rythme de mambo.

Manchicourt Pierre de (Béthune, Pas-de-Calais, v. 1510 - Madrid 1562) compositeur franco-flamand. Maître de chapelle de la cathédrale de Tournai, il dirigea ensuite la chapelle flamande de Philippe II à Madrid, de 1559 à sa mort. Ses nombreuses compositions polyphoniques, de forme traditionnelle, sont surtout caractérisées par une grande clarté harmonique et contrapuntique.

Mancinelli Luigi (Orvieto 1848 - Rome 1921) chef d'orchestre et compositeur italien. D'abord violoniste, il débuta en 1874 comme chef d'orchestre à Pérouse en dirigeant *Aida.* En 1881, il fut nommé directeur du Teatro Comunale de Bologne, où il fonda la Société du Quatuor, donnant une grande impulsion à la vie musicale de la ville. Puis il se rendit à Londres, à Madrid, à New York et à Buenos Aires, et y connut partout le succès. Il fut un interprète très apprécié de Verdi et, au moins en Italie, en Espagne et en Amérique, de Wagner et de Beethoven (son exécution de la *Neuvième Symphonie* à Bologne en 1884 est restée célèbre). Il est considéré comme un précurseur immédiat de Toscanini, avec lequel il eut en commun la fidélité au texte, le manque d'indulgence envers les chanteurs, le caractère autoritaire et la direction de mémoire. Les opéras qu'il composa, dans un style intermédiaire entre celui du Verdi des dernières années et celui de Boito (en particulier *Ero e Leandro,* 1896), n'eurent qu'un bref succès. Son habileté d'orchestrateur se révèle par ailleurs dans les musiques de scène pour *Messalina* et *Cleopatra* de P. Costa (1876-1877) et dans ses compositions symphoniques comme la suite descriptive *Scene veneziane* («Scènes vénitiennes», qui contient la *Fuga degli animali a Chioggia* [«la Fuite des animaux à Chioggia», 1888) et l'*Ouverture romantica* (1908).

Mancini Francesco (Naples 1672-1737) compositeur italien. Elève de Provenzale, il succéda à A. Scarlatti à la direction de la chapelle royale de Naples. Sa notoriété fut due surtout à ses œuvres lyriques (environ 25), presque toutes représentées à Naples et appartenant pour la plupart au courant héroïque et néoclassique.

Mancini Giovanni Battista (Ascoli Piceno 1714-Vienne 1800) sopraniste et maître de chant italien. En 1757, Marie-Thérèse d'Autriche le fit venir à Vienne, pour enseigner le chant aux princesses de la cour. Il a publié un traité sur l'art du chant, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Vienne, 1774), traduit en plusieurs langues et précieux pour les informations sur les chanteurs de l'époque et sur la technique des fioritures.

Mandanici Placido (Barcelone Pozzo di Gotto, Messine, 1798 - Gênes 1852) compositeur italien. Il fit ses études au Conservatoire de Palerme, et se fit connaître à Naples comme compositeur de ballets pour les théâtres royaux, et ensuite à Milan et à Gênes, comme professeur de chant et de contrepoint. Ses œuvres lyriques, parmi lesquelles *La moglie di mio marito e il marito di mia moglie* (1833) et *Il buontempone di porta Ticinese ovvero sabato, domenica e lunedi* (1841) se situent dans le sillage de l'école napolitaine.

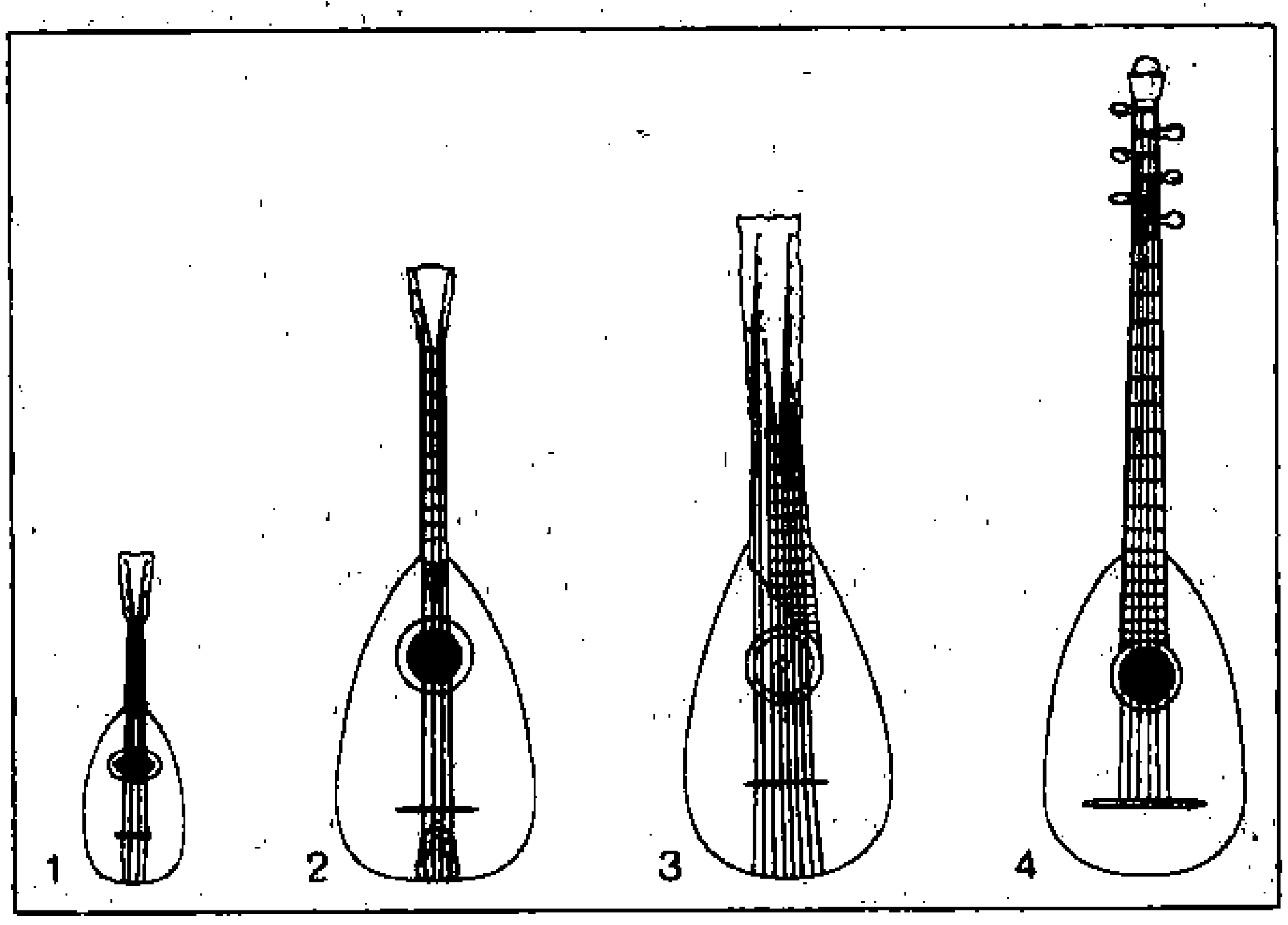
mandole instrument cordophone à plectre, de la famille du luth, en usage surtout aux XVI[e] et

XVII[e] s., mais connu depuis le XI[e] s. Un peu plus grand qu'une mandoline, il a un manche court, un chevillier long, et 4 ou 5 cordes, qui furent doublées à partir du milieu du XIV[e] s.

mandoline instrument cordophone à plectre, de la famille du luth. Issue de la mandole, mais plus petite, elle diffère également de cet instrument par son chevillier en forme de spatule. Apparue en Italie au XVI[e] s., elle a connu une grande vogue surtout dans l'Italie du Sud. Il en existe différentes sortes : la m. napolitaine, toujours en usage, possédant 4 cordes doubles métalliques — à l'accord identique à celui du violon (*mi - la - ré - sol*) — et à la table d'harmonie caractérisée par une pliure à angle convexe à la hauteur du chevalet. La m. milanaise a, quant à elle, des cordes en boyaux, que l'on pince avec les doigts, et une table d'harmonie plate. Elle a été utilisée, dans la musique savante, par Vivaldi et de nombreux compositeurs napolitains du XVIII[e] s. et, à l'époque moderne, par divers compositeurs tels que Mahler et Schoenberg.

mandoloncello instrument cordophone à plectre, de la famille du luth, un peu plus grand que la mandole, et jouant la partie de ténor dans la famille de la mandoline.

mandolone instrument cordophone à plectre de la famille du luth, semblable à la mandole, mais beaucoup plus grand : long d'un mètre environ, c'est l'instrument le plus grave de cette famille. Muni de 7 ou 8 cordes, il fut surtout répandu dans l'Italie du Sud, aux XVIII[e] et XIX[e] s.



Schémas comparatifs entre : 1 *mandoline*, 2 *mandole*, 3 *mandolone*, 4 *mandoloncello*.

mandurria→ bandurria.

Mandyczewski Eusebius (Czernowitz 1857 - Vienne 1929) compositeur et musicologue autrichien d'origine roumaine. Après ses études à l'Université de Vienne (1978-1979), il enseigna, puis devint archiviste de la Société des amis de la musique, à la place de C.F. Pohl (1887). Grâce à son admirable *Franz Schuberts Werke : kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* (1895-97), il se vit décerner le titre de *doctor honoris causa* de l'Université de Leipzig (1897). Son amitié avec J. Brahms, dont il assura l'édition intégrale des œuvres (1926-27), est à l'origine d'une correspondance d'un grand intérêt. □

Manelli Francesco, ou F. Mannelli (Tivoli, Rome, v. 1595 - Parme 1667) compositeur italien, chanteur et organisateur d'opéras. A partir de 1605, entré dans le chœur de la cathédrale de Tivoli, il se destina à une carrière musicale. En 1637, il prit la direction, avec le librettiste B. Ferrari, d'une compagnie lyrique romaine. A Venise, il loua le théâtre San Cassiano à la famille Tron, pour y monter la première représentation publique de l'histoire de l'opéra avec *Andromède*, qu'il avait mis en musique sur un livret de Ferrari, aujourd'hui perdu, comme le sont également ses 8 opéras et la plus grande partie de sa production. Les œuvres qui restent, témoignent d'un style frais et vif, proche de l'esprit de Monteverdi.

Manén Juan de (Barcelone 1883-1971) violoniste et compositeur espagnol. Il débuta à l'âge de sept ans, et effectua ensuite une brillante carrière de concertiste. Comme compositeur il fut seulement autodidacte; il écrivit des pages pour violon et orchestre et 5 opéras.

Manfredi Filippo (Lucques 1729-1777) violoniste et compositeur italien. Elève de Nardini et, peut-être, de Tartini, il exerça à Lucques, Venise et Gênes; en 1765, avec Boccherini, Nardini et Cambini, il créa le premier quatuor à cordes professionnel connu. En 1767, en même temps que Boccherini, il effectua une tournée de concerts qui le mena jusqu'à Madrid, où il resta jusqu'en 1772, en tant que violoniste de la cour du frère du roi. Compositeur encore lié aux modèles baroques tardifs, il a publié *Sei Sonate per violino e basso*; 11 autres sonates nous sont parvenues en manuscrits.

Manfredini Francesco (Pistoia v. 1680 - v. 1748) violoniste et compositeur italien. Père de Vincenzo M., il étudia avec Torelli et G.A. Perti, et fut violoniste à Ferrare, Bologne (S. Petronio, v.1704-1710) et à la cour de Munich (1711-1727). En 1727, il s'établit à Pistoia comme maître de chapelle de la cathédrale. Outre quelques oratorios, il a composé et publié 3 recueils d'œuvres instrumentales, qui le désignent comme épigone de l'école bolonaise (*Concerti per camera* op.1 pour violon et violoncelle, 1704; *Sinfonie da chiesa* op.2 pour 2 violons et orgue, 1709); mais il fut également influencé par le modèle de Vivaldi (*Concerti* op.3, 1718). Ses *6 Sonates* pour 2 violons, violoncelle et clavecin, qui conjuguent des éléments de musique de chambre et d'église, parurent à Londres, en édition posthume.

Manfredini Vincenzo (Pistoia 1737 - St-Pétersbourg 1799) compositeur italien. Fils de Francesco, il se rendit, en 1758, au service de Catherine II de Russie, à St-Pétersbourg, où il se fit connaître comme auteur de musique lyrique et instrumentale. En 1769, rentré en Italie, il demeura à Bologne, jusqu'en 1798, date à laquelle il fut rappelé à St-Pétersbourg, par le tzar Paul I[er]. Il a publié les *Regole armoniche* (1775), importantes pour la connaissance de la technique vocale et instrumentale de l'époque, et une *Difesa della musica moderna* (1788), sorte de polémique contre Arteaga. M. fut un auteur original, aussi bien dans le genre de l'opéra que dans le style sacré et instrumental (6 sonates pour clavecin et 6 quatuors).

Manfroce Nicola Antonio (Palmi, Reggio de Calabre, 1791 - Naples 1813) compositeur italien. Elève de G. Tritto à Naples et de N. Zingarelli à Rome, il fut révélé très jeune par l'opéra *Ecuba* (Naples, 1812), qui s'inspirait des effets sonores grandioses de la *Vestale* de Spontini. Ses dons peu communs de compositeur lyrique le font figurer, malgré sa production restreinte (2 opéras terminés, 6 symphonies et quelques messes), parmi les personna-

lités les plus originales et les plus intéressantes de la période pré-rossinienne.

Mankell Carl Abraham (Christiansfeld 1802 - Stockholm 1868) compositeur et musicographe suédois, fils de JOHAN HERMAN (1796-1835). Il fut organiste de St-Klara de Stockholm, puis enseigna le chant au Conservatoire royal (1834-1841). Son œuvre consiste essentiellement en romances et mélodies avec accompagnement de piano, et divers recueils de mélodies à plusieurs voix. GUSTAV ADOLF (Christianfeld 1812 - Stockholm 1880), frère du précédent. D'abord professeur de piano, il fut ensuite organiste de St-Jacob de Stockholm. Il devint membre de l'Académie royale de musique de Suède (1841) et enseigna l'orgue au Conservatoire royal à partir de 1853. IVAR HENNING (Härnösand 1868 - Stockholm 1930), neveu du précédent. Il étudia au Conservatoire royal (1887-1895), puis se consacra exclusivement à l'enseignement du piano et de l'harmonie, ainsi qu'à la critique musicale. Sa musique, surtout destinée au piano, reflète les influences de Liszt, Debussy, Grieg et Scriabine. □

Mann Thomas (Lübeck 1875 - Zurich 1955) écrivain allemand. Dans ses œuvres on trouve de nombreuses allusions à la musique dont il avait une profonde connaissance. Parfois la musique y constitue l'objet principal, qu'elle soit matière à critique, comme dans l'essai *Leiden und Grösse R. Wagners* (1933), ou bien occasion de trame narrative, comme dans le récit de jeunesse *Tristan* (1903), en grande partie inspiré par le chef d'œuvre de Wagner, ou encore dans *Doktor Faustus* (1947), où il est fait allusion, dans la crise de l'esprit bourgeois incarnée par le tragique compositeur héros du roman, au dodécaphonisme inventé par A. Schoenberg. Pour éclaircir justement certaines ambiguïtés soulevées par Schoenberg après la publication du roman, M. voulut en refaire la genèse dans un livre, *Roman d'un roman* (1949), dans lequel on retrouve les motivations et les personnages réels qui avaient joué un rôle de premier plan dans la conception de l'ouvrage. C'est par exemple le cas pour Th. W. Adorno, à qui l'on doit la rédaction presque littérale des descriptions de quelques compositions du héros imaginaire (Adrian Leverkühn). En particulier M. fut grandement influencé, pour les nombreuses formulations à caractère musical du roman, par la *Philosophie de la nouvelle musique* d'Adorno, qu'il lut alors qu'elle n'était encore qu'un manuscrit limité à la partie consacrée à Schoenberg.

Manna Gennaro (Naples 1715-1779) compositeur italien. Ses œuvres théâtrales (entre autres, *Tito Manlio*, *Lucio Vero*, *Demofoonte*, *Temistocle*), par le brio de leur invention et la beauté de leurs airs, lui assurèrent une grande renommée. En 1761, il abandonna la carrière théâtrale et se consacra à la composition de musique sacrée.

Manna Ruggero (Trieste 1808 - Crémone 1864) compositeur italien. Après s'être perfectionné avec le Père Mattei à Bologne, puis à Vienne, il obtint en 1832 un succès éphémère avec l'opéra *Jacopo di Valenza*, après lequel il se consacra à la musique sacrée, étant devenu en 1835 maître de chapelle de la cathédrale de Crémone. Sa *Messa di Gloria* (1823) eut une certaine renommée.

Manne Sheldon, dit «Shelly» M. (New York 1921 - Los Angeles 1984) batteur de jazz américain. Animateur de plusieurs groupes de jazz blanc californien au cours des années 50, sa technique de virtuose le rendit célèbre. Ses premiers enregistrements, avec C. Hawkins, remontent aux années 40. Après la guerre il joua dans l'orchestre de Kenton.

Mannelli Carlo (Rome 1640 - 1697) violoniste, chanteur et compositeur italien. Surnommé *Carlo del Violino* ou aussi *Carlino di Pamfilio* — en raison de ses relations avec la famille patricienne des Pamphili à Rome — il fut violoniste et sopraniste dans plusieurs églises et oratoires romains. Héritier de l'école romaine de L. Rossi, A. M. Abbatini et C. Caprioli, il devança les recherches techniques et stylistiques de Corelli, dans ses *Sonate a 3* pour 2 violons et basse continue (op.2 et 3, 1682-92) d'une grande difficulté technique, en 5 mouvements, avec alternance de *fugati* rapides et de *cantabili* lents.

Mannelli Francesco → Manelli, Francesco.

Mannheim, école de mouvement né à Mannheim, capitale du Palatinat, à la cour de l'Electeur Karl Theodor (1743-1778), à l'initiative d'un groupe de musiciens allemands et tchèques, qui, sous la direction de J. Stamitz, célèbre violoniste et chef d'orchestre de la cour, contribuèrent efficacement au renouveau de la musique symphonique européenne, sur le plan formel, structurel et expressif. Le modèle de la «symphonie de Mannheim», sorte de synthèse des éléments allemands et italiens, apparut de cette façon, avec des particularités stylistiques qui peuvent être définies ainsi : adoption du modèle en 4 mouvements (selon le schéma : allegro, adagio, menuet, final) et de la forme sonate, du moins en ce qui concerne le premier mouvement; développement du thématisme et du contrepoint; accentuation de la couleur harmonique et expressive, avec notamment un contraste recherché entre les différentes familles de l'effectif orchestral; usage fréquent du *crescendo* et d'autres effets dynamiques. Sans tenir compte des argumentations opposées tendant à restreindre ou à amplifier l'importance historique des symphonistes de Mannheim — en opposition ou en concurrence avec les autres écoles européennes (l'é. viennoise, avec à sa tête G.M. Monn; l'é. milanaise avec Sammartini; l'é. française avec Boismortier, Corrette, Leclair l'aîné, etc.) — il est indéniable que la formation du style symphonique classique, qui trouvera ses plus grands maîtres avec Haydn, Mozart et Beethoven, passa nécessairement par Mannheim. Aux côtés de Stamitz, animateur du groupe, figurent I. Holzbauer (1711-1783), F.X. Richter (1709-1789), Karl Stamitz (1745-1801), fils de Johann, A. Filtz (v. 1730 - 1760), C. Cannabich (1731-1798) et d'autres encore, parmi lesquels l'italien C.G. Toeschi (v.1731-1788), tous d'une productivité étonnante.

Mannino Franco (Palerme 1924) pianiste, compositeur et chef d'orchestre italien. Il a étudié avec R. Silvestri et V. Mortari à l'Académie Sainte-Cécile de Rome. Il a exercé une grande activité de pianiste, y joignant, depuis 1952, celle de chef d'orchestre. Il est l'auteur de nombreuses œuvres théâtrales (de *Vivi*, 1957, à *Dorian Gray*, 1973) et de diverses œuvres au goût éclectique.

Manone Wingy, pseudonyme de Joseph Wington (La Nouvelle-Orléans 1904 - Las Vegas 1982) trompettiste de jazz américain. Dans le style de L. Armstrong, il fut l'une des figures de proue du

dixieland. Il écrivit son autobiographie *Trumpet on the wing* (1948).

Mansurian Tigran (Beyrouth 1939) compositeur arménien. Il a étudié à Erevan en Arménie et a obtenu à Moscou un prix pour jeunes compositeurs en 1969. A partir des années 1960, il s'est intéressé aux techniques sérielles et aux expériences de la nouvelle musique, les mêlant à des éléments d'origine nationale; il joue un rôle de première importance dans le renouveau de la musique arménienne. Parmi ses œuvres, citons : *Intermezzo* pour voix et instruments et *Préludes* pour orchestre.

Mantler Michael, dit «Mike» M. (Vienne 1943) trompettiste et compositeur de jazz autrichien. S'étant installé en 1962 aux Etats-Unis, il y fonda, peu après, le Jazz Composers Orchestra, une institution permanente qui a organisé des concerts de free jazz, publié des œuvres musicales et enregistré des disques avec un grand nombre de musiciens. En collaboration avec la pianiste et compositrice Carla Bley, il a présenté ses œuvres où le style free se mêle aux influences de la musique européenne contemporaine.

manuel clavier de l'orgue et du clavecin appelé ainsi pour le différencier du pédalier. En général, l'orgue en a au moins un et jusqu'à sept, auxquels correspondent plusieurs registres, le clavecin, en a un ou deux, et exceptionnellement trois.

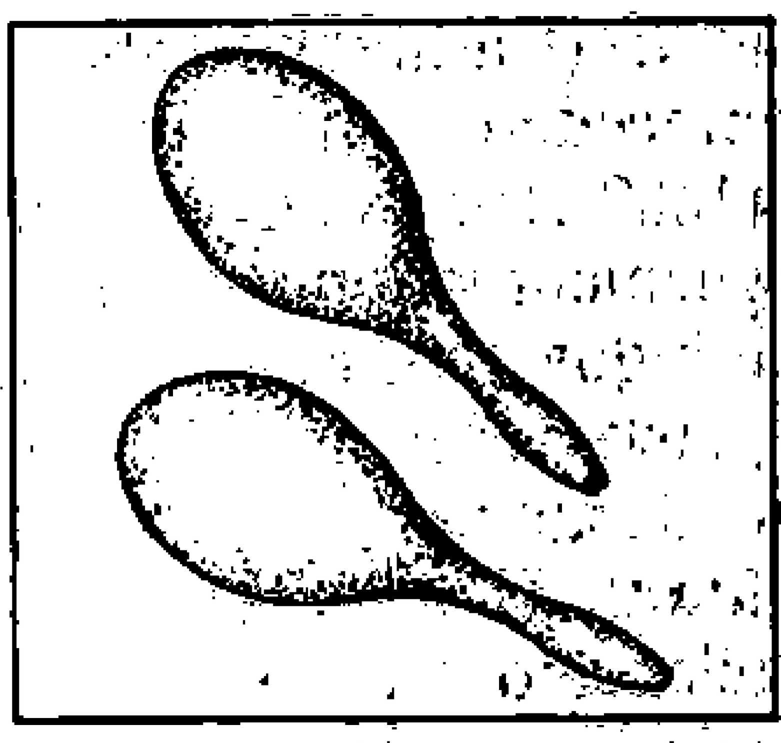
Manzoni Giacomo (Milan 1932) compositeur et critique musical italien. Sa position dans l'avant-garde italienne se caractérise par un engagement idéologique qui le rapproche de L. Nono, dont il se démarque cependant sur le plan stylistique. Lié, dans ses premières compositions (des *Suites* pour violon et piano aux *Cinque vicariote* pour chœur et orchestre sur des thèmes populaires siciliens, de *Don Chisciotte* pour soprano, chœur et orchestre au premier opéra, *la Sentenza*, 1960), à la musique sérielle la plus rigoureuse, il s'en détacha peu à peu, allant vers une plus grande liberté dans la recherche et l'utilisation expressive du matériau sonore, comme dans *Studio n° 3*, sa seconde expérience théâtrale *Atomtod* (1965) et ses compositions *Insiemi* (1967) pour orchestre, *Ombre* (1968) et *Parole da Beckett* (1971) pour chœur et orchestre. Après son troisième opéra, *Per Massimiliano Robespierre* (1975), M. approfondit son «matièrisme» contrôlé à travers les possibilités offertes par la technique des sons multiples pour les instruments à vent, entre autres dans *Masse : omaggio a Edgar Varèse* («Masses : hommage à Edgar Varèse», 1977) pour piano et orchestre et *Modulor* (1979) pour 4 orchestres. A côté de son activité de critique, il faut également citer son œuvre de traducteur des écrits théoriques de Schoenberg (sur lequel il a publié un ouvrage) et des essais musicaux d'Adorno.

Manzuoli Giovanni, ou G. Manzoli (Florence 1725-1782) sopraniste italien. Après avoir chanté dans plusieurs villes italiennes, il se rendit en Espagne, puis en Angleterre, enthousiasmant le public par la douceur de son chant expressif, qui s'opposait à celui très «fleuri» des autres sopranistes célèbres de l'époque. Il fut admiré par J. Ch. Bach et par Mozart.

Mara Gertrud, née Schmeling (Kassel 1749 - Reval, aujourd'hui Tallin, 1833) soprano allemande. De 1771 à 1779, elle se produisit au théâtre de la cour de Frédéric le Grand, et, jusqu'à la fin de l'année 1802, dans la plupart des villes européennes, surtout en concert. Elle possédait une voix limpide et exceptionnellement étendue (du *sol* grave au contre-*mi*); elle chantait en cinq langues avec une étonnante virtuosité vocale et fut considérée comme l'une des plus grandes interprètes du XVIII[e] s.

maraca instrument populaire sud-américain qui s'est récemment répandu dans le monde entier et que l'on utilise surtout dans la musique légère. Il consiste en une courge vide ou une sphère creuse de bois ou de métal contenant des graines dures ou de petits cailloux et pourvue d'un manche. On en joue en l'agitant d'une façon rythmée et on l'utilise le plus souvent par paire (→ crécelle). // Flûte rudimentaire en os utilisée par les indiens du Venezuela.

Maracas, instrument populaire d'origine sud-américaine.



Marais Marin (Paris 1656-1728) compositeur et violiste français. Elève de J.-B. Lully pour la composition, il écrivit 4 opéras sur des sujets mythologiques, adoptant le récitatif introduit par son maître, tout en lui conférant un aspect plus mélodique. Sa célébrité est surtout due à sa production instrumentale, et, en particulier, à ses nombreuses pièces pour viole (environ 700) caractérisées par une atmosphère sereine et un emploi fréquent du chromatisme; de nombreuses pièces sont rassemblées dans les 5 livres de *Pièces à 1 et 2 violes* avec basse continue, publiées entre 1686 et 1725. Dans sa musique, on sent également l'influence de A. Campra. Il transmit son expérience d'interprète à de nombreux disciples et à ses dix-neuf enfants.

Marazzoli Marco (Parme v. 1602 ou 1608 - Rome 1662) compositeur italien. Il exerça son activité surtout à Rome, au service des Barberini, de Christine de Suède et de la chapelle papale. En 1644, il séjourna à Paris, invité par le cardinal Mazarin. Il joua un grand rôle dans l'histoire de l'opéra en y introduisant, tout comme V. Mazzochi et A.M. Abbatini, l'élément comique, le récitatif *secco*, et les *finale* concertants. Parmi ses opéras, figurent *Chi soffre speri* (1639), écrit en collaboration avec V. Mazzochi, et *Dal male il bene* (1654), avec Abbatini, *la Vita humana* avec G. Rospigliosi (1658), opéra dédié à la reine Christine de Suède. En outre, il composa de nombreux oratorios, des cantates et de nombreuses œuvres de musique religieuse.

Marcel Luc André (Entrecasteaux, Var, 1919) compositeur français. Elève de Louis Saguer pour la composition (1947-1949), son intérêt pour le plain-chant et la musique de Bartók ont nettement orienté ses œuvres, comme *Incantations* pour piano (1945), *le Livre des eaux*, ballet (1947), *Mirologue*, *Variations en miroir* (1951-55), *Cantate des choses nues* (1960), *Cantate Grégoire de Narek* (1963), *Mythologies* pour orchestre (1964), *Quatuor* avec piano (1966) et *Cantate au point du jour* (1966). Il a aussi publié un *J.S. Bach* (1960).

Marcello Alessandro (Venise 1684-1750) compositeur italien. Frère de Benedetto M., il a composé 12 *Sonate a violino solo e basso continuo*, dans un style proche de celui de F. A. Bonporti, un recueil de 6 concertos pour hautbois et cordes, intitulé *la Cetra* (attribué, un moment, à son frère), des concertos à cinq, des cantates pour voix seule, des airs et des *canzonette*.

Marcello Benedetto (Venise 1686 - Brescia 1739) compositeur italien. Issu d'une illustre famille patricienne, il fut à la fois musicien et magistrat; à partir de 1730, il était *provveditore* de la République de Venise à Pola, puis camerlingue à Brescia. Participant très activement à la vie littéraire et musicale de Venise, il fut, entre autres, maître de chant de la célèbre contralto Faustina Bordoni-Hasse. En tant que compositeur, il connut la notoriété à son époque (on l'appelait *principe della musica*) grâce à un recueil imposant de 50 psaumes, de 1 à 4 voix et basse continue, (également avec instruments) intitulé *Estro Poetico Armonico* (1724-26); ce cycle de compositions, conçu dans l'esprit de la cantate, sur un texte italien de G.A. Giustiniani, paraphrase les 50 premiers psaumes de David et représente un élément insolite dans la tradition musicale italienne; M. s'y révèle un musicien capable d'accents dramatiques vigoureux, d'un équilibre et d'une grande clarté de composition, même si la grandeur biblique des versets ne trouve pas une expression adéquate dans les récitatifs de style déclamé et dans les principes contrapuntiques imitatifs. Les mêmes particularités caractérisent sa production lyrique, vocale et instrumentale : actions dramatiques, *Serenata da cantarsi per uso di scena* et *Arianna* (1727), les oratorios *Giuditta* (1710) et *Gioaz* (1726), *Concerti a cinque* (1708), *Sonate* pour clavecin (1710) et pour flûte (1712), les *Canzoni madrigalesche e arie per camera* à 2 et 4 voix (1717). En outre, sa célébrité est liée à sa satire *Il Teatro alla moda* (Venise, 1720), qui ridiculise les minauderies et intrigues des chanteurs virtuoses, des imprésarios, jusqu'à celles des figurants et des souffleurs. Il a publié également des tragédies et des poésies.

Marcello di Capua → Bernardini, Marcello.

Marchal André (Paris 1894 - Saint-Jean-de-Luz 1980) organiste français. Aveugle de naissance, il exerça une grande activité de concertiste, se distinguant par ses extraordinaires capacités d'improvisation et comme interprète des grands classiques (de Frescobaldi à Bach).

Marchand Louis (Lyon 1669 - Paris 1732) organiste, claveciniste et compositeur français. Il exerça à Paris et en Allemagne (1714-1748), et jouit d'une célébrité de virtuose et d'excellent improvisateur. Ses compositions pour clavecin (*Pièces de clavecin*, 1702-03), connues pour l'usage audacieux de leur chromatisme harmonique, suscitèrent l'admiration de Rameau.

marche composition instrumentale de mouvement régulier et de rythme marqué à 2 ou 4 temps (2/4 ou 4/4), parfois aussi composé (c'est-à-dire toujours divisible par 2 ou 4, comme 6/8 et 12/8). D'origine très ancienne, elle apparut de manière évidente pour accompagner et régler le pas d'un groupe en marche (soldats, fidèles, etc.). Dans la deuxième moitié du XVII^e^ s., elle adopta le schéma formel du menuet (m. proprement dite, *trio* de caractère plus mélodique, reprise de la m.), auquel, par la suite, on ajouta parfois une introduction et une coda. Selon la destination et le caractère, la m. se disait «militaire» (par ex. la *Marche* op. 51 de Schubert pour piano à 4 mains ou la *Marche hongroise* de *la Damnation de Faust* de Berlioz); «funèbre» (lente, en mineur, avec un *trio* en majeur, comme celle de la *Sonate en si bémol* op. 35 pour piano de Chopin, ou celle de la *Symphonie «Héroïque»* de Beethoven — celle du *Crépuscule des Dieux* de Wagner est de forme libre); «triomphale» (comme la célèbre m. d'*Aida* de Verdi); «nuptiale» (telle la m. du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn et celle de *Lohengrin* de Wagner). Enfin, les m. de *Tannhäuser* et des *Maîtres chanteurs* de Wagner ont un caractère processionnel.

Marchesi Luigi Ludovico, dit «Marchesini» (Milan 1754 - Inzago, Milan, 1829) sopraniste italien. Il fut l'un des derniers castrats célèbres : l'exceptionnelle délicatesse et souplesse de sa voix, et sa virtuosité vocale spectaculaire, suscitèrent l'enthousiasme du public dans la plupart des villes italiennes, ainsi qu'à Munich, Vienne, Londres et St-Pétersbourg. Il interpréta surtout le répertoire de Sarti, Zingarelli et Mayr.

Marchetti Filippo (Bolognola, Macerata, 1831 - Rome 1902) compositeur italien. Il étudia à Naples et entreprit rapidement une carrière de compositeur d'opéra, qu'il abandonna après 1880 pour se consacrer à l'enseignement. De ses 7 opéras, il faut retenir *Ruy Blas* (1869), très bien accueilli à ses premières représentations, proche, par certains passages intimes, des opéras de Catalani et de Puccini.

Marchetti Walter (Canosa di Puglia, Bari, 1931) compositeur italien. Disciple de J. Cage, en 1964 il a créé à Madrid, avec J. Hidalgo, le groupe expérimental Zaj. Parmi ses œuvres, citons : *In terram utopicam* pour piano à quarante mains et instruments électriques, et *la Caccia* («la Chasse») avec leurres sonores pour la chasse d'oiseaux ou d'animaux de toute espèce.

Marchetto de Padoue (vivant à Padoue au XIV^e^ s.) théoricien italien de la musique. On a peu d'éléments sur sa vie. Il fut probablement au service de la cour de Naples; puis il enseigna la philosophie et la musique à l'Université de Padoue; il résida aussi à Cesena et à Vérone. Il est l'auteur de 3 traités de théorie musicale, *Lucidarium in arte musicae planae* (1317-18), *Pomerium in arte musicae mensuratae* (1321-26), *Brevis compilatio in arte musicae mensuratae* (résumé du *Pomerium*), qui présentent un grand intérêt en tant que premiers écrits sur le système italien de notation musicale, non encore influencé par l'ars nova française. Les études sur le chromatisme contenues dans le *Lucidarium* sont particulièrement intéressantes. L'œuvre théorique de M. connut un grand prestige jusqu'à la fin du XVI^e^ s.

Marco Tomás (Madrid 1942) compositeur et critique musical espagnol. Il s'est formé à Madrid et aux Cours d'été de Darmstadt; en 1967, il a fondé la revue «Sonda», consacrée à la musique contemporaine, et l'«Estudio Nueva Generación». Il a dirigé le secteur musical classique de la Radio espagnole et a publié plusieurs ouvrages sur la musique espagnole du XX^e^ s. (dont *Historia de la música española. Siglo XX*, 1983). Le catalogue de ses œuvres comprend à ce jour une centaine d'œuvres qui, sur un fond espagnol pour beaucoup d'entre elles, abordent les genres et les

techniques de la musique nouvelle. Après avoir été directeur du Centre pour la diffusion de la musique contemporaine, M. est aujourd'hui administrateur de l'orchestre de la RTVE.

Marco da Gagliano → Gagliano, Marco da.

Marco da l'Aquila (XV^{e}-XVI^{e} s.) luthiste et compositeur italien. En 1505, il reçut un privilège décennal pour publier à Venise des tablatures de luth, mais l'initiative tourna court. Quelques-unes de ses *Fantaisies,* utilisant un contrepoint élaboré, furent publiées dans l'anthologie de l'éditeur Castelionó (1536); le reste de sa production est manuscrite.

Marcolini Marietta (Florence v. 1780-?) contralto italienne. Dotée d'une prestance scénique remarquable, d'une voix puissante, voluptueuse et très agile, et d'un grand don pour l'interprétation (spécialement dans le répertoire comique), elle fut la première contralto rossinienne et la première interprète de l'*Italienna in Algeria,* de *Ciro in Babilonia,* de *Sigismondo* et de la *Pietra del paragone.*

Marenzio Luca (Coccaglio, Brescia, 1553 ou 1554 - Rome 1599) compositeur italien. Peut-être élève de G. Contino à la chapelle de la cathédrale de Brescia, puis, pendant une courte période, attaché à la chapelle de Trente; il fut, de 1578 à 1585, au service du cardinal Luigi d'Este à Modène. En 1588-1589, il séjourna à la cour des Médicis, à l'occasion des noces du duc Ferdinand avec Christine de Lorraine, collaborant, avec I. Peri et E. de' Cavalieri, aux intermèdes exécutés au cours des festivités. Pour cet événement, il composa *la Gara fra Muse e Pieridi e combattimento pitico di Apollo* qui, tout en gardant la structure du madrigal, annonçait déjà le *recitar cantando* florentin. Ensuite, il se rendit à Rome, au service des Orsini (1589-1592), puis du cardinal Aldobrandini (1593-1595). En 1595, on le trouve à la cour du roi de Pologne, puis, en 1598, de nouveau à Venise. La fin de sa vie reste obscure.

Ami du Tasse et de Guarini, considéré comme le plus grand représentant du «pétrarquisme» musical, M. représente, dans le développement du madrigal, un point culminant, s'affirmant comme le prédécesseur direct de Monteverdi. Tous les artifices du symbolisme sonore («madrigalismes») et de la *musica visiva* apparaissent dans son œuvre, restant naturels grâce à la structure même du discours musical; la fusion parfaite et raffinée de la musique avec le texte réussit à dépeindre des épisodes très descriptifs dans un climat d'expression intime. Toujours attentif au rythme et à la signification du verbe, M. renforça la tendance inhérente du madrigal à devenir une composition essentiellement musicale, non plus subordonnée à une forme poétique. Les qualités prédominantes de M. se trouvent dans l'invention mélodique, toujours déployée dans l'ambitus de la gamme majeure, et dans la fluidité naturelle des fonctions harmoniques, qui donnent une cohérence logique également aux altérations chromatiques les plus audacieuses, modérant la dureté des expérimentations typiques, contrairement à Gesualdo. Accords de passage, dissonances non préparées, accords étrangers, parsèment ainsi son langage musical, dans un but expressif. La variété rythmique est magistrale, avec l'usage de la syncope et un fin mélange de durées longues et brèves, qui n'apparaissent pas toujours uniquement pour un symbolisme visible et sonore, mais qui contribuent à une construction rythmique raffinée et symétrique des thèmes; il n'est pas rare que la ligne mélodique, surtout à la basse, revête un caractère instrumental. Il n'utilise l'imitation, également élaborée, qu'épisodiquement, en vue d'une description plus concrète du texte. A l'exemple des Vénitiens, il recourt souvent à la technique du dialogue polychoral et à la disposition des voix en écho. Ses derniers livres se tournent délibérément vers un style déclamatoire, peut-être sous l'influence de la *Camerata fiorentina* naissante. De la vaste production de M., se détachent, outre les nombreux recueils de madrigaux (9 livres de madrigaux à 5 voix, 6 livres à 6 voix, 2 livres à 4, et à 4 et 6 voix, 1 livre de madrigaux spirituels et profanes à 5 voix), les fraîches *Villanelle et arie alla napolitana,* à 3 voix et d'inspiration populaire, et, dans le genre sacré, les motets, les *Sacrae cantiones* et les antiennes.

Mares Paul (La Nouvelle-Orléans 1900 - Chicago 1949) trompettiste de jazz américain. En 1921, il fonda le Friars Society Orchestra, devenu ensuite célèbre sous le nom de New Orleans Rhythm Kings, qui enregistra ses premiers disques en 1923.

Marescotti André François (Carouge, Genève, 1902) compositeur suisse. Organiste de plusieurs églises et professeur au Conservatoire de Genève, il suivit tout d'abord la tradition française (surtout Chabrier et l'impressionnisme); par la suite il se rapprocha de la musique sérielle.

Margola Franco (Orzinuovi, Brescia, 1908) compositeur italien. Ses œuvres instrumentales ainsi que de musique de chambre dénotent une tendance prudente — sur une base solidement ancrée dans la tradition — à se rapprocher de certaines techniques avant-gardistes.

Mariani Angelo (Ravenne 1821 - Gênes 1873) chef d'orchestre et compositeur italien. Ayant commencé sa carrière de chef d'orchestre en 1843, il s'affirma rapidement en tant qu'interprète de Verdi qui était son ami. En 1870, pour motif de divergences artistiques, mais aussi pour cause de rivalité amoureuse à l'égard de madame Stoltz, il rompit ses liens d'amitié avec Verdi et affronta, avec grand succès, le répertoire wagnérien («premières» italiennes de *Lohengrin,* 1871 et de *Tannhäuser,* 1872). M. est considéré comme le premier chef d'orchestre italien d'un point de vue moderne, pour sa vision d'ensemble de l'opéra et pour sa rigueur artistique qui le rendait hostile aux conventions et très exigeant envers les chanteurs et l'orchestre. Il composa quelques pièces symphoniques, vocales et de concert et exposa la théorie de la division de la gamme en six tons.

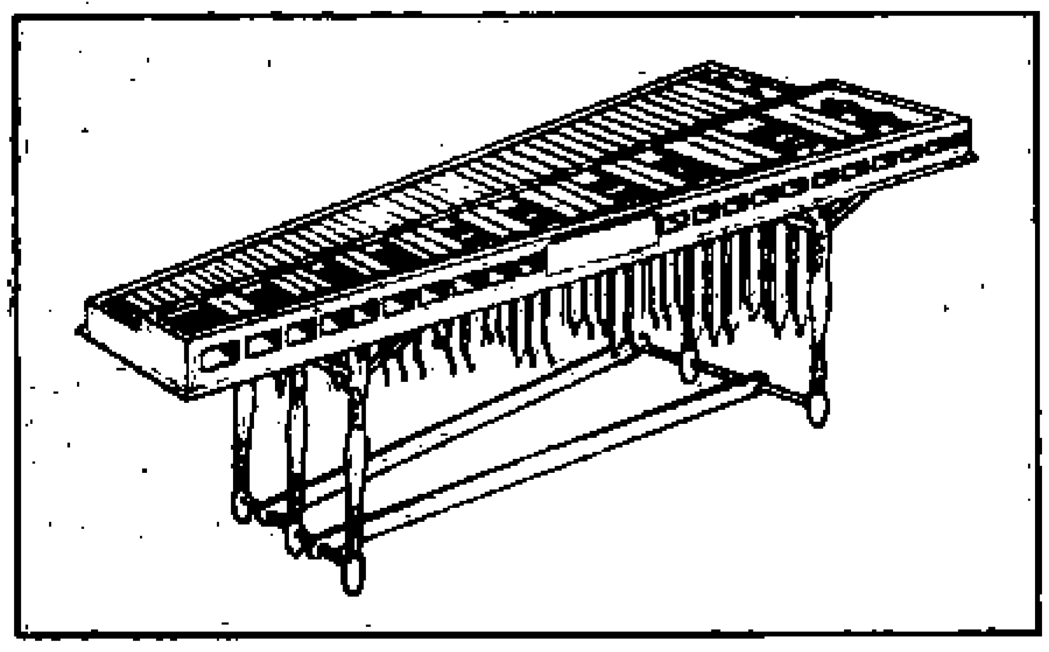
Mariano Charles Hugo, dit «Charlie» M. (Boston 1923) saxophoniste alto de jazz américain. Inspiré par Charlie Parker, mais doué d'une sonorité personnelle pleine et souple, il a été l'un des meilleurs solistes blancs en activité dans les années 50 en Californie. Il a joué et enregistré également avec Stan Kenton et avec Charles Mingus.

Marie Jean-Etienne (Pont-l'Evêque 1917) compositeur français. Elève de Messiaen au Conservatoire de Paris (1947-1950), il a fondé le Centre international de recherches musicales d'Orléans en 1968. Ses recherches ont surtout porté sur les micro-intervalles,

que l'on retrouve dans des œuvres comme *Tombeau de Julian Carrillo* (1966) ou *Ecce ancilla Domini* (1973). La combinaison instruments-bandes magnétiques a permis d'obtenir des effets spatiaux, comme dans le concerto *Milieu divin,* pour 2 orchestres et 5 magnétophones (1969). Il a aussi expérimenté la notion de «rythme visuel», avec *Introspectacle* (1969), pour récitant, bande magnétique et rythmes visuels. □

marimba instrument idiophone à percussion dérivé du xylophone africain (→ balafon), importé par les esclaves en Amérique, il est présent surtout en Amérique centrale (Mexique, Guatemala). Il est constitué de nombreuses lames en bois de longueur décroissante, disposées horizontalement et frappées à l'aide de mailloches; les modèles les plus importants comprennent une deuxième rangée de lames juxtaposées dont l'une permet l'exécution des notes accidentelles. Sous les lames sont placées des résonateurs en bois creux façonné. // Le terme de m. est employé pour définir génériquement tout xylophone pourvu de résonateurs.

Marimba, instrument idiophone à percussion (Guatemala).



marinaresca composition vocale ou instrumentale qui imite les chants des marins.

Marini Biagio (Brescia v. 1597 - Venise 1665) violoniste et compositeur italien. De 1615 à 1618, il exerça son activité à Venise, au service de la Seigneurie et de la chapelle de St-Marc; puis on le trouve à Brescia et à Parme. Entre 1623 et 1645, il fut maître de chapelle à la cour de Neubourg. Il séjourna ensuite, en 1649, à Milan, en 1652, à Ferrare et, en 1655, à Vicence. Enfin, il s'établit à Venise. Il apparaît comme l'un des premiers grands violonistes et compositeurs. Sa production pour violon, étape essentielle dans le répertoire italien pour violon seul, contient des innovations importantes, telles le *vibrato* et le *legato*. En outre, M. introduisit en Italie l'usage de la *scordatura* et des doubles cordes, sous l'influence de l'école de violon allemande; il modifia la succession des pièces dans la suite et fut parmi les premiers à composer des sonates pour instrument seul, avec des thèmes populaires. Il a écrit, pour un ou plusieurs instruments, de nombreuses *canzoni*, des ballets, des sonates, des airs, des courantes, des *concerti da camera*, et a publié également de précieuses œuvres de musique vocale avec basse continue ou concertante (c'est-à-dire avec plusieurs instruments).

Marino Alessandro (Venise XVI^e^ s.) compositeur italien. Moine augustin, il fut chanoine à St-Jean-de-Latran à Rome. Après un *Libro de madrigali a cinque voci*, il se consacra à la composition d'œuvres sacrées, achevant sa carrière de compositeur avec un livre de madrigaux spirituels qui rendait hommage aux directives de la Contre-Réforme. En 1584, il fonda la *Confraternita dei musicisti de urbe,* qui devint par la suite l'Académie Ste-Cécile.

Marinuzzi Gino (Palerme 1882 - Milan 1945) chef d'orchestre et compositeur italien. Il dirigea dans les plus grands théâtres européens et sud-américains; il fit revivre des opéras de Bellini et Donizetti et fut un interprète très apprécié de Wagner et Strauss. Parmi ses compositions, il faut signaler la *Suite siciliana* pour orchestre (1909) et l'opéra *Palla de'Mozzi* (1932), inspiré de Strauss. Son fils Gino jr. M. (1920) est compositeur (musiques de film, musiques de scène et œuvres instrumentales) et chef d'orchestre.

Mario nom d'artiste de Giovanni Matteo de Candia (Cagliari 1810 - Rome 1883) ténor italien. La tessiture et la douceur de sa voix, le charme de son physique, l'élégance et la variété de son phrasé et de sa présence sur scène le rendirent célèbre dans le monde entier. Pour des raisons politiques (il était exilé mazzinien) et pour ne pas vexer la susceptibilité de sa noble famille, il ne chanta jamais en Italie. Son répertoire comprenait des opéras de Mozart, Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi et Meyerbeer. Il chanta souvent avec sa femme Giulia → Grisi.

Mario E. A. pseudonyme de Giovanni Gaeta (Naples 1884-1961), compositeur de musique légère. Parmi ses chansons napolitaines, il faut mentionner *Santa Lucia luntana* (1919); parmi ses chansons en langue italienne, citons : *la Leggenda del Piave,* 1918, qui est presque devenue un hymne national, *Vipera* (1919) et *le Rose rosse,* 1919, lancées par Anna Fougez, ainsi que *Balocchi e profumi,* 1928.

Mariotte Antoine (Avignon 1875 - Izieux 1944) compositeur français. Il fut directeur du Conservatoire d'Orléans et de l'Opéra-Comique. Son opéra *Salomé,* composé en même temps que celui de Strauss, suscita une polémique entre les deux musiciens sur la question de la priorité.

Markevitch Igor (Kiev 1912 - Antibes 1983) chef d'orchestre et compositeur russe naturalisé italien. Surtout connu en tant qu'interprète de Stravinski, il écrivit plusieurs compositions dont le ballet *le Vol d'Icare* (1933). Il publia un ouvrage de mémoires et une étude critique sur les symphonies de Beethoven.

Markowski Andrzej (Lublin 1924) chef d'orchestre polonais. Chef permanent des orchestres philharmoniques de Poznan, Katowice, Cracovie et Varsovie, il s'est signalé comme un excellent interprète d'œuvres contemporaines. Il a dirigé plusieurs premières exécutions en Pologne aussi bien qu'à l'étranger.

Marley Robert, dit «Bob» M. (Kingston, Jamaïque, 1945 - Miami 1981) chanteur jamaïcain de musique pop. En 1964, il fonda l'ensemble Wailers avec lequel il réalisa une fusion «agressive» entre le reggae jamaïcain et le rock. A partir de 1972, il imposa le reggae sur le plan international.

Marmontel Antoine François (Clermont-Ferrand 1816 - Paris 1898) pianiste et compositeur français. Elève d'Halévy et Lesueur, il enseigna le piano au Conservatoire de Paris de 1837 à 1887. A son école se formèrent Albéniz, Bizet, d'Indy, Debussy et d'autres grands musiciens. Il publia d'importantes méthodes et études pour piano.

Marmontel Jean-François (Bort 1723 - Abloville 1799) écrivain et librettiste français. Proche du milieu des Lumières, il collabora à l'*Encyclopédie*, mais se

consacra surtout à la rédaction de livrets : il en écrivit pour Rameau, Grétry, Cherubini, Zingarelli et Piccinni, qu'il soutint vaillamment dans la polémique contre Gluck.

Maros Rudolf (Stachy, Tchécoslovaquie, 1917 - Budapest 1982) compositeur et pédagogue hongrois. A l'Ecole F. Liszt de Budapest, il fut l'élève de Z. Kodály (1939-1942). Il enseigna ensuite au Conservatoire de Pécs (1942-1949), puis à l'Ecole F. Liszt (1949-1978). Son œuvre, tout en conservant la tradition de son maître et du folklore hongrois, montre une nette tendance vers le sérialisme, notamment avec ses compositions destinées à l'orchestre, comme *Ricercare* (1959), *Cinque studi* (1960), *Eufonia 1 à 3* (1963-65), *Gemma* (1968), *Monumentum* (1969) ou *Tajképek* (1974). □

Marot Clément (Cahors 1496 - Turin 1544) poète français. Fils de J. Marot, poète à la cour de François Ier, il fut au service de Marguerite de Navarre et, à partir de 1527, secrétaire du roi de France. Il manifesta de fortes sympathies pour les idées et la doctrine réformées, payant de la prison son attitude indépendante et anticonformiste ; en 1534, il fut contraint de se réfugier à Ferrare, à la cour de la duchesse Renée. En 1536, il rentra en France, et, en 1538, réapparut à Genève, puis à Turin. Ses poésies, vives et originales, furent choisies par de nombreux compositeurs de l'époque (et principalement par Janequin, Sermisy et Lassus pour leurs chansons polyphoniques). Mais son vrai titre de gloire est attribué à ses paraphrases, strophiques et rimées, de quarante-neuf *Psaumes* (1543), célèbres également par leur intensité lyrique et leur profondeur spirituelle ; adoptés par Calvin, ils constituèrent le fond du *Psautier huguenot* (Genève, 1562).

Marpurg Friedrich Wilhelm (Seehof, Brandebourg, 1718 - Berlin 1795) théoricien et compositeur allemand. Il vécut à Berlin, où il fonda et dirigea (1749-1750) « Der kritische Musicus an der Spree », considéré comme l'un des tout premiers périodiques musicaux. Auteur de nombreux essais sur la composition, la fugue, et la technique du clavecin, il répandit, en Allemagne, les théories de Rameau, dont il avait fait la connaissance pendant un séjour à Paris. En tant que musicien, il est l'un des premiers représentants de l'école berlinoise du lied.

Marqués y García Pedro Miguel (Palma de Mallorca 1843-1918) compositeur espagnol. Après ses études au Conservatoire de Paris, puis à Madrid à partir de 1867, il enseigna au Colegio de la Inclusa et devint inspecteur des écoles de musique. Son œuvre compte un grand nombre de zarzuelas, comme *El Anillo de hierro* (1878) ou *El Monaguillo* (1891). Par ailleurs, il est l'un des représentants les plus importants du symphonisme en Espagne (5 symphonies). Il est aussi l'auteur d'une méthode de violon, *Pequeño método de violín*. □

marranzano le plus connu des termes employés en Sicile pour désigner la → guimbarde.

Marriner Neville (Lincoln 1924) chef d'orchestre anglais. Violoniste à ses débuts, en 1959 il fonda l'orchestre de chambre Academy of Saint Martin in the Fields, qu'il dirige encore et avec lequel il a enregistré de nombreux disques.

Marschner Heinrich August (Zittau, Saxe, 1795 - Hanovre 1861) compositeur allemand. Après ses études à Leipzig et à Prague (avec le tchèque J. Tomášek), il se rendit à Vienne, où il connut Beethoven ; successivement maître de chapelle à Bratislava, directeur de l'Opéra de Dresde, avec Weber et Morlacchi, et du théâtre de Leipzig, il dirigea la chapelle de la cour de Hanovre de 1831 à 1859. Il fut essentiellement un compositeur d'opéras, même si les œuvres symphoniques, instrumentales et de musique de chambre sont présentes dans sa production. Les opéras qui consacrèrent sa renommée, après le premier, *Heinrich IV und d'Aubigné* (« Henri IV et d'Aubigné », 1820), furent *Der Vampyr* (« le Vampire », 1828), *Der Templar und die Jüdin* (« le Templier et la Juive », 1829) qui est le plus significatif et *Hans Heiling* (1833), dont le sujet, tiré d'une légende tchèque, présente de nombreuses analogies avec celui du *Lohengrin* de Wagner. Héritier du style d'opéra romantique de Weber, M. prolongea le climat esthétique qui fut la base de l'opéra wagnérien. Ses caractéristiques sont : la recherche de sujets surnaturels (l'horreur romantique) et de chevalerie, une inspiration mélodique à la saveur typiquement populaire, l'emploi intermittent du motif conducteur (leitmotiv), un rythme vif et soutenu et une instrumentation riche et colorée. Certains de ses opéras demeurèrent populaires en Allemagne jusqu'à la fin du siècle dernier.

Marsh Marion, dit « Warne » M. (Los Angeles 1927) saxophoniste ténor de jazz américain. Il a été, après la Seconde Guerre mondiale, fidèle collaborateur de Lennie Tristano dans le domaine du cool jazz, et il a souvent joué et enregistré en compagnie de Lee Konitz.

marteau partie finale du mécanisme de percussion du piano actionné par la touche. Il est en bois couvert de feutre épais et est placé à l'extrémité d'une barre. Quand on abaisse la touche, le m. frappe la corde ; le levier qui l'actionne le laisse immédiatement libre de rebondir en arrière. A partir du début du siècle dernier, il fut doté du double échappement qui maintient le m. à mi-chemin, l'empêche de revenir à sa position initiale et permet une rapide reprise des percussions et des effets variés de timbre. Au moment où le m. revient à sa position initiale, l'→ étouffoir s'éloigne de la corde. La découverte du m. fut un facteur déterminant dans la naissance du piano : il fut adopté à la place des sautereaux du clavecin ou des tangentes du clavicorde ; dès lors il devint possible de graduer l'intensité sonore de *piano* à *forte* (→ piano).

Marteau Henri (Reims 1874 - Lichtenberg, Bavière, 1934) violoniste et compositeur français naturalisé suédois. Il fut un concertiste de renommée mondiale et un pédagogue apprécié (d'abord au Conservatoire de Genève, puis, de 1908 à 1915, à la Hochschule de Berlin où il succéda à Joachim). Il écrivit un opéra, des œuvres de concert ainsi que des ouvrages d'enseignement du violon. Il s'efforça également de faire connaître la musique de F. Berwald.

martelé coup d'archet, c'est-à-dire manière de faire vibrer les cordes au moyen de l'archet. Il consiste en un staccato très mordant que l'on obtient en produisant un seul son, très bref, par coup d'archet (en poussant et en tirant), et en maintenant l'archet immobile, mais en contact avec la corde, pendant les brefs silences entre un son et l'autre. On l'appelle aussi *grande staccato*.

martèlement terme désignant un ornement particulier; aux XVII[e] et XVIII[e] s., synonyme de mordant. // Effet possible sur la harpe, consistant à répéter rapidement la même note, obtenue en pinçant deux cordes voisines jouées à l'unisson au moyen des pédales.

Martelli Henri (Bastia 1895 - Paris 1980) compositeur français. Elève de Widor, il a été président de la section française de la SIMC à partir de 1953. Ses compositions (opéras, ballets, musiques de scène, radiophoniques, pour orchestre et œuvres de musique de chambre), au goût néoclassique, utilisent un langage éminemment contrapuntique sur une base polytonale.

Martenot Maurice (Paris 1898-1980) ingénieur français, inventeur de l'instrument électronique à clavier appelé *ondes Martenot* (1928), qu'il fit connaître lui-même avec la collaboration de sa sœur Ginette M. (1902), pianiste.

Martianus Capella Minneus, Felix (Madaura, Afrique du Nord) poète latin des IV[e]-V[e] s. ap. J.-C., M.C. a probablement composé ses ouvrages entre 410 et 439. Son *De nuptiis philologiae et mercurii*, une allégorie du mariage de l'éloquence et de la science, est un *compendium* traitant des 7 arts libéraux. Il comprend, au Livre IX, un *De musica* qui devrait s'intituler, en dépit de nombreux mss., *De harmonia*, et montre que M. C. doit beaucoup à Quintilien. Cet ouvrage, écrit dans un latin difficile, était connu en Gaule bien avant l'époque carolingienne. Il a été fréquemment consulté durant le Moyen Age jusqu'au XIV[e] s., ayant suscité un grand nombre de commentaires, parmi lesquels ceux de Jean Scot Erigène et de Rémi d'Auxerre. □

Martin Frank (Genève 1890 - Naarden, Hollande, 1974) compositeur suisse. Il fit ses études musicales à Genève et se perfectionna à Zurich, Rome et Paris. Il enseigna à l'Institut musical de Jaques-Dalcroze (1928-1938) et au Conservatoire de Genève. En 1946, il s'installa en Hollande, tout en enseignant au Conservatoire de Cologne (1950-1957). En 1958, il revint en Suisse. Influencé à ses débuts par le post-romantisme allemand, M. parvint, à travers l'impressionnisme français et le néoclassicisme de Stravinski et Hindemith, jusqu'au dodécaphonisme de Schoenberg. De son abondante production théâtrale, vocale, symphonique et de musique de chambre, il faut retenir : les opéras *Der Sturm* («la Tempête», 1956), sur un sujet de Shakespeare, et *Monsieur de Pourceaugnac* (1963), sur un sujet de Molière; les oratorios *le Vin herbé* (1942), *In terra pax* (1945), *Golgotha* (1949) et *le Mystère de la Nativité* (1959), partitions à la construction harmonieuse où les images suggérées par une extrême sensibilité impressionniste se fondent à des expressions et des trames polyphoniques de style ancien; la *Petite Symphonie concertante* pour harpe, clavecin, piano et double orchestre à cordes (1945); 4 ballades pour divers instruments solistes et orchestre; les concertos pour violon (1951), pour clavecin (1952) et pour violoncelle (1967); *Der Cornet* pour baryton ou contralto et orchestre (1943); *Maria Triptychon* (*Magnificat*) pour soprano, violon et orchestre (1968).

Martin Jean-Blaise (Paris 1764 - La Roncière, Lyon, 1837) baryton français. Entre 1790 et 1820, il fut l'un des meilleurs chanteurs français d'opéra-comique. Il possédait une voix puissante, souple, «ténorisante»; en France, le terme de «baryton Martin» désigne, encore de nos jours, la voix de baryton-ténor, ou une voix de baryton claire et étendue.

Martin Johann Paul Aegidius, dit «Martin l'Allemand» (Freistadt, Palatinat, 1741 - Paris 1816) compositeur et organiste français d'origine allemande. Il abandonna son nom originaire de Schwarzendorf, après son séjour en France, en 1760. Il fut au service du prince de Condé et du comte d'Artois, puis inspecteur du Conservatoire (1795-1802) où il enseigna également la composition, et, à partir de 1814, directeur de la chapelle royale. Il connut une certaine popularité comme auteur d'œuvres lyriques (parmi lesquelles *l'Amoureux de quinze ans*, représenté en 1771 avec grand succès), et de romances, parmi lesquelles *Plaisir d'amour*, ensuite orchestré par Berlioz.

Martinet Jean-Louis (Sainte Bazeille 1912) compositeur français. Elève de O. Messiaen et de R. Leibowitz, il a été diversement influencé, par O. Messiaen lui-même, par Debussy et Stravinski, puis par Bartók et Webern, adoptant même pendant un certain temps la technique sérielle. A partir de 1971, il a enseigné au Conservatoire de Montréal.

Martini Giovanni Battista, connu sous le nom de Padre (Père) Martini (Bologne 1706-1784), théoricien de la musique et compositeur italien. Après des études poussées de violon, de clavecin, de chant et de composition, il fut, en 1725, maître de chapelle de St-François de Bologne où, en 1729, il fut ordonné prêtre. Il vécut à Bologne jusqu'à sa mort, effectuant seulement quelques voyages à Rome et à Osimo. Esprit encyclopédique, versé aussi dans la physique et les mathématiques, il fut considéré comme le meilleur théoricien européen de la musique, dans cette seconde moitié du XVIII[e] s. Il eut comme élèves, entre autres, Jommelli, J. Ch. Bach, Sarti, Bertoni, Cherubini, le Padre S. Mattei (son disciple, confesseur et héritier); Mozart lui-même lui manifesta une grande admiration, lorsque, tout jeune, il reçut ses précieux conseils. Il rassembla une exceptionnelle bibliothèque musicale, qui constitue le fond de la bibliothèque du *Liceo* musical bolonais (aujourd'hui, Conservatoire). En relation épistolaire avec les plus grandes personnalités politiques, culturelles et musicales de son époque, il a publié un traité fondamental de contrepoint (2 vol., 1774-75) et une histoire de la musique ancienne (3 vol., 1757, 1770, 1781) et d'autres œuvres théoriques. Il fut également l'auteur, assez austère, de messes, d'oratorios et autres pièces de musique sacrée; sa production se caractérise surtout par une rigueur formelle et un contrepoint magistral. Mais il ne renonça pas — en utilisant un style galant — à s'engager dans le genre du mélodrame, avec quelques petits opéras et des *opere buffe* (comme *la Dirindina*, *Don Chisciotte*, *Il Maestro di musica*, *l'Impresario delle Canarie*), ainsi que dans celui de la musique vocale profane, avec des cantates et des airs, parfois sur des vers de Métastase, dignes d'intérêt, et dans la composition d'œuvres instrumentales et pour clavecin.

Martinon Jean (Lyon 1910 - Paris 1976) chef d'orchestre et compositeur français. Elève de V. d'Indy, A. Roussel et Ch. Münch, il se consacra dans un premier temps à la composition, obtenant un vif

succès avec son *Psaume 136* et son *Quatuor* op. 43 ; s'étant tourné ensuite vers la direction d'orchestre, il se révéla comme un interprète puissant et rigoureux. A partir de 1968, il fut nommé chef permanent de l'orchestre de la Radio française.

Martinotti Bruno (Turin 1936) flûtiste et chef d'orchestre italien. Il débuta comme flûtiste concertiste ; puis il s'est consacré à la direction d'orchestre. De 1967 à 1972, il fut chef permanent de l'orchestre de l'Angelicum de Milan, puis il fut nommé directeur artistique du Théâtre communal de Gênes et, en 1976, chef permanent au Regio de Turin.

Martinotti Sergio (Casale Monferrato, Alessandria, 1931) musicologue et critique musical italien. Il a étudié le piano avec A. Mozzati et suivi les cours de paléographie musicale à Crémone et Bologne. Depuis 1972, il est professeur d'histoire de la musique à l'Université catholique de Milan. Il a publié *Ottocento strumentale italiano* («le XIX^e^ s. instrumental italien», 1972), *Bruckner* (1973), *Brahms* (1980) et plusieurs essais couvrant la période du baroque au XX^e^ s.

Martinù Bohuslav (Polička, 1890 - Liestal, Bâle, 1959) compositeur tchèque. Après ses études à Prague, où il fut violoniste de l'Orchestre philharmonique, il se perfectionna à Paris avec Roussel. Après plusieurs séjours aux Etats-Unis et une période d'enseignement à Prague (1946-1948), il s'installa en Suisse en 1957. Dans sa production se mêlent des influences hétérogènes, de la musique nationale à l'impressionnisme français et au néoclassicisme de Stravinski, des danses et des chants noirs américains à la technique et à la syntaxe du jazz. Son langage est donc éclectique, tout en restant marqué par un contrepoint dense et vigoureux d'allure néo-baroque. Son abondante production comprend, entre autres, une dizaine d'opéras dont *Juliette* (1938), *la Comédie sur le pont* (écrite pour la radio, 1937), *le Mariage* (pour la télévision, 1953), *Passion grecque* (1961) ; à peu près autant de ballets, 6 symphonies et diverses compositions pour orchestre, dont quelques poèmes symphoniques, un *Concerto grosso* (1937), *Mémorial de Lidice* (1943), la petite symphonie *la Foule* (1948), ainsi que de nombreuses pièces instrumentales et vocales avec orchestre, pour piano solo, etc.

Martin y Soler Vicente (Valence 1754 - St-Pétersbourg 1806) compositeur espagnol. Il exerça pendant longtemps en Italie (sous le nom de *Martini lo spagnolo*), puis à Vienne, et, de 1788 à sa mort (si l'on excepte un bref séjour à Londres entre 1794 et 1796), à St- Pétersbourg. Il est surtout connu pour sa production d'opéras-comiques, qui lui valurent plus de succès qu'à bon nombre de ses contemporains. Ses opéras les plus réussis restent *Il Burbero di buon cuore* (1786), *Una cosa rara* (1786), son chef-d'œuvre utilisé par Mozart dans *Don Juan*, et *l'Arbore di Diana* (1787), tous sur des livrets de Da Ponte et représentés à Vienne. En outre, il a composé des ballets, des cantates, de la musique de chambre vocale et instrumentale.

Martucci Giuseppe (Capoue 1856 - Naples 1909) compositeur, pianiste et chef d'orchestre italien. Il étudia à Naples où, à partir de 1880, il enseigna au Conservatoire. En 1886, il prit la direction du Liceo Musicale de Bologne (il fut également maître de chapelle à S. Petronio), pour revenir en 1902 au Conservatoire de Naples en qualité de directeur. Pianiste apprécié, entre autres, de Liszt et de Rubinstein, chef d'orchestre et arrangeur musical, il s'efforça de faire connaître en Italie les symphonistes allemands et Wagner ; en 1888, au Théâtre communal de Bologne, il dirigea la première représentation en Italie de *Tristan et Isolde*. L'influence des romantiques allemands, en particulier de Schumann, Brahms et Wagner, apparaît également dans ses compositions qui en font l'un des rares symphonistes italiens de la période romantique tardive. Dans sa production orchestrale, symphonico-vocale et instrumentale, les œuvres les plus importantes sont : l'austère oratorio *Samuel* pour soli, chœur et orchestre (1881, remanié en 1905) ; le petit poème romantique pour voix et orchestre *la Canzone dei ricordi* (1886-1887) ; la *Symphonie en ré mineur* (1895) et la *Symphonie en fa majeur* (1904) ; le *Concerto en si bémol mineur* pour piano et orchestre, à la technique très élaborée (1885) ; les nombreuses pages pour piano de facture élégante bien que parfois conventionnelles (comme le *Nocturne* de l'op. 76 et la *Novelletta* de l'op. 82, dont les versions orchestrales sont très connues, ainsi que la célèbre *Tarentelle* de l'op. 44) ; des œuvres de musique de chambre, dont le *Quintette en do* pour cordes et piano.

martyrion, ou *martyria*, dans la notation musicale byzantine, formule mélodique, ou signe formé de lettres et de neumes indiquant, au début d'une mélodie, son appartenance modale et sa note de départ.

Marx Adolf Bernhard (Halle 1795 - Berlin 1866) compositeur et théoricien allemand. Professeur à l'Université de Berlin, et célèbre maître de composition à l'école qu'il avait fondée avec T. Kullak et J. Stern, et qui devint, par la suite, le Conservatoire Stern. Outre des œuvres critiques (sur Beethoven, Gluck, etc.), il a écrit de brillants traités de théorie et de composition, et a surtout composé des œuvres lyriques et chorales.

Marx Joseph (Graz 1882-1964) compositeur et critique musical autrichien. Diplômé de l'Université de Graz, il fut professeur de composition à l'Académie musicale de Vienne (1914-1952). Il composa des œuvres pour orchestre (dont *Symphonie d'automne*, 1921 ; *Trilogie de la nature*, 1929 ; *Petite Symphonie à la façon ancienne*, 1944 ; *Concerto romantique* et *Châteaux romains* pour piano et orchestre) et de musique de chambre (1 quatuor avec piano, 3 quatuors à cordes, 1936-1941 ; 2 sonates pour violon et piano ; des pièces pour piano, etc.), parfois influencées par Brahms, Reger ou Bruckner. Mais il écrivit plus de 100 lieder (certains avec orchestre ou quatuor à cordes) où il fait preuve d'une mélodie originale et d'un langage plein et varié (avec inclusion d'éléments stylistiques slaves et italiens). Il faut signaler les recueils *Lieder und Gesänge* («Lieder et Chants», 1917), *Italienisches Liederbuch* («Recueil de romances italiennes», 1921) sur des poèmes de P. Heyse et les lieder pour le *Pierrot lunaire* de Giraud, les mêmes que Schoenberg mit en musique.

Mascagni Pietro (Livourne 1863 - Rome 1945) compositeur italien. Fils d'un boulanger, il étudia d'abord dans sa ville natale, puis avec Ponchielli au Conservatoire de Milan. Ne pouvant supporter la discipline scolaire, il quitta rapidement le Conservatoire pour

P. Mascagni composant «Parisina» (1913).

accompagner, comme chef d'orchestre, des troupes itinérantes d'opérettes, puis il s'installa à Cerignola comme chef de l'Orchestre philharmonique et de la fanfare, et directeur du théâtre municipal. Sa modeste condition de chef d'orchestre provincial changea brusquement après l'éclatant succès de *Cavalleria rusticana*, l'opéra en un acte, sur livret de G. Targioni-Tozzetti et G. Menasci, tiré de la tragédie de Verga, avec lequel il remporta en 1889 le concours organisé par la maison d'édition Sonzogno. Représentée l'année suivante au théâtre Costanzi de Rome, sous la direction de Mugnone et dans l'interprétation de R. Stagno et G. Bellincioni, *Cavalleria rusticana* reçut un accueil triomphal, bien vite répercuté dans de nombreux théâtres italiens et étrangers. M. put ainsi quitter son emploi à Cerignola pour se consacrer entièrement à la composition et à la direction d'orchestre. *Cavalleria rusticana*, qui avait impressionné la critique et le public par l'impétuosité de son inspiration, le jaillissement des passions élémentaires, devint le prototype de l'opéra, appelé dès lors opéra *vériste* italien. Cette expression désignait la «jeune école» qui comprenait, outre M., des musiciens de première importance comme Puccini, Leoncavallo, Giordano et Cilea. Ceux-ci avaient en commun — plus que le choix des sujets, qui n'étaient pas toujours ou pas du tout «véristes» — certaines affinités stylistiques, en particulier un type de traitement vocal sans retenue avec de fréquents passages du registre médian au registre aigu. Après *Cavalleria rusticana*, M. voulut affronter la comédie lyrique avec l'idyllique *l'Amico Fritz* («l'Ami Fritz», 1891), que suivirent en 1892 *I Rantzau*, un drame haut en couleur, et en 1895 le romantique *Guglielmo Ratcliff* (d'après Heine). La même année, M. prit la direction du Liceo Musicale de Pesaro, et composa la tragédie marine *Silvano;* l'année suivante, il donna *Zanetto*, œuvre brève, au caractère encore idyllique et non dépourvu d'éléments esthétisants. Avec un langage à l'harmonie et à l'instrumentation plus recherchées, M. affronta avec *Iris* (1898) des thèmes symbolistes; et ce sont des attitudes carrément intellectualistes qui apparaissent dans la comédie bouffe lyrique *le Maschere* («les Masques», 1901). Ayant abandonné la direction du Liceo Musicale de Pesaro, M. composa encore un opéra à la difficulté modeste, *Amica* (1905), mais se montra à nouveau sensible aux influences culturelles de l'école décadente avec son opéra «médiéval» *Isabeau* (1911) et *Parisina* (1913), influencé par D'Annunzio. C'est au contraire à un naturalisme déclaré, appliqué soit à de pathétiques histoires d'amour, soit à des tragédies sur fond historique, que se rattachent *Lodoletta* (1917), *Il Piccolo Marat* («le Petit Marat», 1921), *Pinotta* (1932) et *Nerone* (1935). Outre ses opéras, M. composa 2 opérettes (*Il Re a Napoli* et *Sì*), 2 cantates, 2 symphonies, une *Rapsodia satanica* («Rhapsodie satanique») pour orchestre et le poème symphonique *Contemplando la Santa Teresa del Bernini* («En contemplant la Sainte Thérèse du Bernin»).

mascarade composition polyphonique du XVI^{e} s., sans forme propre, mais assimilée à la *villanella*, à la *frottola*, à la *villotta* et à d'autres formes dites «légères». Destinée aux fêtes, ballets ou spectacles, elle prit le nom de l'habit des danseurs; d'une écriture plutôt simple, le plus souvent homophonique, avec prédominance de la voix supérieure, la m. se caractérisait également par son aspect satirique et caricatural. O. Vecchi, A. Gabrieli, F. Corteccia, entre autres, en ont composé.

Maschera Florentio (Brescia v. 1540 - 1584?) compositeur italien. Organiste et violoniste célèbre, il fut l'élève de C. Merulo. En 1557, il lui succéda comme organiste à la cathédrale de Brescia, poste qu'il garda jusqu'à sa mort. Il publia, peut-être pour la première fois en 1582, un *Libro di canzoni da sonare a quattro voci*, qui fut réédité au moins sept fois, jusqu'en 1621. Ses canzones, adaptées soit pour un quatuor instrumental, soit pour un instrument à clavier, constituent une étape fondamentale dans le processus d'émancipation de la musique instrumentale et vocale.

Mascheroni Edoardo (Milan 1859 - Ghirla, Varèse, 1941) chef d'orchestre et compositeur italien. En qualité de chef, il débuta en 1870. Il dirigea la première exécution italienne de *Fidelio* de Beethoven (1866), les premières de *Wally* de Catalani (1892) et de *Falstaff* de Verdi (1893). Il écrivit les opéras *Lorenza* (1901) et *la Perugina* (1909) ainsi qu'une *Messa da requiem* (1888).

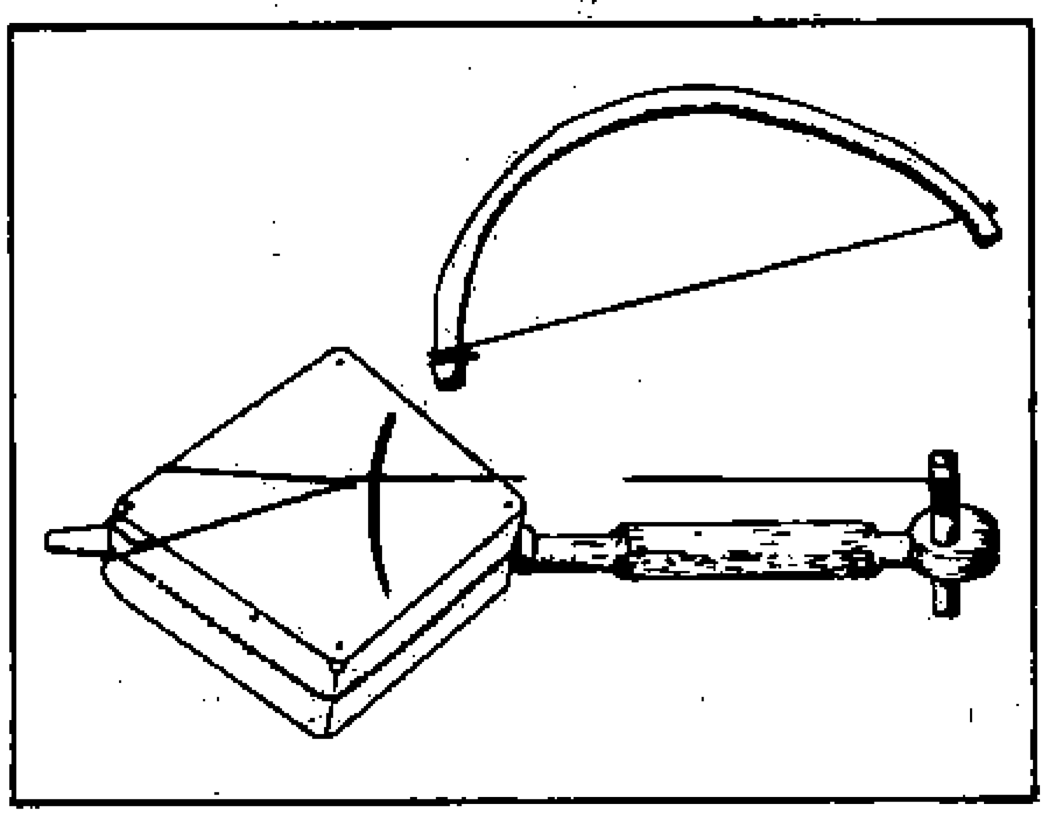
Mascheroni Vittorio (Milan 1895-1972) compositeur italien de musique légère. Son premier grand succès fut *Adagio Biagio*, en 1927. Il fut le principal représentant de la chanson de charme italienne des années 30 (*Fiorin fiorello, Il Tango della gelosia*, etc.), mais son inspiration féconde lui permit d'obtenir d'importants succès même après la Seconde Guerre mondiale, de *Addormentarmi così* à *Papaveri e papere*.

Mascioni firme italienne spécialisée dans la construction d'orgues. Elle fut fondée, en 1829, à Cuvio (Varese) par GIACOMO M. (1811-1896). Son fils VINCENZO (1871-1953), puis ses petits-enfants lui succédèrent à la tête de l'entreprise. Elle a construit plus d'un millier d'orgues.

Mascitti Michele, ou Michel M. (Villa Santa Maria, Chieti, v. 1664 - Paris 1760) violoniste et compositeur italien naturalisé français. Après avoir voyagé en Italie, en Allemagne et en Hollande, il s'établit en 1704 à Paris. Célèbre violoniste, il fut considéré par ses contemporains comme l'égal d'Albinoni et de Corelli. L'influence de ce dernier apparaît dans ses *Sonates* pour 1 ou 2 violons, publiées en 9 volumes et plus, entre 1704 et 1738.

Maselli Gianfranco (Rome 1929) compositeur italien. Il est l'auteur de pages pour orchestre (dont *Rondeaux*, 1960), de musique de chambre et pour orgue (*Contrapunctus*, 1977), caractérisées par de précieux mélanges de timbres.

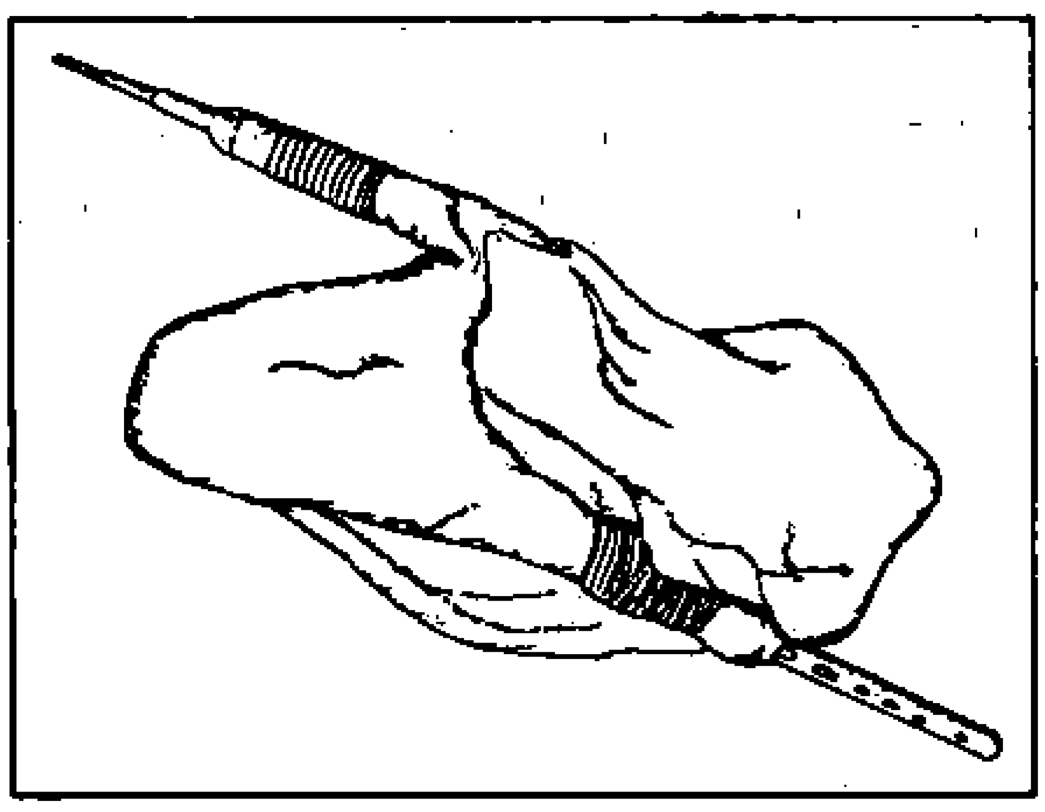
masenqo instrument cordophone à archet de la musique traditionnelle éthiopienne : sa caisse harmonique rhomboïdale est faite de plaques de bois serrées par deux morceaux de parchemin cousus ensemble, qui forment soit la table d'harmonie soit le fond. Sur le manche cylindrique qui traverse la caisse de part en part se trouve un chevillier rudimentaire où est fixée la cheville qui tend l'unique corde; celle-ci est attachée à l'extrémité inférieure du manche et repose sur un haut chevalet.



Masenqo, instrument cordophone à archet de la musique traditionnelle éthiopienne.

Masetti Enzo (Bologne 1893 - Rome 1961) compositeur italien. Il s'occupa surtout de musique de film, spécialité dans laquelle il remporta le Premier Prix au festival cinématographique de Venise en 1941. Il publia sur ce sujet le traité *la Musica per film*, 1950.

mashak cornemuse d'Inde septentrionale, composée d'une outre de peau dans laquelle sont insérés un ou deux chanters parallèles en roseau. L'instrument peut être utilisé pour produire un simple bourdon ou pour exécuter de véritables mélodies.



Mashak, cornemuse d'Inde septentrionale.

Mason Daniel Gregory (Brookline, Massachusetts, 1873 - Greenwich, Connecticut, 1953) compositeur américain, petit-fils de Lowell M. Issu d'une famille de musiciens qui ont grandement contribué à définir la physionomie de la vie musicale américaine du XIX^{e} s., il étudia à Harvard, où il fut l'élève de J. K. Paine, et se perfectionna ensuite en France avec V. d'Indy. Traditionaliste et conservateur, hostile non seulement à l'avant-garde historique, mais même aux compositeurs du romantisme tardif, il cultiva un style hérité du classicisme, tout en acceptant dans sa mélodie des thèmes populaires, aussi bien dans sa musique de chambre (p. ex. dans le *Quatuor on negrothemes* de 1918 et dans la *Sérénade* pour quatuor à cordes de 1931) que dans sa musique symphonique (la *Suite sur des chants populaires anglais* de 1933-1934), et en s'inspirant également de sujets nationaux (l'ouverture *Chanticleer*, de 1926 et la *Lincoln Symphony*, de 1935-1936).

Mason Lowell (Medfield, Massachusetts, 1792 - Orange, New Jersey, 1872) pédagogue et musicographe américain. Il fut l'un des fondateurs de la Boston Academy of Music et dirigea la publication d'un recueil de musiques sacrées, de classiques viennois, d'anthologies de compositions vocales et de manuels d'enseignement musical à succès, inspirés des théories pédagogiques de H. Pestalozzi.

masque ou *mask* ou *maske*, divertissement théâtral en vogue à la cour d'Angleterre, aux XVI^{e} et XVII^{e} s. Plusieurs éléments s'y mêlent : action scénique récitée, chant, danse en costume et pantomime. Les sujets, souvent mythologiques ou allégoriques, servaient de prétexte à des mises en scène somptueuses. Assimilé au ballet de cour français et, peut-être, issu de l'intermède ou *intermezzo* italien, ce genre a été cultivé par des auteurs comme Ben Jonson et Milton, et par de nombreux musiciens, parmi lesquels M. Locke. Après avoir exercé une influence sur les musiques de scènes de H. Purcell, entre autres, il tomba en désuétude avec la montée de l'opéra.

Massaini Tiburzio, ou T. Massaino (Crémone début 1550 - peut-être Lodi ou Plaisance ap. 1609) compositeur italien. Moine augustin, maître de chapelle, en 1571, à S. Maria del Popolo à Rome, il occupera, par la suite, la même fonction dans plusieurs villes d'Italie et d'Europe. Il a publié plus de 30 recueils de musique polyphonique, sacrée et profane, ainsi que des pièces séparées, éditées en recueils comprenant également des *canzoni strumentali* (l'une d'entre elles pour 16 trombones). Les anthologies de l'époque le placent sur le même plan que les meilleurs musiciens, parmi lesquels F. de Monte (qui fut son ami), A. Gabrieli et C. Merulo.

Massarani Renzo (Mantoue 1898 - Rio de Janeiro 1975) compositeur et critique musical italien. Élève de Respighi, il entreprit sa carrière à Rome, où il forma avec Labroca et V. Rieti le groupe I Tre («Les Trois»), et fut directeur musical du Teatro dei Piccoli de Podrecca, pour lequel il écrivit une de ses pièces les plus célèbres, *Guerin detto il meschino* («Guérin dit le mesquin»). A la suite de persécution raciale, il émigra au Brésil et refusa toute nouvelle publication ou exécution de ses compositions, qui avaient été interdites, et qui sont encore aujourd'hui en grande partie inédites.

Massé Victor Félix Marie (Lorient, 1822 - Paris 1884) compositeur français. Vainqueur du Grand Prix de Rome en 1844, musicien à l'élégante inspiration mélodique, il s'affirma avec les opéras *les Noces de Jeannette* (1853) et *Paul et Virginie* (1876), se révélant, dans ce dernier, sensible à la leçon de Gounod. Il composa 16 autres opéras, 5 opérettes et de nombreuses mélodies.

Massenet Jules (Montaud, près de Saint-Étienne, 1842 - Paris 1912) compositeur français. Il entreprit ses études musicales sous la direction de sa mère; à l'âge de neuf ans, il fut admis au Conservatoire de Paris, où il eut pour maîtres Laurent (piano), Reber (harmonie) et A. Thomas (composition). Plusieurs fois récompensé lors des examens de fin de cycle du Conservatoire, en 1863, il remporta le Grand Prix de Rome avec sa cantate *David Rizzio*. Pendant son séjour à la villa Médicis, il composa un recueil de mélodies, *Poèmes d'avril*, un *Requiem* et de la musique symphonique, dont les *Scènes pittoresques* et les *Scènes napolitaines*. En 1867, il composa un opéra comique en un acte, *la Grand'Tante*, qui révéla la profondeur de son talent pour le théâtre ainsi que la faci-

lité et la spontanéité de son inspiration mélodique. Dès lors l'activité de compositeur de M. devint intense, non seulement dans le domaine de l'opéra, mais encore dans celui de la musique symphonique, de la musique de chambre et de la musique sacrée. En 1873, il présentait aux Concerts Colonne un drame sacré, *Marie-Magdeleine* pour soli, chœur et orchestre et la même année il composait l'opéra *Don César de Bazan*; puis vinrent d'autres opéras dont *le Roi de Lahore* (1877) et *Hérodiade* (1881) qui eurent un certain succès. Trois ans plus tard, l'Opéra-Comique représentait *Manon* (19 janvier 1884), qui allait devenir l'un des opéras français les plus populaires après *Carmen* de Bizet : en effet, M. suivait la ligne des caractères scéniques et musicaux du vérisme de Bizet mais avec une écriture toute personnelle aussi bien dans la description lyrique et dramatique des personnages que dans la partition vocale mordante et dans l'instrumentation raffinée et pittoresque. Le sujet de *Manon*, tiré du roman de l'abbé Prévost, répondait pleinement au type de théâtre, sentimental et passionné à la fois, que réclamait le public de cette époque. Pour les mêmes raisons, l'adaptation du *Werther* de Gœthe permit à M. de renouveler, en 1892 (Vienne, Opéra de la Cour), le succès de *Manon* dans les pays de langue allemande. L'histoire de *Manon* fut reprise par M. dans le délicieux acte unique *le Portrait de Manon* (1894), qui évoque la vieillesse de Des Grieux à travers le miroir déformant des célèbres mélodies de l'opéra. Nommé titulaire de la chaire de composition au Conservatoire en 1878, M. devint également membre de l'Institut, mais, en 1896, sa renommée étant devenue internationale, il renonça à ces deux charges pour se consacrer entièrement à la composition.

Bien qu'aujourd'hui seuls *Manon* et *Werther* soient encore représentés, il faut cependant mentionner parmi ses opéras — une trentaine — *le Cid* (1885), *Thaïs* (1894), *le Jongleur de Notre-Dame* (1902) et *Don Quichotte* (1910), qui contiennent des pages de splendide description lyrique et dramatique et de solide construction musicale. Dans ses œuvres de musique de chambre, il faut signaler les délicates mélodies (environ 200) pour chant et piano. En 1912, furent publiés ses mémoires, *Mes souvenirs*, document de grande importance pour la compréhension culturelle de l'opéra français de la fin du siècle dernier. M. refusa toujours la recherche des effets faciles; il essaya au contraire de traduire avec sensibilité les aspects les plus intimes de la société bourgeoise de son temps et de la culture littéraire et artistique qui en était le reflet.

Massias Gérard (Paris 1933) compositeur et pédagogue français. Altiste, après ses études au Conservatoire de Paris, il a été soliste de divers orchestres : Mozarteum de Salzbourg, Ensemble 2E2M et Orchestre de Paris. Aujourd'hui, il enseigne au Conservatoire de Champigny. Son œuvre, caractérisée par l'emploi des techniques sérielle et aléatoire, comprend de la musique instrumentale, vocale et théâtrale : *12 Études de concert* pour alto (1954), *Faciès*, suite pour orchestre (1958), *Exorcisme* pour basson, piano et percussions (1973); *les Aveux* pour 4 chœurs a capella (1960); *Tjurunga*, action musicale (1967), *les Nouveaux Racontars d'Agassin et Virelette*, action musicale (1971) et *Caliban-cannibale*, action musicale (1974). □

Massin Brigitte (Roubaix 1927) musicologue française. Productrice de nombreuses émissions à la RTB, à l'ORTF et à Radio-France consacrées à Beethoven, Berlioz, Mozart ou Schubert, elle a publié, en collaboration avec son mari, JEAN (Paris 1917-1986), divers ouvrages importants, comme *L. van Beethoven* (1955, 2/1967), *W.A. Mozart* (1959, 3/1990) et une importante *Histoire de la musique* (1977). Elle est aussi l'auteur d'un *F. Schubert* (1978) et de *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux* (1990). En 1991, elle a été chargée, par le Ministère de la Culture, de coordonner l'ensemble des célébrations françaises du bicentenaire de Mozart. □

Massine Leonide (Moscou 1896 - Borken, Westphalie, 1979) danseur et chorégraphe américain d'origine russe. Engagé dans les Ballets russes de Diaghilev (1913-1920), il assura la chorégraphie de divers ballets, comme *Soleil de Minuit* (Rimski-Korsakov), *Parade* (Satie) ou *le Tricorne* (Falla). Après un passage à la Scala de Milan, il fut maître de ballet au Roxy Theatre de New York (1926-29). De retour en Europe, notamment aux Ballets de Monte-Carlo (1932-1937), il régla ses «symphonies chorégraphiques», dont *la Symphonie fantastique* (Berlioz) et *7e Symphonie* (Beethoven) et créa *Nobilissima visione* (Hindemith) et *Gaîté parisienne* (Offenbach). Définitivement établi aux États-Unis en 1942, il fonda sa propre compagnie (Highlights Ballet), et régla encore quelques grands ballets, comme *Mam'zelle Angot* (Lecocq) ou *le Peintre et son modèle* (Auric), ainsi que les ballets de deux films : *Chaussons rouges* et *Carnaval napolitain*. Il a publié deux livres : *My life in Ballet* (1968) et *Massine on Choreography* (1976). □

Masson Diego (Tossa, Espagne, 1935) chef d'orchestre français. Élève de Leibowitz, Maderna et Boulez, il a fondé son propre ensemble en 1966, «Musique vivante», exécutant la première interprétation, ou la première française, d'œuvres de représentants de la nouvelle musique. Il est également directeur de l'Opéra de Marseille.

Masson Paul-Marie (Sète 1882 - Paris 1954) musicologue, compositeur français, professeur à la Sorbonne. Parmi ses nombreuses études, les plus remarquables sont celles sur Rameau (1930) et sur l'opéra français des XVIIe et XVIIIe s. En tant que compositeur, il a laissé quelques pièces pour orchestre, de la musique de chambre (*Chants sans paroles* pour piano) et des mélodies.

master la bande magnétique témoin qui contient l'enregistrement prêt à être transféré au système qui la multipliera sur les différents supports du commerce (disques, cassettes).

Masur Kurt (Brieg, Silésie, 1927) chef d'orchestre allemand. Après avoir travaillé dans plusieurs théâtres et avec plusieurs orchestres symphoniques, il devint en 1960 directeur musical de la Komische Oper de Berlin-Est; à partir de 1967, il fut chef permanent de l'Orchestre de Dresde et, à partir de 1970, il dirigea le Gewandhaus de Leipzig. Avec cet orchestre, il effectua des tournées dans le monde entier et de nombreux enregistrements. Il a été invité par les plus grandes institutions symphoniques et par quelques théâtres célèbres.

Matačić Lovro von (Sušak, Fiume, 1899 - Zagreb 1985) chef d'orchestre yougoslave. Organisateur des festivals de Dubrovnik et Spalato, il a été chef permanent de plusieurs institutions en Yougoslavie et

en Allemagne et il a effectué des tournées dans le monde entier. Il est particulièrement apprécié en tant qu'interprète de Wagner et des postromantiques allemands.

matassin danse d'origine moresque et espagnole, en vogue aux XV^e^ et XVI^e^ s., de caractère souvent grotesque, qui mimait en général une bataille entre deux groupes de danseurs armés, déguisés en guerriers ou en squelettes.

Matelart Joanne, ou Jean M. (XVI^e^ s.) luthiste et compositeur franco-flamand. En 1559, à Rome, il publia un livre de tablatures pour luth, contenant ses propres compositions (fantaisies et transcriptions) et quelques ricercari de Francesco da Milano, auxquels il ajouta une partie de deuxième luth.

matelote danse répandue en Provence et dans le sud de la France, et exécutée uniquement par des hommes (un soliste ou un groupe), qui miment des gestes de travail, en particulier, ceux des pêcheurs. On l'appelle également marinière, *martegale* ou martingale.

matelotte danse de marin pratiquée en Hollande, à 2/4, au rythme assez incisif; elle se danse en sabots, les bras croisés derrière le dos.

matériel terme désignant couramment l'ensemble du support écrit, nécessaire pour l'exécution d'une composition, de la partition aux parties séparées destinées aux solistes, aux réductions avec accompagnement de piano, pouvant servir à l'étude ou au soutien. Le m. peut donc être plus ou moins volumineux selon la nature de la composition et de l'ensemble d'exécutants (de chambre, symphonique, symphonique et chorale, d'opéra). Il peut être manuscrit ou imprimé, préparé simplement par l'exécutant, mis en vente par un éditeur, ou encore loué.

Mathieu Emile (Lille 1844 - Gand 1932) compositeur et chef d'orchestre belge. De 1873 à 1875, il dirigea à Paris l'orchestre du Théâtre du Chatelet; il exerça ensuite à Bruxelles et à Gand, où il dirigea le Conservatoire de 1898 à 1924. Il composa des opéras et des opéras bouffes (dont *Georges Dandin*, d'après Molière, 1877), des poèmes symphoniques et d'autres morceaux pour orchestre ainsi que des œuvres de musique de chambre. Sa production, à l'académisme distingué, était achevée en 1905.

Matiegka Wenzel, ou Václav Matějka (Chotzen 1773 - Vienne 1830) guitariste et compositeur tchèque. Il fut l'un des principaux représentants de l'école viennoise de guitare, avant l'arrivée de Giuliani. Il a composé de nombreuses œuvres solistes et de chambre et a aussi transcrit des compositions de Beethoven. Son *Trio* op. 21 pour flûte, alto et guitare a été repris, sous forme de *Nocturne*, par Schubert (D 96), qui y ajouta une partie de violoncelle.

matines première des huit heures canoniques, dans la liturgie de l'Eglise catholique. Elle est chantée aux toutes premières heures du matin (parfois aussi à minuit ou aux premières heures de la Vigile) et elle est divisée en trois nocturnes, contenant des psaumes ou des cantiques avec antiennes, et des leçons alternant avec les répons. Elle commence toujours avec le *Psaume 94*, appelé → invitatorium, et elle varie ensuite selon les temps liturgiques.

Matsudaira Yoritsune (Tokyo 1907) compositeur japonais. Il a étudié au Japon, puis à Paris avec Tchérepnine. Président de la section japonaise de la Société internationale de musique contemporaine de 1956 à 1960, il est considéré comme l'un des principaux représentants de la musique japonaise d'aujourd'hui. Parmi les compositions qui illustrent le mieux son style, qui tend à concilier la tradition gagaku et les techniques sérielles (qu'il a abordées après ses débuts néoclassiques), il faut citer *Koromogae* («Chant d'amour», 1954) pour soprano et instruments, *U-Mai* (1957), *Sa-mai* (1958) et *Bugaku* (1962) pour orchestre. Son fils Yoriaki M. (Tokyo 1931), professeur à l'Université de Tokyo, est un compositeur de la même tendance. Il a, à son actif, plusieurs œuvres, dont *Transient'64*, pour groupes électroniques (1964).

Matsushita Shin-Ici (Osaka 1923) compositeur japonais. Il enseigne à l'Université d'Osaka depuis 1952. Il a adopté aussi bien la technique sérielle que la technique électronique.

Mattei Stanislao (Bologne 1750 - 1825) compositeur et professeur italien. Frère mineur franciscain, élève et ami du Padre Martini, il figure parmi les fondateurs du *Liceo filarmonico* bolonais, où il enseigna le contrepoint et fut le maître de Rossini, Donizetti, Morlacchi et Tadolini, entre autres. Sa *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati* (1825-30) constitua l'un des textes fondamentaux de l'enseignement musical pendant tout le XIX^e^ s.

Matteo da Perugia (Pérouse ? - Milan v. 1418) compositeur italien. De 1402 à 1407, et de 1414 à 1416, il fut le premier maître de la chapelle du Dôme de Milan. Considéré comme l'un des plus grands représentants de l'ars nova italienne tardive, fortement influencée par l'ars nova française, il utilisa les artifices les plus complexes du contrepoint. Il a laissé 30 compositions à 2 et 4 voix (virelais, rondeaux, ballades, musique religieuse, etc.).

Mattheson Johann (Hambourg 1681-1764) théoricien de la musique, critique et compositeur allemand. Très précoce, il jouait déjà du clavecin, chantait et composait à l'âge de 9 ans. Il se produisit comme ténor à l'Opéra de Hambourg, dont il devint directeur par la suite. Après une parenthèse diplomatique, il exerça l'activité de directeur de la musique et de maître de chapelle dans plusieurs villes d'Allemagne du Nord. Il fréquenta les plus hautes personnalités de l'époque, et parmi les musiciens, Haendel (dont il fut l'ami, puis le rival, au point de le provoquer en duel), R. Keiser, J. S. Kusser, C. Ph. E. Bach et, peut-être, C. W. Gluck. En 1722-1723, il publia la première gazette musicale allemande, intitulée «Critica Musica». Homme de vaste culture, considéré comme l'un des maîtres de la théorie musicale de son temps, il publia plusieurs écrits sur les différents problèmes posés par la musique; son ouvrage intitulé *Der vollkommene Capellmeister* (1739), est d'un grand intérêt, car il constitue une sorte d'encyclopédie de la pratique musicale courante en Allemagne. Sa production musicale fut également abondante : entre autres, 8 opéras, des oratorios et des cantates, des suites pour clavecin, des sonates pour flûte et violon, en tout 24 œuvres. Même s'il ne s'écarta guère, en substance, du modèle de Haendel, son rôle reste appréciable dans l'histoire de la cantate sacrée.

Matthews Artie (Minonk, Illinois, 1888) compositeur et pianiste de musique populaire américain. Il

commença à gagner sa vie comme pianiste de compagnie. En 1913, il publia ses deux premiers *Pastime rags*, poursuivant la série au cours des années suivantes jusqu'au nombre de cinq. Il fit l'arrangement du premier blues, en 1912 (*Baby seals blues*) et il composa (avec l'intention de rivaliser avec le célèbre *Saint Louis blues* de W. C. Handy) *Weary blues* (1915), qui reçut en effet les faveurs du public. M. transcrivit en outre de nombreux rags de musiciens qui ignoraient l'écriture musicale. Après avoir travaillé comme organiste à la Berea Presbyterian Church de Chicago, il s'installa à Cincinnati en 1918, où il dirigea le Cosmopolitan Conservatory of Music.

mattinata dans la tradition populaire italienne, sérénade (appartenant au genre → lyrique et monostrophique) qui se chante à l'aube, pour réveiller la femme aimée. Elle a survécu dans de nombreux milieux ruraux, jusque dans les deux premières décennies du XX[e] s.

Mattioli Andrea (Faenza v. 1615 - Mantoue 1679) compositeur italien. Franciscain, il fut maître de chapelle à Imola, Ferrare, et, de 1656 à sa mort, à la cour des Gonzague à Mantoue. Il a composé des opéras héroïques et classiques (*l'Artabano*, 1662) et des pastorales (*la Filli di Tracia*, 1664), aucune ne nous est parvenue; il a écrit également de nombreuses œuvres sacrées, en particulier, des motets de style concertant et des psaumes pour double choeur.

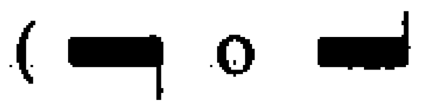
Mauduit Jacques (Paris 1557-1627) compositeur et luthiste français. Homme très cultivé, célèbre luthiste, il vécut à la cour de Paris avec la charge de fonctionnaire royal, ne s'intéressant à la musique qu'en amateur. Il acquit une certaine notoriété avec un *Requiem* à 5 voix (1586) composé pour les funérailles du poète P. Ronsard. Il se lia alors avec J. A. de Baïf, partageant ses efforts en vue de l'union (prosodique et expressive) de plus en plus étroite entre le texte et la musique. Pour les concerts de l'Académie de Poésie et de Musique, fondée par son ami Baïf, M. composa, sur des textes de ce dernier, des *Chansonnettes* «mesurées à l'Antique», à 4 voix, d'un remarquable raffinement et des *Psaumes* (mesurés à l'Antique). Directeur des concerts de Notre-Dame et des ballets de la cour, il joua un rôle important dans la définition du goût raffiné, caractéristique de la musique française du XVII[e] s.

Maurel Victor (Marseille 1848-1923) baryton français. Il débuta à Marseille dans *Guillaume Tell* (1865) entreprenant ensuite une carrière qui le conduisit pendant plus de trente ans dans les principaux théâtres du monde. Sa voix n'était pas très belle, mais elle avait un timbre très personnel et une souplesse exceptionnelle. Sa sensibilité aiguë, son phrasé varié et nuancé et ses qualités d'interprétation sur scène lui permirent de s'exprimer dans un très vaste répertoire qui allait de *Don Giovanni* à *Hamlet* de Thomas et à un grand nombre d'opéras de Verdi, dont *Rigoletto, Simon Boccanegra* et deux personnages dont il fut le premier interprète : Iago d'*Otello* et Falstaff.

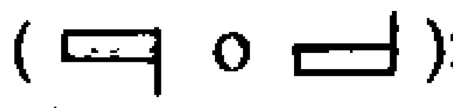
mauresque → moresque.

Maw Nicolas (Grantham 1935) compositeur anglais. Il a été formé à Londres, puis à Paris avec N. Boulanger et M. Deutsch. A partir de *Scenes and Arias* (1961-1962) pour 3 voix de femmes et orchestre, il a recherché un langage panchromatique qui ne renoncerait pas totalement à des fonctions presque tonales, assez proche, sous divers aspects, de Strauss et de l'expresssionnisme. Parmi les auteurs anglais de sa génération, il est considéré comme l'un des plus conservateurs.

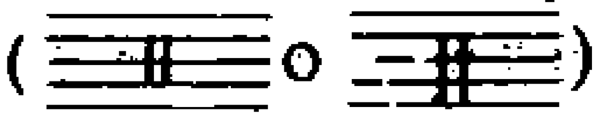
maxime, *maxima*, nom de la plus longue des figures de note ou de silence utilisée dans l'ancienne notation mensuraliste; elle est synonyme de *duplex longa*, avant l'ars nova. La figure de note, au début noire

,

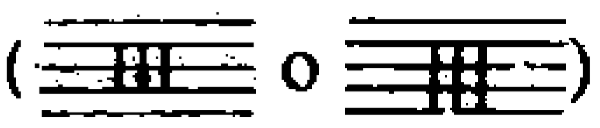
se transforma, vers 1450, en figure blanche

;

alors que la figure de silence pouvait se présenter par deux traits perpendiculaires à la portée



ou bien par trois traits



selon qu'elle additionnait 2 ou 3 valeurs de durées immédiatement inférieures, représentées par les *longae*.

maxixe danse brésilienne qui s'est répandue autour de 1870 et fut ensuite supplantée par la samba. Elle est probablement issue de la fusion du rythme de la habanera avec des mouvements chorégraphiques de la polka; elle fut introduite en Europe vers 1890.

Maxwell Davies Peter → Davies, Peter Maxwell.

May William, dit «Billy» M. (Pittsburgh, Pennsylvanie, 1916) trompettiste et arrangeur-chef d'orchestre de jazz américain. Après avoir joué avec Glenn Miller, il devint célèbre à la tête de son propre orchestre dans les années 50, surtout pour les effets de «sirène» de ses saxophones.

Mayall John (Manchester 1934) chanteur et joueur d'harmonica anglais. Il est l'un des interprètes britanniques de pop-blues les plus originaux. Il a fondé, en 1964, l'ensemble des Bluesbreakers.

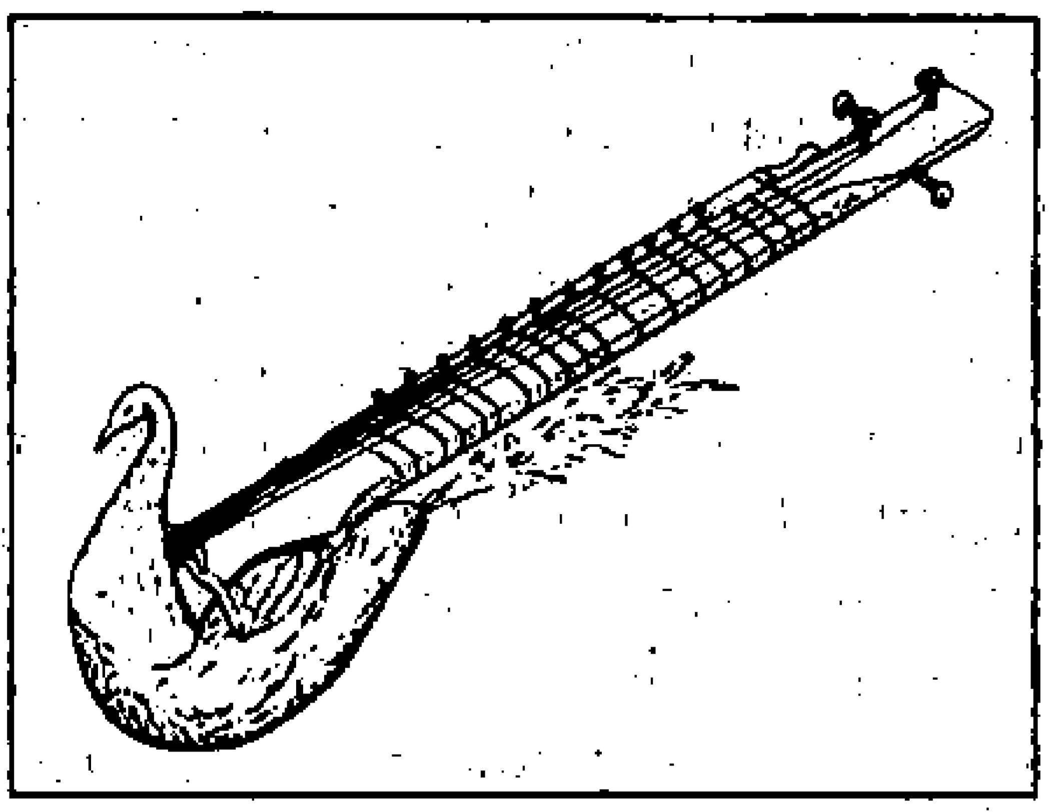
Mayr Albert (Bolzano 1943) compositeur italien. Collaborateur de P. Grossi au Studio de phonologie musicale de Florence, il s'est consacré à la musique sur bande magnétique et expérimentale, produisant des œuvres comme *Tape for live musicians* (1971) «partition sur bande magnétique dans le temps», ou comme *Namplay* (1972) «pour porteurs de noms», œuvres pour divers exécutants; mais à une époque récente il a rencontré le courant d'avant-garde appelé *environmental music*, élargissant sa recherche également au domaine des fréquences non audibles, selon une hypothèse de composition infrasonore (*Parcours rythmé* pour dix exécutants, 1977).

Mayr Giovanni Simone ou Johann Simon M. (Mendorf, Bavière, 1763 - Bergame 1845) compositeur italien d'origine allemande. Très tôt dirigé vers la musique par son père, qui était organiste, il accomplit également des études régulières, tout d'abord chez les Jésuites, puis à l'Université d'Ingolstadt. En 1789, il se rendit à Bergame, puis à Venise, où il se perfectionna avec F. Bertoni (maître de chapelle à St-Marc) et se fit connaître comme compositeur de

musique sacrée; mais le grand succès de son premier opéra *Saffo* (1794), le conduisit vers une carrière théâtrale. De 1802 à sa mort, il assuma le poste de maître de chapelle à Ste-Marie-Majeure de Bergame. Dans cette même ville, il fonda un institut musical (où il enseigna la composition et eut comme élève, de 1806 à 1815, G. Donizetti), et une association de concerts, qui lui permit de faire connaître les œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven. Son abondante production lyrique (75 œuvres en l'espace de 30 années) est en grande partie oubliée, mais fut très bien accueillie à son époque. Ses œuvres, influencées par d'illustres modèles (Piccinni, Gluck, Mozart et Cherubini) se caractérisent par une élégance mélodique et une orchestration soignée; il est intéressant de souligner l'usage fréquent du *crescendo* dans ses ouvertures, procédé repris de façon géniale par Rossini. Parmi les œuvres lyriques de M. figurent, entre autres, *Lodoïska* (1796), plusieurs fois remaniée, *Adriana in Siria* (1798), *le Due Giornate* (1801), *Ginevra di Scozia* (1801), considéré comme son meilleur opéra, *l'Amor coniugale* (1805), *la Rosa bianca e la rosa rossa* (1813), *Medea in Corinto* (1813), *Fedra* (1820); le reste de sa production consiste en une vingtaine de messes, oratorios, cantates, différentes œuvres de musique instrumentale et de chambre, et de petites pièces vocales (parmi lesquelles, probablement *la Biondina in gondoleta*). Professeur éminent, homme de grande culture et d'esprit ouvert, M. fut également l'auteur d'écrits théoriques et d'ouvrages sur l'histoire de la musique (parmi ces derniers : *Brevi Notizie istoriche della vita e delle opere di G. Haydn*, 1809).

Mayseder Joseph (Vienne 1789 - 1863) violoniste et compositeur autrichien. Virtuose de l'ensemble de musique de chambre de l'empereur, puis chef des violons de la chapelle de la cour, il se produisit à Vienne avec G. Giuliani, Hummel et Moscheles, et gagna l'estime de Beethoven, Schubert, Weber et Paganini. Ses compositions pour violon ont une finalité didactique.

mayuri instrument cordophone à archet de la musique de l'Inde : c'est un → *esraj* dont la caisse de résonance, richement décorée, représente un paon. Il est lié à la musique traditionnelle dansée de l'Inde méridionale.



Mayuri, instrument cordophone à archet (Inde).

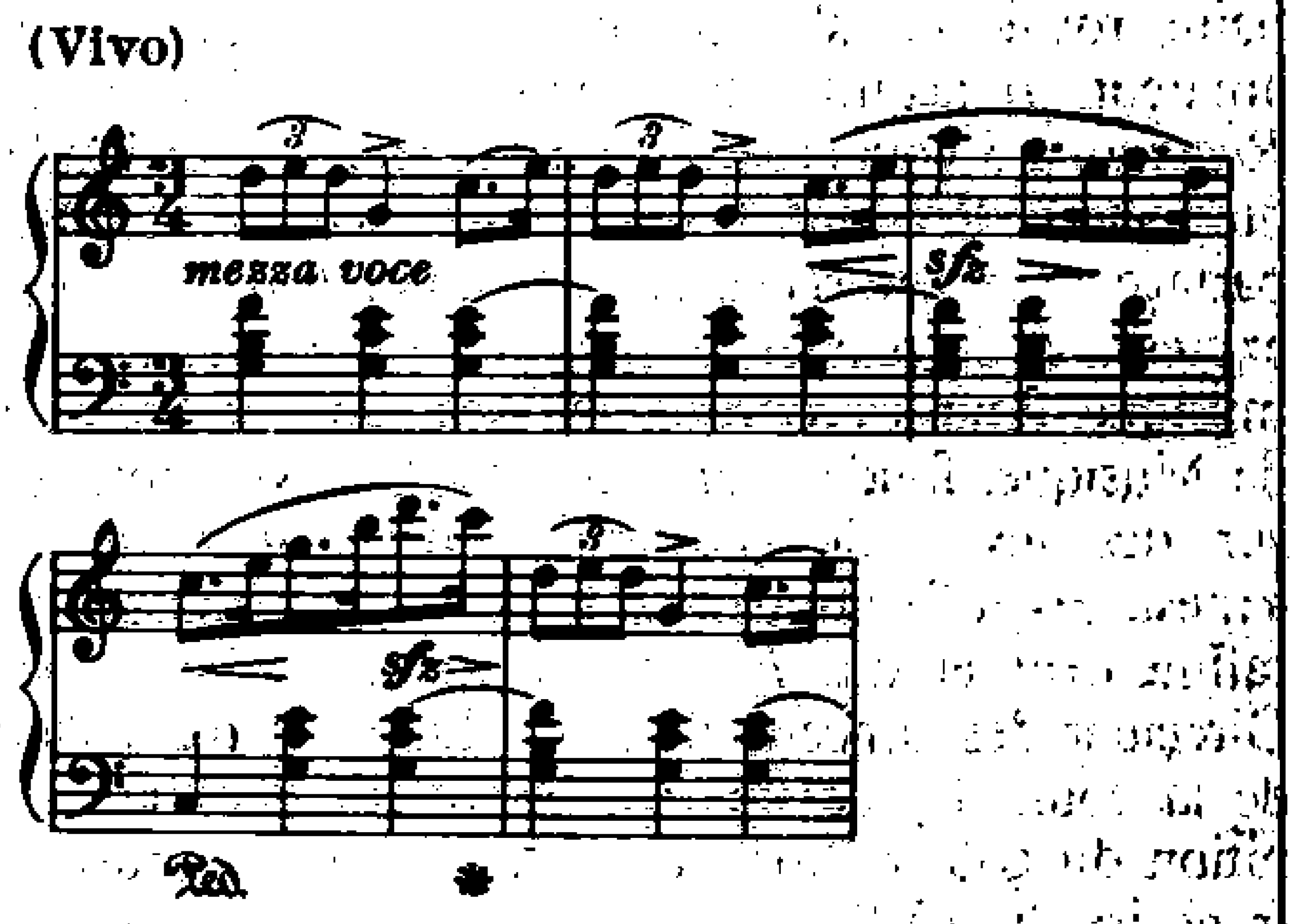
Mayuzumi Toshirô (Yokohama 1929) compositeur japonais. Il s'est perfectionné à Paris en 1951-1952 et a composé des œuvres instrumentales, concrètes et électroniques, un opéra et 3 ballets. Il s'est intéressé au dodécaphonisme ainsi qu'aux techniques sérielles et aléatoires et a utilisé des instruments inhabituels (il a été le premier japonais à utiliser le «piano préparé»); à partir de 1958, sa production fut de plus en plus influencée par des évocations des anciennes traditions japonaises et par la pensée bouddhiste. Il a collaboré avec Mishima dont l'idéologie lui est proche.

Mazarin Giulio (Pescina, L'Aquila, 1602 - Vincennes, Paris, 1661) homme politique français d'origine italienne. Nonce apostolique à Paris (1634-1636), cardinal (1641), et, enfin, premier ministre français (1643-1648; 1653-1661), il fut l'un des grands édificateurs du pouvoir monarchique et de l'hégémonie française dans l'Europe du XVII^{e} s. Il est connu dans l'histoire de la musique pour avoir soutenu et promu personnellement l'opéra italien en France. Il ne parvint jamais à imposer une troupe permanente d'opéra italien, mais la présence d'artistes italiens de valeur, qu'il faisait venir à Paris, finit par laisser une trace profonde dans l'histoire de l'opéra et du goût musical français.

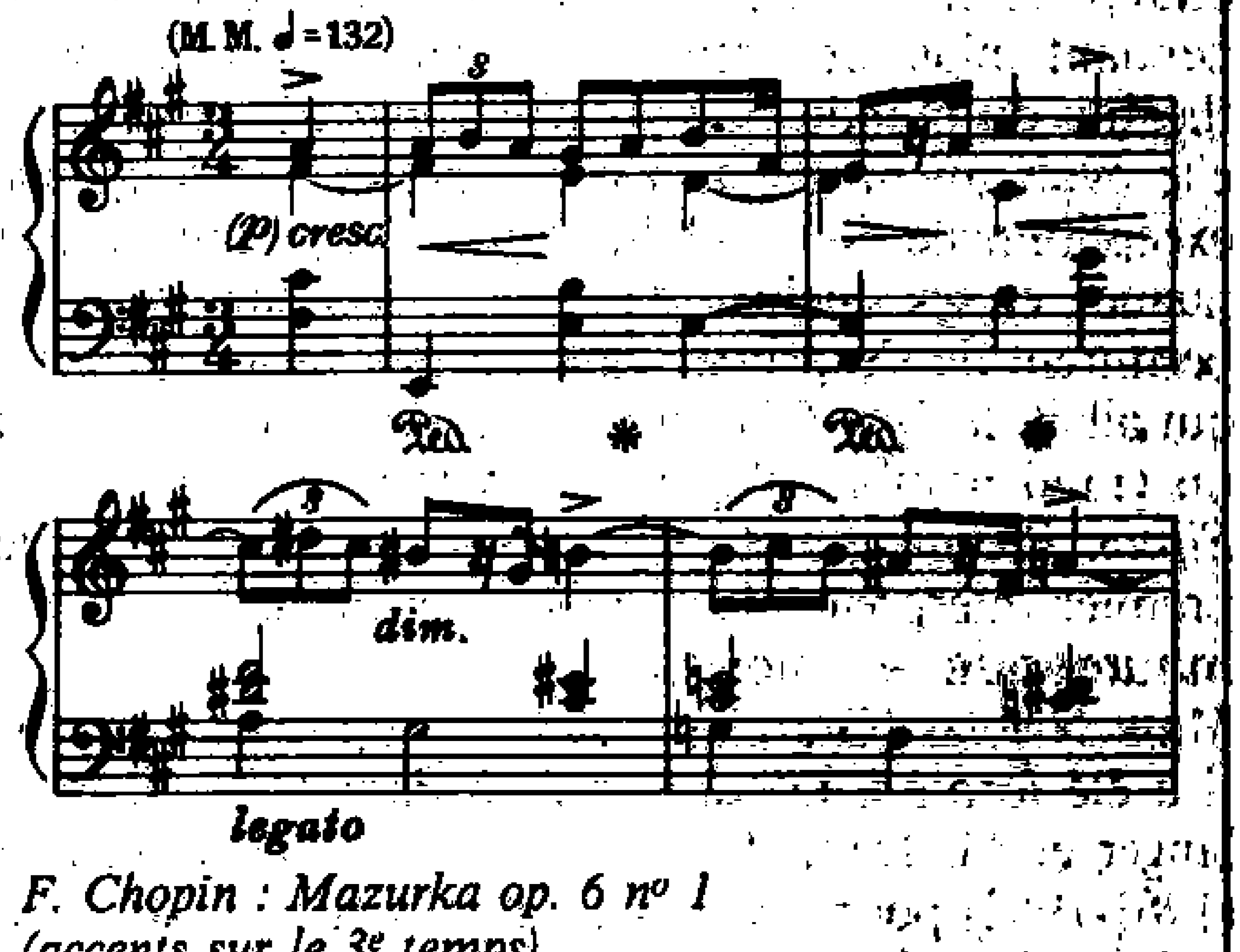
Mazas Jacques-Féréol (Béziers 1782 - Bordeaux 1849) violoniste et compositeur français. Après avoir obtenu à Paris un grand succès avec l'exécution d'un concerto qu'Auber avait composé pour lui, il se produisit dans de nombreux pays européens. Il écrivit l'opéra *le Kiosque* (1842) et de nombreuses compositions pour violon, instrument auquel il consacra également une méthode d'enseignement encore rééditée de nos jours.

mazhar tambour au cadre de grandes dimensions muni d'anneaux tintinnabulants, utilisé au Moyen-Orient pour accompagner danses et chants. Il a une forme circulaire et on le frappe avec la main.

mazurka danse populaire polonaise, originaire de la



F. Chopin : Mazurka op. 7 n° 5 (accents sur le 2^{e} temps)



F. Chopin : Mazurka op. 6 n° 1 (accents sur le 3^{e} temps)

région de Mazovie, de rythme ternaire avec un accent caractéristique placé sur le 2e ou le 3e temps de la mesure. Déjà connue au XVIe s., elle se répandit d'abord en Pologne, puis, aux XVIIIe et XIXe s., en Europe, où elle connut une grande vogue. Parmi les m. les plus célèbres (destinées au concert et non au ballet), figurent les m. pour piano de Chopin.

Mazza Giuseppe (Lucques 1806 - Trieste 1885) compositeur et organiste italien. Il fut l'élève de S. Mattei et maître de chapelle à Trieste. Il obtint plusieurs succès avec ses opéras et ses opéras bouffes, dont le style rappelle celui de Rossini (*la Vigilanza delusa* [«la Vigilance déçue»], 1826; *Elena e Malvina*, 1834; *la Prova di un'opera seria* [«la Répétition d'un opéra»], 1845). Il écrivit également des œuvres de musique sacrée (dont le drame biblique *Jefte*, 1851) et fut un maître de chant apprécié.

Mazzaferrata Giovanni Battista (Pavie XVIIe s.- Ferrare 1691) compositeur italien. Élève de T. Merula, il fut maître de chapelle à Vercelli, Ferrare et probablement en Toscane. Sa production (plusieurs recueils de cantates, soit sacrées, soit profanes, et un livre de sonates) annonce le goût arcadien et rationaliste du début du XVIIIe s.

Mazzinghi Joseph (Londres 1765 - Downside, Bath, 1844) compositeur anglais d'origine corse. Fils d'un commerçant en vin italien à Londres, il fut l'élève de J. C. Bach, Sacchini et Anfossi. Maître de musique dans le milieu de la haute aristocratie anglaise, il fut aussi directeur du King's Theatre (1784-1816) pour lequel il composa une douzaine d'opéras, dont certains eurent un succès notable, dû à l'actualité de leur sujet (indien), comme dans *Ramah Droog* (1796). En outre, il a composé de nombreux airs, des pièces pour piano et œuvres de musique de chambre, destinées aux amateurs; ses pièces et arrangements pour piano, flûte et harpe connurent une grande popularité.

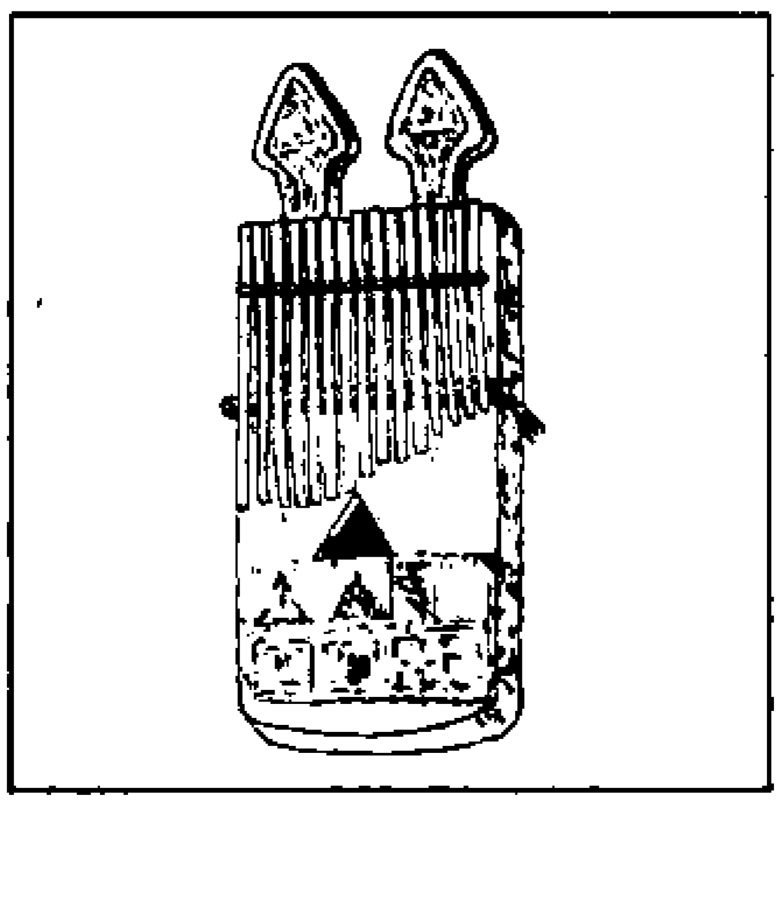
Mazzocchi Domenico (Civita Castellana, Viterbo, 1592 - Rome 1665) compositeur italien, frère de Virgilio M. Ordonné prêtre, ayant effectué des études de littérature et d'histoire, il se consacra avant tout à la musique pour le divertissement des familles nobles romaines, avec lesquelles il était lié : les Aldobrandini, les Farnèse, les Borghèse. Il doit sa célébrité à l'opéra *la Catena d'Adone* (1626), considéré généralement comme le prototype de l'opéra romain (qui compte parmi ses plus célèbres représentants S. Landi et L. Rossi). Le succès de cette œuvre fut lié non seulement au caractère spectaculaire de l'action scénique, mais surtout à la variété des parties vocales (pages chorales polyphoniques, airs et *ariosi*, visant à dépasser ce que M. a lui-même défini dans la préface de *la Catena*, comme le *tedio recitativo*, c'est-dire, selon lui, une certaine monotonie présente, dans le *recitar cantando* des Florentins (I. Peri, G. Caccini) et même chez Monteverdi. M. a composé également des oratorios, des cantates et des madrigaux dans le sillage de ceux de Gesualdo, tous publiés dans des recueils, *Partitura di madrigali a cinque voci e d'altri vari concerti* (1638), *Dialoghi e sonetti* (1638) *Musiche sacre e morali* (1640), *Sacre concertazioni* (1664).

Mazzochi Virgilio (Civita Castelanna, Viterbo 1597-1646) compositeur italien. Frère et élève de Domenico M., il a été maître de chapelle de plusieurs églises de Rome et, à partir de 1629, de la chapelle Giulia à St-Pierre. Il est mentionné dans l'histoire de l'opéra comme auteur — en collaboration avec M. Marazzoli — de l'une des premières œuvres musicales sur un sujet comique : *Fiammetta o il Falcone*, sur un texte de G. Rospigliosi, représentée à Rome en 1637 et reprise en 1639 sous le titre *Chi soffre speri.* Dans le domaine de la musique sacrée, il est considéré comme l'un des illustres représentants du brillant style polyphonique romain de la période baroque, dont le point culminant fut atteint par l'œuvre d'O. Benevoli. Parmi ses compositions, on peut encore retenir l'opéra sacré, *San Bonifacio* (1638), le recueil de composition polyphonique à 2 et 4 voix *Sacri Fiori* (1640), 5 oratorios, l'intermède *Sant'Eustachio* (1643), la cantate *la Civetta*, pour 4 sopranos et basse continue et les recueils polyphoniques *Pie Meditazioni sulla Passione di Cristo e Salmi vespertini* (posthume, 1648).

Mazzon Guido (Milan 1946) trompettiste et pianiste de jazz italien. Il fonda, en 1970, le «Gruppo contemporaneo» qui prend place dans l'expérience du free jazz; puis, avec d'autres groupes qu'il créa, il s'affirma parmi les représentants du jazz italien des années 70.

Mazzucato Alberto (Udine 1813 - Milan 1877) critique, compositeur et chef d'orchestre italien. Homme d'une vaste culture, il exerça une activité multiforme dans le milieu littéraire et musical de Milan. Il fut l'un des défenseurs de la *Scapigliatura*, critique à la «Gazzetta musicale» avant d'en devenir le directeur, professeur et, à partir de 1872, directeur du Conservatoire, maître de concert et chef d'orchestre à la Scala, fondateur (avec Boito, Ricordi et quelques autres) de la «Società del Quartetto». Il eut pour élèves, entre autres, Boito, Galli et Gomes. Il se consacra également à la composition de quelques opéras (dont *la Fidanzata di Lammermoor* [«la Fiancée de Lammermoor»], *Don Chisciotte*, *Hernani*) et d'œuvres de musique vocale et chorale.

mbira ou sansa, instrument idiophone à pincement répandu dans presque toute l'Afrique noire et qui lui est propre; il est formé d'une planchette de bois, le plus souvent munie d'un résonateur, à laquelle sont fixées quelques barrettes de métal ou de roseau, disposées de telle sorte qu'une de leurs extrémités puisse vibrer librement quand elle est pressée et relâchée. Les barrettes peuvent être déplacées de façon à modifier la longueur de la partie vibrante, permettant ainsi divers accords. La tablette ou les barrettes elles-mêmes sont souvent munies de dispositifs sonores surajoutés, formés de disques de métal, de coquillages, d'anneaux de fer-blanc, etc., qui apportent un bourdonnement particulier au son principal qui est doux et mœlleux.



Mbira ou sansa, instrument idiophone à pincement (Cameroun).

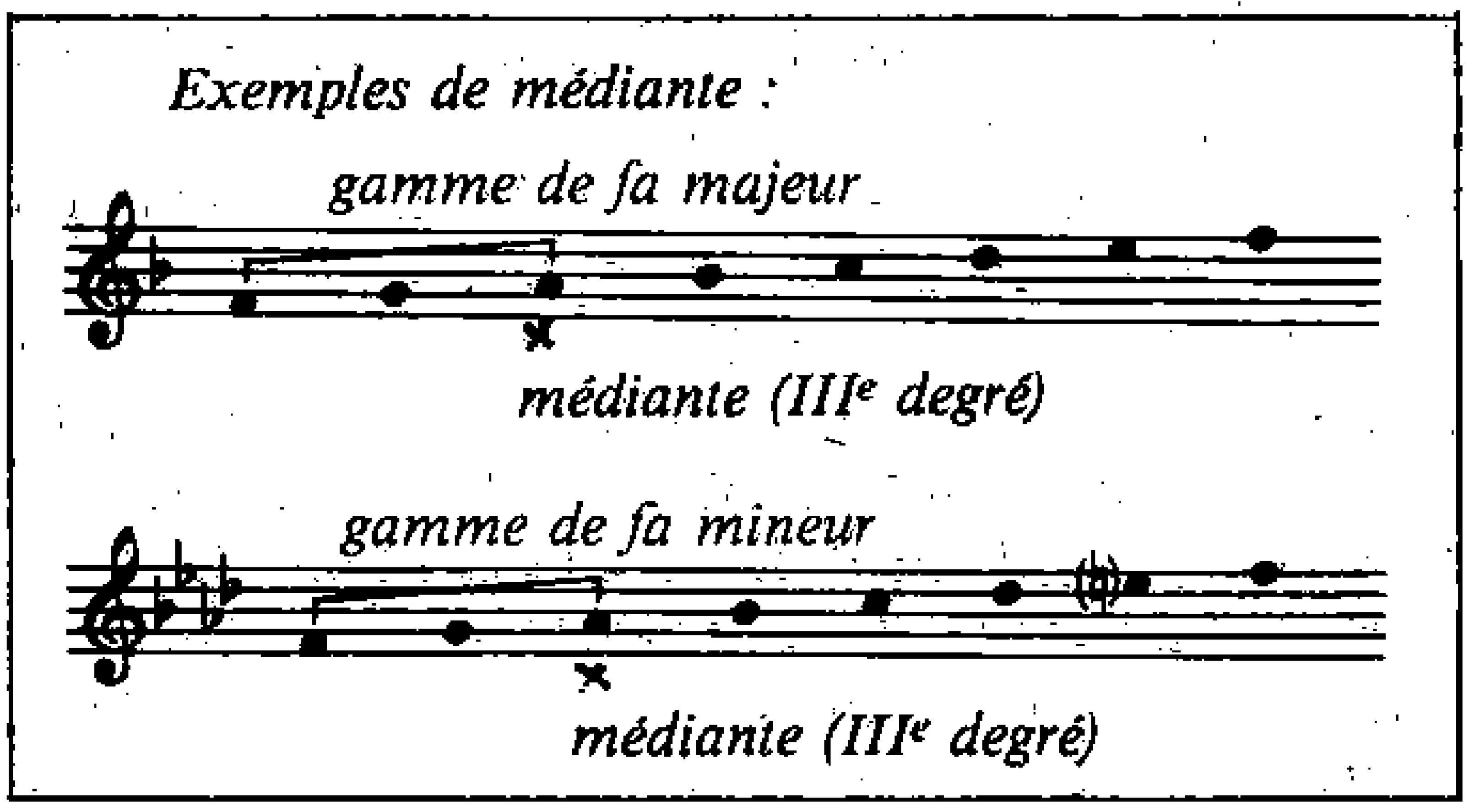
Mc variante graphique de Mac, particule initiale de noms de famille d'origine celte. Dans cet ouvrage, les noms qui commencent par Mc sont classés comme s'ils commençaient par Mac.

MC sigle de *moving coil*, petite tête phonographique à bobine mobile. (Voir Précis d'acoustique, Enregistrement et reproduction du son).

mécanique dans les instruments de musique ce sont les parties qui servent à traduire en sons l'action de l'exécutant ou à modifier l'intonation : dans les instruments à vent, ce sont les clefs, les pistons, etc. ; dans le piano, les touches, les petits marteaux, les amortisseurs, etc. ; dans la harpe, les pédales, et ainsi de suite.

mèche faisceau de crins de cheval, tendu entre les extrémités de l'archet ; ceux-ci sont frottés sur les cordes des instruments à archet. Les crins sont enduits de colophane afin d'augmenter l'adhérence sur les cordes.

médiante dans le système tonal, désigne la troisième note (ou degré) de la gamme majeure et mineure appelée ainsi à cause de sa position centrale entre le premier degré (tonique), et le cinquième (dominante). La m. est appelée également « note modale » car elle détermine le mode, selon qu'elle se trouve à un intervalle de tierce majeure ou mineure, par rapport à la tonique.



Medici Mario (Modène 1913) critique musical et compositeur. Critique musical de plusieurs journaux d'Emilie-Romagne, il dirigea, de 1959 à 1981, l'Institut des études sur Verdi de Parme et, à partir de 1968, « l'Arena » de Vérone. Avec M. Conati il dirigea la publication du *Carteggio Verdi-Boito* (« Correspondance Verdi-Boito », 1978). Il a composé des morceaux de musique instrumentale.

Medtner Nicolaj Karlovitch (Moscou 1880 - Londres 1951) compositeur et pianiste russe. Il quitta l'Union soviétique en 1921 et s'installa d'abord à Berlin, puis à Londres à partir de 1936. Il exerça une intense activité de concertiste. Dans sa production, marquée par un certain académisme, on remarque surtout les compositions pour piano et les mélodies.

Meester Louis de (Roulers, Flandre, 1904) compositeur blege. Autodidacte, il a commencé sa carrière en jouant dans des bars et des night-clubs, avant d'enseigner au Conservatoire de Meknès, au Maroc (1933-1937). Entré à la Radio belge, en 1945, comme ingénieur du son, il a été ensuite détaché auprès de l'Institut de psychoacoustique et de musique électronique de l'Université de Gand, dont il est devenu le directeur en 1967. Chef de file du groupe Spectra, il a utilisé les techniques modernes de l'électroacoustique, ainsi que la polytonalité, à des fins expressionnistes dans ses nombreuses œuvres, comme *Tafelmusiek* (1953), *la Grande Tentation de saint Antoine*, opéra radiophonique (1957), *Incantations*, musique électronique (1958), *Spectrum 64*, musique électronique (1964), *Concertino* pour 2 orchestres de chambre (1965), *Twee is te weinig, drie is te veel*, opéra bouffe (1966), *Warai*, pour orchestre à cordes (1967), *De tijd der waasin*, pour orchestre et montage son et lumière (1972), *Mimodrama*, musique électronique (1975), *Xénos*, pour soli, chœur, orchestre et bande magnétique (1978). □

Mefano Paul (Bassora, Irak, 1937) chef d'orchestre et compositeur français. Il a été l'élève de Messiaen, Milhaud, Boulez, Stockhausen et Pousseur. Dans ses premières œuvres, jusqu'à *Parabole* (1964) pour soprano et orchestre de chambre, il a été influencé par Boulez ; il a ensuite adopté une écriture plus nettement lyrique ou basée sur le conflit dramatique de blocs sonores. Parmi ses œuvres, citons *la Cérémonie* pour 3 voix, 3 orchestres et chœurs (1970) ; *la Messe des voleurs* pour 4 voix, instruments et bande magnétique (1972) ; *Signes/oubli* pour 22 instruments (1972) ; *Ondes* pour 15 instruments (1975). Il a fondé le collectif musical international 2E2M pour l'exécution de la musique contemporaine.

Mehta Zubin (Bombay 1936) chef d'orchestre indien. Elève de Swarowski, il s'est affirmé comme l'un des meilleurs interprètes de sa génération, surtout dans le répertoire postromantique et dans les œuvres de quelques auteurs du XX^e s. (Strauss, Schoenberg, etc.). Il a été le chef de l'Orchestre de Los Angeles de 1962 à 1976 ; il dirige le New York Philarmonic Orchestra depuis 1976 et l'Orchestre d'Israël depuis 1970.

Méhul Etienne Nicolas (Givet, Ardennes, 1763 - Paris 1817) compositeur français. Tout d'abord organiste dans sa région natale des Ardennes, il s'établit en 1778 à Paris, où il fit la connaissance de Gluck et étudia avec Edelmann. Il débuta comme compositeur en 1782, obtenant un succès incontesté jusqu'à l'avènement de Spontini. Admirateur de l'œuvre de Gluck, il en adopta la conception dramatique, en y ajoutant cependant un lyrisme et une sensibilité d'esprit romantique. La richesse et la nouveauté des timbres introduits dans ses œuvres, ainsi que leur orchestration colorée lui valurent l'estime de Berlioz et de Weber. Parmi ses œuvres lyriques, (environ 40), on peut retenir *Alonzo et Cora* (1791), l'œuvre héroïque et comique *Stratonice* (1792), sur un livret de E.T.A. Hoffmann, *Une folie* (1802), la plus brillante de ses œuvres comiques, et son chef-d'œuvre, *Joseph* (1807). En outre, il a composé des ballets, de la musique sacrée, quelques symphonies, des sonates pour clavecin et piano et des compositions de circonstance, d'inspiration patriotique et révolutionnaire, comme le *Chant du départ* (1793) et *l'Hymne à la Raison* (1793).

Mei Girolamo (Florence 1519 - Rome 1594) humaniste italien. Spécialiste de la musique grecque ancienne, il chercha à imposer le retour à la monodie dans son abondante correspondance avec V. Galilei (1572-1582) ; à la même époque, sa critique de la polyphonie se durcissait dans son traité *De modis musicis antiquorum*, terminé en 1574, et resté inédit. Il fut le théoricien et le mentor de la *Camerata fiorentina* et du nouvel idéal du *recitar cantando*.

Meibom Marcus, Meibomius (Tönning, Schleswig-Holstein, 1626 - Utrecht 1711). Philologue et musicographe germano-néerlandais. Il appartint à la cour de la reine Christine à Stockholm, avant de voyager en Angleterre, en France, puis en Hollande où il se fixa. Il a publié les *Antiquiores musicae auctores septem, graece et latine* (Elsevier, Amsterdam, 1652), qui comprennent les œuvres d'Aristoxène, d'Euclide, du Pseudo-Euclide, de Nicomaque, de Gaudence, de Bacchius l'Ancien, d'Aristide et de Martianus Capella. Malgré des travaux plus récents, son ouvrage reste toujours valable. □

Meiland Jakob (Senftenberg, Saxe, 1542 - Hechingen, Hohenzollern, 1577) compositeur allemand. Ses contemporains comparèrent ses motets à ceux de Roland de Lassus. Il fut l'un des premiers à introduire le style de la villanelle italienne dans le chant profane allemand et contribua à la dramatisation du genre de la Passion, en remplaçant les mélodies liturgiques par les choeurs de la *turba*.

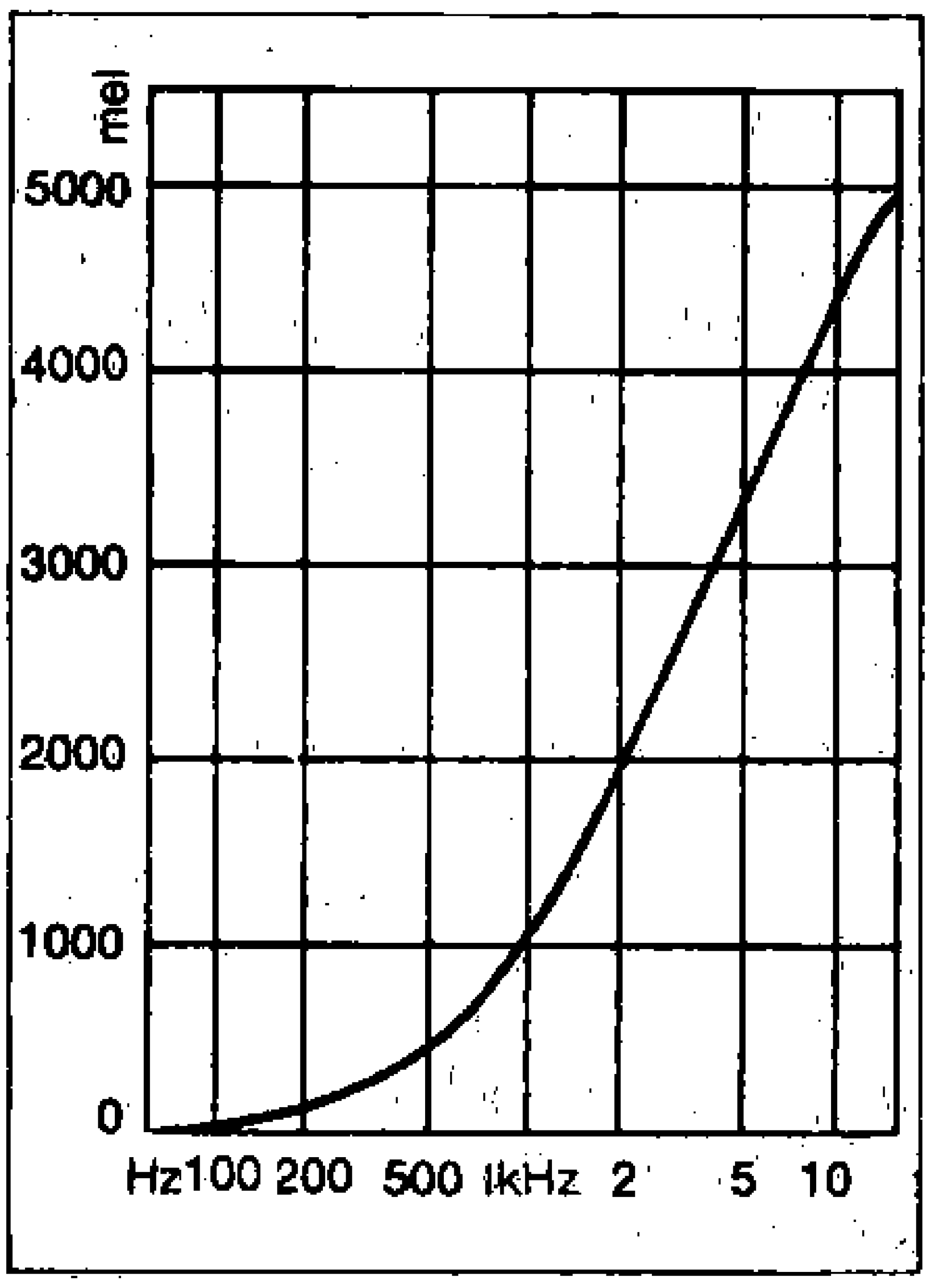
Meilhac Henri (Paris 1831-1897) librettiste français. Il forma avec L. Halévy un très célèbre duo de librettistes : ils écrivirent pour Offenbach (*la Belle Hélène, la Vie parisienne, la Périchole*, etc.), pour Bizet (*Carmen*) et pour plusieurs autres compositeurs. Il s'associa à Gille pour fournir à Massenet le livret de *Manon*.

Meistergesang art des → Meistersinger.

Meistersinger chanteurs appartenant à un mouvement poétique et musical répandu en Allemagne aux XV^{e} et XVI^{e} s. Tout en restant attachés à la tradition de cour du *Minnesang*, les M. la cultivèrent dans un milieu non plus aristocratique, mais bourgeois et citadin. Ils étaient organisés en corporations rigides, très hiérarchisées et respectant des lois très strictes (codifiées dans des tablatures et rites ridiculisés par Wagner dans les *Maîtres chanteurs*) en ce qui concerne l'invention du texte et des mélodies étroitement liées à ce dernier. Pour mériter le titre de « Maître chanteur », il fallait savoir écrire une poésie et une mélodie selon les règles de la tablature. Parmi les principaux M., on peut citer M. Behaim, qui fut un musicien ambulant, O. Nachtigall (Luscinius), H. Sachs, H. Folz, S. Wilde, A. Puschmann. La musique, toujours monodique et rigoureusement vocale, nous est parvenue en notation neumatique ; le rythme dépendait des accents du texte, et il était fréquent qu'elle soit surchargée d'ornements (appelés *Blumen*, fleurs). Les centres principaux de ce mouvement furent Nuremberg, Mayence et Augsbourg ; le genre tomba rapidement en décadence au cours du XVII^{e} s., même si quelques écoles survécurent jusqu'au XIX^{e} s.

mel unité de mesure de la perception de la hauteur musicale pour les intervalles mélodiques de sons sinusoïdaux. La mesure mel (de *mélodie*) a été proposée, à la place des Hz, par Stevens, Wolkman et Newmann en 1937, pour définir la relation qui existe entre la fréquence d'un son sinusoïdal et la perception de sa hauteur dans un contexte mélodique. Pour comprendre l'utilité de cette mesure, il suffit de constater que, par exemple, la perception d'un intervalle mélodique d'une octave ne correspond pas, dans l'ensemble du champ d'audibilité, au rapport 2 : 1 des fréquences. Au-dessous de 500 Hz, approximativement, l'échelle en mels correspond à celle en Hz,

Echelle en mel, en fonction de la fréquence en Hz d'un son.



tandis qu'au-delà de cette valeur, les distances en mels correspondent à des intervalles supérieurs en Hz. Par convention, 1 000 mels coïncident avec 1 000 Hz.

Melani Alessandro (Pistoia 1639 - Rome 1703) compositeur italien. Appartenant à une famille extraordinaire de onze frères musiciens, (parmi lesquels Jacopo), il fut maître de chapelle à Pistoia, puis à Rome, tout d'abord à Ste-Marie-Majeure et, ensuite, à St-Louis-des-Français. Il a publié quelques recueils de musique sacrée. De ses manuscrits, il reste des cantates, des opéras et des oratorios. Son opéra, *l'Empio punito* (Rome, 1669, sur un livret de F. Acciaiuoli), mit pour la première fois le mythe de Don Juan en musique.

Melani Jacopo (Pistoia 1623-1676) compositeur italien, frère d'Alessandro M. En Toscane, il se consacra tout d'abord, à la composition d'opéras-comiques, comme *la Tancia* (1656), qui se rattache directement aux modèles romains de M. Marazolli, V. Mazocchi et L. Rossi. Cette œuvre est importante également pour la vivacité des *concertati*, la richesse de l'instrumentation et l'usage du *parlato*, devenu par la suite caractéristique de ce genre théâtral. Invité à Paris par Mazarin, M. y donna (1644-1646) des représentations de ses œuvres et de celles de ses maîtres.

Melba Nelli (Richmond 1861 - Sidney 1931) soprano australienne. Sa voix splendide, extraordinaire par son agilité et sa tessiture, avait un timbre brillant et cristallin. Elle eut un succès immense en Angleterre et aux Etats-Unis où elle fut considérée comme une nouvelle Jenny Lind.

Melchior Lauritz (Copenhague 1890 - Santa Monica, Californie, 1973) ténor danois naturalisé américain. Voix d'une brillante technique, au timbre velouté et d'une grande souplesse. Il forma avec K. Flagstad un couple scénique devenu légendaire. Spécialisé durant trente ans dans le répertoire wagnérien, il fut le dernier grand « Heltentenor » du siècle, qui excella aussi bien dans *Lohengrin, Tristan* que dans *Parsifal*.

Melgar Mariano (1791-1815) poète péruvien. Il était métis, et prit part à la lutte pour l'indépendance du Pérou, ce qui lui valut de passer ensuite en jugement, après l'échec du soulèvement. Outre ses traductions d'Ovide et de Virgile, il a adapté pour la première fois le *Yaravi* (chant d'amour des indiens *quechua*) à la poésie de langue espagnole.

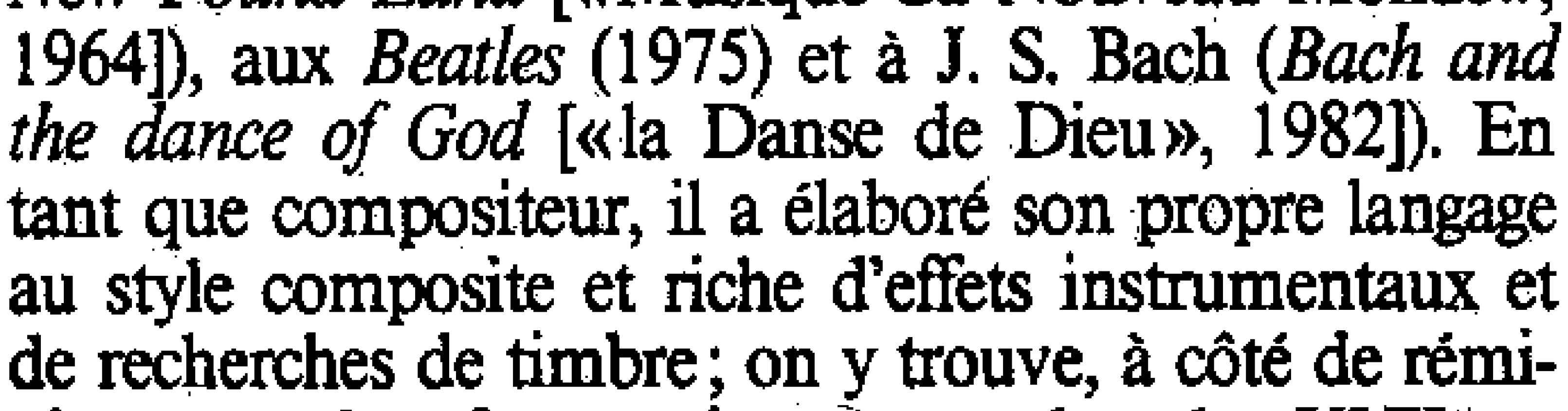
Melij Pietro Paolo (Reggio d'Emilie XVIᵉ- XVIIᵉ s.) luthiste et compositeur italien. En 1612, il fut au service de la cour de Vienne; en 1620, il retourna en Italie, pour s'installer à la cour de Ferrare. Il a publié 5 livres de tablatures pour luth (le premier est perdu), à Venise, entre 1614 et 1620. Ses *canzoni da suonare, capricci*, et danses utilisent souvent le luth à plusieurs accords, et constituent l'une des sources les plus importantes du XVIIᵉ s. pour la pratique du luth en Italie.

mélisme dans la musique vocale, ornement mélodique de caractère expressif (non virtuose), constitué par l'exécution de plusieurs notes sur une syllabe du texte. Dans le chant grégorien, il donne lieu au *style mélismatique*, opposé au *style syllabique* ou *récitatif*, dans lequel chaque note correspond à une syllabe différente.

Mellers Wilfrid Howard (Leamington 1914) musicologue et compositeur anglais. Professeur dans plusieurs universités anglaises, il étend ses recherches sur un très vaste domaine, de la musique contemporaine (*Etudes sur la musique contemporaine*, 1948; *Romantisme et XXᵉ s.*, 1957) au XVIIIᵉ s. français (avec son ouvrage fondamental *Fr. Couperin and the French Classical Tradition* [«Fr. Couperin et la tradition classique française», 1950]), des rapports entre *Music and Society* («Musique et Société», 1946), à l'histoire de la musique américaine (*Music in a New Found Land* [«Musique du Nouveau Monde», 1964]), aux *Beatles* (1975) et à J. S. Bach (*Bach and the dance of God* [«la Danse de Dieu», 1982]). En tant que compositeur, il a élaboré son propre langage au style composite et riche d'effets instrumentaux et de recherches de timbre; on y trouve, à côté de réminiscences des formes instrumentales du XVIIᵉ s. anglais, des influences de la musique populaire, du jazz, du pop et de la musique primitive.

mellotron instrument de musique électronique. Il ne produit pas ses propres sons, mais il élabore et coordonne, sur ordre, des sons qu'il contient enregistrés sur bande magnétique. Il peut reproduire d'entières sections instrumentales, en général celle des instruments à cordes.

mélodica instrument aérophone à anches libres, construit par Hohner comme variante de l'harmonica à bouche. On tient l'instrument comme une flûte droite, l'air est émis au moyen d'une embouchure unique, et il est amené aux anches au moyen d'une série de touches disposées comme celles d'un piano.



Melodica à clavier de Hohner.

mélodie succession de sons de hauteurs et de durées différentes, constituant une phrase musicale achevée. // Brève composition pour voix seule avec accompagnement instrumental, en vogue en France au XIXᵉ s., correspondant à la «romance de chambre» italienne.

mélodrame, en it. *melologo* texte littéraire déclamé souvent par un seul acteur (d'où également l'utilisation en Italie du terme *monologo* ou *monodramma*) sur un accompagnement musical qui le commente. L'initiateur du genre fut J.-J. Rousseau avec l'action scénique *Pygmalion* (1762, mais représentée en 1770 sur une musique de H. Coignet), dans laquelle des intermèdes musicaux étaient intercalés dans le récit, en guise de commentaire. En 1775, le m. fut successivement perfectionné par G. Benda avec *Ariadne auf Naxos* (deux personnages), puis avec *Médée*, dans lequel le récit et l'accompagnement musical sont simultanés. Benda eut de nombreux imitateurs au cours des décennies suivantes, parmi lesquels Neefe, Reichardt, Zumsteeg, Vogler, Cannabich. D'autres compositeurs utilisèrent le m. en guise de scène à l'intérieur de l'œuvre lyrique, comme Mozart dans *Zaïde*, Cherubini dans *Lodoïska* et *Medea*, Beethoven, dans *Fidelio*, et Weber, dans le *Freischütz*. Il a été repris plus récemment par R. Strauss et Stravinski.

mélopée aspect d'une mélodie concernant l'ordre de succession des sons, indépendamment du rythme; elle apparaît surtout dans le chant populaire, dans certaines musiques extra-européennes et dans la récitation de la cantilène propre au chant grégorien.

mélophone instrument aérophone à anches libres, ancêtre de l'accordéon, que le français Jacquet fit breveter en 1834. Sa forme était semblable à celle d'une petite guitare et l'on en jouait en le tenant appuyé sur les genoux, pressant les touches de la main gauche et actionnant le soufflet de la droite.

mélos terme désignant la mélodie, et, de façon plus générale, la musique de la Grèce antique. La poésie mélique était donc destinée à l'intonation musicale, chantée par un soliste ou par un chœur, avec accompagnement de cithare et d'aulos. // En général, à l'époque moderne, il concerne l'aspect mélodique dominant dans une composition.

membranophones, instruments ils constituent la classe d'instruments dans lesquels le son est produit au moyen de la mise en vibration d'une membrane tendue sur une ouverture. Ils se divisent en → tambours et → mirlitons.

Memphis Minnie, pseudonyme de Minnie Douglas (Algiers, Louisiane, 1896) chanteur et guitariste de blues américain. Doué d'une voix au robuste tempérament, parmi les plus originales des années 30, il accepta l'évolution du blues et l'amplification électrique de la guitare; il se produisit jusque dans les années 50.

Memphis Slim, pseudonyme de Peter Chatman (1916) chanteur et pianiste de blues américain. On trouve chez lui une inspiration rythmique traînante et un tempérament ouvert avec tendance au cabotinage.

Menasci Guido (Livourne 1867-1925) librettiste italien. Il écrivit pour Mascagni, en collaboration avec G. Targioni-Tozzetti, les livrets de *Cavalleria rusticana, I Rantzau* et *Zanetto*.

Mendelssohn Arnold (Racibòrz, Silésie, 1855 - Darmstadt 1933) compositeur et organiste allemand. Il composa des cantates religieuses, des psaumes, des motets et des lieder spirituels, apportant une importante contribution au renouveau de la musique religieuse protestante en Allemagne.

Mendelssohn-Bartholdy Felix (Hambourg 1809 - Leipzig 1847) compositeur allemand. De famille cultivée et aisée, il vécut à Berlin à partir de 1811. Il y reçut une éducation littéraire et musicale complète et

révéla des qualités d'enfant prodige. Avec son maître et directeur de la Singakademie, C. F. Zelter, il apprit bien vite à aimer Bach et les compositeurs classiques de musique sacrée. En 1821, il devint l'ami de Goethe vieillissant; il connut Weber et, en 1825 au cours d'un voyage à Paris, Meyerbeer et Cherubini. De 1827 à 1829, il fréquenta l'Université de Berlin et, en 1829, débuta comme chef d'orchestre en exhumant la *Passion selon saint Matthieu;* cette exécution marqua le début d'une nouvelle considération pour Bach, alors presque oublié. La même année, il fit un voyage en Angleterre et en Ecosse et, en 1830, en Italie (Venise, Florence, Rome et Naples) : il en fut très influencé. En 1831-1832, on le retrouve à nouveau à Paris, où les opéras de Rossini le déçoivent, et à Londres. Après avoir rempli pendant deux ans la charge de directeur de la musique de la ville de Düsseldorf, en 1835 il accepta la direction du Gewandhaus de Leipzig et s'installa définitivement dans cette ville. La décennie qui suivit fut marquée par une activité fébrile, partagée entre son incessante production musicale et sa brillante carrière de chef d'orchestre en Allemagne et en Angleterre, sans oublier une série d'autres engagements, comme la direction de la chapelle royale de Berlin et, en 1843, la fondation, depuis longtemps projetée, du Conservatoire de Leipzig, qui deviendra un centre d'études de renommée européenne. Il mourut quelques mois après la disparition de sa sœur Fanny qu'il aimait beaucoup.

Tout en étant sensible à certaines tendances romantiques, comme la *rêverie* fantastique, l'inspiration intimiste et l'expression suggestive, M. resta dans l'ensemble un musicien équilibré et serein, enclin aux situations lyriques et aux climats aimables et brillants plutôt qu'à la profondeur et aux antithèses dramatiques. Fidèle à un idéal de beauté «classique» et doué d'une conscience formelle toujours vigilante et méticuleuse, qui ne connaît pas les inquiétudes de son ami et contemporain Schumann, M. reflète dans son œuvre l'esprit optimiste d'une bourgeoisie montante aisée et active. Il représente dans la cadre du romantisme allemand l'équivalent du prudent réformisme libéral qui subordonne l'innovation au culte de la sagesse technique et au respect d'une culture noble. Dans la vaste production de M., deux qualités ressortent surtout : une inspiration mélodique limpide et fluide et une solide connaissance de l'art de l'orchestration. La souplesse d'assimilation de divers styles et techniques lui permit de passer du climat pittoresque et scintillant des symphonies *Italienne* (1833) et *Ecossaise* (1842), où rythmes et mouvements populaires s'unissent naturellement dans une brillante composition formelle, au climat noble et austère des symphonies de la *Réforme* (1830), avec des passages fugués et des mélodies luthériennes, et de la symphonie-cantate *Lobgesang* (1840), au final en forme de cantate symphonique pour soli, chœur, orgue et orchestre, sur la même ligne que les oratorios *Paulus* (1836), *Elias* (1846) et *Christus* (inachevé, 1847). La forme de l'oratorio satisfaisait pleinement les exigences de M. qui n'était point tourné vers une religiosité globale de type romantique, mais plutôt aligné sur des positions confessionnelles (les mêmes que l'on retrouve dans sa vaste production de cantates sacrées, psaumes et motets de caractère liturgique). Dans les oratorios, ce qui ressort c'est le traitement typiquement romantique des parties chorales qui sont mises sur un pied d'égalité avec l'orchestre, et très au-dessus des parties solistes; l'adhésion aux modèles classiques de Bach et de Haendel révèle une certaine recherche du côté dramatique. Dans la production orchestrale (qui comprend également une première symphonie en *do* mineur et 12 symphonies sans numéro d'opus, dont 11 pour cordes), les ouvertures occupent une place importante : M. y apparaît plus disposé à se détacher des compositions classiques (*Meerstille und Glückliche Fahrt* [«Mer tranquille et voyage heureux»], *Die Hebridere* [«les Hébrides de la grotte de Fingal»], *Das Märchen von der schönen Melusine* [«la Belle Mélusine»], Athalie).

L'adhésion prévue à une image littéraire, à un texte poétique, semble y précéder le poème symphonique. De magiques phantasmagories d'enchantements et d'elfes sont ce que M. retient des ténébreuses tentations de l'imagination romantique, mais en les purifiant de toute image d'horreur et de cauchemar, en les traduisant sous forme de visions lumineuses, d'oniriques transparences de timbre, d'un changement de couleur indéfini quant au rythme et au thème (*Ein Sommernachtstraum* [«Songe d'une nuit d'été»], ouverture et musiques de scène, 1827-1843) ou d'un jeu de contrastes de couleurs étrange et varié (Die erste Walpurgisnacht [«la Première Nuit de Walpurgis»], cantate pour soli, chœur et orchestre sur un texte de Goethe, 1831-1841). Le *Concerto pour violon en mi mineur* (1844) est très supérieur aux deux concertos pour piano, qui tendent à la virtuosité la plus mondaine. Il constitue un chef-d'œuvre de pure élégance classique et d'entraînante beauté mélodique. En même temps que d'autres concertos sans numéro d'opus (2 concertos pour deux pianos, 1 pour piano et violon et 1 pour violon, ces deux derniers avec orchestre à cordes), il faut rappeler également *Capriccio brillante, Rondò brillante* et *Serenade und Allegro giojoso* pour piano et orchestre. L'œuvre pour piano, à côté du filon brillant et académique de sonates (3), capricci, pièces caractéristiques et pour enfants, fantaisies, préludes, fugues, variations, etc., présente 8 cahiers de «Romances sans paroles» (*Lieder ohne Worte*), sorte de transposition pour piano du lied pour voix et piano de Schubert et de Zelter, dont il conserve, outre le chant et la tendance par strophes de la mélodie, la fraîcheur de l'inspiration; il s'agit de brefs fragments à l'intense concen-

F. Mendelssohn-Bartholdy. aquarelle (1830) de J. W. Childe. Berlin, Staatliche Museen.

tration lyrique et à la forme changeante, qui apportent une contribution originale à la littérature des «confessions» pour piano. Dans la musique de chambre, enfin, il faut remarquer le *Trio* avec piano op. 49 (1839), très apprécié de Schumann, et les 3 *Quatuors* op. 44, où le modèle de Beethoven est revu à la lumière d'une fluide imagination mélodique. Mais il ne faudrait point oublier non plus le *Deuxième Trio* pour piano, violon et violoncelle op. 66, les trois autres quatuors à cordes op. 12, 13 et 80, les trois quatuors pour cordes et piano op. 1, 2 et 3, les sonates avec piano pour violon (2), pour alto, pour clarinette, pour violoncelle (2), les 2 quintettes à cordes op. 18 et 87, le sextuor pour cordes, piano et hautbois op. 110, l'octuor à cordes op. 20. Il écrivit également des compositions pour piano à quatre mains et pour orgue (dont 6 sonates), des œuvres vocales sacrées et profanes avec accompagnement instrumental et a cappella, de nombreux lieder également à deux voix; et il ne manqua pas d'affronter le théâtre avec 6 brefs opéras de style bouffe, dont *Die Hochzeit des Camacho,* 1827 («les Noces de Camacho») et le Liederspiel *le Retour* (1829).

Mendès Catulle (Bordeaux 1841 - Saint-Germain-en-Laye 1909) poète, librettiste et critique français. Auteur de nombreux romans et recueils de vers, il écrivit deux essais sur Wagner et procura des livrets à Chabrier, Messager, Massenet et Debussy.

Mendes Sergio (Nitoroi, Rio de Janeiro, 1942) compositeur et pianiste brésilien de musique légère. A la tête du groupe Brasil depuis 1966, il s'est affirmé à la suite du succès mondial de la bossa nova (*Màs que nada, The Look of Love*).

Menehou Michel de (XVI^e s.) compositeur français. Maître de chapelle à l'abbaye de St-Maur-des-Fossés, il publia une *Nouvelle instruction familière, en laquelle sont contenues les difficultés de la musique, avecques le nombre de concordances et accords : ensemble la manière d'en user* (1558, 2/1582), dédiée au cardinal J. Du Bellay. Huit de ses chansons à 4 voix furent éditées par N. Du Chemin entre 1557 et 1568. □

ménestrel, angl. *minstrel*, terme qui, utilisé dans un sens général, peut être l'équivalent de jongleur ou ménétrier, et désigner tous les musiciens et danseurs qui, au Moyen Age, égayaient les fêtes des seigneurs et se produisaient sur le parvis des églises. Au sens propre, le mot fait plutôt allusion aux jongleurs, chanteurs et instrumentistes qui, renonçant à la vie de nomades, demeurèrent de façon stable dans les cours féodales aux XII^e et XIII^e s. Interprètes des compositions des trouvères et des troubadours, les m. acquirent progressivement un raffinement inconnu des musiciens populaires, et il n'est pas improbable qu'ils aient été également quelquefois compositeurs.

Mengelberg Misha (Kijev 1935) pianiste de jazz hollandais. Fils du chef d'orchestre et compositeur Karel M. (1902), il fut élevé en Hollande depuis l'âge de deux ans et s'est affirmé, grâce à son mélange ironique de réminiscences et de citations classiques, comme l'une des personnalités les plus marquantes et les plus originales de l'improvisation européenne. Il a fondé avec d'autres, en 1967, le groupe Instant Composers'Pool. Il a joué et enregistré également avec Eric Dolphy.

Mengelberg Willem Joseph (Utrecht 1871 - Zuort, Grigioni, 1951) chef d'orchestre hollandais. A la tête de l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam de 1895 à 1941, il fut considéré comme l'un des plus grands et des plus singuliers chefs d'orchestre de son temps à cause de la grande liberté de ses interprétations, plus spécialement celles de Bach, Mahler, R. Strauss et Debussy.

Mennin Peter (Erie 1923 - New York 1983) compositeur américain d'origine italienne. Vainqueur en 1945 du Prix Gershwin, il fut président de la Juilliard School à partir de 1962. Il composa de la musique symphonique et de la musique de chambre suivant la tradition symphonique américaine, de tendance post-romantique et postimpressionniste.

Menotti Giancarlo (Caldegliano, Varèse, 1911) compositeur italien. Après avoir entrepris des études au Conservatoire de Milan, il s'installa aux Etats-Unis, où il les poursuivit au Curtis Institute de Philadelphie, avec R. Scalero. Outre son intense activité de compositeur, il exerça aussi celle de metteur en scène (surtout de ses propres opéras) et d'organisateur; il est, depuis 1958, le créateur et directeur du Festival des Deux Mondes de Spolète. En tant que compositeur d'opéras, il a obtenu la consécration internationale dès sa première création, *Amelia al ballo* («Amalia goes to the Ball», 1937), où l'on peut déjà discerner les caractères d'un langage qui trouvera une expression plus achevée dans sa production postérieure : une invention mélodique que l'on saisit immédiatement, une astucieuse écriture musicale éclectiquement dérivée de styles d'opéra du XIX^e s. et de Puccini, la connaissance des mécanismes du métier théâtral, qui apparaît aussi bien dans le choix des sujets, généralement en rapport avec l'actualité, que dans l'élaboration des livrets, dus à M. lui-même. Parmi les opéras les plus connus et les plus souvent représentés, dans le genre comique il faut noter : *Amelia al ballo*, déjà cité; *la Vieille Fille et le voleur*, 1939; *The Telephone,* 1947; *le Dernier Sauvage,* 1963; *Help, help, the Globolinks,* 1968. Parmi les opéras classiques il faut signaler : *The Medium,* 1946; *The Consul,* 1950; *The Saint of Bleecker Street,* 1954; *Maria Golovin,* 1958; *The Most Important Man,* 1971; *Juana la loca,* 1981. Il a également composé des ballets (dont *Sebastian,* 1944), la suite symphonique *Apocalypse* (1951), un concerto pour piano (1945) et un pour violon et orchestre (1952).

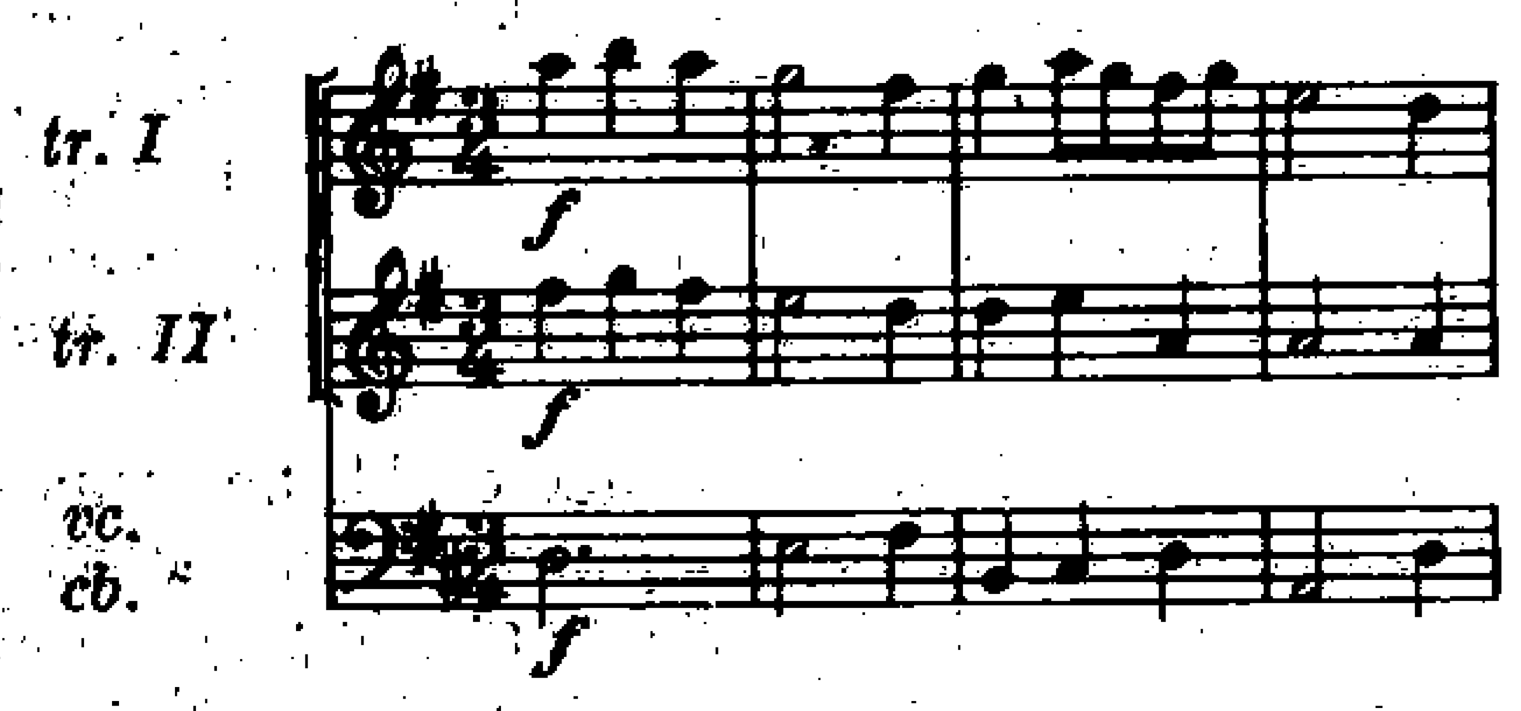
mensuralisme système de → notation mesurée ou proportionnelle, né avec la musique polyphonique (fin XII^e-début du XIII^e s.) consistant à définir des rapports précis de durées entre les figures de notes.

mental, contrepoint expression qui, à l'époque polyphonique, désignait la partie que l'on improvisait sur un chant donné *(chant sur le livre)*.

mentonnière petit accessoire en ébène fixé sur la base du → violon et de l'alto à gauche du cordier, qui permet à l'exécutant d'appuyer son menton et de tenir ainsi l'instrument contre son épaule.

menuet danse française à 3 temps, d'origine populaire. Introduite par Lully à la cour de Louis XIV (XVII^e s.), elle finit par supplanter les danses précédentes, comme la courante et la pavane, en imposant en même temps un nouveau genre de ballet plus gracieux, qui se répandit aussitôt dans toute l'Europe. Inséré dans l'opéra et le ballet, toujours grâce à Lully, le m. entra ensuite dans les formes instrumentales, tout d'abord dans la suite, puis dans la symphonie et

la sonate. Haydn le fixa comme troisième et avant-dernier mouvement de la symphonie, en le rendant également plus brillant, et Beethoven le transforma enfin en *scherzo*, en lui donnant un mouvement plus rapide. Il a une forme tripartite : le m. proprement dit, une partie centrale de mouvement plus modéré, plus étendue mélodiquement, appelée *trio*, parce qu'à l'origine, elle était destinée à 3 instruments solistes; enfin, la reprise et la répétition de la première partie. Parfois, il peut exister plusieurs trios et une coda.



Menuet de la Sinfonia G. 26 de G. Torelli.

Menuhin sir Yehudi (New York 1916) violoniste américain. Il étudia à New York et fit ses débuts en public à l'âge de sept ans dans le *Concerto* de Mendelssohn, puis il se perfectionna à Paris, avec A. Bush et G. Enesco. Il est l'un des plus grands violonistes contemporains, doué d'une musicalité exquise et d'une vaste culture. Il est également chef d'orchestre et professeur. Pour lui Bartók écrivit la *Sonate pour violon solo* (1944).

Mercadante Giuseppe Saverio (Altamura, Bari, 1795 - Naples 1870) compositeur italien. Il étudia avec N. Zingarelli à Naples, et débuta comme compositeur d'opéra en 1819. En 1833, il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Novare; en 1840, il assuma la direction du Conservatoire de Naples. Il devint aveugle en 1862. Il fut l'un des compositeurs les plus populaires de son époque, non seulement en Italie, mais encore en Espagne et dans d'autres pays européens; il se rendit d'ailleurs souvent à l'étranger pour présenter ses propres œuvres (en 1836, on le trouve à Paris, invité par Rossini). Musicien élégant et mesuré, il fit preuve d'un grand talent mélodique, d'une connaissance instrumentale et harmonique approfondie, et d'un don inné pour l'action dramatique. Dans le domaine de l'opéra italien, M., situé entre Rossini et Verdi, peut être caractérisé par une inclination prédominante et rétrospective pour le néoclassicisme, par rapport à ses contemporains Bellini et Donizetti. Parmi ses œuvres lyriques, on peut citer *l'Apoteosi di Ercole* (1819), *Elisa e Claudio* (1821), *Donna Caritea regina di Spagna* (1826), *I Normanni a Parigi* (1832), *le Due Illustri Rivali* (1838), *Elena da Feltre* (1838), *Il Giuramento* (1837), *Il Bravo* (1839) (ces deux dernières apparaissent comme ses deux pièces les plus réussies sur le plan structurel et expressif) *la Vestale* (1840), *Il Reggente* (1843) et *Medea* (1851). En outre, il a composé des ballets, de la musique symphonique (dont la *Sinfonia Garibaldi* utilisant le thème de l'hymne «Si scopron le tombe»), une vingtaine de messes et d'autres œuvres religieuses (parmi lesquelles l'oratorio *le Sette Parole di Nostro Signore*), des cantates, et de nombreuses œuvres de musique de chambre.

Mercandetti Pietro → Generali, Pietro.

Merelli Bartolomeo (Bergame 1794 - Milan 1879) impresario et librettiste italien. Il étudia le droit et ensuite la musique à l'école de Mayr, fréquentée aussi par Donizetti, dont il devint l'ami, collaborant plus tard à la rédaction de nombreux livrets de ses œuvres. En 1818, il se rendit à Vienne, où, nommé inspecteur des théâtres impériaux, il se servit du prestige de sa fonction pour ouvrir une agence théâtrale privée. De 1836 à 1848, il fut directeur du Kärntner Tor-Theater de Vienne. Au même moment, il obtenait l'exclusivité des représentations à la Scala de Milan (1836-1850). En 1853-1855, on le trouve encore directeur à Vienne, et, en 1859, il dirigea le Regio de Turin. En 1861, il reprit la direction de la Scala, mais, en 1863, à la suite d'un revers financier, il se retira de la vie publique. Il eut le mérite de soutenir le jeune Verdi à ses débuts.

Méric-Lalande Henriette (Dunkerque 1798 - Chantilly 1867) soprano française. Entre 1823 et 1833, elle connut une période de grande célébrité, surtout en Italie, dans le genre «dramatico-virtuose». Elle fut la première interprète de *Il Pirata* et de *la Straniera* de Bellini et de la *Lucrezia Borgia* de Donizetti.

Merikanto Franz Oskar (Helsinki 1868 - Oitti, Helsinki, 1924) compositeur finlandais. Il est l'auteur de nombreuses mélodies de style populaire, de pièces pour piano et de quelques opéras, les premiers en langue finnoise.

Merli Francesco (Corsico, Milan, 1887 - Milan 1976) ténor italien. Bon chanteur et vigoureux interprète, il fut très apprécié dans le répertoire de Verdi (en particulier *Otello*) et de l'opéra vériste.

Merlo Alessandro, connu aussi comme A. Romano et A. della Viola (Rome v. 1530 -?) chanteur, violiste et compositeur italien. Elève de Willaert et de Cyprien de Rore, il fut célèbre pour sa voix, qui s'étendait sur 3 octaves. Il a publié des livres de madrigaux, des chansons à la napolitaine, des villanelles, des compositions instrumentales et de la musique religieuse.

Merril Robert (New York 1917) baryton américain. Il débuta en 1944 et devint en quelques années l'un des plus célèbres chanteurs du Metropolitan de New York. Sa préférence allait au répertoire italien, romantique et vériste.

Mersenne Marin (Oize, Maine, 1588 - Paris 1648) théoricien français. Condisciple de Descartes, il étudia aux collèges jésuites du Mans et de La Flèche. Entré dans l'ordre des Minimes, il fut ordonné prêtre en 1612. Il cultiva de la même façon les mathématiques et la musique, et fit reposer sa théorie musicale sur la physique acoustique. Son livre *Traité de l'harmonie universelle* (1636) et ses *Quaestiones celeberrimae in Genesim* (1623) contiennent, entre autres, des informations intéressantes sur la musique française de son temps et des descriptions détaillées des instruments de musique en usage à cette époque.

Mertel Elias, ou E. Mertelius (Wangenbourg v. 1560 - Strasbourg 1626) luthiste et compositeur français. Il exerça à Heidelberg, à Strasbourg et à Bâle. En 1603, à Strasbourg, il publia un livre intitulé *Hortus musicalis*, comprenant des préludes, des fantaisies et des fugues pour luth seul.

Mertz Johann Kaspar (Bratislava 1806 - Vienne 1856) guitariste et compositeur hongrois. Célèbre virtuose, il eut un grand succès à la cour de Vienne. Il

écrivit pour son instrument de nombreux morceaux à la délicatesse toute romantique.

Merula Tarquinio (Crémone v. 1595 - 1665) compositeur et organiste italien. De 1624 à 1628, il fut organiste à la cour de Varsovie. Il revint à Crémone en 1628, puis, trois années plus tard, s'installa à Bergame comme maître de chapelle de l'église Ste-Marie-Majeure. En 1643, il occupa la même fonction à Venise et, en 1652, à la cathédrale de Crémone. Il est considéré comme l'un des plus grands représentants de la forme primitive de la sonate instrumentale de chambre, qui présente déjà un développement structurel notable et une forte cohérence thématique. Dans sa production vocale, il fut l'un des premiers à établir une nette distinction entre l'air et le récitatif. Auteur de pièces pour orgue, en grande partie perdues, il a publié des *canzoni* à 4 voix, des *canzoni strumentali*, des *madrigaletti*, des madrigaux concertants (avec basse continue), des sonates d'église et de chambre, des messes, des psaumes et des motets.

Merulo Claudio (Corregio, Reggio d'Emilie, 1553 - Parme 1604) organiste et compositeur italien. A partir de 1557, il fut organiste à St-Marc de Venise, puis, peut-être en 1584, se rendit à Mantoue, entrant par la suite, en 1586, au service des Farnèse à Parme, comme organiste de la cour; il devint plus tard organiste de la cathédrale de cette même ville et de l'église ducale de la Steccata. Il fut connu également comme éditeur de musique et s'occupa de facture d'orgue. Sa célébrité est surtout due à la richesse de ses compositions pour orgue. Célèbre auprès de ses contemporains comme interprète exceptionnel, il fit preuve, comme compositeur, d'une grande intelligence pour la construction; il fut l'un des premiers de son époque, après les Cavazonni, à dépasser le caractère d'improvisation, caractéristique des œuvres pour orgue, en créant des formes rigoureuses, dans lesquelles les éléments de virtuosité étaient étroitement liés à une volonté formelle. Ses *Toccate* (2 livres, 1598-1604) témoignent de cette recherche, et imbriquent étroitement des éléments contrapuntiques très élaborés avec une indiscutable cohérence structurelle. La forme de la *toccata* fut probablement à l'origine de l'enchaînement «toccata-fugue». Les autres compositions pour orgue sont également importantes : 3 livres de *Ricercari* (1567-1608), 4 livres de *Messes* (1568), 3 livres de *Canzoni alla francese* (1592, 1606, 1611), qui annoncent l'œuvre de Frescobaldi par la complexité de l'écriture et l'intensité expressive. Trois livres de *Ricercari da cantare* à 4 voix (1574, 1607, 1608) sont destinés à la seule exécution instrumentale; sa production vocale, intéressante également, bien que moins connue, comprend des madrigaux à 3-5 voix, des messes et de nombreux motets. En outre, il a composé une tragédie à l'Antique de style madrigalesque, sur un texte de C. Cornelio Frangipane, représentée à Venise en 1574, et la musique (perdue) d'intermèdes pour *le Troiane* de Ludovico Dolce.

Méry François-Joseph (Les Aigalades, Marseille, 1798 - Paris 1866) librettiste français. Il s'occupa de la traduction de la *Semiramide* de Rossini et commença le livret de *Don Carlos* pour Verdi, qui fut terminé par la suite par Du Locle.

messa di voce effet vocal consistant à faire passer un son tenu, progressivement du *pianissimo* au *fortissimo* et vice versa. Le son ainsi émis est appelé son «filé».

Messager André Charles Prosper (Montluçon 1853 - Paris 1929) compositeur et chef d'orchestre français. Elève de Saint-Saëns, en 1874 il devint organiste de chœur et compositeur de musique sacrée à Saint-Sulpice, et, en 1880, il entreprit sa carrière de chef d'orchestre à Bruxelles, devenant ensuite chef permanent de l'Opéra-Comique de Paris en 1898 : c'est là qu'il dirigea, en 1902, la première exécution de *Pelléas et Mélisande* de Debussy. En 1924, il dirigea également l'orchestre des Ballets russes de Diaghilev. Compositeur à l'harmonie et à la mélodie raffinées, il écrivit une vingtaine d'opéras comiques et d'opérettes, dont certaines eurent un grand succès, comme *la Basoche* (1890), *Véronique* (1898) et *Fortunio* (1907).

messe principale forme liturgique de l'Eglise catholique romaine. La messe atteignit sa forme actuelle vers l'an 1000, avec la distinction entre le *propre*, qui comprend des parties variables selon les fêtes (*Introït*, *Graduel*, *Alléluia* ou *Tractus*, *Offertoire*, *Communion*) et l'*ordinaire*, constitué par des parties constantes (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*). Depuis les origines, le chant fut une partie intégrante de la célébration de la m., perpétuant ainsi la tradition des synagogues. Dans la m. grégorienne, les parties interprétées par l'assemblée (généralement par des chœurs alternés) représentent un intérêt musical plus grand que les parties assurées par le célébrant et, à l'exception du *Gloria* et du *Credo*, ont un caractère mélodique plus développé. La messe pour les défunts ou *Requiem*, est, pour des raisons liturgiques, privée du *Gloria* et du *Credo*, et comprend une séquence appelée *Dies irae*. Le XII^e^ s. vit le déclin de la messe en plain-chant et l'apparition (école de Notre-Dame) des premières élaborations polyphoniques des parties de la m. On considère la *Messe de Tournai* (v. 1320), qui comprend des parties composées par plusieurs auteurs, comme la première m. entièrement polyphonique; la *Messe de Notre-Dame* de G. de Machaut (v. 1349) constitue le premier exemple de m. écrite par un seul auteur et conçue comme une œuvre unitaire. Au début du XV^e^ s., dans les m. des polyphonistes anglais et franco-flamands, comme L. Power et J. Ciconia, la tendance à l'unité thématique dans les différentes parties commença à se dégager. Cette tendance culmina avec G. Dufay et l'école franco-flamande, dans la *messe cyclique*, qui utilisa, dans toutes les sections, un → cantus firmus unique tiré du répertoire grégorien.
Après Dufay, la m. connut une importance prépondérante, car elle représentait la forme musicale contrapuntique par excellence. L'extrême complexité de la construction témoigne déjà d'une conception esthétique qui allait au delà de la finalité liturgique. Le *cantus firmus* grégorien devint souvent un simple début pour la composition; parfois même le cantus firmus fut constitué d'une mélodie profane (comme celle de l'*Homme armé*, utilisée une trentaine de fois par les compositeurs les plus célèbres). La m. franco-flamande polyphonique est, en général, à 4 parties, a cappella (c'est-à-dire sans accompagnement instrumental), avec un cantus firmus toujours chanté rigoureusement par une seule voix (teneur), tandis que les autres voix évoluent en libres imitations ou en canons. Parallèlement, d'autres procédés se dévelop-

pèrent, comme la m. *parodie* (surtout avec Josquin des Prés), qui puisait dans les compositions préexistantes, non seulement le cantus firmus, mais également des éléments mélodiques et contrapuntiques; dans la m. *paraphrase*, le cantus firmus circulait librement à toutes les voix. Un genre particulier fut la m. sur déchant, libre ou sur cantus firmus, avec la phrase mélodique passant à la voix supérieure. Au XVIe s., la m. polyphonique a cappella, sous toutes ses formes, atteignit la perfection avec Palestrina, qui se préoccupa avant tout de mettre musicalement en valeur le texte sacré et parvint à soustraire la m. aux nombreux artifices et procédés superflus qui empêchaient la compréhension des paroles. Après lui, la m. a cappella tomba rapidement en décadence, sauf dans certains milieux romains conservateurs.

Entre le XVIIe et le XVIIIe s., l'introduction d'éléments appartenant au style mélodramatique et à la cantate modifia la forme et le caractère de la m.; airs, duos, récitatifs, s'insérèrent dans les chœurs, et on ajouta un accompagnement instrumental; le chef-d'œuvre de ce genre est représenté par la *Messe en si mineur* de J.S. Bach. A partir de Mozart, on assiste à un intérêt pour le *requiem*, forme cultivée par de nombreux compositeurs du XIXe s. (L. Cherubini, H. Berlioz, G. Verdi, A. Dvořák). A l'époque romantique, après la *Missa solemnis* de Beethoven, d'une grande intensité religieuse, bien que non destinée au culte, une série de messes semblèrent plus liées aux tendances symphoniques contemporaines qu'à un esprit liturgique (F. Schubert, G. Rossini, Berlioz, F. Liszt, A. Bruckner, etc.). Dans la seconde moitié du XIXe s., le mouvement «cécilien» — auquel adhérèrent plus ou moins Liszt, Bruckner, Ch. Gounod et, en Italie, L. Perosi — chercha à retrouver une forme de m. archaïsants et une polyphonie proche de l'esprit palestrinien. Dans cette optique, mais sur des prétextes culturels différents, on vit apparaître divers courants archaïsants du XXe s. représentés, en ce qui concerne la m. par E. Satie, et F. Poulenc en France, et par I. Pizzetti, G.F. Malipiero et A. Casella en Italie. La *Messa* pour voix seule et dix instruments à vent (1948) de I. Stravinski se rapproche de ces courants. Dans la *Messe glagolitique* pour solistes, chœur et orchestre (1926), L. Janáček chercha à mêler le chant populaire tchèque au chant liturgique.

Messiaen Olivier (Avignon 1908) compositeur français. Elève de M. Dupré et de P. Dukas au Conservatoire de Paris. En 1931, il devint organiste de l'église de la Trinité à Paris; en 1936, il fonda avec A. Jolivet, Y. Baudrier et D. Lesur le groupe Jeune France pour s'opposer au néoclassicisme académique; de 1936 au début de la guerre, il enseigna à la Schola cantorum, puis, à partir de 1942, au Conservatoire de Paris. Il est l'auteur d'une très riche production. Pour orchestre il a composé, entre autres, *les Offrandes oubliées* (1930), *Hymne au saint sacrement* (1932), *l'Ascension* (1933), la *Turangalila-Symphonie* (piano et ondes Martenot, 1948), *le Réveil des oiseaux* (avec piano, 1953), *Oiseaux exotiques* (pour instruments à vent, percussion et piano, 1956), *Chronochromie* (1960), *Sept Haïkaï, esquisses japonaises* (1963), *Couleurs de la cité céleste* (1963) pour piano et instruments, *Et expecto resurrectionem mortuorum* (1964) et *Des canyons aux étoiles* (1970-1974). Il a également écrit des compositions pour chœur avec instruments (dont *Trois Petites Liturgies de la présence divine* pour chœur de femmes, piano, ondes Martenot, cordes et percussion, 1944) et a cappella (dont *Cinq Rechants* pour douze voix mixtes, 1949) ainsi que de nombreuses œuvres de musique de chambre : relevons *Poèmes pour Mi* (1936) et *Chants de terre et de ciel* (1938) pour soprano et piano, le *Quatuor pour la fin du temps* pour violon, clarinette, violoncelle et piano (1941), *Visions de l'Amen* pour deux pianos (1943), *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* pour piano (1944), le cycle de mélodies *Harawi* pour soprano et piano (1945), *Quatre Etudes de rythme* pour piano (1949-1950), *le Merle noir* pour piano et flûte (1950) et *Catalogue d'oiseaux* pour piano (1956-1958). Sa production pour orgue est également abondante : *l'Ascension* (1933), *la Nativité du Seigneur* (1935), *les Corps glorieux* (1939), la *Messe de la Pentecôte* (1950), le *Livre d'orgue* (1951) et *Méditations sur le mystère de la Sainte-Trinité* (1969). Il a composé en outre un opéra : *Saint François d'Assise* (1981).

L'aspect le plus caractéristique du style de M. est le libre usage de la modalité qui influence l'invention mélodique et la construction des accords. L'adoption de gammes orientales et de modes étrangers à la tradition tonale (comme les modes grégoriens) constitue un moyen pour définir, au delà de simples influences «exotiques», un langage très personnel, même s'il rappelle parfois Debussy ou Scriabine. Un autre aspect très caractéristique et significatif est le rythme, inspiré de la métrique classique et, encore, de la musique orientale. La pièce pour piano *Mode de valeurs et d'intensités* (la deuxième des *Quatre Etudes* citées) est le fruit d'une recherche très personnelle : M. y explore la possibilité d'un «sérialisme intégral», c'est-à-dire l'application de critères de musique sérielle, semblables à ceux du dodécaphonisme, non seulement à la hauteur des notes, mais encore au rythme, au timbre, à l'intensité et à tous les autres paramètres du langage musical. Pour cette recherche, et surtout pour tout ce qu'il a concrètement réalisé dans la direction d'un dépassement de la métrique traditionnelle, M. est un trait d'union entre les avant-gardes historiques et la «nouvelle musique» qui suit la Seconde Guerre mondiale (n'oublions pas que P. Boulez et K. Stockhausen furent ses élèves). Pour comprendre les bases théoriques de l'œuvre de M. et ses liens avec la musique la plus récente, ses deux traités, *Technique de mon langage musical* (2 vol., 1944) et *Traité sur le rythme* (1954) sont essentiels.

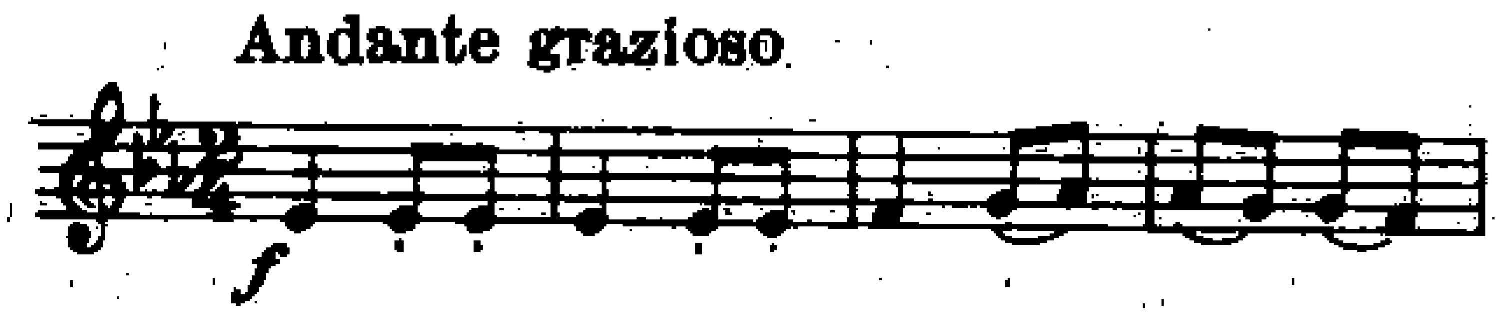
Messinis Mario (Venise 1932) critique musical italien. Il est bibliothécaire du Conservatoire B. Marcello de Venise et critique du «Gazzettino». Il a dirigé le secteur de musique contemporaine à la Biennale de Venise et fut le directeur artistique de l'Orchestre et du Chœur de la RAI de Turin de 1986 à 1989. Il s'occupe à partir de 1989 de l'Orchestre de Milan et, depuis 1991, de la direction du Festival de musique contemporaine de Gibellina.

Mestres-Quadreny José-Maria (Manresa, Barcelone, 1929) compositeur espagnol. Après ses études musicales à Barcelone, il a commencé à utiliser la technique sérielle, puis la technique aléatoire, avant de s'intéresser aux ordinateurs, à partir de 1968, une fois créé le Laboratoire de musique électronique de Barcelone. Son œuvre comporte essentiellement de la

musique pour le théâtre, avec *Concert per a representar* (1964) ou *Homenatge a Joan Prats* (1972), de la musique pour orchestre, avec *Antiodas* (1964) ou *Ibemia* (1968) et de la musique de chambre, avec *Invenciones moviles 1-3* (1960-61), *3 Cànons en homenatge a Galileu* (1965), *Frigoli-Frigola* (1969), *Variacions essenciales* (1970) et *Aronada* (1972). □

mesure système par lequel on subdivise successivement les valeurs (notes et silences) dans la pratique musicale et dans la notation courante.

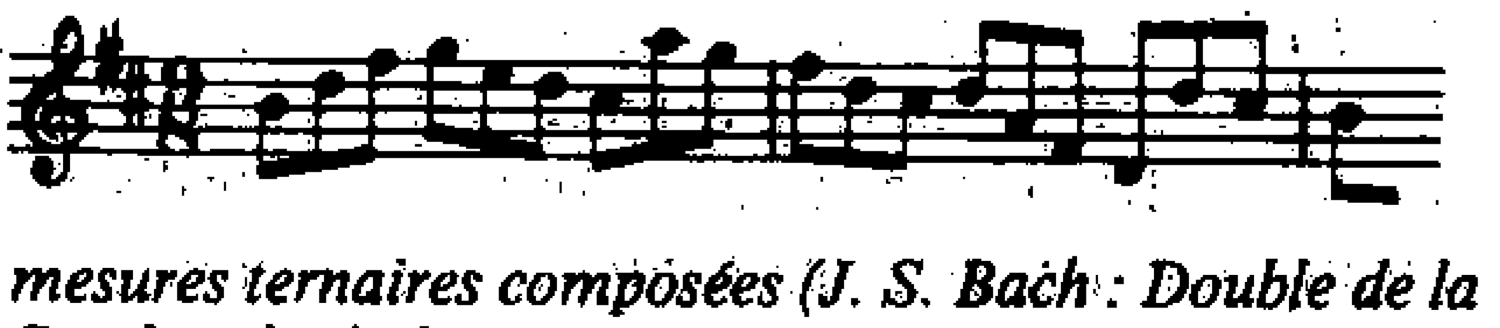
La m. est exprimée par une fraction dans laquelle le numérateur indique le nombre de temps et le dénominateur, la valeur assignée à chaque temps (p. ex. une m. à 4/4 doit contenir quatre noires; une m. en 12/8 doit contenir douze croches, etc.). Elle peut être *binaire* ou *ternaire* selon qu'elle contient deux ou trois des valeurs choisies comme unité de base. La m. à 2/4 — ayant comme unité de base le quart d'une ronde, c.-à-d. une noire — contient deux noires. La m. à 3/4 en contient trois. Une m. à 3/8, ayant comme unité de base la huitième partie d'une ronde, c.-à-d. une croche, contient 3 croches. Une m. peut être *simple* si l'unité de base est choisie pour elle-même (comme dans les exemples précédents) ou *composée* si celle-ci est susceptible d'une subdivision ternaire (p. ex. une m. à 6/8 vaut une m. binaire où chaque temps est composé de trois croches; une m. à 9/8 est une m. ternaire où chaque temps est composé de trois croches). Les m. à cinq et sept temps sont plus rares. Graphiquement, la m. est délimitée par un trait (barre de mesure) qui coupe perpendiculairement la portée; elle est indiquée par la fraction qui, écrite devant une première m. reste valable pour toutes les suivantes, tant que la m. reste la même. Dans la pratique du solfège et de la direction, la m. est indiquée par des gestes adéquats du bras et de la main, avec ou sans baguette. La pratique de la m. se stabilisa à partir du XV^e s.



mesures binaires simples (W. A. Mozart : Rondo de la Sonate en mi bémol maj. pour violon et piano, K. 302.)

mesures ternaires simples (W. A. Mozart : Premier mouvement de la Sonate en si bémol maj. pour violon et piano, K. 570.)

mesures binaires composées (J. S. Bach : Gigue de la Troisième Suite française en mi bémol majeur pour clavecin.)

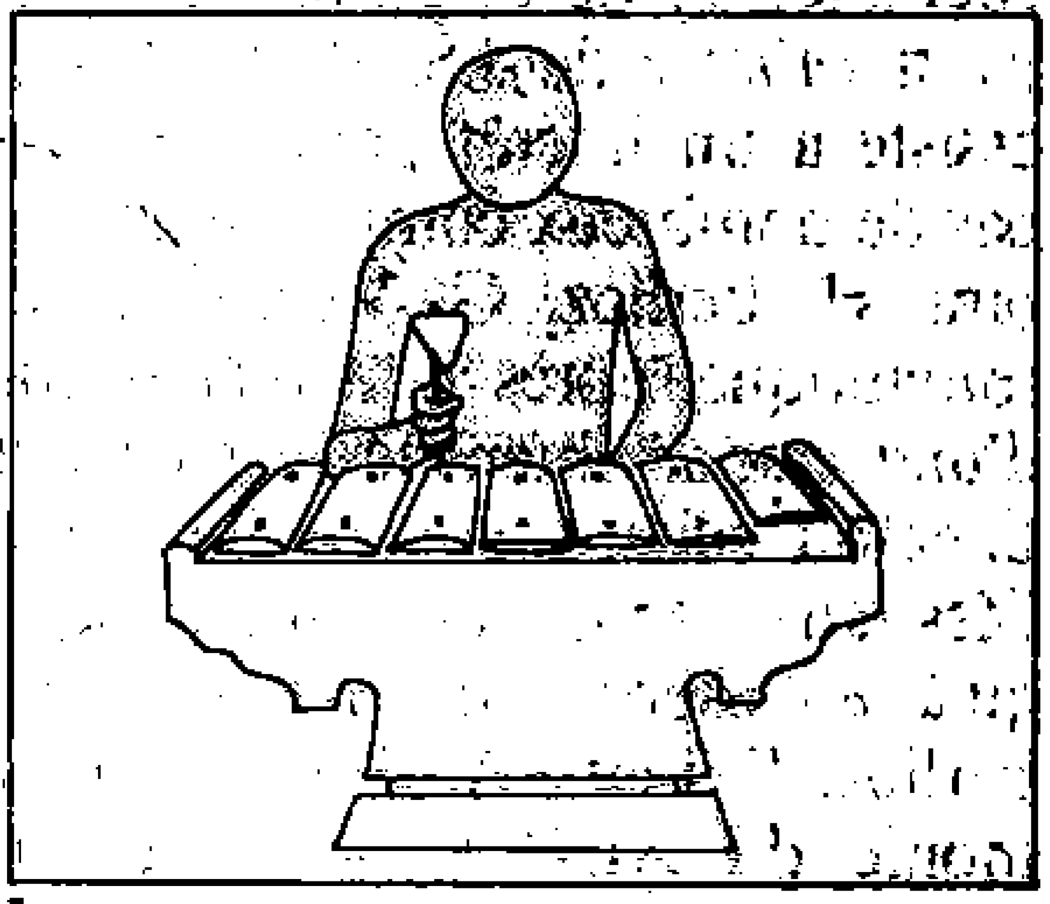


mesures ternaires composées (J. S. Bach : Double de la Sarabande de la Première Partita en si min. pour violon.)

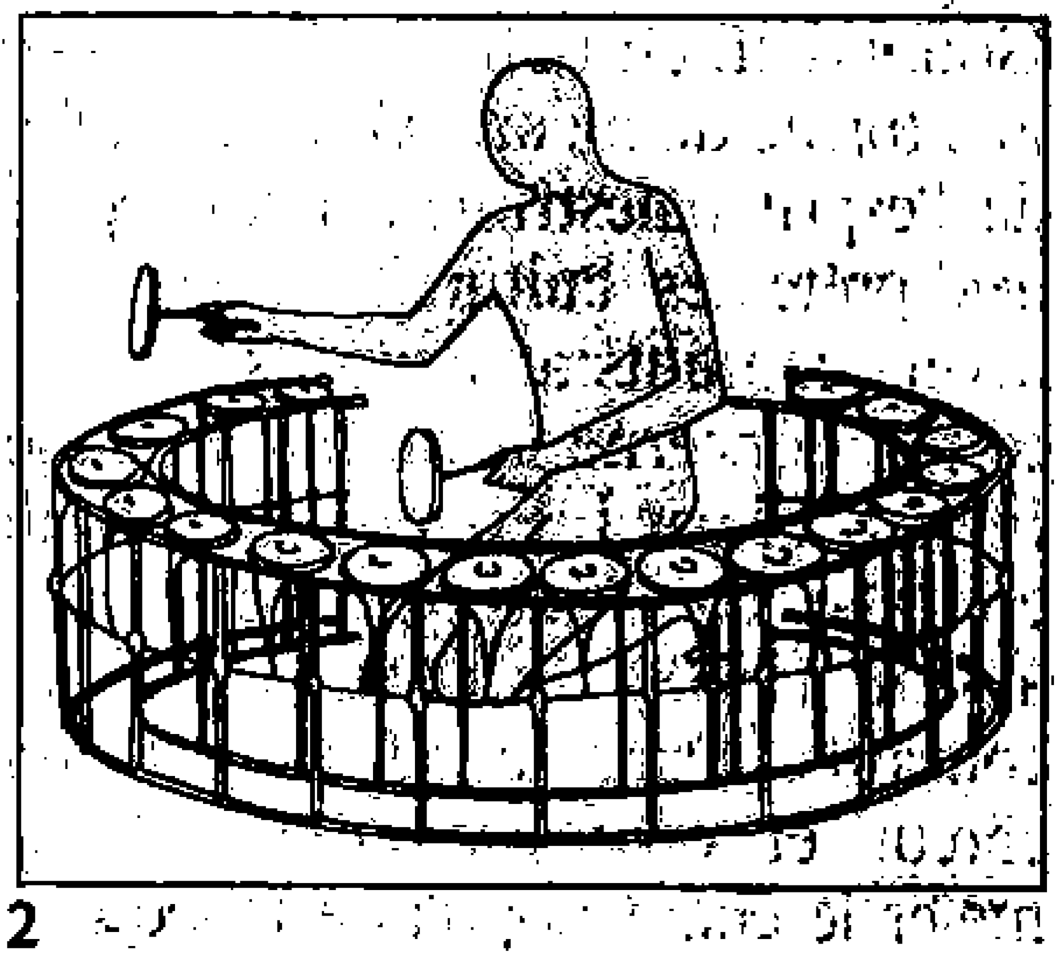
Metallo Grammatio (Bisaccia, Avellino, 1540 - Venise ? v. 1615) compositeur italien. Il fut prêtre et étudia la musique à Naples avec Tomaso Cimello. Il exerça en Vénétie (à Bassano et à Venise) et publia de nombreux recueils de motets, messes et autres œuvres sacrées, ainsi que 3 livres de chansons et de villanelles à la manière napolitaine. Contrapuntiste rigoureux, mais également connaisseur du nouveau style avec basse continue, il fut aussi l'un des premiers à utiliser des formes polyphoniques instrumentales avec un livre de *Canzoni alla francese* (1595) et un de *Ricercari* (1602).

métallophone terme qui définit tout instrument idiophone construit en métal, mais plus particulièrement les instruments composés d'une série accordée d'idiophones métalliques (plaques, gongs) disposés sur un même support et frappés au moyen de petits marteaux.

Métallophone : 1 joueur de métallophone balinais à plaques, instrument également utilisé dans l'orchestre gamelan;



1



2

2 joueur d'un carillon de gongs thaïlandais.

Métastase nom hellénisé de Pietro Trapassi (Rome 1698 - Vienne 1782) poète et librettiste italien. Son génie précoce attira l'attention de G. V. Gravina, qui s'occupa de son instruction. Installé en 1719 à Naples, il jouit des faveurs et de la protection de la célèbre chanteuse Marianna Benti Bulgarelli, dite «la Romanina», qui le mit en rapport avec les meilleurs musiciens de l'époque comme A. Scarlatti, D. Sarro, L. Vinci et N. Porpora, dont il fut l'élève. En 1724, pour la Romanina, il écrivit le livret de *Didone abbandonata*, qui le rendit célèbre dans toute l'Europe. En 1730, il succéda à Apostolo Zeno comme poète de la cour impériale de Vienne, poste qu'il conserva 52 ans, jusqu'à sa mort. M. fut le plus grand poète italien du siècle de l'opéra. Ses très nombreux textes furent mis en musique par presque tous les compositeurs de l'époque; son œuvre *Artaserse* fut utilisée, à elle seule, par une centaine d'auteurs. Il rendit sa dignité littéraire au drame

musical, par ses livrets qui portèrent à la perfection la réforme commencée par Zeno. Il enleva définitivement de l'*opera seria* tout élément comique, et établit un schéma fixe de scène dramatique (qu'il prétendait dérivée de l'articulation de la tragédie grecque, avec les épisodes et les chœurs), en séparant l'action, représentée par de longs récitatifs, de l'effusion lyrique, constituée uniquement d'airs conclusifs. Une telle structure conduisit à la stylisation de l'opéra; face à la crise importante de l'*opera seria,* on vit la grande floraison de l'*opera buffa,* que M. ne cessa jamais de dédaigner.

métrique partie de la rythmique, consistant dans l'étude des cellules rythmiques (ou métriques), c'est-à-dire, science qui étudie l'organisation de la durée. Dans l'Antiquité classique, un système métrique mesurait la poésie, la musique et la danse : en fait, les syllabes se différenciaient par la quantité et leur durée et, il est probable que leur accent ait été plus mélodique que marqué. Déjà au début du Moyen Age, non seulement pour le latin, mais aussi pour le grec, l'accent intensif prévalait sur l'accent mélodique, et les syllabes perdaient leur différenciation quantitative; c'est ainsi que, jusqu'à la fin du XII^{e} s., la m. en musique fut confondue avec le mensuralisme. Enfin, au XVII^{e} s., le mètre fut réglé par la battue.

métronome appareil à horlogerie muni d'une tige qui scande, de façon visible et audible, des mouvements réguliers dont la vitesse peut être établie selon une échelle variable de 40 à 208 battements à la minute. Breveté en 1816 à Paris par son constructeur allemand J. N. Maelzel, il est universellement utilisé pour fixer sans équivoque la mesure de base d'une composition. Beethoven fut le premier compositeur qui fit usage du m.

Métru Nicolas (Bar-sur-Aube, Champagne, v.1600 - ? v. 1670) organiste et compositeur français. Maître de Lully, il figure parmi les musiciens les plus représentatifs de la fantaisie instrumentale, en vogue en France sous Louis XIII, et dont le style était influencé par la forme anglaise analogue des compositeurs élisabéthains. Il a publié un recueil de *Fantaisies à 2 pour les violes* (1642) et trois livres d'*Airs* à 4-5 voix.

Metzger Heinz-Klaus (Constance 1932) critique et théoricien musical allemand. Elève de Max Deutsch à Paris, il participa aux premiers Cours d'été de Darmstadt. Dès la seconde moitié des années 1950, il fut, parmi les théoriciens de l'avant-garde post-wébernienne, le plus acharné à défendre des positions traduisant l'idéal de Marx, influencées par Adorno. Mais il polémiqua également avec eux au sujet du concept de «vieillissement de la nouvelle musique». Par la suite, fidèle à son idée de radicalisation à outrance et de «musique négative», il est devenu partisan de John Cage, considéré comme le représentant le plus cohérent de la subversion en musique.

Meulemans Arthur (Aarschot 1884 - Bruxelles 1966) chef d'orchestre et compositeur belge. Il fonda et dirigea l'école d'orgue du Limbourg (1916-1930), puis devint directeur de la Radio belge, jusqu'à ce qu'il décide, en 1942, de se consacrer entièrement à la composition. Son œuvre, et plus particulièrement la musique d'orchestre, révèle une nette influence de l'impressionnisme français, et comprend de la musique de chambre, divers concertos pour piano, orgue, violon, alto, violoncelle et harpe, de la musique *symphonique, avec Dance Suite* (1943), *Peter Bruegel Suite* (1952), *Torenhof* (1963), de la musique chorale (cantates et messes) avec *Sacrum mysterium* (1916), *Sanguis Christi* (1938), et des opéras : *Vikings* (1919), *Adriaan Brouwer* (1925) et *Egmont* (1944). □

Meyer Ernst Hermann (Berlin 1905) compositeur et musicologue allemand. Réfugié en Angleterre en 1933, à l'avènement du nazisme, il rentra en Allemagne en 1948, et fut nommé directeur de l'Institut de musicologie de l'Université Humboldt de Berlin-Est. Il a écrit des musiques instrumentales et des œuvres pour chœur et orchestre au style traditionnel et à l'engagement politique manifeste, comme *Mansfelder Oratorium* (1950), une ode à Staline (1953), etc.

Meyer Kerstin (Stockholm 1928) mezzo-soprano suédoise. Elle se produit dans les plus grands théâtres et dans les festivals internationaux les plus célèbres (Salzbourg, Bayreuth, etc.). A son répertoire figurent, outre Verdi, Wagner et Strauss, les opéras français du XIX^{e} s. et quelques chefs-d'œuvre du théâtre contemporain (*Wozzeck, Lulu,* etc.).

Meyer Krzysztof (Cracovie 1943) compositeur polonais. Elève de K. Penderecki et de N. Boulanger, il a d'abord mené une carrière de pianiste concertiste avec l'ensemble MW-2. En 1966, il a été nommé professeur à l'Ecole supérieure de musique de Cracovie. Depuis, il a reçu plusieurs prix pour ses œuvres, notamment le Grand Prix du prince Rainier III, avec son opéra *Cybériade* (1970). Son œuvre aborde essentiellement la musique de chambre et la musique symphonique : *24 Préludes* pour piano (1978), 6 *Quatuors à cordes* (1963-81), *Interludio drammatico,* pour hautbois et ensemble de chambre (1980), 6 symphonies, dont l'excellente *VI^{e} Symphonie «polonaise»* (1982) et divers concertos. □

Meyer Leonard B. (New York 1918) musicologue et chercheur en esthétique américain. Professeur à l'Université de Chicago depuis 1946, il est surtout connu pour son livre *Emotion and Meaning in Music* («Emotion et signification en musique», 1956) dans lequel il développe en termes psychologiques une théorie de la signification en musique sur la base de concepts inspirés de Schenker, interprétant les moyens de l'expression, les styles et les formes musicales comme des structures en rapport avec un système d'«attentes» psychologiques historiquement déterminées. Par la suite, dans *Music in the Arts and Idea...* («Musique, arts et idées...», 1967), il a poursuivi sa recherche dans le domaine de la théorie de l'information, tandis que dans *Explining Music : Essays and Exploration* («Expliquer la musique», 1973) il en a appliqué les principes à l'analyse structurale de la musique tonale.

Meyerbeer Giacomo, de son vrai nom Jakob Liebmann Meyer Beer (Tasdorf, Berlin, 1791 - Paris 1864) compositeur allemand. De famille aisée, il étudia le piano (avec Clementi) et la composition (avec C. F. Zelter à Berlin et l'abbé Vogler à Darmstadt) et acheva très tôt sa formation musicale. Après avoir fait représenter, avec un succès mitigé, ses premiers opéras à Berlin, à Munich, à Stuttgart et Vienne, il visita Paris et Londres et, en 1815, il se rendit en Italie, où il resta jusqu'en 1824 pour étudier le style de l'opéra italien. Ses opéras de la période italienne, dont le dernier est *Il Crociato in Egitto,* Venise, 1824 («le Croisé en Egypte»), révèlent l'influence déterminante

de Rossini. En 1827, il quitta de nouveau Berlin pour s'installer à Paris; c'est là que *Robert le Diable*, en 1831, obtint un immense succès, auquel contribua l'intrigue romanesque, riche en coups de théâtre et en situations extraordinaires mi-macabres mi-merveilleuses, offertes par le livret de Scribe, que la musique dramatique de M. soutenait avec une intuition assurée de ses effets. C'est ainsi que commença une collaboration qui produisit les œuvres les plus significatives du genre d'opéra appelé → grand opéra, lequel avait une prédilection pour le drame sur fond historique, aux situations théâtrales tragiques, et pour le faste des décors et des ballets. Ce goût, que le succès des opéras de M. imposa, fut très critiqué, notamment par Schumann et Wagner qui l'accusèrent de rechercher l'effet pour lui-même, au détriment des véritables valeurs musicales et dramatiques. Cependant, presque tous les compositeurs d'opéras du XIXe s. jusqu'à Verdi ont été influencés par le grand opéra, y compris Wagner lui-même. Après *Robert le Diable*, M. composa *les Huguenots* (1836), peut-être son chef-d'œuvre, *le Prophète* (1849), *l'Etoile du Nord* (1854; remaniement d'un singspiel qu'il avait composé précédemment), *Dinorah* (1859), *l'Africaine* (1865), qui furent tous représentés à Paris, le dernier après la mort de l'auteur. Dans son ensemble, la production de M. (qui écrivit 18 opéras et en laissa 7 autres inachevés, peu de musique instrumentale et quelques œuvres vocales aussi bien sacrées que profanes) est caractérisée par un certain éclectisme, capable cependant de mêler des éléments puisés dans l'opéra allemand, français et italien en une synthèse cohérente, et par une vive perception des situations dramatiques et de leur environnement. Il faut ajouter qu'une attention particulière à la couleur de l'orchestration rend souvent intéressant et suggestif ce qu'il peut y avoir de banal et de conventionnel dans l'harmonie et dans le chant.

Meyerowitz Jan (Breslau 1913) compositeur américain d'origine allemande. Elève à Berlin de Zemlinsky, à Rome de Respighi, Casella et Molinari, il vécut en Belgique et en France avant de s'installer aux Etats-Unis en 1951. Il a composé, dans un style romantique à l'efficacité dramatique, 8 opéras, dont *The Barrier* (1950), un ballet, des œuvres de musique de chambre, des cantates pour chœur et orchestre (*The Glory around His Head*, 1955) et des œuvres orchestrales.

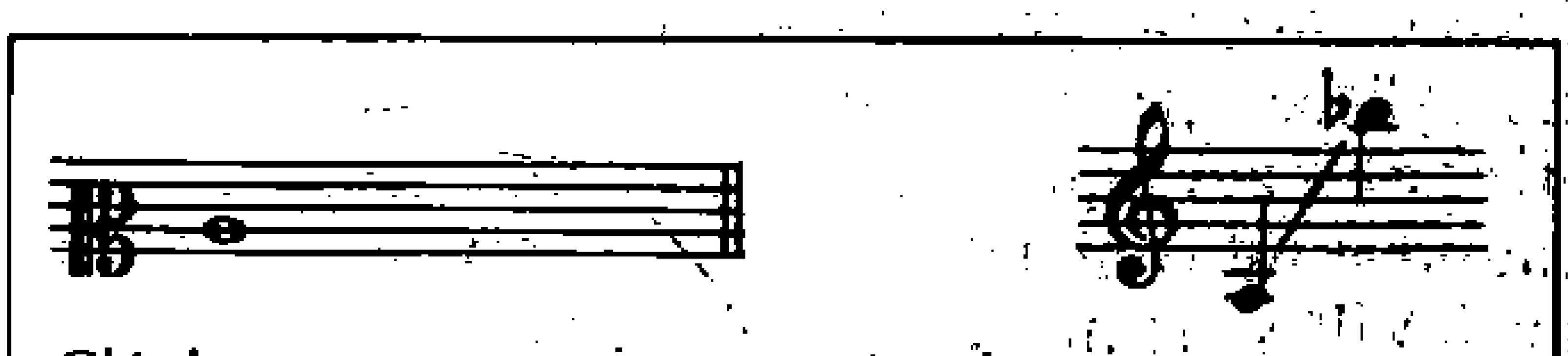
Mézangeau René (? fin XVe s. - Paris 1638) luthiste français. Musicien ordinaire du Roi (1621-1638), il fut l'un des plus grands virtuoses du XVIIe s., enseignant probablement son art à E. Gaultier. Il a laissé de nombreuses pièces pour le luth (préludes, allemandes, courantes, et sarabandes) disséminées dans divers recueils collectifs. □

mezza voce dans l'art du chant, émission faible du son.

mezzo forte sonorité relative, indiquant une intensité ni faible, ni forte, située entre un *forte* et un *mezzo piano*, et représentée graphiquement avec les lettres ***mf***.

mezzo piano sonorité relative, indiquant une intensité ni forte, ni faible, située entre le *piano* et le *mezzo forte*, représentée graphiquement avec les lettres ***mp***.

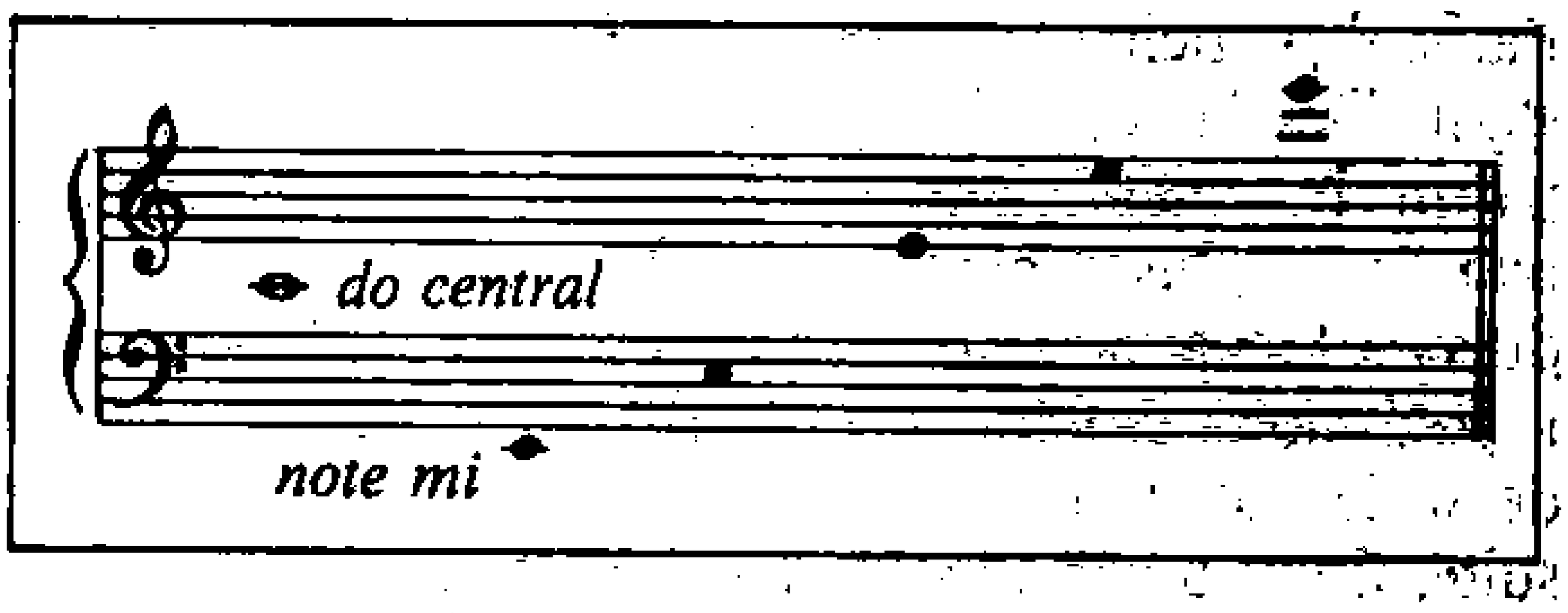
mezzo-soprano dans l'art du chant, terme désignant, soit la voix féminine se situant entre la contralto et la soprano, soit la chanteuse qui en est dotée. La m.-s. apparut dans l'opéra, à l'époque romantique, lorsque les tessitures aiguës quittèrent l'ambitus de contralto, créant, de ce fait, une voix moins profonde et plus rapide, agressive et étendue dans le registre aigu. La m.-s. de la période romantique apparaissait surtout comme l'antagoniste de la soprano (par ex. J. Seymour dans *Anna Bolena* ou Amneris dans *Aida*), mais la grande variété de couleurs du timbre et d'étendue de ce genre de voix, en firent également une protagoniste, soit dans le répertoire romantique (Leonora dans *la Favorita*), soit dans le répertoire lyrique français, et, là aussi, dans des caractères opposés : chaste et rêveuse *Mignon*, sensuelle et arrogante *Carmen*. De la fin du XIXe s. à nos jours, la voix de contralto, s'étant de plus en plus raréfiée, la m.-s. l'a remplacée soit dans le répertoire du *bel canto*, ou dans le répertoire romantique et postromantique. // Clé de m.-s. est la clé d'*ut* qui se situe sur la deuxième ligne de la portée, aujourd'hui uniquement utilisée en milieu scolaire.



Clé de mezzo-soprano et son étendue.

Mezzrow Mezz, nom d'artiste de Milton Mesirow (Chicago 1899 - Pleully, France, 1972) clarinettiste de jazz américain. A la fin des années 1920, il enregistra avec les jeunes jazzmen blancs de Chicago, utilisant parfois, avec une technique et des sonorités archaïques, le saxo ténor. En 1938, sous l'égide du critique traditionaliste français Hugues Panassié, il enregistra une série de disques avec le trompettiste Tommy Ladnier. Après la guerre il se produisit en France et écrivit son autobiographie *Really the Blues*.

mi nom donné dans les pays latins à la troisième note de la gamme majeure naturelle de *do*. Comme les autres noms des notes (à l'exception de *do* et de *si*), il fut introduit par Gui d'Arezzo. Dans les pays allemands, anglo-saxons et slaves, la note est au contraire désignée par la lettre E.



Miaskovski Nikolaï Jakolevitch (Novoguéorguievsk, Varsovie, 1881 - Moscou 1950) compositeur soviétique. Après avoir abandonné sa carrière militaire, il étudia à Saint-Pétersbourg (1906-1911) avec Liadov et Rimski-Korsakov. A partir de 1921, il occupa la chaire de composition au Conservatoire de Moscou et eut une profonde influence sur la formation des nouveaux compositeurs de la musique soviétique. Membre fondateur du collectif des compositeurs (1919-1923) et membre du comité de rédaction de la revue «Sovetskaja Musyka» (1940-1947), il fut décoré de l'ordre de Lénine. Après un premier cycle de compositions (1908-1918), qu'il jugea lui-même

«imprégnées d'un profond pessimisme» et où l'on peut discerner l'influence de Tchaïkovski, il se fit le chantre des valeurs de la révolution dans un langage à l'intense vigueur dramatique. Tout en restant fidèle aux structures tonales, il s'intéressa aux découvertes harmoniques modernes, le plus souvent sur le modèle de Scriabine, et créa un langage personnel avec une préférence marquée pour les formes symphoniques : il est en effet l'auteur de 27 *Symphonies.*

Michael Rogier (Mons, Hainaut, v.1550 - Dresde? ap. 1619) compositeur allemand d'origine flamande. Cantor aux cours de Vienne, Graz, et Ansbach, il fut, par la suite, maître de chapelle à la cour de Dresde. De ses œuvres sacrées, composées pour l'Eglise luthérienne — sur le modèle de J. Walter —, les plus célèbres sont ses 53 chorals à 4 voix; il a aussi écrit des motets, des chants nuptiaux et des madrigaux italiens.

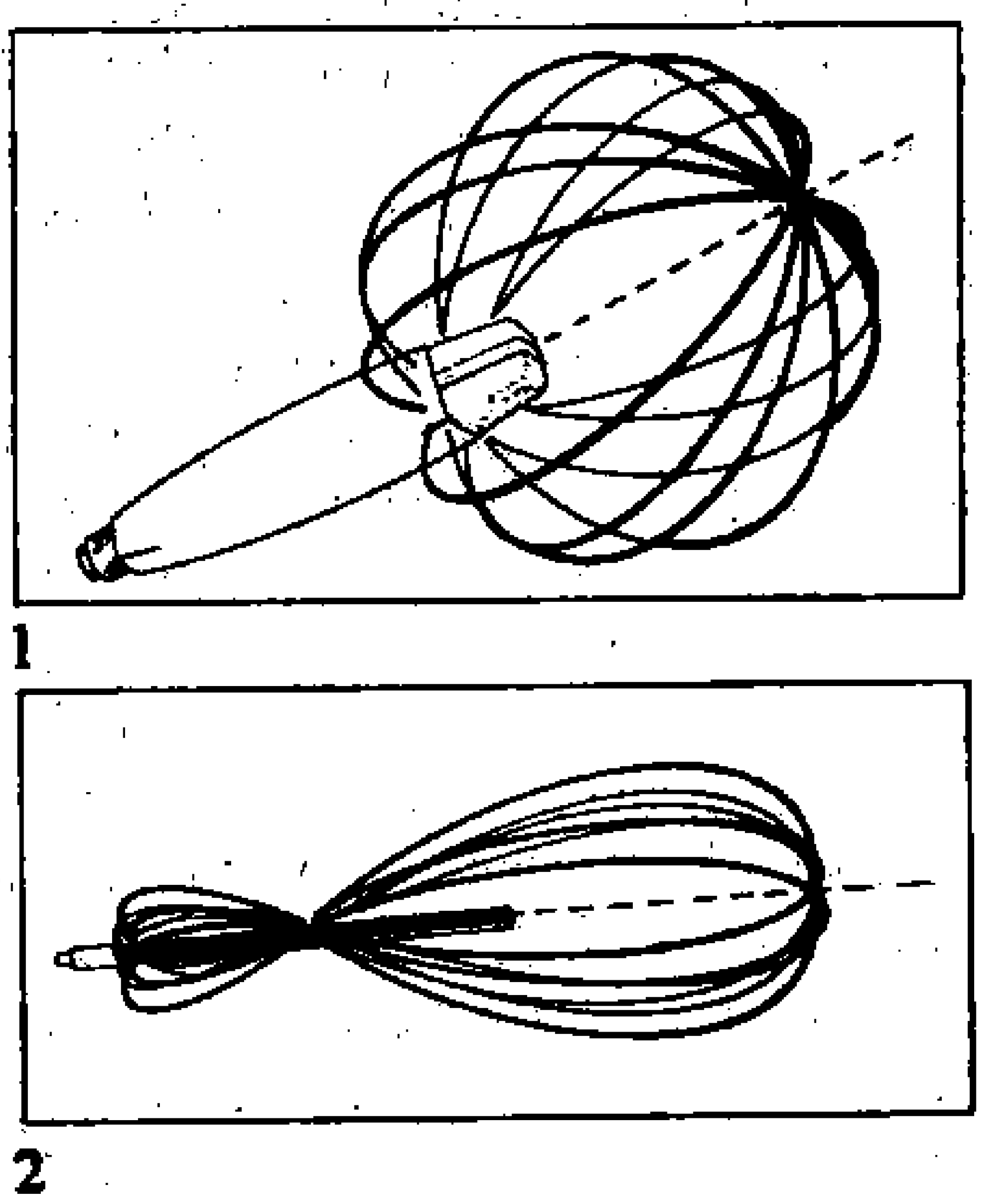
Michaelides Solon (Nicosie 1905 - Athènes 1979) compositeur et musicologue grec. Il fut formé à Londres et à Paris. Il est l'auteur, entre autres, de l'opéra *Ulysse*, du ballet *Nausicaa* et de musiques de scène pour des tragédies d'Euripide : il utilise un langage de la fin du XIX^{e} s. mêlé d'éléments de la tradition nationale. Il écrivit également des essais sur la musique moderne et populaire grecque.

Micheli Romano (Rome v. 1575 - ap. 1659) compositeur italien. Il fut prêtre et étudia la musique avec F. Soriano et G.M. Nanino. Au cours de ses voyages, il fit la connaissance des compositeurs italiens les plus importants de l'époque. Il exerça à Tivoli, en Vénétie, à Rome (St-Louis-des-Français) et à Naples. Epigone de l'école de Palestrina, il figure parmi les derniers défenseurs de la technique du contrepoint rigoureux, dont il fut un grand maître.

Michi Orazio (Alife, Caserta, v. 1595 - Rome 1641) compositeur italien. Son habilité à jouer de la harpe double à 58 cordes, lui valut le surnom de «Orazio dell'Arpa». Auteur de compositions vocales très expressives — qui marquent déjà nettement la différence entre airs et récitatifs — il est considéré comme l'un des créateurs du style monodique romain.

Michna Adam Václav (Jindřichův Hradec, Bohême, v. 1600-1676) compositeur tchèque. Après des études au collège des Jésuites de sa ville natale, il partagea sa vie entre la musique (il est mentionné comme organiste en 1633) et les affaires. Musicien tchèque de premier plan, son œuvre comprend surtout de la musique d'église, en latin et en langue vernaculaire, dont *Česká mariánská musika* (1647), *Officium vespertinum* (1648), *Loutna česká* (1653), *Sacra et litaniae* (1654), *Svatoroční musika* (1661) et *Missa Sancti Wenceslai* (n.d.). □

microphone appareil qui transforme l'énergie acoustique en énergie électrique. Les vibrations acoustiques parviennent au m. à travers le milieu élastique dans lequel le son se propage et qui, dans la plupart des cas, est constitué par l'air. La pression acoustique est alternative et varie en même temps que le mouvement vibratoire de la source sonore. Le m., qui est pourvu d'organes mobiles délicats et très sensibles (bande magnétique, bobine mobile, etc.), répond aux variations de la pression acoustique en créant des courants électriques alternatifs qui reproduisent en termes électriques les qualités de l'événement sonore tout en respectant ses paramètres («hauteur», «intensité», «timbre», «durée»). Les m. *à condensateur* ou électrostatique n'ont pas d'organes mobiles de ce type, mais ils sont pourvus de deux armatures métalliques dont les surfaces sont parallèles et très rapprochées. Entre ces armatures est créé un champ électrique, produit par une source appropriée qui peut être incorporée au m. lui-même. L'une des armatures est mobile et répond avec une sensibilité extrême aux variations de la pression acoustique : elle fait varier selon la même norme la tension du champ électrique et module ainsi le courant phonique à utiliser. Les courants alternatifs créés par les m. *dynamiques*, de même que ceux qui sont modulés à travers le champ électrique des m. à condensateur, sont conduits vers les appareils d'utilisation : amplificateurs, enregistreurs, imprimeurs de disques, haut-parleurs, écouteurs, etc. Le m. à condensateur est celui qui donne les meilleurs résultats; cependant, la réponse la plus fidèle d'un m. comporte toujours quelque perte par rapport aux qualités du modèle sonore original. Dans les m. de classe supérieure, les pertes sont contenues dans des limites de tolérance très étroites et l'image sonore est reproduite de façon très satisfaisante. Parmi les caractéristiques qui intéressent le plus la pratique, l'une des plus importantes est la réponse du m. aux différentes fréquences du *champ d'audibilité* qui, en général, sont comprises entre 20 et 20000 Hz. Plus la réponse est linéaire, plus la reproduction sonore est fidèle. Une autre caractéristique importante est la *directivité* du m., c'est-à-dire sa capacité à saisir correctement les vibrations acoustiques sous un angle qui peut aller de quelques degrés (m. ultradirectif) jusqu'aux 360° de la circonférence (m. omnidirectionnel). Parmi les formes intermédiaires que peut avoir le secteur d'enregistrement utile, citons la forme *en cardioïde* (en cœur renversé) qui est la plus courante et dont l'angle varie, en gros, de 90° à 140°. Il existe des m. *bidirectionnels*, utilisés pour l'enregistrement de dialogues ou pour des occasions similaires : ils sont de type directif avec deux secteurs de réception analogues et opposés. Il y a en outre des m. *stéréophoniques*, constitués de deux m. directifs liés à un même support et dont les axes respectifs sont disposés à 100°-120° l'un par rapport à l'autre : chaque élément alimente séparément l'un des deux canaux stéréo. L'emploi le plus efficace d'un m. dépend de toutes façons de sa position par rapport à la source sonore et du savoir faire de l'opérateur.



Microphones
1 *panoramique ou en cardioïde,*
2 *bidirectionnel ou en massue.*

microsillon terme qui indique la technique actuelle d'enregistrement sur disque, dont la miniaturisation du sillon n'est qu'un aspect ; les autres caractéristiques techniques sont l'enregistrement électrique — et non plus mécanique —, un faible nombre de tours à la minute (45, 33) et la longue durée. Avec le m. on a adopté des matériaux synthétiques de plus en plus légers et résistants. L'ensemble de ces innovations a conduit à un résultat fondamental : l'élimination du souffle. Le m. a permis l'enregistrement et la diffusion d'une grande partie du patrimoine récent de la civilisation musicale occidentale. Quelques initiatives ont même concerné la musique normalement étrangère aux répertoires de concert (Archiv) ; d'autres ont tenté un panorama de l'histoire de la musique. Les grandes limites culturelles de cette fonction sont représentées par le fait que presque toutes les maisons de disques enregistrent les mêmes œuvres et retirent de leur catalogue d'excellentes interprétations du passé pour renouveler le marché. Entre 1950 et 1960, quelques entreprises américaines ont misé sur l'enregistrement à 33 tours et sur celui à 45 tours. Vers 1960, il y eut une nette distinction entre l'usage du 33 tours surtout pour le répertoire «sérieux» et celui du 45 tours pour le répertoire léger.
Aujourd'hui, le marché du 45 tours souffre énormément de l'enregistrement magnétique sur bande (cassette). Pour cette raison, le répertoire léger mise lui-aussi sur la longue durée (33 tours) et réunit ses répertoires de façon variée.

midrange haut-parleur qui sert à la reproduction des fréquences moyennes du spectre audible (→ enceinte).

Midwest jazz terme utilisé en jazz au cours des années 70 pour indiquer les nouvelles tendances créatrices qui parvenaient à New York surtout de deux villes du Midwest, Chicago et Saint Louis (avec Anthony Braxton, l'Art Ensemble of Chicago, le Human Arts Ensemble, Leroy Jenkins, George Lewis et Julian Hemphill). Cette musique, qui était jouée dans des sous-sols, s'est souvent identifiée au → loft jazz.

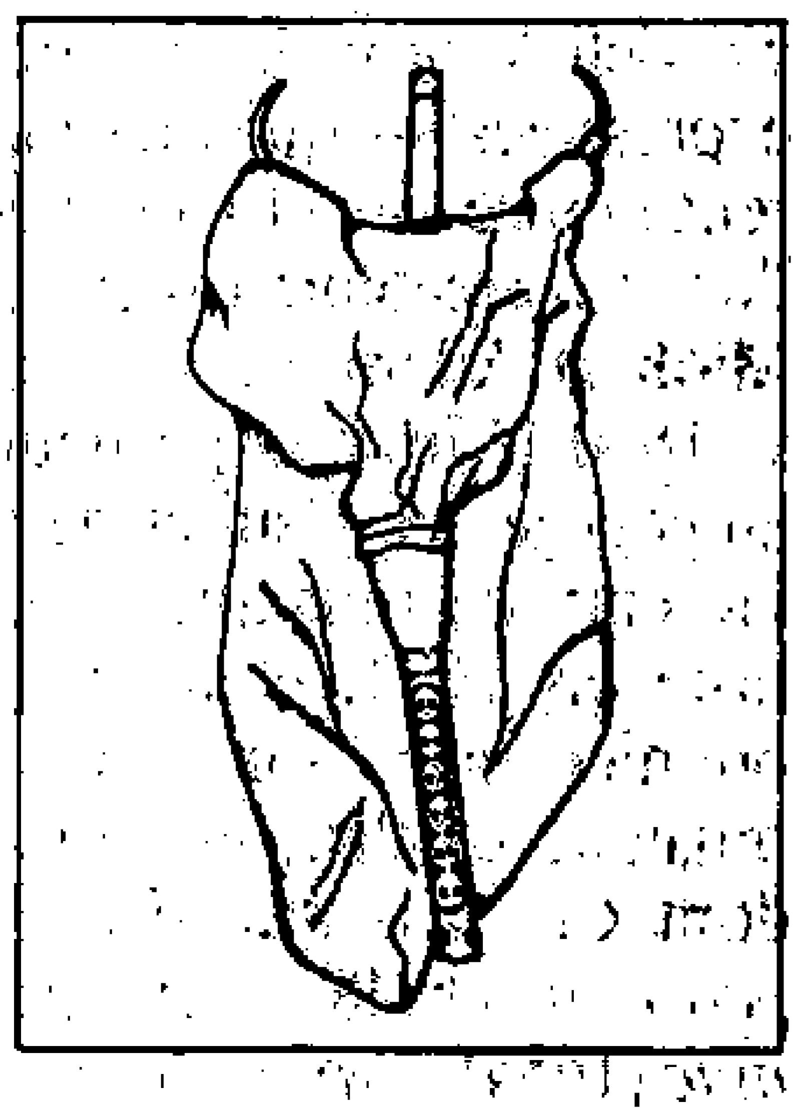
Mieg Peter (Lenzburg 1906) peintre, critique et compositeur suisse. Docteur en histoire de l'art (1933), il a étudié la composition avec Fr. Martin (1942-1945), tout en ayant une activité de critique d'art dès 1933. Son œuvre, marquée par une nette influence de Bartók et Stravinski, allie la polytonalité et le chromatisme à l'accentuation rythmique, avec une préférence pour la musique instrumentale et symphonique : *Daphné,* ballet (1945), *Concerto veneziano* pour cordes (1955), *Mit Nacht und Nacht* pour ténor solo et orchestre (1962), *Meilener Ballette I-III* pour cordes (1967), *Sur les rives du lac Léman* pour piano et violon (1968), *les Jouissances de Mauensee* pour 3 flûtes (1971), *Konzerstück* pour 2 harpes (1973). □

Miereanu Costin (Bucarest 1943) compositeur et pédagogue roumain naturalisé français. Après ses études musicales à Bucarest, il a suivi les cours de K. H. Stockhausen, E. Karkoschka et G. Ligetti à Darmstadt (1967-1969), et obtenu le Prix Enesco de la SACEM (1974). Docteur ès lettres et sciences humaines (1979), il est, depuis 1981, professeur d'esthétique musicale à l'université de la Sorbonne-Nouvelle. Sa musique reflète sa volonté de développer une forme suggérée par le parcours narratif des contes. Son œuvre aborde tous les genres, avec *Polymorphies 5 × 7* (1968-70), *Altar* (1973), *Piano-Miroir* (1978), *Nouvelle Musique élémentaire de concert* (1979), *Aquarius* (1974-80), *Labyrinthes d'Adrien* (1981), *Miroirs célestes* (1981-83), *Sur la Terre bariolée* (1984-85), *Enlacements infinis* (1985), *D'un regard moiré* (1988), *Ricochets* (1989), *Un temps sans mémoire* (1988-91) et *la Porte du paradis,* fantaisie lyrique (1991). Il est aussi l'auteur de nombreux articles de sémiotique musicale et de *Fuite et conquête du champ musical* (1991). □

Mignone Francisco (São Paulo 1897) compositeur brésilien. Il a étudié aux Conservatoires de São Paulo et de Milan. A partir de 1929, influencé par les idéaux de M. de Andrade, il devint le représentant d'un nationalisme musical brésilien qui visait à l'introduction du patrimoine folklorique dans les formes de la tradition classico-romantique. Outre des ballets et des opéras sur des sujets populaires, il a composé un grand nombre de pièces orchestrales et des œuvres de musique de chambre dont *Fantasias brasileiras* n° 1-4, pour piano et orchestre (1929, 1931, 1934, 1936), *Babaloá* pour orchestre (1936) et le ballet *Maracatú de Chico-Rei* (1933).

Migot Georges (Paris 1891 - Levallois 1976) compositeur français. Il fut l'élève de Widor et de d'Indy. Dans son œuvre, dont l'inspiration est surtout religieuse, il reste attaché à la tradition française de Fauré et de Debussy. Parmi ses compositions les plus significatives, citons : *l'Annonciation* (1946) et *la Résurrection* (1953), quelques quatuors et quintettes, quelques-unes de ses 10 symphonies et des oratorios sur la vie du Christ.

mih cornemuse des Slaves du sud (Croatie, Bosnie) constituée par une outre en peau de chèvre qui alimente un double chanter fait d'un seul bloc de bois.


Mih, type de cornemuse répandu en Croatie et en Bosnie.

Mihalovich Ödön Péter József von (Fericanci, Slovénie, 1842 - Budapest 1929) compositeur et pianiste hongrois. Ami de Wagner et von Bülow, il fut l'un des fondateurs de la «Société Wagner» à Budapest, où il dirigea également l'Académie musicale entre 1887 et 1919. Figure de premier plan du milieu musical hongrois, il s'opposa aux nouvelles tendances de Bartók et Kodály au nom d'un style fidèle aux modèles du romantisme allemand, en particulier à Wagner. En tant que compositeur également, il suivit l'organisation dramatique de Wagner (*Wieland der Schmied* [«Wieland le forgeron»], 1876) et la mode du poème symphonique.

Mihalovici Marcel (Bucarest 1898 - Paris 1985) compositeur roumain naturalisé français. Il s'installa à Paris en 1919 et fut, en 1928, l'un des fondateurs de l'école de Paris. Ouvert aux expériences des avant-gardes historiques (Bartók, Schoenberg, Stravinski), il les mêla à des éléments stylistiques du folklore roumain. Il est l'auteur de nombreux opéras (dont *l'Intransigeant Pluton, Die Heimkehr* [«le Retour au pays»], *les Jumeaux*).

Mihály András (Budapest 1917) violoncelliste, chef d'orchestre, compositeur et pédagogue hongrois. Elève de l'Ecole F. Liszt, il est devenu violoncelle solo (1946-1948), puis directeur (1978) de l'Opéra de Budapest. En 1949, il avait été nommé professeur de musique de chambre de l'Ecole F. Liszt. En 1968, il a fondé l'Ensemble de chambre de Budapest pour jouer les œuvres des musiciens contemporains. Avant-gardiste, il utilise dans sa musique toutes les nouvelles techniques du langage musical, dans des œuvres comme *Apocrypha* pour 3 voix de femme, clarinette et percussions (1962), ou *Monodia* pour orchestre (1970). Il a aussi écrit un opéra, *Együtt es egyedül* («Ensemble et seul», 1964-65). □

Mila Massimo (Turin 1910-1988) critique musical et musicologue italien. Professeur d'histoire de la musique au Conservatoire (1953-1975) et à l'Université de Turin (1962-1975), il fut critique musical de «l'Unità» (1946-1947) et de «l'Espresso» (1955-1967), puis de «la Stampa» (à partir de 1967), directeur adjoint de la «Nuova Rivista musicale italiana». Chercheur de formation idéaliste influencé par Croce, promoteur dès les années 1930 du renouveau de Verdi en Italie, il a publié : *Il Melodramma di Verdi* (1933; nouv. éd. *G. Verdi,* 1958; publié à nouveau avec d'autres essais dans *l'Arte di Verdi,* 1980); *W. A. Mozart* et *Saggi mozartiani* («Essais sur Mozart», 1945; nouv. éd. 1980), *Breve Storia della musica* («Brève Histoire de la musique», 1946; nouv. éd. 1963), *l'Esperienza musicale e l'estetica* («l'Expérience musicale et l'esthétique», 1950), *La «Carrière d'un libertin» de Stravinski* (1951), *Cronache musicali 1955-1959* (1959), *la Giovinezza di Verdi* («la Jeunesse de Verdi», 1974), *B. Maderna musicista europeo* («B. Maderna, musicien européen», 1976) et *Cent'anni di musica moderna* («Cent ans de musique moderne», 1982).

Milán Luis (peut-être Valence v.1500 - ap.1561) vihueliste et compositeur espagnol. Son livre de tablatures, intitulé *El Maestro,* paru à Valence, en 1536 et dédié au roi Jean III de Portugal, est la première œuvre du genre publiée en Espagne. Il contient les premiers exemples écrits de style *rubato* (dans les fantaisies des *Consonancias y redobles*) et des monodies (*villancicos,* romances et sonnets) avec un accompagnement original.

Milan College Jazz Society ensemble de jazz italien de style dixieland, fondé à Milan en 1952 par Giorgio Alberti (trompette), Gianni Acocella (trombone), Roberto Valenti (clarinette), Giorgio Cavedon (piano), Carlo Bagnoli (guitare et banjo), Luigi Bagnoli (contrebasse) et Attilio Rota (batterie). Il joua en 1954 avec Sidney Bechet.

Milanov Zinka (Zagreb 1906 - New York 1989) soprano yougoslave. Elle débuta en 1927 à Ljubljana et chanta à l'Opéra de Zagreb jusqu'en 1935; elle se produisit ensuite au Metropolitan de New York. Elle s'imposa comme interprète de Verdi et de l'opéra italien contemporain.

Milanuzzi Carlo (Esanatoglia, Macerata, fin du XVI^{e} s. -? v.1650) poète et compositeur italien. Organiste et maître de chapelle, il a composé un très grand nombre d'œuvres de musique sacrée et instrumentale, mais il est surtout connu pour ses airs strophiques, pour voix seule et basse continue, très significatifs pour l'évolution de la cantate.

Milder-Hauptmann Pauline Anna (Constantinople 1775 - Berlin 1836) soprano autrichienne. Elle débuta à Vienne en 1803 et y resta jusqu'en 1815, pour se produire ensuite à l'Opéra de Berlin. Elle fut l'une des plus grandes interprètes de *Fidelio* de Beethoven (le premier rôle fut composé pour elle) et du répertoire de Gluck et de Spontini.

Miley James, dit «Bubber» M. (Aiken, Caroline, 1903 - Welfare Island, New York, 1932) trompettiste de jazz américain. Après avoir été accompagnateur de la chanteuse de blues Mamie Smith, il joua dans l'orchestre de Duke Ellington de 1925 à 1929. Sa caractéristique fut un emploi très original de la sourdine avec laquelle il obtenait des notes rauques, typiques du style «jungle» à la mode à cette époque.

Milhaud Darius (Aix-en-Provence 1892 - Genève 1974) compositeur français. Il entreprit très jeune l'étude de la musique à Paris avec A. Gédalge, Ch. M. Widor, V. d'Indy et d'autres maîtres. En 1917-1918, au cours d'un séjour au Brésil en qualité de secrétaire de l'ambassadeur de France, le poète Paul Claudel, il étudia le folklore brésilien, qu'il utilisa ensuite abondamment dans ses compositions. Revenu à Paris, il se lia d'amitié avec Satie et Cocteau et fit partie du groupe des Six. En 1920, il obtint son premier grand succès avec le ballet *le Bœuf sur le toit.* Dès lors il fut un infatigable compositeur et interprète (pianiste et chef d'orchestre) de ses propres œuvres et voyagea dans le monde entier. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il vécut aux Etats-Unis.

Après avoir débuté dans le cadre de la poétique des Six, M. reçut ensuite les influences les plus disparates (rythmes sud-américains, jazz, polytonalité, néoclassicisme, etc.). Toute son œuvre, de la période de jeunesse à celle de l'âge mûr, est caractérisée par d'audacieuses superpositions polytonales, des rythmes complexes et de massives accumulations contrapuntiques, le tout modéré par une attitude constamment ironique, reflétée, sur le plan de l'expression, par une mélodie typiquement française dans une dimension formelle libre et imaginative. Dans sa dernière période, son agressivité diminua peu à peu au profit d'un plus grand recueillement méditatif. Sa très vaste production comprend, entre autres, 20 opéras, dont *les Malheurs d'Orphée* (1926), *le Pauvre Matelot* (1927), *Maximilien* (1932), *Médée* (1939), *Bolivar* (1950), *David* (1955), *l'Orestiade* (trilogie, 1949-1963) et *la Mère coupable* (1966); 16 ballets dont *le Bœuf sur le toit* (1920), *la Création du monde* (1923), *le Train bleu* (1923), *Salade* (1924); 12 symphonies (1939-1961), des suites symphoniques, dont une *Suite provençale* (1936) et une *Suite française* (1943) et plusieurs œuvres pour grand orchestre et pour orchestre de chambre; des pièces pour instrument soliste et orchestre, dont *Carnaval d'Aix* (1926) et plusieurs concertos pour piano, violon, alto, violoncelle et

autres instruments; de la musique vocale avec accompagnement d'orchestre ou de divers instruments comme *Psaume CXXXVI* (1918), *Machines agricoles* (1919), *Catalogue de fleurs* (1920), *la Mort d'un tyran* (1932); des œuvres pour chœur a cappella, comme le *Psaume CXXVI* (1921) et *les Deux Cités* (1937); des œuvres de musique de chambre (quatuors, quintettes, trios, sonates pour les instruments les plus variés) et des pièces pour piano, dont *Saudades do Brasil* (1920-1921) et *Scaramouche* pour deux pianos (1937) ainsi qu'une *Suite* pour accordéon et orchestre.

militaire, musique genre musical lié aux fonctions caractéristiques de la vie militaire et servant soit de signal, soit d'auxiliaire dynamique ou de stimulant; elle peut être également utilisée pour une célébration ou encore, dans le domaine artistique, pour une évocation descriptive. Associée à l'histoire des armées, à leurs ambitions guerrières, leurs habitudes disciplinaires et leur cérémonial, la m. m. s'exprima le plus souvent avec des instruments à vent et à percussion dotés d'une grande puissance sonore, des plus anciens (trompette, busine, cornet, flûte, fifre, tambours variés, etc.) aux plus modernes (trompette, bugle, tuba, clarinette, grosse caisse, cymbales, etc.). Ils étaient parfois utilisés par des solistes pour émettre des signaux (charge, garde-à-vous, repos, silence, cérémonie des couleurs, etc.), ou le plus souvent par diverses formations d'ensemble (→ fanfare), mais ils pouvaient également être accompagnés du chant choral des troupes ou d'ensembles professionnels. Le théoricien M. Mersenne (première moitié du XVII^e^ s.) fut parmi les premiers à écrire des motifs militaires, tout comme G. Fantini, trompettiste au service de Ferdinand II de Médicis, dans son traité *Modo per imparare a sonare la tromba* (1638). Mais la m. m. et ses dérivés devaient entrer dans la musique savante, surtout aux XVI^e^ et XVII^e^ s., sous la forme particulière (vocale ou instrumentale) appelée la → bataille (*battaglia*) qui imitait le vacarme d'un combat (fanfare, roulement de tambour, cris, croisements d'armes, galops des chevaux, etc.). Des compositeurs comme H. Isaac, Cl. Janequin, A. et G. Gabrieli, W. Byrd, Francesco da Milano, A. Banchieri et J. Sweelinck employèrent cette forme. La marche, autre forme de la m. m., utilisée de façon spécifique, sert à scander, avec régularité et en cadence, le pas d'une troupe ou, dans la musique en général et surtout dans la musique théâtrale, cherche à créer un contexte militaire. Le répertoire de la marche augmenta considérablement avec le développement moderne de la fanfare : en France, sous Louis XIV, avec A. Philidor et J.-B. Lully, puis, pendant la Révolution (avec B. Sarrette), le Consulat et l'Empire; en Allemagne, surtout sous Fréderic II et grâce à F.W. Wieprecht, qui, en 1843, assuma la direction générale de la musique militaire du royaume prussien; en Angleterre, à partir du XVIII^e^ s.; en Italie, du *Risorgimento* à nos jours — fanfares de l'aréonautique, de la marine, des grenadiers, des carabiniers, etc. —; aux USA, où J. Ph. Sousa, directeur de la fanfare de la marine, joua un rôle important, entre la fin du XIX^e^ et le début du XX^e^ s.

Milleville Alexandre (Paris? 1521 - Ferrare 1589) compositeur, organiste et chanteur italien d'origine française. Il suivit son père Jean de Milleville, qui était également musicien, à la cour des Este à Ferrare. Il y resta toute sa vie, sauf pendant les années 1552-1558, où on le trouve comme chantre à la chapelle papale. Il a composé 3 livres de madrigaux et 2 livres de *Sacrae cantiones*, en style polyphonique, typique de la Renaissance tardive.

Milleville Francesco (Ferrare XVI^e^ s. - Arezzo? ap. 1639) compositeur et organiste italien. Fils d'Alexandre M., il retourna en Italie en 1614, après avoir été au service de la cour royale de Pologne et de la cour impériale de Vienne. Devenu moine olivétain, il prit le nom de Barnaba (ce qui put faire croire à deux auteurs différents), et résida peut-être à Arezzo. Il a composé plusieurs œuvres concertantes, sacrées et profanes, avec basse continue.

Millöcker Karl (Vienne 1842 - Baden, Vienne, 1899) compositeur autrichien. Il fut chef d'orchestre à Graz, à Budapest et, de 1869 à 1883, au théâtre An der Wien pour lequel il composa ses meilleures œuvres. Il écrivit un grand nombre d'opérettes et de farces musicales qui eurent une très grande popularité en Autriche et en Allemagne; quelques-unes furent représentées également en Angleterre et en Amérique. Parmi les plus célèbres, citons *Der Bettelstudent* («l'Etudiant-mendiant», 1882).

Mills Brothers quatuor vocal noir américain formé à l'origine par les quatre frères John, Herbert, Harry et Donald M., célèbre dans les années 1930 pour son répertoire rythmico-commercial inspiré du jazz.

Milner Anthony (Bristol 1925) pédagogue et compositeur anglais. Après ses études au Royal College of Music, il a enseigné dans divers établissements de Londres, comme Morley College, King's College et Goldsmith College, où il a été nommé «principal lecturer in music» en 1974. Il est aussi professeur de composition au Royal College of Music. Son œuvre est largement influencée par sa grande foi religieuse et son intérêt pour la musique médiévale; aussi sa musique utilise-t-elle souvent le support de la voix: *The City of Desolation,* pour soprano, chœur et orchestre op. 7 (1955), *The Water and the Fire,* pour soprano, ténor, basse, chœur et orchestre (1961) op. 16, *Roman Spring,* pour soprano, ténor, chœur et orchestre op. 27 (1969), *String Quartet nº 1* op. 33 (1975), *Symphonie nº 2,* pour soprano, ténor, chœur et orchestre op. 35 (1977-78).

Milnes Sherril (Downers Grove, Illinois, 1935) baryton américain. Il débuta en 1964 au City Opera de New York et passa peu après au Metropolitan; dès lors il se produisit dans les plus grands théâtres du monde. Il est considéré comme l'un des plus grands barytons actuels grâce à la tessiture de sa voix et la sûreté de son interprétation. Son répertoire est très vaste et comprend très fréquemment des opéras de Verdi.

milonga danse sur une mesure à 2/4, d'origine afro-américaine, répandue à la fin du XIXe s. dans la région de Buenos Aires et annonciatrice du tango argentin.

Milstein Nathan (Odessa 1904) violoniste américain d'origine russe. Encore enfant, il débuta en public. Après avoir étudié avec L. Auer et s'être perfectionné avec E. Ysaye, il a donné des concerts dans le monde entier où l'on admira sa technique prodigieuse, son beau son et sa clarté de style, surtout dans le répertoire romantique. Il a joué en duo

avec le pianiste V. Horowitz et en trio avec Horowitz et le violoncelliste G. Piatigorski.

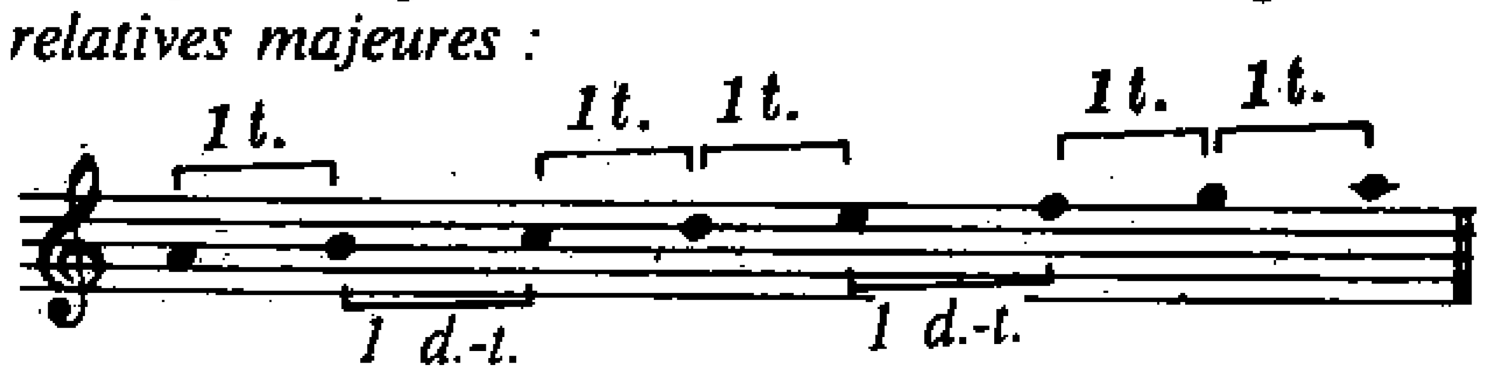
Mimaroğlu Ihlan (Istanboul 1926) compositeur turc. Après avoir quitté la Turquie pour les Etats-Unis en 1955, il s'est établi à New York en 1959, et a étudié la musique à l'Université Columbia. Par une utilisation très personnelle de l'électronique et de la bande magnétique, son œuvre apparaît très originale, avec des compositions comme *le Tombeau d'Edgar Poe* (1964), *Visual Studies* (1964-66), *12 Preludes* (1966-67), *Wings of the Delirious Demon* (1969), *Coucou Bazar* (1973) *et To Kill a Sunrise* (1974). Il a aussi écrit de la musique instrumentale, dont *September Moon*, pour orchestre (1967) ou *Cristal de Bohême*, pour violon, violoncelle, clavecin et percussions (1971). □

mimodrame action mimée, avec accompagnement musical de type descriptif, mais sans les prescriptions chorégraphiques d'usage dans la pantomime. Ce peut être une partie d'un opéra (p. ex. l'entrée de Beckmesser au troisième acte des *Maîtres chanteurs* de Wagner) ou bien une œuvre autonome (p. ex. *Orphée* de Roger-Ducasse, 1913).

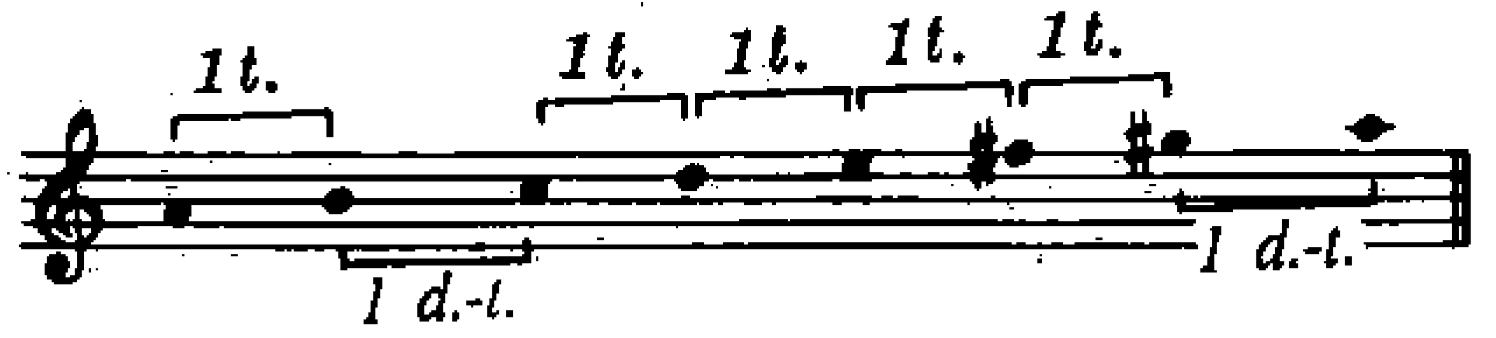
Minato Nicolò (Bergame v. 1630 - Vienne 1698) imprésario et librettiste italien. Après une période d'activité à Venise (1650-1669), pendant laquelle il s'occupa des concerts du Teatro San Salvatore, à l'époque tombé sous la direction musicale de F. Cavalli (1665-1669), il s'installa à Vienne comme poète de cour et y resta jusqu'à sa mort. Il y écrivit plus de 170 de ses 200 livrets, dont 95 furent mis en musique par A. Draghi. Avec ce dernier, ainsi qu'avec le scénographe L.O. Burnaci, il participa à l'organisation des fêtes et spectacles pour les événements, mariages ou autres célébrations impériales.

mineur mode du système tonal qu'on oppose au majeur. Il désigne l'un des deux ordres des gammes, et les tonalités et accords qui s'y rapportent et qui sont dotés de fonctions et de caractères particuliers. Les intervalle successifs qui déterminent le mode m. figurent dans le modèle de la gamme constituée par la succession ascendante d'1 ton, 1/2 ton, 2 tons, 1/2 ton, 2 tons. Ce modèle provient du mode appelé *éolien*, en usage du XVI^{e} au XVII^{e} s. Parallèlement à cette gamme dite *naturelle*, utilisée la plupart du temps avec une fonction mélodique descendante (de l'aigu au grave), on trouve un autre mode m. représenté par un type de gamme appelée *mélodique*, avec une fonction mélodique ascendante (du grave à l'aigu), constituée par la succession ascendante d'1 ton, 1/2 ton, 4 tons, 1/2 ton; quant à la gamme m. appelée *harmonique*, utilisée en fonction harmonique, elle est constituée par la succession ascendante d'1 ton, 1/2 ton, 2 tons, 1/2 ton, une seconde augmentée et 1/2 ton. Quand une note est choisie comme *tonique* et comme première note de chacune des trois gammes, celles-ci prennent le nom de cette note (par ex. *gamme naturelle, mélodique* ou *harmonique de la m., de* do *m., de* do *dièse m.*) et elle caractérise en même temps une → *tonalité m.* particulière (par ex. respectivement : *tonalité de* la *m., de* do *m., de* do *dièse m.*). A chaque tonalité m. correspond une tonalité majeure, appelée *relatif majeur*, dont la tonique correspond au III^{e} degré de la gamme de la tonalité relative m. (par ex. les relatifs majeurs de la tonalité de *la* m., de *do* m., de *do* dièse m., sont, res-

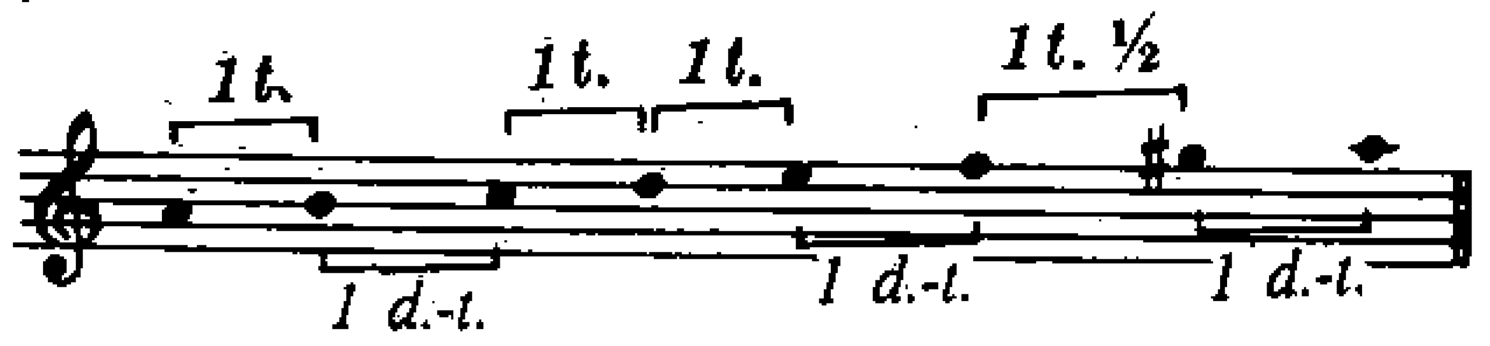
Exemples de gammes mineures et de leurs gammes relatives majeures :



gamme mineure naturelle de la

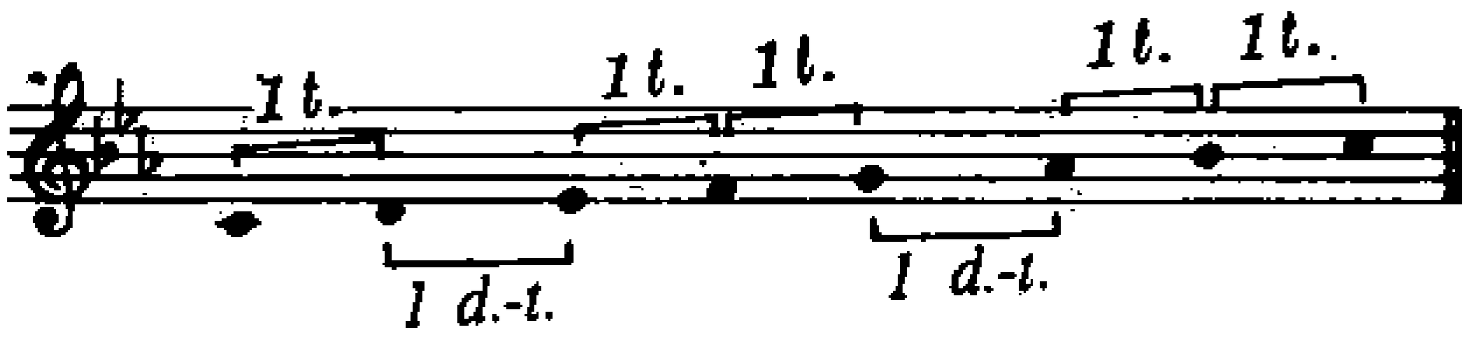


gamme mineure mélodique de la

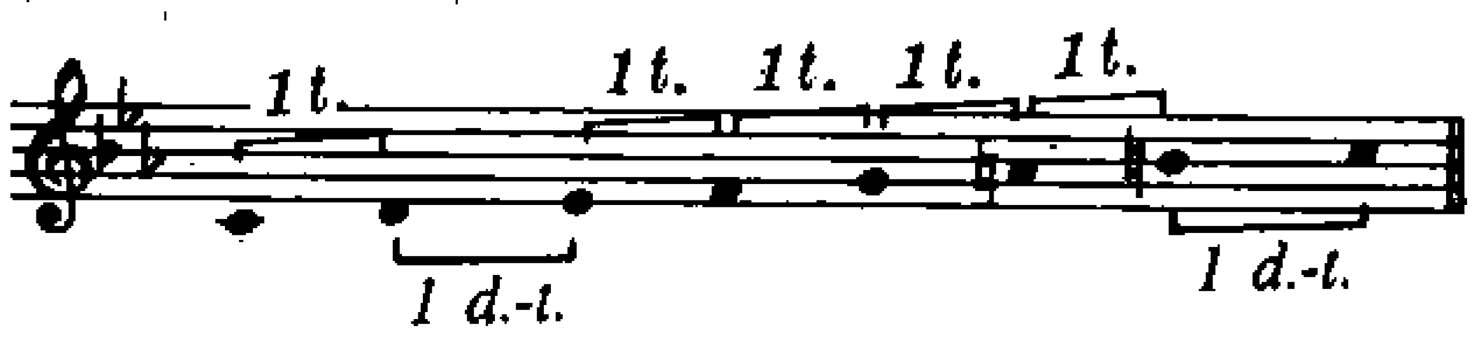


gamme mineure harmonique de la

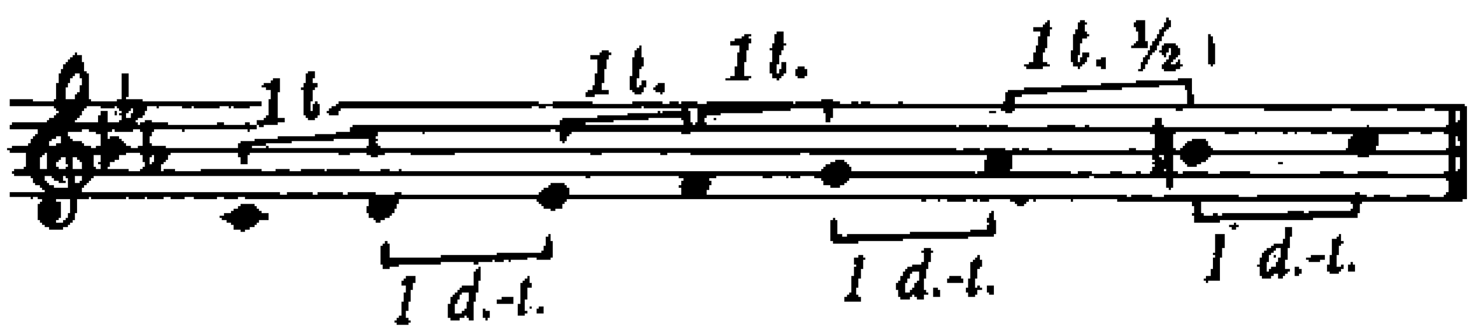
gamme de do majeur



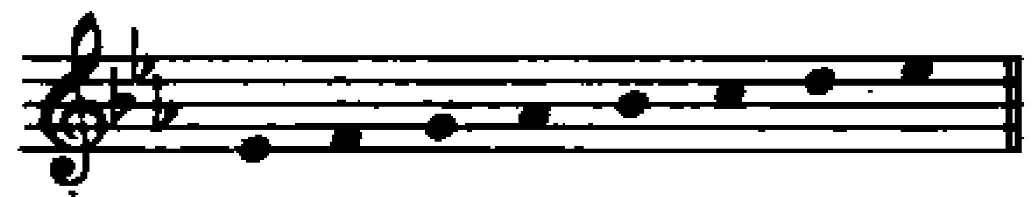
gamme mineure naturelle de do



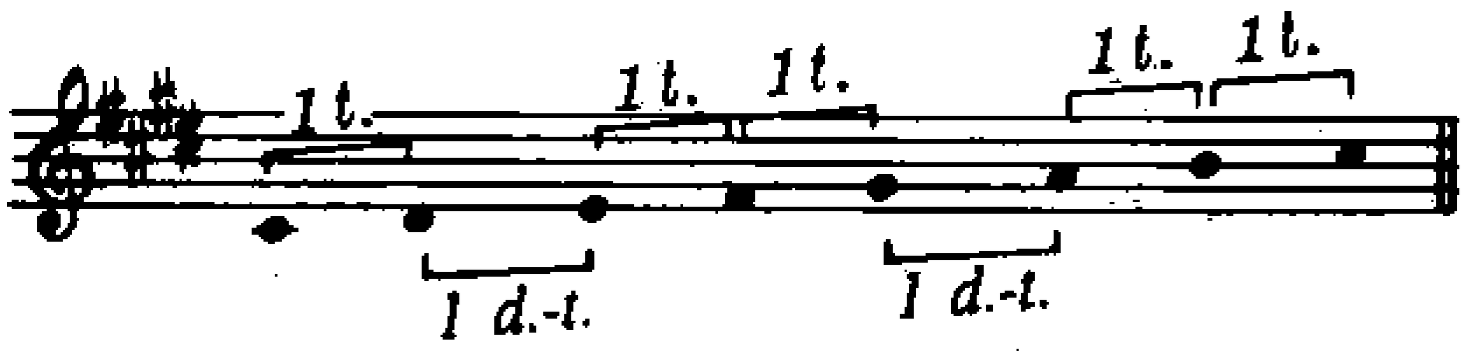
gamme mineure mélodique de do



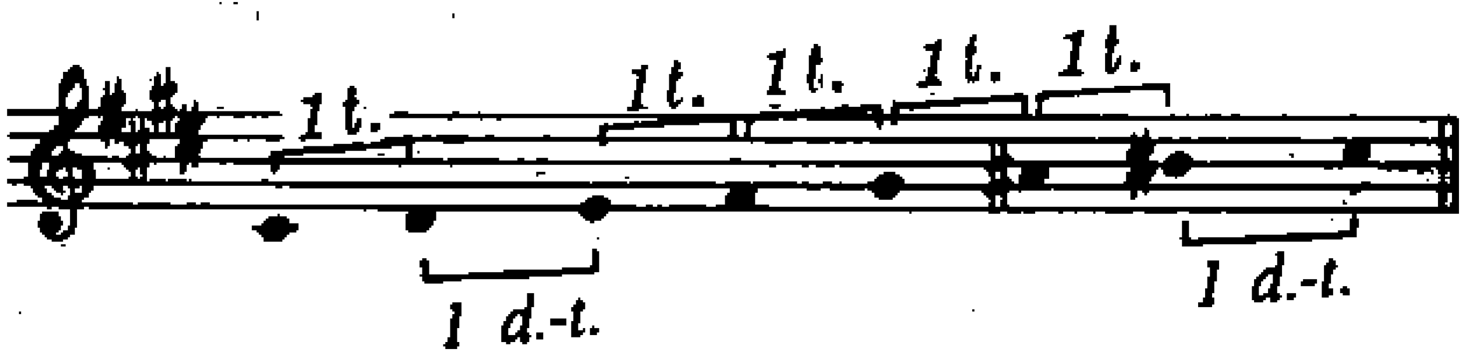
gamme mineure harmonique de do



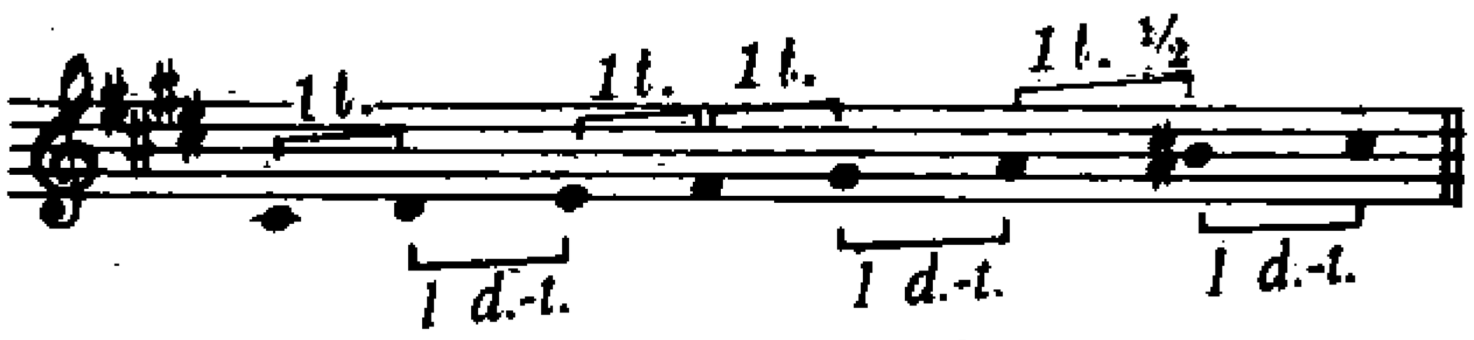
gamme de mi ♭ majeur



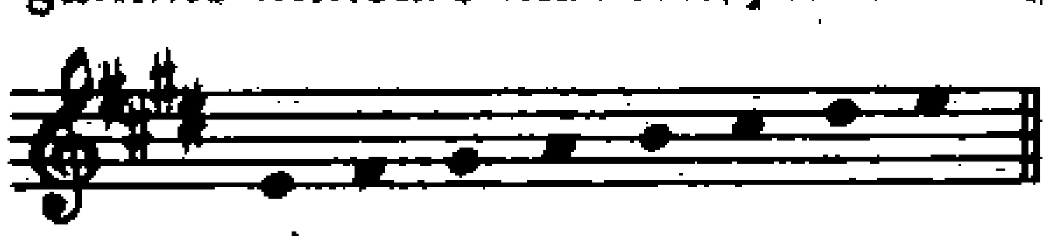
gamme mineure naturelle de do ♯



gamme mineure mélodique de do ♯



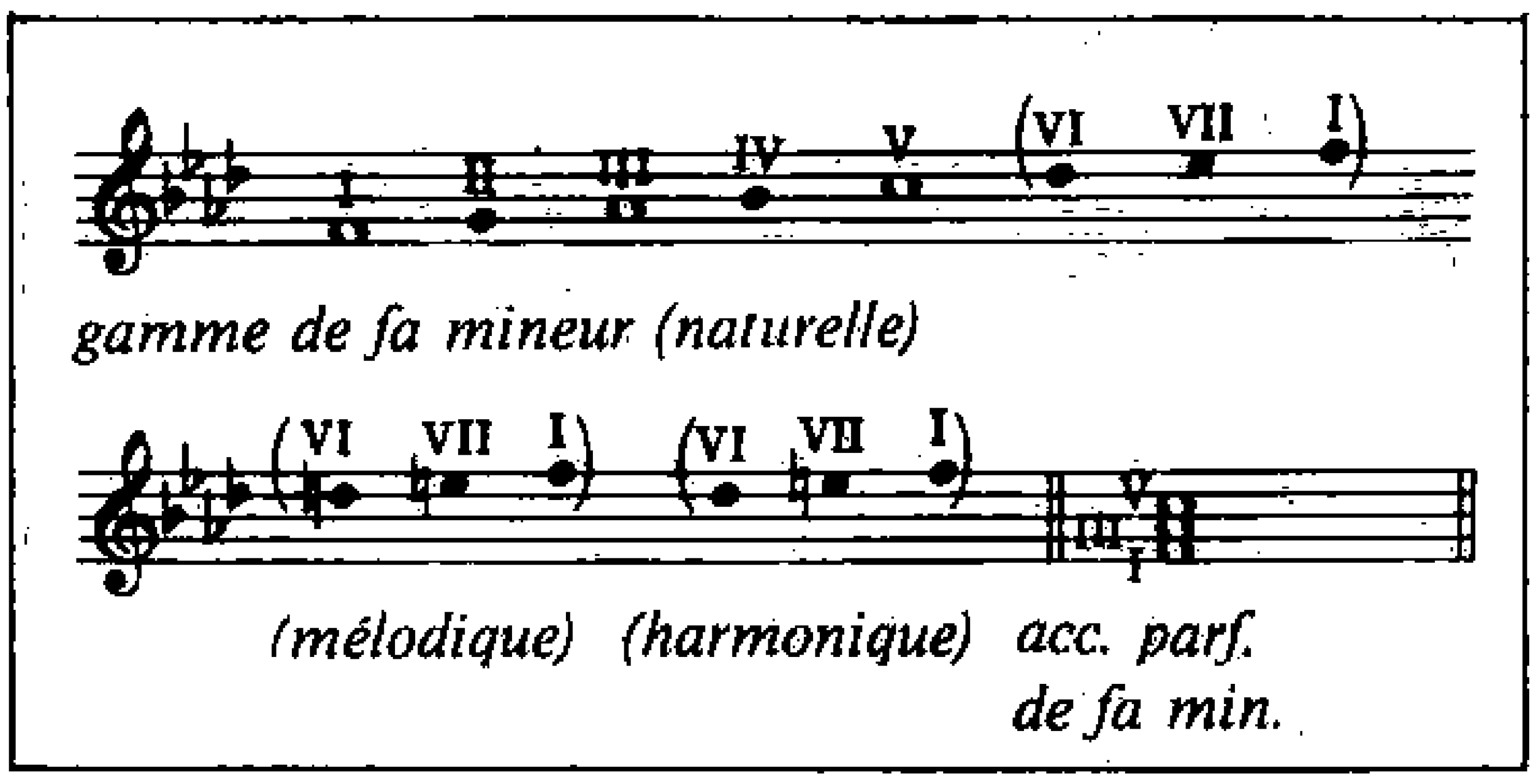
gamme mineure harmonique de do ♯



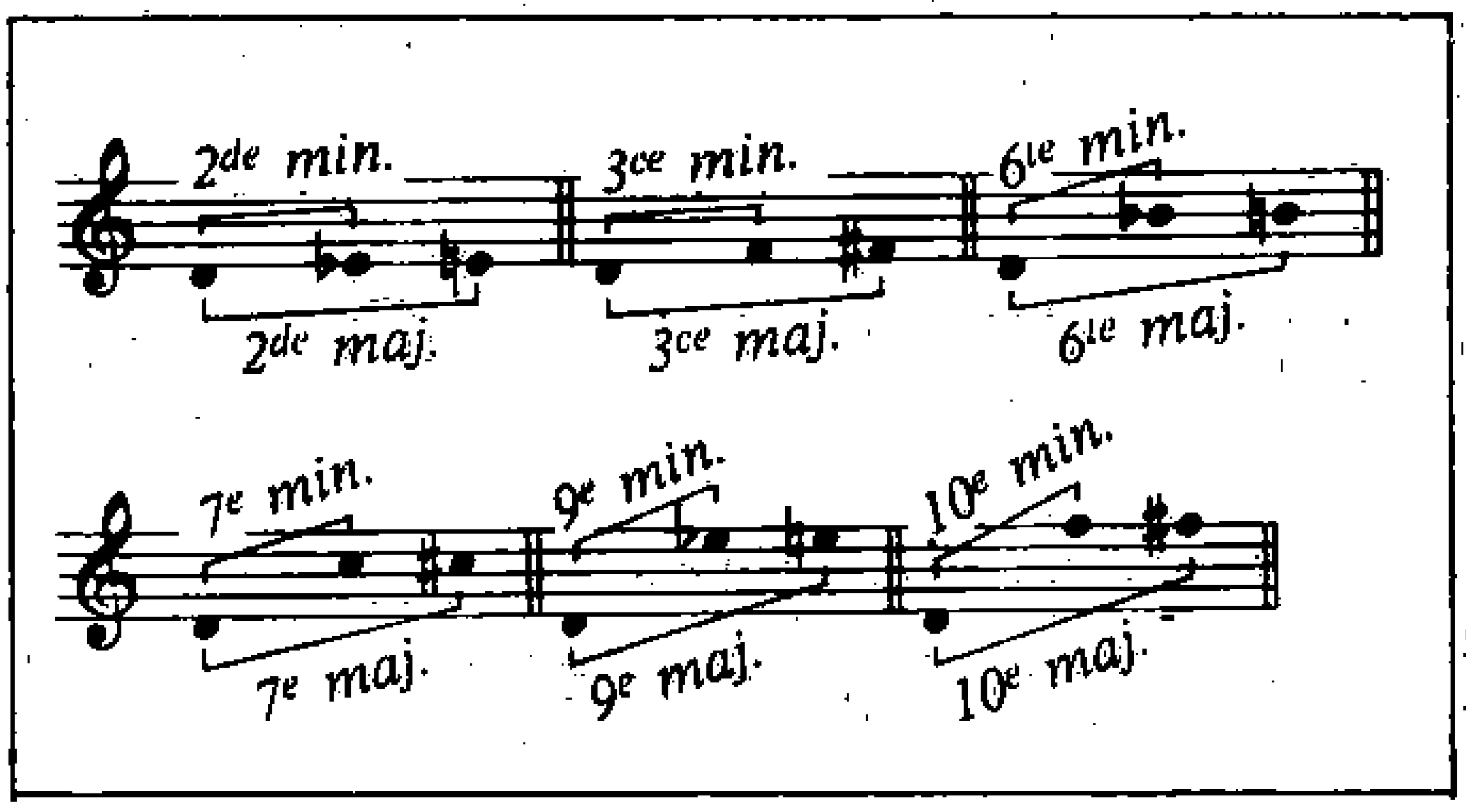
gamme de mi majeur

pectivement, les tonalités de *do* majeur, *mi* bémol majeur, *mi* majeur).

Par *accord m.*, ou *accord parfait m.*, on entend l'accord sur une note supposée tonique d'une gamme m., et constitué également par les degrés III et V de la même gamme ; si la note est précisée, l'accord prend son nom (par ex. *accord parfait de fa m.* ou plus simplement *accord de fa m.* est l'accord formé par *fa*, la note la plus grave, *la bémol*, et *do*, et respectivement les degrés I, III et V de la gamme de *fa* m. qu'elle soit naturelle, mélodique ou harmonique.



Le mode m. est d'ordinaire considéré comme plus apte à exprimer la mélancolie que le mode majeur. // Les intervalles m. de seconde, tierce, sixte, septième et les intervalles équivalents dans un ambitus supérieur à l'octave (neuvième, dixième, treizième etc.) sont plus petits d'un demi ton par rapport aux intervalles majeurs homonymes.



Mingotti Pietro (Venise v. 1720 - Copenhague 1759) imprésario italien d'opéra. En 1736, il exerça à Graz avec son frère ANGELO (v. 1700 - ap. 1767), dont il se sépara quelques années plus tard, pour créer sa propre compagnie dans de nombreuses villes allemandes et autrichiennes. En 1746, à Dresde, les frères M. ouvrirent le premier théâtre payant de l'histoire musicale entièrement accessible au public (en 1747, ils y firent représenter, entre autres, *le Nozze d'Ercole e d'Ebe* de C. W. Gluck, sous la direction de l'auteur). Ils poursuivirent ensuite leur activité à Copenhague, jusqu'en 1756. Angelo continua seul à Bonn jusqu'en 1767.

Mingus Charles (Nogales, Arizona, 1922 - Cuernavaca, Mexique, 1979) contrebassiste et compositeur de jazz américain. Instrumentiste au talent et à la technique exceptionnels, il débuta avec Louis Armstrong (1941-1943), et joua ensuite dans les orchestres de Lionel Hampton (1946-1948) et de Duke Ellington (1953), à côté de Charlie Parker, et ensuite seul. Sa musique, caractérisée par un fort contraste de violences et de douceurs, partait des réminiscences lyriques de D. Ellington et d'une utilisation originale du gospel et du blues ; elle aboutit à des œuvres de grande envergure comme *Pithecanthropus Erectus* et *The Black Saint and the Sinner Lady* («le Saint noir et la pécheresse») qui expriment sur un plan existentiel, la tension entre Blancs et Noirs. Doué de grandes qualités de «catalyseur», M. fut l'animateur de petits groupes qu'il avait constitués ; il faut particulièrement signaler sa collaboration, dans les années 60, avec Eric Dolphy.

minima, ou minime, nom donné à une figure de note ou à un silence utilisés dans l'ancienne notation mensuraliste ou mesurée ; dans la notation moderne, elle est aujourd'hui synonyme de blanche. Elle indique une valeur relative de durée équivalant à la moitié de la semi-brève (ou ronde) et le double de la semi-minime (ou noire). La figure de note appelée m., apparue au XIVe s., fut tout d'abord losangée, noire et caudée (♩), pour se transformer au siècle suivant en figure blanche (♩ ou ♩), en relation avec une figure de silence correspondante (—). Les figures (♩ ou ♩), apparues à la fin du XVIIe s., et toujours en usage de nos jours, en sont issues.

minimal music musique basée sur la répétition prolongée d'un motif ou de figures brèves, le plus souvent diatoniques ; dans cette répétition sont introduits de lents et progressifs processus de transformation (rythmique ou d'autre nature). La pauvreté transparente des éléments de base détermine le caractère «minimal» de ce style de composition, qui a été répandu particulièrement par les musiciens américains de la génération qui suivit celle de J. Cage (T. Riley, S. Reich, P. Glass, Ch. Palestine).

Minkus Ludwig (Vienne 1827 - Saint-Pétersbourg 1890) compositeur autrichien. Il se consacra entièrement au ballet et travailla d'abord à Paris où, avec Delibes il composa *la Source* (1866), puis, à partir de 1869, à Moscou où il devint le collaborateur du chorégraphe Petipa (avec qui il obtint son plus grand succès cette même année 1869 pour *Don Quichotte*), et enfin à Saint-Pétersbourg au théâtre Mariinski.

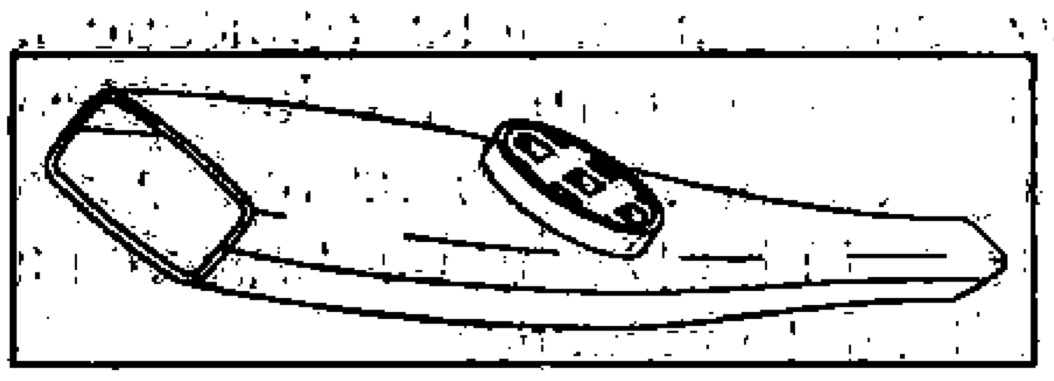
Minnesang nom d'une forme musicale répandue dans les pays de langue allemande, entre la fin du XIIe et le XIVe s., et provenant de la culture des troubadours provençaux, pratiquée par les nobles. Les souverains eux-mêmes (par ex. l'empereur Henri VI) furent parfois des *Minnesänger*. Ils s'adressaient à une femme mariée, souvent leur hôtesse, avec l'expression conforme à l'idéal du *Hohe Minne*, amour idéalisé et «suprême», opposé au *Niedere Minne*, amour «vulgaire». Etroitement lié aux idéaux de la société chevaleresque, le M. était un chant monodique, accompagné par un instrument, reposant sur un texte de 3, 5 ou 7 strophes formées elles-mêmes de deux *Stollen* et d'un *Abgesang*. Au cours de la composition, des variations de rythme et de tonalité apparaissaient, pour soutenir l'attention de l'auditeur. On considère Walther von der Vogelweide comme le plus grand des *Minnesänger* ; *Tannhäuser* et *Hermann Damen* figurent parmi les œuvres les plus représentatives du genre. Au XVe s., le M. perdit ses caractéristiques et se transforma en chant d'amour réaliste et bourgeois.

Minoja Ambrogio (Ospedaletto Lodigiano 1752-1825) compositeur italien, auteur d'opéras et d'œuvres de circonstance. De 1784 à 1802, il fut maître de clavecin à la Scala de Milan ; en 1799, il composa un hymne commémorant la décapitation de

Louis XVI. En 1805, il écrivit un *Te Deum* pour le couronnement de Napoléon, et en 1814 il fut nommé professeur de composition au conservatoire de Milan. Son traité de chant (1812) a connu une large diffusion.

minstrels («ménestrels») musiciens-acteurs ambulants, qui, au XIX^e s. jouèrent un rôle important dans le monde du spectacle aux Etats-Unis. Les «minstrels show» imitèrent les Noirs de façon burlesque, en se barbouillant de noir et en parodiant les chants afro-américains. Quelques-unes des chansons les plus célèbres de S. Foster, comme *Oh Suzanna*, furent écrites pour les m.

mirliton nom des instruments membranophones qui agissent par la modification des ondes sonores propagées dans l'air, et produites, quant à elles, par le souffle, la voix humaine, ou par les vibrations de l'air émises par une autre source sonore. La membrane produit un bourdonnement qui transforme le son excitateur; elle peut être mise en vibration également de façon directe et libre, sans que les ondes sonores ne soient retenues dans une caisse de résonance (peigne et papier de soie), et elle peut recevoir la pression d'ondes contenues dans une caisse de résonance, en forme de tube ou de vase. Dans certains cas, le m. est un dispositif accessoire d'un instrument principal, dont il transforme le timbre (c'est le cas des flûtes d'Extrême-Orient, qui présentent un trou latéral recouvert d'une membrane de papier, et des résonateurs en courges du → balafon). Par son pouvoir de changer le timbre de la voix, le m. est considéré, dans différentes cultures, comme un instrument de jeu ou un puissant moyen d'expression magique et sonore des esprits. Un type particulier de m., utilisé dans la musique populaire des USA, chez les Blancs ou les Noirs, est connu sous le nom de *kazoo*.


Mirliton.

Miroglio Francis (Marseille 1924) compositeur français. Elève de D. Milhaud, il a d'abord travaillé au studio de musique électronique de l'ORTF (1959-1961). En 1965, il a fondé et assuré la direction artistique des «Nuits» de la fondation Maeght de St-Paul-de-Vence, festival estival d'art contemporain. La plupart de ses œuvres sont écrites pour être jouées de façon variable, avec des effectifs instrumentaux modulables. Outre un opéra, *Il faut rêver dit Lénine* (1972), son œuvre compte essentiellement de la musique pour diverses formations instrumentales, comme *Allotropie* (1954), *Espaces I-IV* (1961-62), *Réseaux* (1964), *Projections* (1966-67), *Réfractions* (1968), *Insertions* (1969), *Extensions* (1970), *Masques* (1971) ou *Eclipses* (1972). □

Miroglio Jean-Baptiste (Piémont v. 1725 - Paris v. 1785) violoniste, compositeur et éditeur français d'origine italienne. Elève de son frère Pierre M. (v. 1715-1764) et de G.P. Ghignone à Paris, il fut à son tour professeur de violon et d'alto. Il a publié quelques recueils de symphonies, de sonates et de suites, qui mêlent des éléments italiens et français, ainsi que des apports de l'école de Mannheim, en vogue à Paris à cette époque. Son activité principale resta cependant l'édition; il fonda, en effet, en 1765, avec le peintre flamand A. de Peters, le «Bureau d'abonnement musical», première maison française de musique périodique par abonnement.

Miroglio Pierre (Piémont v. 1715-Paris 1764) violoniste et compositeur italien, frère de Jean-Baptiste M. Instrumentiste de l'orchestre du prince de Carignan jusqu'en 1741, il passa ensuite, et pour une période de vingt ans, dans celui de La Pouplinière. Il publia 6 sonates pour violon, de goût italien et brillant. □

Mischiati Oscar (Bologne 1936) musicologue italien. Bibliothécaire du Conservatoire de Bologne (depuis 1964), directeur de la revue «l'Organo», il s'occupe plus spécialement de cataloguer, protéger et restaurer les orgues anciens; il est l'auteur d'études sur la musique et les musiciens bolonais des XVI^e-XVII^e s. (dont *A. Banchieri*, 1972) et sur les orgues anciens d'Italie. Il a dirigé des éditions critiques de G. Cavazzoni, G. M. Trabaci, G. Guami, G. Frescobaldi, L. Marenzio et plusieurs autres. Il a publié l'ouvrage *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798* («Index, catalogues et avis des éditeurs et libraires musicaux italiens de 1591 à 1798», 1982).

mise en partition jusqu'au XVI^e s., arrangement en → partition des parties d'une composition, pour plusieurs interprètes, jusqu'alors écrites en parties séparées. // Ensuite, et également de nos jours, réduction pour chant et piano des œuvres ou des pièces symphoniques et vocales.

miserere terme latin (litt. «ayez pitié») avec lequel on désignait le Psaume 50 de la *Vulgate*, quatrième des «Sept Psaumes de la pénitence». Son contenu le fit adopter dans la liturgie catholique pour les offices funèbres, les périodes de pénitence et durant la semaine sainte. Le Psaume est formé de 21 strophes, entonnées sur une simple formule psalmodiée et suivie par une antienne. A partir du XVI^e s., les compositeurs firent chanter les strophes et les antiennes par deux chœurs distincts, et commencèrent à traiter ce psaume en style polyphonique. Parmi les compositeurs qui le mirent en musique, on trouve : Palestrina, G. Allegri, Josquin des Prés, Roland de Lassus, G. Gabrieli, Lully, les Scarlatti et Mozart.

mismār → zamr.

Misón Luis (Barcelone? - Madrid 1766) compositeur et flûtiste espagnol. Il fut directeur de la chapelle royale de Madrid où il était entré en 1748 en tant qu'instrumentiste. Il exerça aussi au théâtre del Buen Retiro. Il est connu comme créateur de la *zarzuela* et surtout de la *tonadilla* ou *tonadilla escénica*, sorte d'intermède musical, qui eut son heure de gloire pendant plus de cinquante ans, bâti du point de vue formel sur un modèle tripartite.

Misonne Vincent (XVI^e s.) compositeur franco-flamand du diocèse de Cambrai. Il fit partie de la chapelle de Léon X (1515). Ses œuvres qui font preuve d'un habile contrepoint sont encore empreintes de l'esprit du XV^e s. Il est l'auteur de 3 messes et 2 motets à 4 voix.

Missa Jean-Louis Edmond (Reims 1861 - Paris 1910) compositeur français. Elève de Massenet, organiste, il écrivit de nombreuses pièces pour orgue, pour chœur, 3 suites pour orchestre, 2 ballets et des romances, mais il est surtout l'auteur de 4 opérettes, où il exprima son inspiration fraîche et joyeuse, qui

s'imposèrent dans le répertoire de leur époque grâce à leur style enlevé et soutenu. Ces 4 opérettes sont : *la Doctoresse* (1890), *le Mariage galant* (1891), *la Demoiselle aux camélias* (1899) et *la Demoiselle du Tabarin* (1910). Parmi les opéras, citons : *Juge et partie* (1886), *Ninon de Lenclos* (1895) et *Muguette* (1903).

Mistinguett pseud. de Jeanne-Marie Bourgeois (Enghien 1875 - Bougival 1956) actrice et chanteuse de revue musicale française. Ses interprétations déchaînées et — dans le domaine de la danse — acrobatiques, le charme de sa voix gutturale et sa beauté lui apportèrent un succès mondial qui culmina entre 1920 et 1930. Parmi ses chansons, qui faisaient partie intégrante de ses spectacles, citons : *Mon homme* (lancée au début des années 1920), *Ça c'est Paris* (1926) et *Je cherche un millionnaire* (1938).

Mitchell George (Louisville, Kentucky, 1899 - Chicago 1972) trompettiste de jazz américain. En partie influencé par Louis Armstrong, il révéla, à la fin des années 20, un timbre chaleureux et une forte tendance au rythme dans de nombreux enregistrements avec les Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton, avec Johnny Dodds et d'autres groupes.

Mitchell Joni, pseudonyme de Roberta Jan Anderson (Fort Mc Leod 1943) chanteuse, guitariste et compositrice pop canadienne. Après une période passée à New York, elle s'installa en Californie en 1969. Grâce à l'élégance de ses chansons, elle prit place parmi les créateurs des années 70. Parmi ses succès, citons : *Song to a Seagull* 1967, les albums *Blue* (1971), *For the Roses* (1972) et *Court and Spark* (1974). Elle a également consacré un recueil aux musiques de Charles Mingus.

Mitchell Roscœ Edward jr (Chicago 1940) polysaxophoniste de jazz américain. Son instrument de prédilection est le saxo contralto. Membre et animateur de l'→ Art Ensemble of Chicago, il a été l'un des premiers instrumentistes à affronter l'improvisation en solo, sans accompagnement rythmique. Il joue un rôle de premier plan dans la recherche de nouveaux sons et d'un nouveau rapport entre improvisation et composition, avec un emploi fréquent de la musique répétitive.

Mitjana y Gordón Rafael (Malaga 1869 - Stockholm 1921) musicologue espagnol. Elève de C. Saint-Saëns, il fit une carrière de diplomate, tout en écrivant, dans un style élégant et personnel, d'importants articles et ouvrages, dont *l'Orientalisme musical et la musique arabe* (1907), *Don Fernando de Las Infantas, teólogo y musico* (1911), *Cristóbal de Morales : estudio crítico biográfico* (1920), *la Musique en Espagne* (in *Encyclopédie de la musique* d'A. Lavignac, t. IV, 1920) et *Francisco Guerrero* (1922). On lui doit aussi un excellent *Catalogue critique descriptif des imprimés de musique des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, conservés à la bibliothèque de l'Université d'Upsala* (1911). □

Mitropoulos Dimitri (Athènes 1896 - Milan 1960) chef d'orchestre grec naturalisé américain. Elève de Busoni à Berlin, il dirigea dans le monde entier et surtout aux Etats-Unis où il fut, de 1936 à 1949, chef permanent de l'Orchestre de Minneapolis et, de 1950 à 1958, de l'Orchestre philharmonique de New York. Doté d'une grande énergie d'animateur et d'une mémoire prodigieuse, il œuvra beaucoup pour la diffusion des musiques de Stravinski, Berg et d'autres compositeurs modernes.

Mitsukuri Shukichi (Tokyo 1895 - Chigasaki 1971) compositeur japonais. Sa musique se rattache en grande partie à la tradition romantique allemande, tout en utilisant parfois des gammes pentatoniques et des harmonies de style oriental.

mixage procédé technique par lequel on obtient la bande son d'un film grâce à un mélange des sons, des bruits et des paroles, séparément enregistrés. Le même terme désigne aussi l'opération qui consiste à mêler des passages musicaux ou différents événements sonores séparément enregistrés.

mixolydien mode ou genre d'échelle de l'ancien système musical grec (IV^e^ s. av. J.-C.), qui peut être schématisé par une gamme moderne descendante et constituée des notes *si-la-sol-fa-mi-ré-do-si.* // Un des

échelle mixolydienne grecque

huit modes → modalité) du système musical médiéval (du VIII^e^ au X^e^ s.) caractérisé par une gamme ascendante correspondant à une gamme moderne constituée des notes *sol-la-si-do-ré-mi-fa-sol.* Il était appelé *septième mode* ou *quatrième authente.*

gamme mixolydienne médiévale.

MM (*mowing magnet,* aimant mobile) tête de lecture phonographique à aimant mobile. (Voir Précis d'acoustique, Enregistrement et reproduction du son.)

Mobley Hank (Eastman, Georgie, 1930) saxophoniste ténor de jazz américain. Il joua beaucoup à l'époque du hard bop; il fit partie des Jazz Messengers d'Art Blakey et, en 1961, pour une brève période, du quintette de Miles Davies où il succéda à John Coltrane dont il subit l'influence.

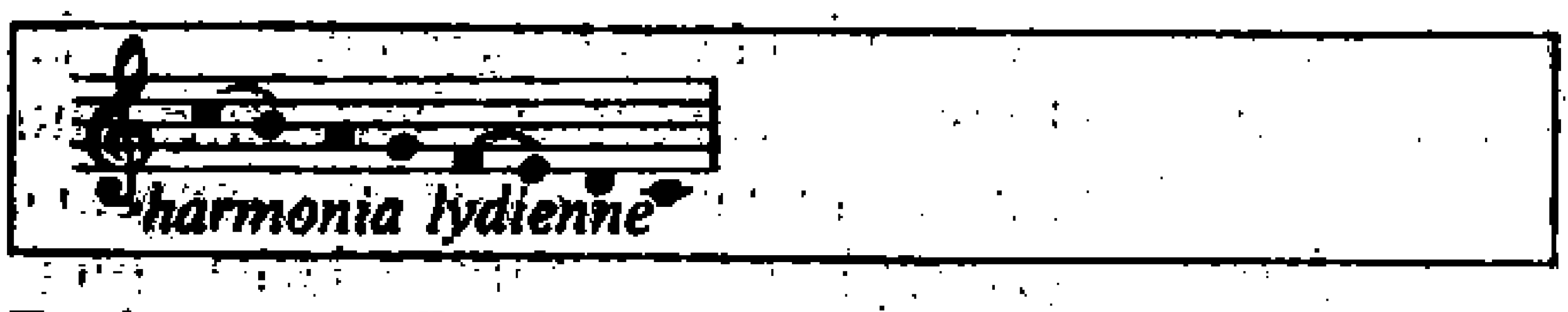
Mocquereau André (La Tessoualle, Maine-et-Loire, 1849 - Solesmes 1930) spécialiste français du chant grégorien. Moine bénédictin de l'abbaye de Solesmes, dont il devint ensuite le prieur, il fut l'instigateur de la restauration philologique de la tradition grégorienne et du chant liturgique. Dans ce but il fonda, avec son maître dom Pothier, la collection monumentale «Paléographie musicale», destinée à recueillir des reproductions en fac-similé de manuscrits grégoriens accompagnés de commentaires; il dirigea la publication de 13 volumes de cette collection (à partir de 1889). En 1904, il devint membre de la commission désignée par le pape Pie X pour la préparation de la nouvelle Edition vaticane des chants liturgiques. Il est l'auteur d'études fondamentales sur la psalmodie romane (1895), sur le chant ambrosien (1897) et surtout sur la rythmique grégorienne par rapport à l'accentuation latine (*le Nombre musical grégorien,* 2 vol., 1908, 1927). Il fonda et dirigea «la Revue grégorienne» (1911) et la collection «Monographies grégoriennes» de Solesmes.

modalité terme utilisé dans la théorie musicale occidentale, et par extension, dans d'autres cultures anciennes et orientales (grecque, indienne, chinoise, arabe, etc.) pour caractériser un système particulier

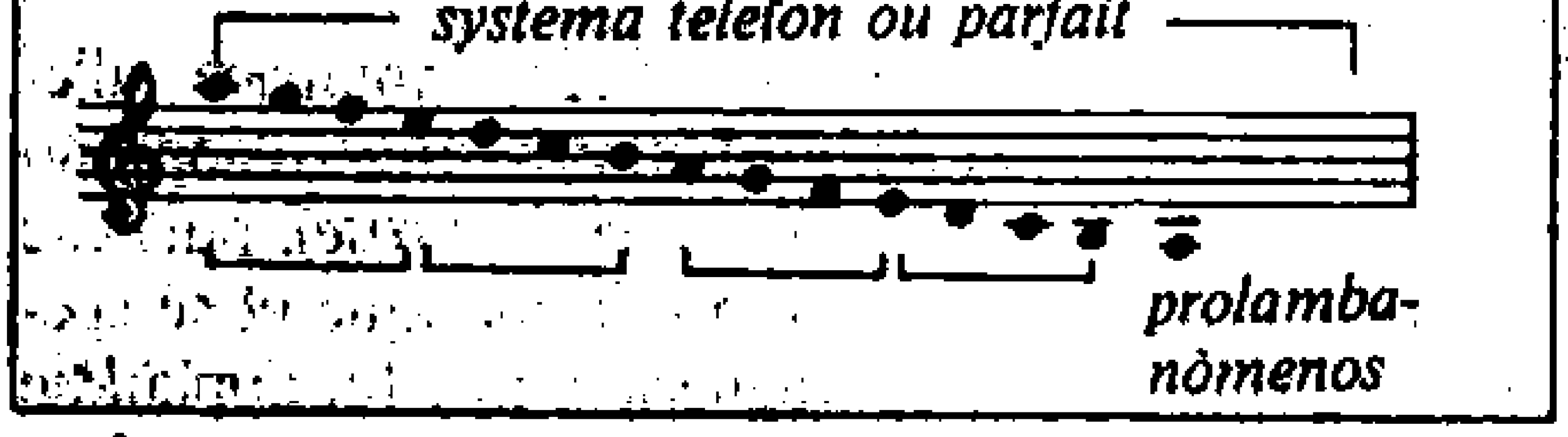
d'organisation des intervalles adapté à la pratique musicale. La codification de ce système en forme d'échelle vient de la théorie médiévale, qui le définit avec le terme de *mode* et l'assimile aux règles théoriques transmises par Boèce et Cassiodore (Ve et VIe s.) et remontant à l'Antiquité grecque. La théorie musicale de la Grèce antique repose sur le concept de *tétracorde*, qui désigne une succession de 4 sons en échelle descendante, formant un intervalle de quarte juste. Alors que les sons extrêmes du tétracorde sont fixes, les intervalles entre les notes internes peuvent changer, donnant ainsi naissance aux trois *genres* fondamentaux : diatonique, chromatique et enharmonique.

Le genre diatonique, en disposant à son tour le demi-ton caractéristique dans le tétracorde, donne également 3 *modes* : dorien, phrygien, lydien.

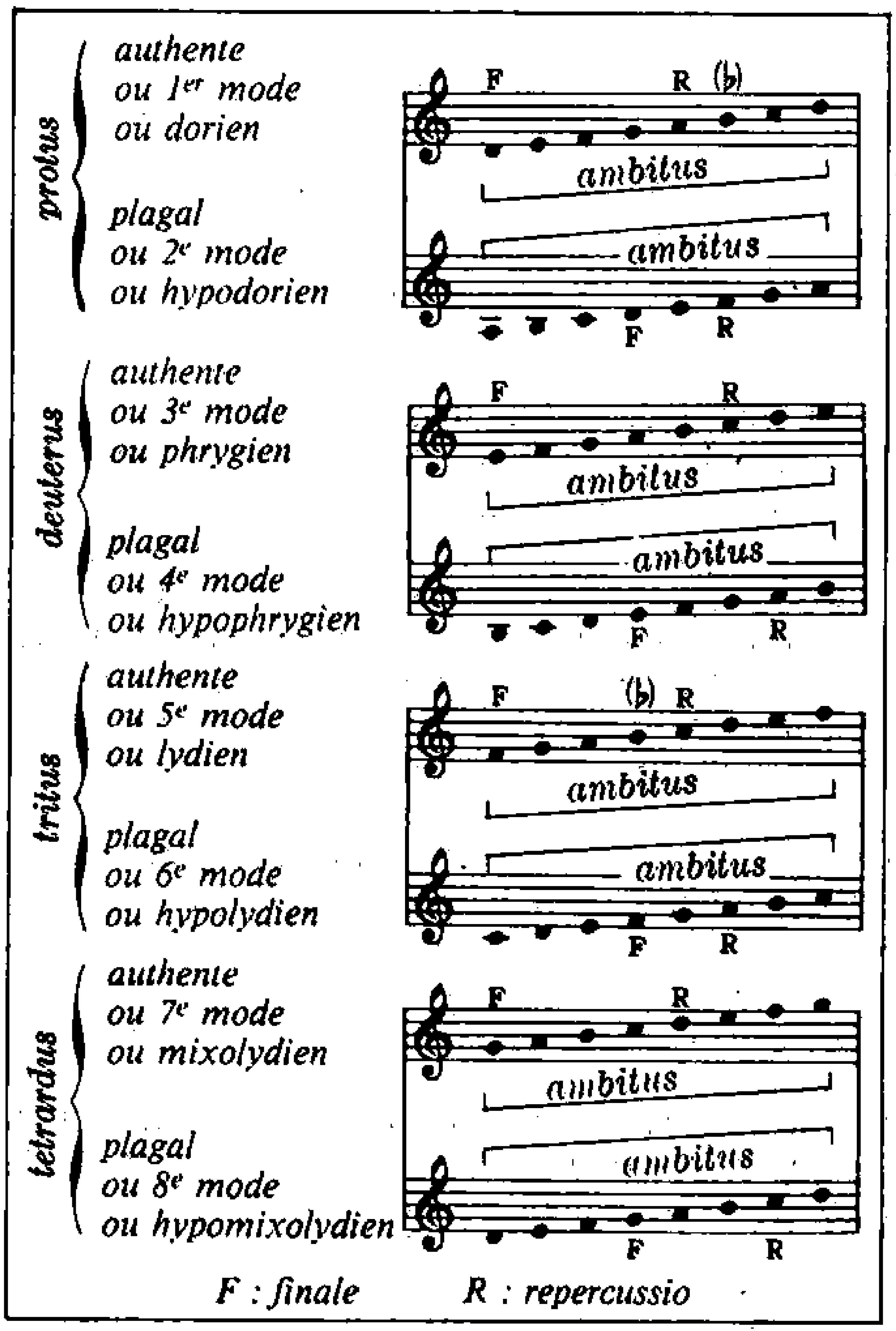
L'union de plusieurs tétracordes du même mode engendre les *harmonia* appelées, à leur tour, dorienne, phrygienne et lydienne. Selon les théoriciens grecs, les mélodies composées sur chacune de ces *harmonia* étaient symbolisées par un caractère particulier (*ethos*), ayant même des effets sur la volonté et le psychisme humains.



En inversant l'ordre des deux tétracordes de chaque *harmonia* (en abaissant le tétracorde supérieur ou en montant le tétracorde inférieur d'une octave), on obtient, respectivement, les modes hypodorien, hypophrygien, hypolydien et les modes hyperdorien, hyperphrygien et hyperlydien. En augmentant l'*harmonia* dorienne de 2 tétracordes (l'un supérieur et l'autre inférieur), et en ajoutant une note à l'extrémité la plus grave (donnant le *"la"*, *proslambanomène*, on obtient le *systema teleion*, ou système parfait.

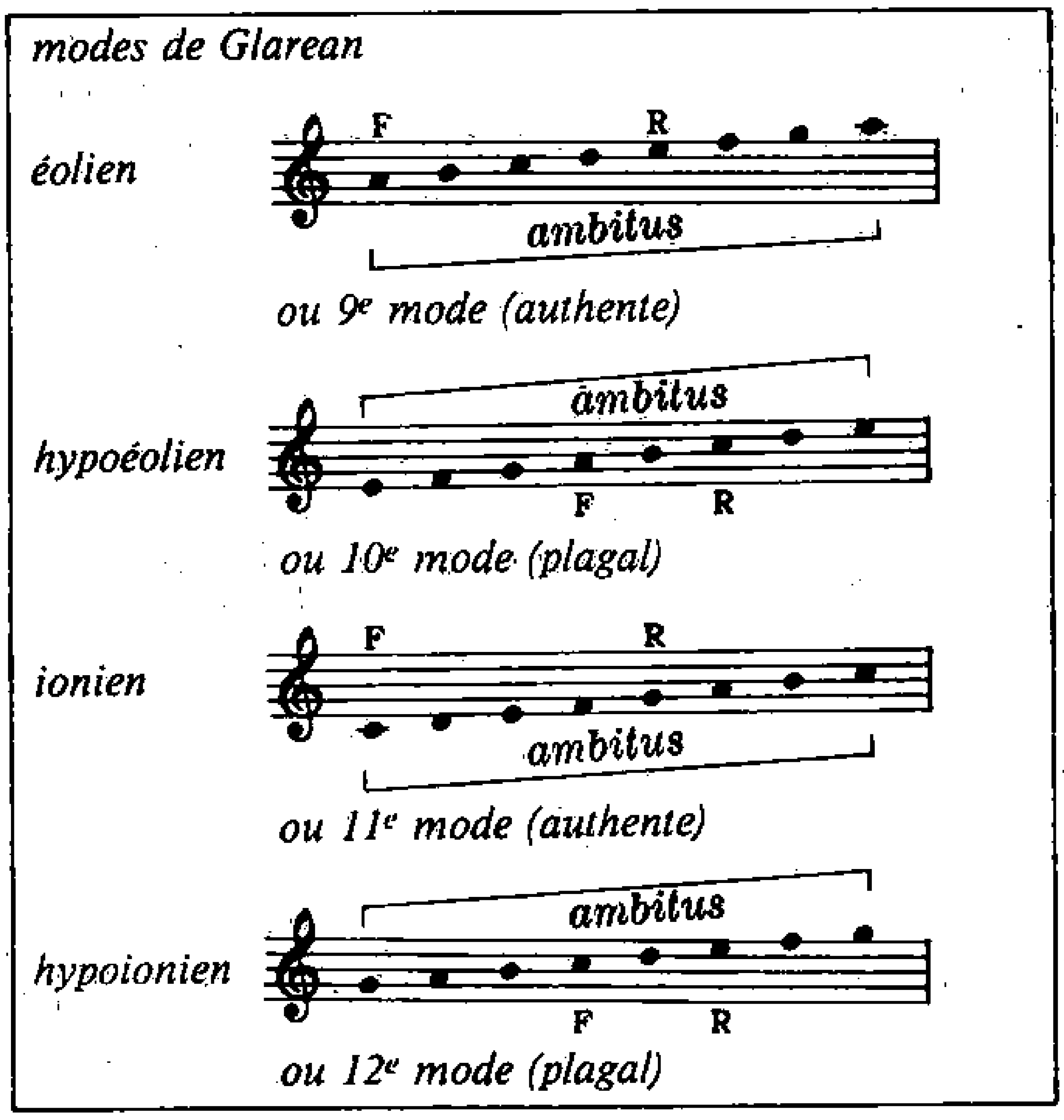


Il semble clair que les modes grégoriens (caractérisés par une échelle diatonique ascendante de 8 sons) proviennent des *harmonias* grecques. Regroupés dans l'*octoechos*, ils sont divisés en modes *authentes* et *plagaux*. Selon les diverses positions des demi-tons, les modes grégoriens prennent le nom de mode *protus*, *deuterus*, *tritus* et *tetrardus*, chacun d'entre eux ayant un mode correspondant appelé *plagal*, situé une quarte sous le mode *authente*. Dans la mélodie grégorienne, construite sur ces modes, les deux notes caractéristiques sont : la *finale* (propre à chacun des modes et commune à l'authente et au plagal correspondants), sur laquelle se termine la composition et la *repercussio* ou *corde de récitation*, à partir de laquelle se développe la mélodie. L'étendue du mode s'appelle l'ambitus.



La théorie des modes ecclésiastiques, déjà ébauchée au cours du IXe s., persista jusqu'au XVIe s., en dépit des critiques et des remaniements, jusqu'au moment où la nouvelle sensibilité harmonique s'affirma, faisant apparaître 4 nouveaux modes dans la théorie (appelés *éolien*, *ionien*, *hypoéolien*, et *hypoionien*) qui, ajoutés aux autres modes traditionnels (Glarean, *Dodecachordon*, 1547) finirent par se substituer totalement à eux.

Il ne resta, en définitive, que les modes ionien et éolien, qui correspondent aux actuels → *majeur* et → *mineur* naturel, avec ses dérivés (*mineur mélodique* et *mineur harmonique*, variante du mineur naturel, encore en usage dans la musique moderne). Issu d'une *modalité primitive* (auxiliaire mnémotechnique sur des textes de tradition orale), le chant grégorien s'est caractérisé et théorisé au sein de nombreuses autres pratiques analogues, qui ont donné l'ensemble du chant chrétien liturgique de l'Eglise orientale et occidentale : en Italie, chant romain et chant ambrosien du diocèse de Milan ; en Espagne,



chant mozarabe; en France, chant gallican; chant byzantin, chant arménien, chant copte, du patriarcat égyptien d'Alexandrie; chant éthiopien.
Dans d'autres civilisations asiatiques anciennes, on trouve également des documents qui nous permettent de comprendre leur théorie modale; il faut noter que, souvent, comme dans le système grec, les modes des systèmes orientaux sont en corrélation avec différentes attitudes d'ordre philosophique et cosmologique.
Chez les Chinois, la théorie des modes repose sur une échelle composée d'un noyau pentatonique (*wusheng*) auquel s'ajoutent deux notes mobiles (*bian*). Les noms des notes sont — avec, entre parenthèses, les notes mobiles — : *gong, shang, jiao* ou *jué* (*bian zhi*), *zhi, yu* (*bian yu*).
Les modes de la musique japonaise sont regroupés en 2 catégories, *ryō* et *ritsu*, qui se différencient par la place des notes autour du noyau pentatonique.
Parmi les modes coréens, deux d'entre eux constituent la base du système théorique, qui repose sur une échelle de 5 sons (en effet, les modes comprennent 7 sons dont 2 sont mobiles).
Dans les traditions vietnamienne et indonésienne (cette dernière d'une importance polyphonique particulière) figurent deux systèmes modaux essentiels : le *bac* et le *nam* au Vietnam; le *slendro* et le *pelog*, en Indonésie.
On trouve des caractères de m. analogues, malgré leurs appellations différentes, dans les pays arabes, en Perse, en Inde, etc. (voir dans le Précis d'histoire de la musique, la Musique dans l'Antiquité, les Civilisations musicales extra-européennes).

mode succession de sons s'appuyant sur le principe de la → modalité. // Système rythmique appliqué à la composition à la fin du XIIe s. et tout au long du XIIIe s. introduit lors du développement de la polyphonie, afin de déterminer avec exactitude les valeurs rythmiques des voix simultanées. La *notation modale*, fondée sur les m. rythmiques, est une combinaison entre les → pieds classiques grecs et latins et les valeurs musicales courantes à l'époque médiévale (*longa*, ┓ longue; *brevis*, ■ brève). Les six modes rythmiques reposent sur les différentes utilisations de ces deux valeurs et observent un principe ternaire.

notation modale (XIIe-XIIIe s.)		*notation moderne correspondante*	
mode I	┓ ■	(= ♩ ♪)	*trochée*
mode II	■ ┓	(= ♪ ♩)	*iambe*
mode III	┓ ■ ■	(= ♩. ♪ ♩)	*pseudo dactyle*
mode IV	■ ■ ┓	(= ♪ ♩ ♩.)	
	┓ ┓	(= ♩. ♩.)	*spondée*
mode VI	■ ■ ■	(= ♪ ♪ ♪)	*tribraque*

L'application des m. rythmiques conduit, avec la *notation mesurée* ou *proportionnelle* (de la deuxième moitié du XIIe s. au XVIIe s.) à la division constante des valeurs les plus grandes en un nombre de valeurs plus petites correspondantes, ternaires ou binaires (division parfaite et division imparfaite); on la considère donc, après la crise du système quantitatif et l'affirmation de l'accentuation, comme l'antécédent de la rythmique moderne (→ modus).

moderato indication de mouvement modéré, situé entre l'*andante*, peu rapide, et l'*allegro*, plus vif. Il accompagne souvent d'autres indications pour déterminer le mouvement avec plus de précision (ex, *allegro m.*).

Moderne Jacques (Pinguento, Istrie, v. 1495 - Lyon v. 1562) éditeur français. Principal concurrent en France de P. Attaingnant, il commença à publier de la musique en 1532, alors qu'il s'était installé à Lyon vers 1523 et éditait toutes sortes d'ouvrages. Ses 8 livres de motets (1532-42), dont les 4 livres de *Motteti del Fiore*, et sa série des 11 livres du *Parangon des chansons* (1538-43), lui assurèrent une grande renommée. A l'inverse d'Attaingnant, qui se limitait aux auteurs français et flamands, il édita aussi des Italiens, des Allemands et des Espagnols. □

Modern Jazz Quartet quatuor de jazz américain formé en 1952 par John Lewis (pianiste et arrangeur), Milton Jackson (vibraphone), Kenny Clarke, remplacé ensuite par Connie Kay (batterie) et Percy Heath (contrebasse). Les trois premiers jouaient ensemble, après la guerre, dans l'orchestre de Dizzy Gillespie. Suivant les penchants de Lewis, l'ensemble a exprimé un jazz d'influence culturelle européenne, avec une prédilection pour l'époque baroque.

modinha chant populaire brésilien d'origine portugaise, sur une mesure binaire ou ternaire, de caractère sentimental. Il se répandit dans la seconde moitié du XIXe s. surtout dans les milieux citadins, puis il fit également partie de la musique savante (C. Gomes et Villa-Lobos).

Mödl Martha (Nuremberg 1912) cantatrice allemande. Elle s'affirma d'abord comme mezzo-soprano (*le Trouvère, Carmen, le Chevalier à la rose*), puis elle interpréta des rôles de soprano dramatique et se spécialisa dans le répertoire wagnérien. Elle fut applaudie dans les plus grands théâtres du monde où l'on apprécia l'intensité et la passion de ses interprétations.

modulation dans une œuvre musicale, passage d'une tonalité à une autre. Une fois donnée la tonalité de

départ d'un morceau, — qui, en principe, commence et finit l'œuvre —, il est possible d'introduire, de temps à autres, d'autres tonalités (pour des périodes plus ou moins longues), aux moyen d'accords opportuns, avec des → altérations ou un passage de *transition*. Une modulation véritable doit affirmer la nouvelle tonalité avec les accords caractéristiques de sa propre gamme, placés sur les degrés IV, V ou I. On ne peut parler de m., au sens rigoureux du terme, qu'avec l'affirmation de la musique tonale, au début du XVII^e s. Après une période de complète liberté d'approche de la tonalité (jusqu'à Purcell), la m. fut, au début du XVIII^e s., limitée en général à la tonalité voisine de la tonalité initiale (c'est-à-dire fondée sur la gamme constituée par les notes les plus proches possibles de celles de la gamme de la tonalité principale), se libérant par la suite de plus en plus, jusqu'à se dissoudre complètement avec l'atonalité et le dodécaphonisme, le concept même de tonalité étant alors nié.

modulation d'amplitude → AM.

modulation de fréquence → FM.

modus, mode, terme qui, dans la → notation mesurée (proportionnelle) — du XIII^e au XVII^e s. — servit à définir les rapports de durées longues et brèves. Les théoriciens de l'époque (Ph. de Vitry, F. Gaffurio, J. Tinctoris) distinguèrent quatre m. différents symbolisés par la maxime, *maximodus* (▬), la longue, *modus longarum* (▜), et la brève (■) : dans le m. *major perfectus*, la maxime se subdivisait en trois longues (▬ = ▜ ▜ ▜), et dans le m. *major imperfectus*, en deux longues (▬ = ▜ ▜); le m. *minor perfectus* correspondait à la subdivision de la longue en trois brèves (▜ = ■ ■ ■) et le m. *minor imperfectus* donnait une longue divisée en deux brèves (▜ = ■ ■).

On spécifia ultérieurement le rapport entre les valeurs longues et brèves, entre les figures des brèves et des semi-brèves (◆), appelé *temps* (*tempus*) et entre les semi-brèves et la minime (↓), appelé *prolation* (*prolatio*).

Moeran Ernst John (Heston, Middlesex, 1894 - Kenmare, Irlande, 1950) compositeur anglais. Une grande partie de ses compositions sont inspirées de la musique populaire à laquelle il s'est également consacré en tant que chercheur; il a établi des recueils de chants du Norfolk, du Suffolk et de chants irlandais. Il composa 48 mélodies et plusieurs morceaux de musique sacrée, symphonique et de chambre.

Moeschinger Albert (Bâle 1897) compositeur suisse. Influencé particulièrement par Strauss et Reger, mais également par Debussy et, sous certains aspects, par Schoenberg, il est l'auteur d'une vaste production de musique symphonique, de chambre et vocale.

Mohaupt Richard (Breslau 1904 - Reichenau 1957) compositeur allemand. Il fut à Berlin auteur de musique de film et pianiste accompagnateur de projections cinématographiques. Il émigra à New York en 1939 et revint en 1955 en Europe (en Autriche) où il connut le succès également grâce à ses musiques pour enfants et à ses opéras de style éclectique mais moderne.

Mokranjac Stevan (Negotin 1856 - Skopje 1914) compositeur serbe. Il fut le premier à rassembler et étudier les chants populaires de Macédoine et de Serbie et à les utiliser dans ses compositions parmi lesquelles il faut signaler les 15 *Rukoveti* («Bouquets de fleurs»), rhapsodies pour chœur a cappella.

Moldenhauer Hans (Mayence 1906) musicologue américain d'origine allemande. Il émigra aux USA en 1938 et enseigna dans plusieurs Universités; il a fondé près de Washington les Archives Moldenhauer qui rassemblent une vaste collection de manuscrits, d'autographes et de documents musicaux : une section importante y est consacrée à Anton Webern, auteur sur lequel M. a écrit des articles et la monographie très documentée *A. von Webern : a chronicle of his life and work* («A. Webern : chronique de sa vie et de son œuvre», 1978).

Mole Irving Milfred, dit «Miff» M. (Roosevelt, Long Island, 1898 - New York 1961) trompettiste de jazz américain. Il est l'un des plus célèbres représentants du dixieland et fonda avec le pianiste Frank Signorelli les Original Memphis Five; par la suite il joua et enregistra avec les jazzmen blancs de Chicago, avec l'orchestre de Paul Whiteman, avec les Five Pennies de Red Nichols et avec l'orchestre de Benny Goodman.

Molière pseud. de Jean-Baptiste Poquelin (Paris 1622-1673) auteur dramatique et acteur français. Sa solide connaissance de la musique le fit créer, avec Lully, le genre de la comédie-ballet, dans laquelle la musique et la danse avaient autant d'importance que le texte lui-même. M. en écrivit 13, et Lully composa la musique pour 12 d'entre elles (par ex. *les Amants magnifiques*). Après la mort de l'auteur, on prit l'habitude d'abolir la partie musicale, en altérant de ce fait l'équilibre d'origine du spectacle, et ce n'est que récemment que l'on cherche à rétablir la forme d'origine.

Molinaro Simone (Gênes v. 1565-1615) luthiste et compositeur italien. Actif à Gênes, il y fut un éminent virtuose et un admirateur de Gesualdo, dont il fit publier, en 1613, 6 livres de madrigaux à 5 voix. Il a composé lui-même de nombreux madrigaux, des motets, des *canzonette* et des *concerti ecclesiastici*, ainsi qu'une importante *Tablature de luth* (1599).

Molinet Jean ou Jehan (Desvres 1435 - Valenciennes 1507) écrivain et musicien français. En 1474, il fut nommé historiographe et chroniqueur à la cour de Bourgogne, par Charles le Téméraire. Ses écrits contiennent de précieuses allusions aux musiciens, aux danses, aux instruments et à la musique de son époque. □

Molino Antonio, dit «Il Burchiello» (Vicence, XVI^e s.) poète, acteur et compositeur italien. Son activité de commerçant l'amena à voyager en Orient. A son retour à Venise, il publia, sous le pseudonyme de Manoli Blessi, un recueil en un curieux jargon d'expressions vénitiennes, istriennes, dalmates et grecques, le *greghesche*, qui obtint un énorme succès et fut mis en musique par de nombreux compositeurs comme Willaert, de Rore, Wert, et A. et G. Gabrieli. Musicien lui-même, à un âge déjà avancé, il composa 2 livres de madrigaux.

Molino Francesco (Florence 1775 - Paris 1847) guitariste et compositeur italien. Il vécut longuement à Paris, où il connut un grand succès, rivalisant avec Carulli. Il a composé de la musique de chambre et pour soliste, et, entre autres, un intéressant *Concerto* op. 56 pour guitare et orchestre.

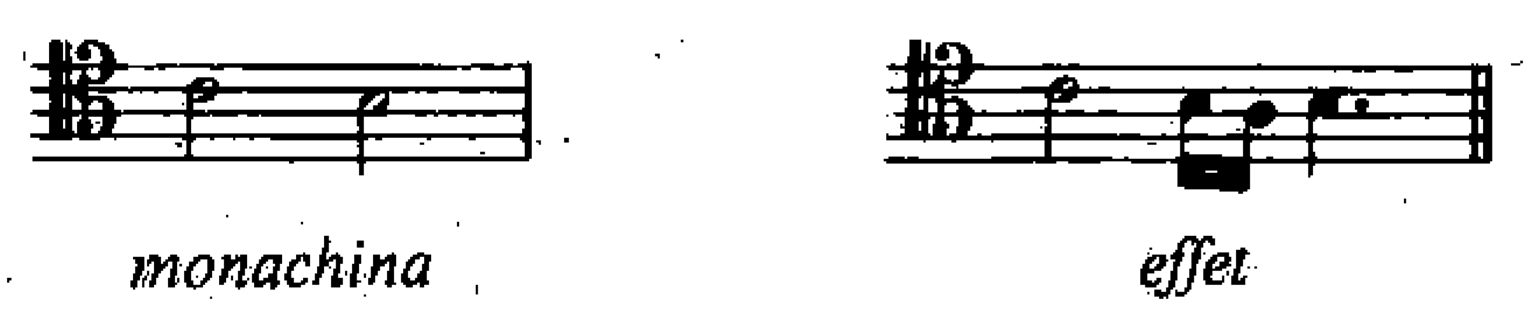
Momigny Jérôme Joseph de (Philippeville, près de Namur, 1762 - Charenton 1842) théoricien et compositeur français. Organiste de St-Pierre de Lyon, il joua un rôle politique pendant la Révolution et dut

s'enfuir en Suisse, pour ne revenir qu'en 1796. En 1800, il fonda une maison d'édition à Paris et édita ses propres ouvrages, avec l'appui du comte de Lacépède. En 1828, ruiné, il réussit à obtenir une maigre pension de L. Cherubini, et, plus tard, sa raison l'abandonnant, il termina ses jours à l'asile de Charenton. Ses travaux théoriques, très en avance pour l'époque, concernent surtout les problèmes de l'harmonie et du rythme, idées développées dans divers ouvrages comme son *Cours complet d'harmonie et de composition* (1803), son *Exposé succinct du seul système musical qui soit partout d'accord avec la nature, avec la raison et avec la pratique* (1808) et sa *Seule Vraie Théorie de la musique* (1821). □

Mompellio Federico (Gênes 1908) musicologue italien. Professeur à l'Ecole de paléographie et philologie musicale de l'Université de Pavie (section de Crémone), il a publié des essais et des éditions dans le secteur de la musique italienne des XV^e et XVI^e s., particulièrement sur les madrigalistes siciliens *Pietro Vinci* (1937) et *Sigismondo d'India* (1956) et sur *Ludovico Viadana* (1966). Il est également spécialiste de Paganini dont il a dirigé l'édition des *Quatuors à cordes* (1975) dans le cadre des *opera omnia* de Paganini.

Mompou Federico (Barcelone 1893-1987) compositeur espagnol. Jusqu'en 1941, il vécut entre Barcelone et Paris où il étudia la musique française du XX^e s., plus particulièrement celle de Debussy, Ravel, Satie et des Six. Installé dans sa ville natale en 1941, il se consacra à des compositions, le plus souvent pour piano ou pour voix et piano. Elles s'inspirent généralement des mélodies du folklore ibérique et ont une tendance à la miniature précieuse de salon.

monachina (litt. «étincelle»), ornement musical en usage dans la technique vocale italienne du XVII^e s. et proche du mordant, apparu au siècle suivant.



E. De' Cavalieri
«Rappresentazione di Anima et di Corpo» (1600).

Monasterio Jesús de (Potes, Santander, 1836-1903) violoniste et compositeur espagnol. Enfant prodige, il se perfectionna à Bruxelles avec C.-A. de Bériot. Après une tournée triomphale en Europe, il revint à Madrid en 1854, et obtint un poste à la chapelle royale. En 1857, il fut nommé professeur au Conservatoire, avant d'en devenir le directeur (1894-1897). Sous sa direction (1869-1876), l'orchestre de la Société des Concerts connut un grand essor. L'essentiel de ses compositions est destiné au violon, comme son célèbre *Adiós a la Alhambra* pour violon et piano (1861), ou son *Concerto en si mineur* pour violon et orchestre (1862). □

Mondonville Jean-Joseph Cassanéa de (Narbonne 1711 - Belleville, Paris, 1772) violoniste et compositeur français. De 1745 à 1758, il fut surintendant de la chapelle royale de Paris. Protégé par Madame de Pompadour, il défendit la musique française dans la Querelle des → Bouffons. Il connut son plus grand succès avec son opéra *Titon et l'Aurore* (1753), qui suivit d'un an la représentation française de l'œuvre de Pergolèse, *la Servante maîtresse*. Sa production instrumentale présente des aspects innovateurs intéressants — en particulier sur le plan technique — notamment dans l'usage fréquent des sons flûtés du violon.

Moneta Caglio Ernesto (Milan 1907) musicologue italien. Prêtre, il est l'un des plus grands spécialistes du chant liturgique ambrosien. Parmi ses études, il faut citer l'ouvrage fondamental *Fonti e paleografia del canto ambrosiano* («Sources et paléographie du chant ambrosien», en collaboration avec M. Huglo et d'autres chercheurs, 1956), *I Responsori cum infantibus della liturgia ambrosiana* («les Répons cum infantibus de la liturgie ambrosienne», in *Miscellanea Carlo Castiglioni*, 1957), *Il Canto nel Duomo prima della costituzione della cappella musicale* («le Chant à la cathédrale de Milan avant la constitution de la chapelle musicale», 1969), *Lo Jubilus e le origini della salmodia responsoriale* («le Jubilus et les origines de la psalmodie des répons», 1976-1977).

Monferrato Natale (Venise v. 1603 - 1685) compositeur italien. Prêtre et élève de J. Rovetta, il fut tout d'abord chanteur, puis vice-maître, puis enfin, en 1676, maître de chapelle de la basilique de St-Marc, qu'il dirigea avec intelligence, en la réorganisant, en augmentant le nombre de chanteurs, et en y appelant des collaborateurs efficaces. Il a composé des œuvres de musique sacrée, dans un style polyphonique concertant typique de l'école vénitienne.

monferrina danse populaire italienne, originaire de Monferrato (Piémont). De mouvement rapide, elle est à 6/8 ou à 2/4.

Mongrédien Jean (Paris 1932) musicologue français, agrégé de l'Université et docteur ès lettres. Après avoir enseigné à l'Université de Cologne et à l'Institut français de Londres, il a été nommé professeur à la Sorbonne en 1976 et a dirigé l'Institut de musicologie (1977-1983). Il est co-directeur du Centre d'études de la musique française aux XVIII^e et XIX^e siècles. Il a publié sa thèse d'Etat, *Jean-François Le Sueur, Contribution à l'histoire d'un demi-siècle de musique française* (1980), un *Catalogue thématique de l'œuvre complète du compositeur Jean-François Le Sueur (1760-1830)* et *la Musique en France, des Lumières au romantisme (1789-1830)* (1986). □

Moniglia Giovanni Andrea (Florence 1624-1700) poète et librettiste italien. Professeur de médecine, il fit partie de l'Arcadia et de l'Accademia della Crusca. Parmi ses livrets, mis en musique par les compositeurs les plus importants de l'époque (parmi lesquels Cesti, Porta, Legrenzi) on peut retenir surtout *Il Podestà di Colognole*, qui fut mis en musique par J. Melani et présenté, en 1656, pour l'inauguration du théâtre de l'Accademia degli Immobili, futur théâtre de la Pergola.

Moniot d'Arras «le petit moine d'Arras». Trouvère du milieu du XIII^e s., dont l'activité créatrice se situe entre 1220 et 1240. Poète délicat de l'amour courtois, il laissa des chansons pieuses en l'honneur de la Vierge et des chansons profanes. 23 pièces nous sont parvenues, dont la célèbre reverdie : *Ce fut en Mai*. □

Moniuszko Stanislaw (Ubiel, Minsk, 1819 - Varsovie 1872) compositeur polonais. Après avoir étudié à Varsovie et à Minsk, il se perfectionna en compo-

sition à Berlin. Puis il s'installa à Vilna et y exerça des fonctions de chef d'orchestre, d'organiste et de pédagogue; il se consacra à l'étude du chant slave. La représentation de son deuxième opéra, *Halka* (1848), interdite par la censure tsariste à cause de son contenu patriotique et effectuée seulement en 1858 à Varsovie, lui apporta une immense popularité dans son pays. La même année, il connut Liszt et Smetana. En 1862, il se rendit à Paris où il connut Gounod et Auber, et où Rossini lui manifesta son admiration et lui proposa son appui. Il se lia d'amitié également avec Chopin qu'il incita à plusieurs reprises à composer pour le théâtre. M. est considéré comme le fondateur de l'opéra national polonais; il sut se dégager du modèle italianisant de ses prédécesseurs pour puiser dans les rythmes et les mélodies populaires, et utilisa des sujets historiques et légendaires au contenu social et politique enflammé, à tel point que certains de ses opéras jouèrent un véritable rôle révolutionnaire dans le soulèvement polonais. Son style musical exerça une grande influence sur Tchaïkovski et sur d'autres musiciens romantiques de la fin du XIX^e s., comme le polonais Szymanowski. Parmi ses opéras, toujours représentés en Pologne, il faut mentionner, outre *Halka*, *la Comtesse* (1860), *le Château des fantômes* (1865) et *Paria* (1869). Il est l'auteur d'une importante production de musique de chambre, pour piano et pour voix (plus de 300 mélodies). Il écrivit également quelques opérettes et plusieurs pages de musique symphonique et sacrée.

Monk Meredith Jane (Lima, Pérou, 1942) actrice, chorégraphe et compositrice américaine. Sa première éducation fut musicale, mais elle se tourna ensuite vers la danse et subit l'influence des artistes du pop-art et de l'*action painting* américaine; c'est de ces multiples expériences que naît son théâtre total où danse, chant, dialogues et représentation se mêlent en une sorte d'opéra qui renonce à une structure narrative et présente des situations ouvertes à l'aspect évocatif et onirique. Dans la nature composite d'une telle conception, un rôle important revient à la richesse des moyens utilisés et à leur emploi : au centre se place la voix, en tant que moyen de communication primordial autour duquel M. mène une précieuse recherche phonétique. Parmi ses principaux spectacles musicaux, il faut citer : *Education of the Girlchild* («Education de la petite fille», 1972), *Recent Ruins* («Ruines récentes», 1979) et *Turtle Dreams* («Rêves de tortue», 1982); parmi ses compositions purement musicales, *Songs from the Hill* («Chants du haut de la colline», 1976) pour voix solo et *Tablet* (1977) pour voix, piano et flûte à bec.

Monk Thelonious (New York 1920 - Englewood, New Jersey, 1982) pianiste et compositeur de jazz américain. En 1941, il participa aux «jam sessions» expérimentales des musiciens du bop au Minton's et au Monroe's de New York; il enregistra avec Coleman Hawkins en 1944 et pour son propre compte aussitôt après la guerre. Longtemps ignoré par la critique, il connut le succès à la fin des années 50, le plus souvent comme membre de son quatuor (avec le saxophoniste Charlie Rouse). Pianiste aux accords en percussion, au phrasé fragmenté, il a donné un nouveau sens au thème à travers des compositions singulières (dont la plus célèbre est *Round about Midnight*) destinées à influencer l'improvisation.

Monn Mathias Georg, ou M. G. Mann (Vienne 1717 - 1750) compositeur autrichien. Il exerça également comme organiste à Vienne. Ses symphonies, trios, sonates et quatuors, influencés par la musique italienne de l'époque, laissent présager les formes symphoniques classiques. Les compositions de son frère JOHANN CRISTOPH (? 1726- Vienne 1782) présentent un style similaire.

Monnet Jean (Condrieu 1703 - Paris 1785) imprésario et compositeur français. Ayant obtenu la direction de l'Opéra-Comique, de 1743 à 1745, il dirigea ensuite l'Opéra de Lyon. De retour à la tête de l'Opéra-Comique, (de 1751 à 1758), il fut l'artisan de l'une de ses périodes de splendeur, en pleine époque de la Querelle des Bouffons. Un volume de ses *Mémoires* (1772-1777) relate, entre autres, le rôle important qu'il joua dans le développement de l'Opéra-Comique.

monocorde instrument composé d'une seule corde, tendue sur une caisse de résonance entre deux chevalets et posée sur un troisième chevalet intermédiaire, qui peut être déplacé à volonté sous la corde, de façon à obtenir des vibrations de hauteur variable sur les deux parties de la corde ainsi divisée. Plus que dans la pratique musicale, le m. trouve son emploi dans le domaine expérimental, permettant de vérifier les rapports entre la longueur de la corde et la hauteur du son. Il fut utilisé à de telles fins par les pythagoriciens et les savants du Moyen Age.

Joueur de monocorde : détail d'une miniature du «Codex monacensis». Munich, Staatsbibliothek.

monodie chant à une voix sans accompagnement, pratiqué en grande partie dans la musique populaire de l'Antiquité et du Moyen Age; elle s'oppose à la *polyphonie.* A partir du XVI^e s., on appelle m. le chant à une voix avec accompagnement instrumental même élaboré, et *style monodique,* sa pratique, toujours par opposition au *style polyphonique.*

monodrame synonyme de → mélodrame; également drame musical avec un seul personnage (par ex. *Erwartung* de Schoenberg).

monologue → mélodrame.

monothématique on appelle composition m., une œuvre qui repose sur un seul thème. La forme de la sonate baroque est monothématique.

Monsigny Pierre Alexandre (Fauquembergues, Saint-Omer, 1729 - Paris 1817) compositeur français. Il est considéré, au même titre que A.E.M. Grétry et F. Philidor, comme le créateur de l'opéra-comique français. En 1749, alors qu'il était chambelland du duc d'Orléans, il se décida à reprendre ses études musicales — commencées dans sa jeunesse au collège de

Saint-Omer —, poussé certainement par les polémiques dues aux représentations de la *Serva Padrona* de Pergolèse à Paris (Querelle des → Bouffons). Il se consacra alors à la composition, sous la conduite de Gianotti, et, en 1759, fit représenter sa première œuvre comique, *les Aveux indiscrets*; après le succès immédiat de cette œuvre, il composa rapidement d'autres opéras, comme *le Cadi dupé* (1760), *le Roi et le Fermier* (1762), *le Déserteur* (1769) — qui est considéré comme son chef-d'œuvre, et qui exerça une influence notable sur le modèle de l'opéra-comique —, *la Belle Arsène* (1773), et *Félix ou l'Enfant retrouvé* (1777). Privé de tout bien pendant la Révolution, il reçut, toutefois, en 1798, une pension du théâtre de l'Opéra-Comique, et, en 1800, fut nommé inspecteur au Conservatoire; en 1813, enfin, il fut appelé au poste de l'Académie des Arts, succédant à Grétry. Ses œuvres, d'une harmonie un peu élémentaire, mais pleines d'invention mélodique élégante, restèrent au répertoire français jusqu'aux premières décennies du XIXᵉ s; leur réussite fut due essentiellement aux livrets de M. J. Sedaine, contenant des situations théâtrales bien agencées, qui faisaient alterner épisodes dramatiques, pathétiques et épisodes humoristiques.

Montagnana Domenico (? 1690 - Venise?) luthier italien. Elève des Stradivari et des Bergonzi, il exerça à Crémone et à Venise. Il a construit non seulement de très bons violons, mais également des exemplaires de violes, violes de gambe, violoncelles, contrebasses et guitares.

montagne, chœurs de ou chants de m., chœurs traditionnels de la zone montagneuse européenne. Par leur caractère polyphonique, narratif et pluristrophique, ils s'opposent au chant lyrique monodique et soliste de la région méridionale et méditerranéenne de l'Europe. En Italie, ils ont trouvé leur plus noble expression sous la forme répandue par la SAT (Société des Alpinistes de Trente). Grâce à leurs transcriptions élégantes, bien qu'un peu maniérées, souvent dues à des musiciens de valeur — comme A. Benedetti Michelangeli — ils se sont imposés comme une sorte de répertoire «liturgique» de la montagne.

Montand Yves, pseudonyme de Ivo Livi (Monsummano Terme, Pistoia, 1921 - Senlis 1991) chanteur français de musique légère. Emigré à Marseille dès son enfance, il est devenu l'un des plus grands interprètes de la chanson française; il se révéla à Paris, en 1944, à Bobino et au Moulin-Rouge grâce à sa voix tantôt amère tantôt ironique, soutenue par une gestuelle recherchée. Parmi ses chansons à succès, souvent sur des textes de Prévert, il faut signaler : *Barbara, les Feuilles mortes, A Paris, Sur les grands boulevards* et, en italien, la chanson des partisans *Bella ciao*. Il a également joué dans de nombreux films.

Montani Pietro (Cornogiovine 1895 - Milan 1967) pianiste et compositeur italien. A partir de 1932, il enseigna le piano au Conservatoire de Milan; il écrivit de nombreuses pages de musique pour son instrument (comme le *Concertino in mi* avec orchestre à cordes) et publia des révisions de textes classiques.

Monte Philippe de (Malines 1521 - Prague 1603) compositeur flamand. Il étudia dans sa ville natale, et vécut en Italie de 1542 à 1566, à l'exception des années 1554-1556, où il se rendit à Anvers (il y rencontra Roland de Lassus) et en Angleterre. De 1568 à sa mort, il resta au service de l'empereur Maximilien II comme directeur de la chapelle impériale à Vienne, puis à Prague. Il est l'un des représentants les plus significatifs de la dernière période de l'école franco-flamande, qui utilisait une technique polyphonique d'une pureté absolue, en recherchant surtout l'expression des *affects*, sans excès chromatiques et au sein d'une structure rigoureuse. Tout en restant dans le domaine d'une certaine retenue et d'un goût aristocratique, M. symbolise la période de transition entre la Renaissance et l'âge baroque; il occupe également une place importante dans l'histoire du madrigal (il en écrivit environ 1200, soit profanes soit spirituels, en suivant, pour ces derniers, les directives de la Contre-Réforme). Il a composé également des motets et 27 messes.

Montéclair Michel Pinolet de (Andelot, Haute-Marne, 1667 - Saint-Denis 1737) compositeur français. En 1699, il entra à l'orchestre de l'Opéra, comme contrebassiste; on lui doit peut-être l'introduction de cet instrument dans l'orchestre, pour remplacer le violon à 6 cordes. Son opéra, *Jephté* (1732), première «tragédie lyrique» — sur un sujet biblique —, représentée en France, est d'une grande importance pour l'évolution de cette forme; il n'est pas improbable qu'elle ait servi de modèle à Rameau. Les cantates de M. sont également célèbres pour leur élégance mélodique et leur solide structure harmonique.

Montella Giovanni Domenico, dit «Mico» (Naples v. 1570-1607) compositeur italien. On sait seulement de sa vie qu'il fut, à partir de 1591, *joueur de luth* à la chapelle royale de Naples, et qu'il devint organiste en 1601. Il a composé de nombreux livres de madrigaux, des villanelles, des messes, des motets et des psaumes de 4 à 8 voix. Dans ses compositions, typiques du madrigalisme napolitain, l'expression lyrique l'emporte sur les canons de construction polyphonique.

Montemezzi Italo (Vigasio, Vérone, 1875-1952) compositeur italien. Il se signala pour la première fois à l'attention du public avec sa scène lyrique pour chœur et orchestre *Cantico dei cantici* («le Cantique des cantiques», 1900), puis il obtint le succès et la notoriété avec son opéra *L'Amore dei tre re* («l'Amour des trois rois», sur un texte de S. Benelli, présenté à la Scala de Milan en 1913) qui reste sa partition la plus réussie. Dans sa production théâtrale, il faut également signaler : *Giovanni Gallurese* (1905); *Héllera* (1909), *la Nave* (1918, tiré de la tragédie de D'Annunzio), *la Notte di Zoraima* («la Nuit de Zoraima», 1931) et *l'Incantesimo* («l'Enchantement», 1943). Il composa aussi des poèmes symphoniques (*Paolo e Virginia*, 1930; *Italia mia, nulla fermerà il tuo canto* [«Mon Italie, rien n'arrêtera ton chant»], 1944) et une *Elegia* pour violoncelle et piano (1932). M. se forma dans le climat de l'opéra italien de tendance vériste et resta fondamentalement fidèle à ce style, même s'il s'efforça d'élargir ses horizons culturels en se référant, pour l'élaboration orchestrale, à Wagner et, dans une moindre mesure, à Debussy. A partir de 1939, il vécut aux Etats-Unis mais revint souvent en Italie.

Monterosso Raffaello (Crémone 1925) musicologue italien. Il fut également chef d'orchestre et claveciniste et s'est surtout consacré à l'étude de la théorie et

de l'histoire de la musique médiévale et de la Renaissance, matière qu'il enseigne depuis 1950 à l'Ecole de paléographie et philologie musicale de l'Université de Pavie (section de Crémone). Parmi ses publications, il faut mentionner : *Musica e ritmica dei trovatori* («Musique et rythmique des trouvères», 1956), *la Notazione modale di transizione* («la Notation modale de transition», 1956-1958), *Tecnica ed espressione artistica nella musica del secolo XII* («Technique et expression artistique dans la musique du XII^{e} s.», 1967).

Monteux Pierre (Paris 1875 - Hancock, Maine, 1964) chef d'orchestre français. Il travailla longuement pour les Ballets russes de Diaghilev et dirigea de nombreuses premières exécutions de Ravel (*Daphnis et Chloé*), Debussy (*Jeux*), Stravinski (*Petrouchka, le Sacre du printemps, le Rossignol*) et Milhaud. Par la suite, il dirigea de nombreux orchestres américains et européens.

Monteverdi Claudio (Crémone 1567- Venise 1643) compositeur italien. Fils du médecin Baldassare M., il fut initié très jeune aux études musicales, sous la conduite de M. A. Ingegneri, maître de chapelle à la cathédrale de Crémone. A quinze ans, il révèla sa maturité précoce en publiant un recueil de *Sacrae Cantiunculae*, à 3 voix, puis des *Madrigali Spirituali* à 4 voix (1583), et des *Canzonette* à 3 voix (1584). En 1587, le premier de ses *6 Livres de madrigaux*, à 5 voix — publié par Gardano et Amadino à Venise —, le rendit célèbre dans toute l'Europe (les autres seront publiés en 1590, 1592, 1603, 1605 et 1614). En 1590, il fit partie, en qualité de joueur de viole et de chanteur, de l'orchestre de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, qui, en grand amateur des lettres et des arts, avait fait de sa cour un des centres culturels les plus vivants d'Italie. L'ambiance cultivée et raffinée de la cour, l'amitié d'écrivains et musiciens éminents — entre autres, G. de Wert et A. Striggio —, exerceront une influence décisive sur le jeune M. Il en tirera une mine d'enseignements et de conseils, étudiant attentivement les œuvres des principaux madrigalistes de son époque (Marenzio, Gesualdo, Ingegneri), parachevant sa propre formation artistique et élaborant des idées qui l'entraîneront sur le chemin de l'une des réformes musicales les plus hardies. Les voyages qu'il entreprit à la suite du duc dans divers pays européens et surtout le voyage dans les Flandres, enrichiront ultérieurement son expérience. A Mantoue, il connut et épousa Claudia Cattaneo; ils eurent deux fils et une fille. Mais l'avarice du duc lui rendit la vie difficile financièrement et les hostilités qui, de diverses parts, se manifestèrent contre lui, en tant que chef de file de la tendance progressiste, l'attristèrent profondément. Le pamphlet de Giovanni M. Artusi, *l'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, écrit en forme de dialogue et publié en 1600, fut la manifestation la plus véhémente et la plus âpre de la polémique anti-monteverdienne. Le musicien feignit d'ignorer les accusations, affutant ses armes et préparant sa propre défense. Ses idées étaient claires : il voulait créer un langage musical réalisant la vérité de l'expression, au moyen d'une fusion parfaite entre paroles et musique, et avec l'aide de l'harmonie. A ses détracteurs, il répondit finalement avec la préface polémique de son *5^{e} Livre de madrigaux* à 5 voix

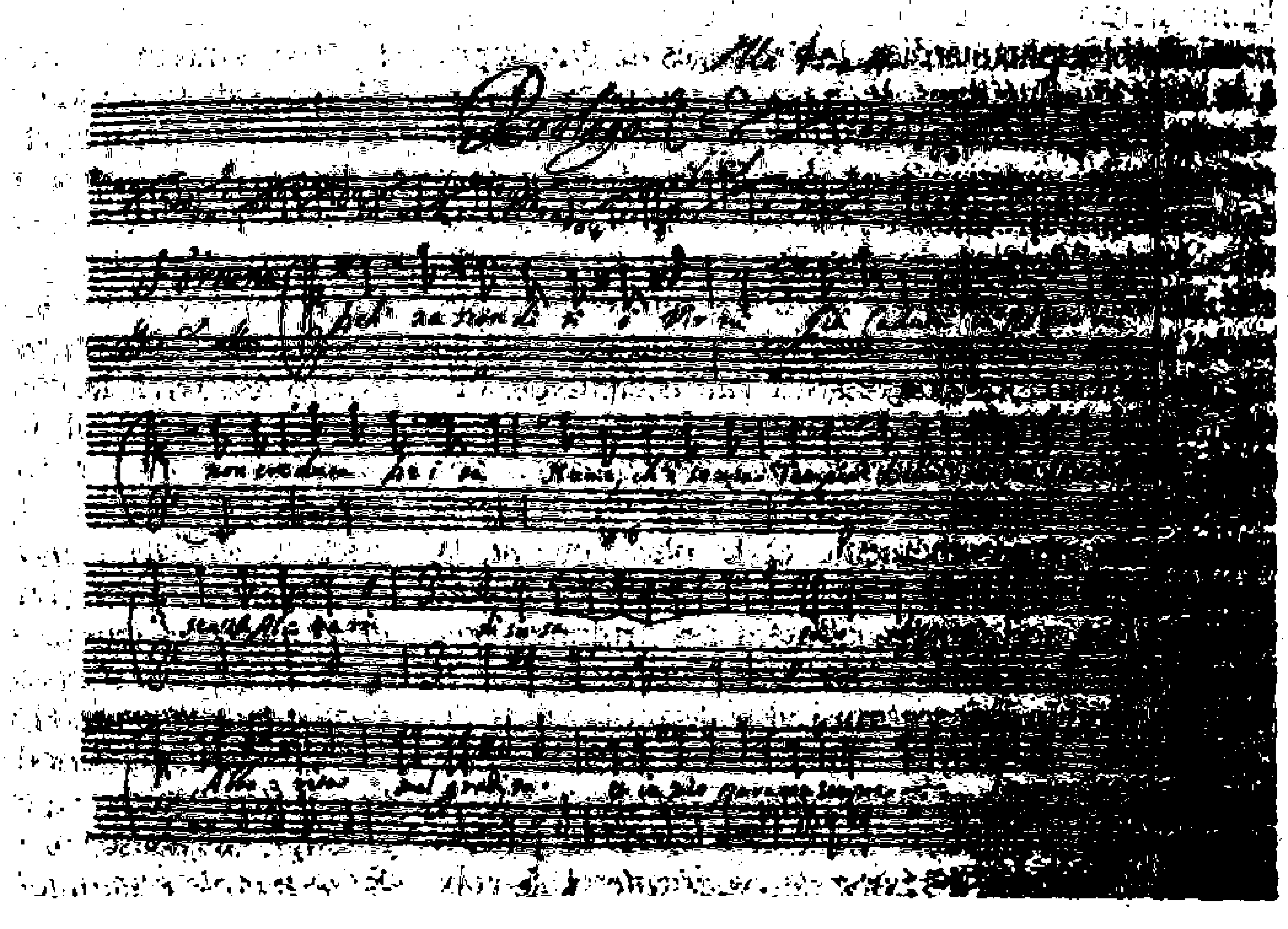
C. Monteverdi : portrait attribué à B. Strozzi. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

(1605), annonçant une *Seconda Pratica overo perfettione de la moderna musica.*

Entre temps, il avait reçu le titre de *maestro di musica* du duc (1602), en vérité plus honorifique que lucrative. Suivant sa vocation de compositeur dramatique, M. se tourna alors vers le théâtre. Sur la voie tracée par les Académiciens de la *Camerata fiorentina*, créateurs du nouveau *stile recitativo* (il avait assisté avec grand intérêt, à Florence en 1600, à la première représentation de l'*Euridice* de Peri et Rinuccini), il continua la réforme du mélodrame, qui constitue sa plus grande gloire. Ainsi naquit l'*Orfeo* (1607) pastorale antique, *favola in musica* sur un livret de A. Striggio, fils du grand madrigaliste homonyme. Ce chef-d'œuvre de M., représenté au théâtre de la cour, fut accueilli triomphalement et son succès se propagea dans d'autres villes italiennes (Turin, Florence, Crémone, etc.) qui se disputèrent le privilège de le représenter. Après le triomphe de l'*Orfeo*, le musicien accourrut à Crémone pour assister sa femme mourante. Ce malheur l'accabla, mais il réagit à la douleur en y puisant une nouvelle énergie créatrice. Il composa, cette même année, les *Scherzi musicali*, à 3 voix, puis, il fit représenter, devant plusieurs milliers de spectateurs, sa seconde œuvre, l'*Arianna* (dont il ne reste que le *Lamento d'Arianna*, publié séparément en 1623). Cette œuvre fut suivie, en 1608, par *Il Ballo delle ingrate*, et, en 1610, il fit publier, dans un même recueil, une *Missa da capella*, à 6 voix, et *Vespro della Beata Vergine* (comprenant 14 parties sur cantus firmus pour 1 à 6 voix, avec basse continue ou instruments) dédié au pape Pie V. Le duc Vincent I^{er} mourut subitement en 1602, et Monteverdi se décida à abandonner Mantoue pour assumer, en 1613, la charge de maître de chapelle de la République sérénissime de Venise. Jusqu'à sa mort, M. conservera ce poste très convoité, déjà occupé par des musiciens célèbres, comme Willaert, Cyprien de Rore, Zarlino, Gabrieli. A Venise, il se révéla un compositeur fécond de musique sacrée, tout en continuant à se consacrer à la composition lyrique et madrigalesque. En 1619, il publia, un *Septimo Libro de madrigali a 1,4 e 6 vocci, con altri generi de canti*, intitulé *«Concerto»*, et, en 1638, un 8^{e} recueil (les célèbres *Madrigali guerrieri e amorosi* pour voix et instruments divers). Entre 1627 et 1641, il composa de nombreuses œuvres dramatiques, aujourd'hui perdues, *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (1640) et *l'Incoronazione di Poppea* (1643) étant les seules œuvres conservées de la période vénitienne. En 1632, M. se fit ordonner prêtre, et, en 1640, il publia un recueil de musique religieuse, en partie sur texte italien, intitulé *Selva morale e spirituale.*

Bien que seules trois de ses œuvres dramatiques nous soient parvenues intégralement, M. occupe dans l'histoire de l'opéra une place beaucoup plus importante que dans l'histoire du madrigal. Ses *8 Livres de madrigaux* (un *9e Livre* — contenant aussi des compositions déjà éditées ailleurs — fut publié après sa mort) nous permettent de suivre toute l'évolution de cette forme. Les premiers madrigaux incorporent certains aspects de la villanelle, très populaire, ainsi que les caractères expressifs caractéristiques de l'œuvre de Marenzio et de ses contemporains : imitations strictes, regroupement de voix contrastantes, traitements homophoniques et utilisation du chromatisme pour obtenir des effets pathétiques. M. possédait un profond sens du pittoresque, comme le démontre son interprétation de *Ecco mormorar l'onde* du Tasse *(2e Livre)*. Bien que la partie finale du poème s'adressât au cœur ardent de l'amoureux, l'imagination musicale de M. fut surtout séduite par la description de l'aube. Mais le trait le plus personnel de M. fut avant tout la recherche d'une profonde fusion entre musique et parole. Ses propres conceptions, dans ce domaine, déjà brièvement exposées dans la préface du *5e Livre de madrigaux* en réponse à Artusi, furent reprises et ultérieurement éclairées par son frère Guilo Cesare en 1607, année où il se consacra à l'édition des *Scherzi musicali cioè arie e madrigali in stil recitativo con una ciaccona a una e due voci*, de M. Comme Giulio Cesare le souligna, M. pensait que la musique devait être la servante du texte, ce qui permet de mieux comprendre tous ses madrigaux, intimement influencés par le texte. Un changement significatif s'opéra dans le *5e Livre*, par l'introduction de la basse continue, facultative pour la majeure partie des madrigaux de ce volume, mais obligatoire pour les six derniers, qui deviennent ainsi des œuvres accompagnées, rendant possible un traitement plus élaboré des voix. Le *6e Livre* est également un recueil mixte qui comprend des madrigaux traditionnels (comme le remaniement, à 5 voix, fait par l'auteur même, du *lamento* de l'héroïne de l'*Arianna*, et l'émouvante suite de 6 pièces appelées *Lacrime d'amante al sepolcro del-amata)*, et d'autres qui ne le sont pas. La rupture avec le style précédent devient complète dans le *7e Livre*, qui porte, sur le frontispice, le titre de *Concerto*. Il se compose de duos et de trios accompagnés, tout en présentant également un *solo*, accompagné par 9 instruments, et un ballet *Tirsi e Clori*. Le *8e Livre*, comme le titre l'indique, se divise en 2 parties, les *Madrigali guerrieri* et les *Madrigali amorosi*. Les madrigaux *guerrieri* traitent cependant aussi le thème de l'amour, comme le montrent les paroles de l'un d'entre eux : «*Ogni amante è guerriero*». Le recueil comprend également des pièces définies comme «*alcuni opuscoli in genere rappresentativo*», comme l'oratorio profane *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* — qui introduit auprès des deux personnages un narrateur décrivant l'action — et l'allégorique *Ballo delle ingrate*, destiné à adoucir le cœur des dames insensibles aux invocations de leurs amoureux.

Les œuvres lyriques de M. témoignent également de sa connaissance des passions humaines. La forme de sa première œuvre, l'*Orfeo*, rappelle beaucoup l'intermède du XVIe s. avec des scènes pastorales, des danses et des chœurs madrigalesques ; mais son charme réside dans l'identification de l'auteur lui-même avec les personnages du drame, en particulier avec Orphée, dont les joies et les souffrances sont interprétées fidèlement par la musique. Une des scènes les plus dramatiques de l'œuvre se trouve dans l'arrivée de la messagère qui annonce la mort d'Euridice ; la tension de cette scène devait être encore plus profonde du fait que le rôle était probablement tenu par un jeune garçon. Les opéras suivants de M., *le Retour d'Ulysse* et *le Couronnement de Poppée*, utilisent une forme différente, plus proche de celle des œuvres des contemporains vénitiens de M. L'usage de la mélodie lyrique est plus grande, et il n'y a presque pas de chœurs. Mais les deux œuvres montrent le même intérêt pour les passions humaines. La longue lamentation de Pénélope, qui ouvre le premier acte d'*Ulisse* est une démonstration touchante des sentiments, tout comme la représentation du personnage tragique de Ottavia dans *Poppea*. Les deux œuvres prouvent le talent du compositeur pour la caractérisation des personnages : diversité marquée des trois prétendants dans *Ulisse*, austérité de



Détail d'une partition autographe du «Couronnement de Poppée» (1643).

Sénèque dans *Poppea* et, toujours dans cet opéra, interlude bouffe du valet avec l'héroïne. Dans l'*Orfeo*, M. exploite le contraste entre les groupes instrumentaux qui étaient traditionnels dans l'intermède, avec des ritournelles pour cordes, des *sinfonie* pour vents, des flûtes pour la scène pastorale. Il utilise aussi des instruments pour obtenir un effet dramatique dans la longue invocation d'Orphée à Caronte, au 3e Acte, avec des passages obligés de violes, trompettes et harpes. Dans les opéras vénitiens, au contraire, peut-être pour des raisons économiques, l'orchestre était uniquement composé de cordes et d'un clavecin, et la participation instrumentale était limitée la plupart du temps aux ritournelles de l'introduction. M. ne fut pas, à proprement parler, un «novateur». Profondément attiré par les formes traditionnelles, il se tourna seulement progressivement vers des formes authentiquement baroques. Cela apparaît de façon évidente dans ses œuvres sacrées qui, en grande partie, conservent une expression traditionnelle; parmi ses œuvres, outre celle déjà citées, on trouve le livre posthume (1650) qui contient la *Messa a quattro voci et salmi a una-otto voci concertati*, ainsi que des compositions publiées dans différents recueils ou inédites. Toutefois, la dichotomie de son style est évidente, si l'on considère que, dans la même publication de 1610, figure la messe à 6 voix (*Missa da cappella)*, composée à partir d'un motet de Gombert, et *Vespro della Beata Vergine*; la première étant un chef-d'œuvre de la polyphonie de la Renaissance; la seconde comprenant des psaumes en style de choral reposant sur un traitement libre du cantus firmus; alternant avec des pièces pour voix seule à la manière des antiennes liturgiques. Parmi celles-ci, on trouve la dramatique *Sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis*, qui, de la part des interprètes, réclame une grande virtuosité. Le *Magnificat*, qui suit le *Vespro*, présente des éléments variés, comme les passages pour violes et cornets, qui rappellent la scène dramatique du 3e Acte de l'*Orfeo*. Dans ses œuvres de musique sacrée, la participation instrumentale a, dans l'ensemble, un rôle plus modeste. Cependant, il faut garder en mémoire la version du *Laetatus sum*, à 6 voix, publiée en édition posthume, qui, non seulement présente une partie obligée pour 2 trombones et 2 violes, mais est aussi une des premières œuvres à introduire une partie de basson soliste. Mis à part les œuvres de forme traditionnelle, comme la messe à 4 voix, publiée dans *Selva morale e spirituale*, on peut considérer qu'il n'existe pas de distinction très nette entre les œuvres sacrées et profanes de M. Le musicien a, en effet, utilisé son *Lamento d'Arianna* pour *Pianto della Madonna*, qui commence avec «*Iam moriar, mi fili*» et il adaptera un nombre considérable de ses madrigaux profanes à d'autres œuvres sacrées.

Le frère de M. déjà mentionné, Giulio Cesare (Crémone 1573 - Salò v. 1630) également compositeur, publia *Affetti musici*, un livre de motets de 1 à 6 voix, accompagnés à l'orgue.

Montgomery John Leslie, dit «Wess» M. (Indianapolis, Indiana, 1925-1968) guitariste de jazz américain. Autodidacte, il subit, lors de l'enregistrement de ses premiers disques, une certaine influence du saxophoniste John Coltrane. En 1948, il joua avec l'orchestre de Lionel Hampton; puis en quintette avec les frères Buddy, pianiste et vibraphoniste, et Monk, contrebassiste.

Monti famille de typographes-éditeurs exerçant à Bologne à partir de 1632. Il ont publié les compositions des musiciens les plus importants de l'époque: Bononcini, Gabrielli, Corelli, Jacchini et Bassani, surtout dans la période allant de 1662 à 1702.

Montsalvatge Xavier (Gérone 1911) compositeur et critique espagnol. Ses études au Conservatoire de Barcelone l'on conduit vers diverses récompenses, dont le Prix Rebell (1934), avec ses *3 Impromptus* pour piano, et le Prix Pedrell (1936) pour sa *Suite burlesca*. Lors de son association avec la compagnie de danse Goubé-Alexandre, il a composé une vingtaine de ballets, dont *la Muerte enamorada* (1943), *Manfred* (1945) et *la Venus de Elna* (1946). Critique à «la Vanguardia española» depuis 1962, il a enseigné au Conservatoire de Barcelone à partir de 1970. Fervent nationaliste catalan, il a puisé son inspiration dans le folklore de son pays et celui de l'Amérique, pour *Cuarteto indiano* (1952) ou *Cantiones negras* (1945-49). Vers la fin des années 60, stimulé par la jeune avant-garde musicale, son langage a évolué, notamment avec l'emploi de la polytonalité, générant ainsi des œuvres comme *Cinco Invocaciones al Crucificado* pour soprano et 12 instruments (1969), *Laberinto* pour orchestre (1971), *Homenaje a Manolo Hugué* pour soprano et orchestre (1972), *Reflexus*, ouverture (1974) et *Concerto per un virtuoso* pour clavecin et orchestre (1977). Il s'est aussi illustré au théâtre, avec ses opéras *El Gato con botas* (1945), *Una Voce in off* (1962) et *Babel* (1968). □

Monza Carlo (Milan v.1735 - 1801) organiste et compositeur italien. Elève de G.A. Fiorini et de Sammartini (auquel il succéda en 1775 comme maître de la chapelle ducale de Milan, et, à partir de 1787, du Dôme de la même ville), il a composé plusieurs *opere serie* (*l'Olympiade*, *Ifigenia in Tauride*, *Germanico in Germania*, etc.), mais fut surtout connu pour sa production d'œuvres sacrées, qui comprennent des compositions de style contrapuntique sévère et des œuvres modelées sur le style vocal de l'opéra (avant tout, des motets pour voix seule). Ses nombreux recueils de musique instrumentale furent publiés à Londres autour de 1780.

Moody James (Savannah, Georgie, 1925) saxophoniste ténor de jazz américain. Soliste dans l'orchestre de Dizzy Gillespie (1946-1948), il a ensuite joué pendant trois ans en Europe (France et Suède), mais moins souvent, et révéla dans son style un «sound» à la Lester Young. Ses interprétations postérieures eurent moins d'importance. Il a également joué du saxo alto et de la flûte.

Moody Blues ensemble pop anglais formé, à l'origine (1964), par Graeme Edge, Ray Thomas, John Lodge et Justin Hayward. Ses enregistrements tendent plus à un mélange de lignes mélodiques élégantes et d'effets suggestifs qu'à une recherche sonore.

moog → synthétiseur construit par la firme américaine R. A. Moog Inc.

Moór Emánuel (Kecskemét 1863 - Mont-Pélerin, Vevey, 1931) pianiste et compositeur hongrois. Il donna des concerts en Europe et en Amérique, soit en tant que soliste, soit en tant qu'accompagnateur de la soprano L. Lehmann. Il inventa un piano à deux claviers juxtaposables, muni de plusieurs registres,

pour lequel il transcrivit des œuvres de Bach, Schubert et Ravel.

Moore Douglas Stuart (Cutchogue, New York, 1893 - New York 1969) compositeur et organiste américain. Il se perfectionna à Paris et enseigna à l'Université Columbia de New York à partir de 1926. Dans ses compositions il fait souvent référence à des motifs du folklore américain.

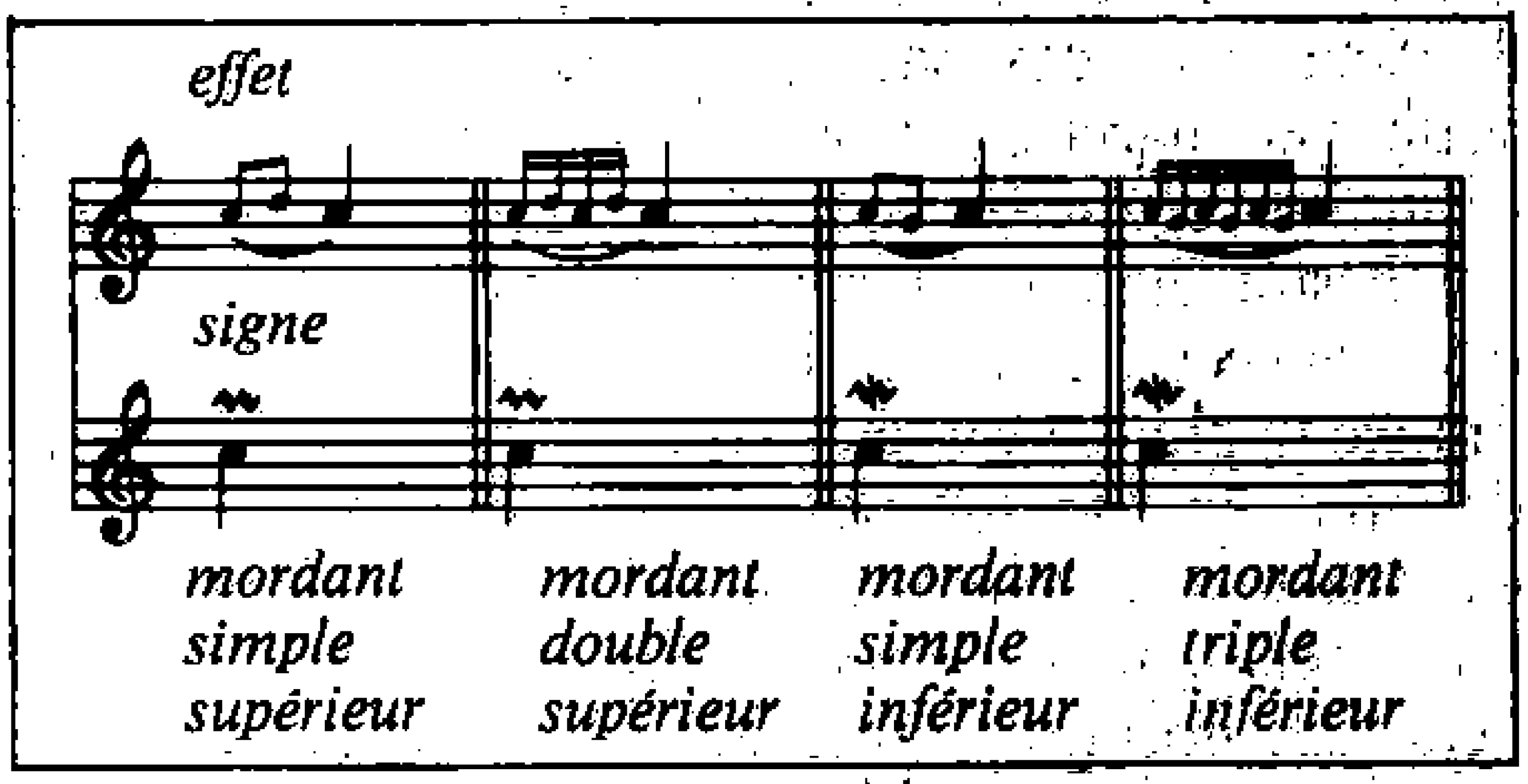
Moore Grace (Jellico, Tennessee, 1901 - Copenhague 1947) cantatrice et actrice de cinéma américaine. Elle s'affirma d'abord comme soprano lyrique au Metropolitan de New York, à l'Opéra-Comique de Paris, au Covent Garden de Londres et dans d'autres théâtres, essentiellement dans des rôles du répertoire naturaliste italien et français; ensuite elle s'imposa, grâce également à sa beauté, comme l'une des plus brillantes interprètes des films musicaux des années 1930; elle remporta son plus grand succès cinématographique avec *One night of love* («Une nuit d'amour», 1934). Elle mourut dans un accident d'avion.

Mooser Robert Aloys (Genève 1876-1969) musicologue et critique musical suisse. Il étudia la musique à Saint-Pétersbourg avec Balakirev et Rimski-Korsakov. Rentré à Genève en 1909, il y fut professeur et critique musical; défenseur de la musique contemporaine, il contribua à sa diffusion en Suisse par l'organisation de concerts et les articles de la revue «Dissonances» (1923-1946) dont il était le fondateur. Il publia des études et des recherches sur la vie musicale en Russie au XVIII^e s. (dont *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle,* 3 vol., 1948-1951, ouvrage qui est encore aujourd'hui une source utile d'informations) et quatre recueils d'articles sur la musique contemporaine couvrant la période 1920-1960.

Morales Cristóbal de (Séville v.1500 - Málaga 1553) compositeur espagnol. Il vécut à Rome de 1535 à 1545, comme ténor de la chapelle papale. Retourné dans sa patrie, il devint maître de chapelle à Tolède, Séville et Málaga. Il est le premier grand compositeur espagnol de musique sacrée à avoir atteint une renommée européenne. Sa musique révèle une assimilation complète de la technique polyphonique franco-flamande, mais également des liens avec la musique espagnole populaire et savante (par ex. avec l'utilisation du *villancico*). On peut rapprocher le style de M. de celui de Josquin des Prés, surtout en ce qui concerne la recherche d'un rapport expressif entre le texte et la musique; cet aspect, parmi les plus remarquables de l'œuvre de M., fut déjà relevé par les théoriciens de la Renaissance et de l'époque baroque. La production de M. influença des générations de musiciens espagnols et fut publiée par de nombreux éditeurs européens, comme les Vénitiens, Scotto et Gardano; on y trouve, à côté des messes et des motets, le *Magnificat* à 4 voix (1542) et les *Lamentations* à 4-6 voix (1564).

Moravia Hieronymus de → Jérôme de Moravie.

mordant ornement musical consistant à alterner rapidement une note principale et une note immédiatement voisine, supérieure ou inférieure, en concluant sur la note principale. La note étrangère peut apparaître une fois, deux fois (*m. double*), trois fois (*m. triple*) ou plus encore, et peut être ou non altérée (c'est-à-dire dans une autre tonalité que celle du passage). Ornement typique des clavecinistes français (XVII^e-XVIII^e s.), il fut indiqué avec différents signes, selon les divers auteurs et pays. Les plus courants, encore en usage de nos jours sont : ⁓ pour le m. supérieur, ⁓̸ pour le m. inférieur, surmontés éventuellement par un signe d'altération (♯, ♭, ♮), concernant la note étrangère.

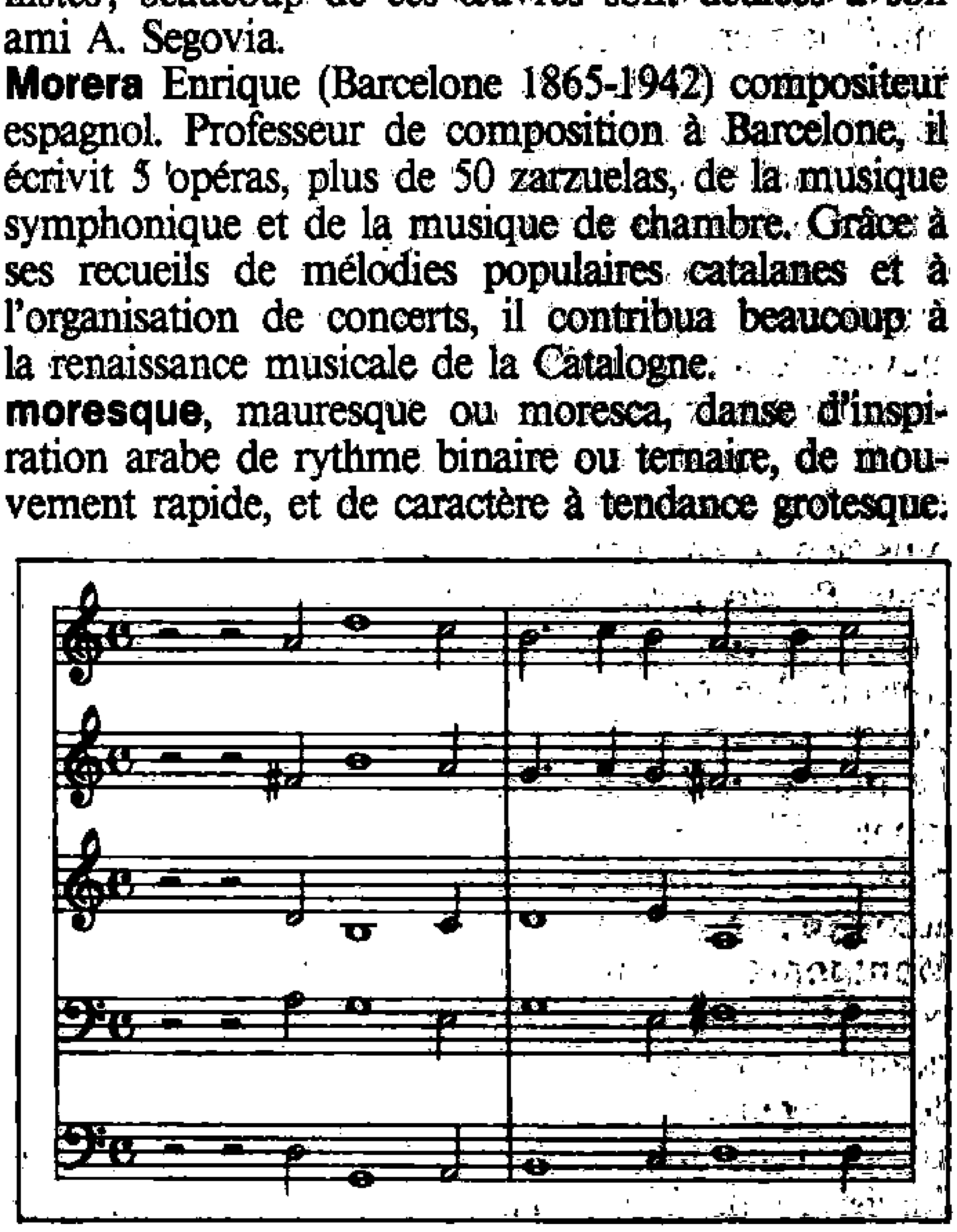


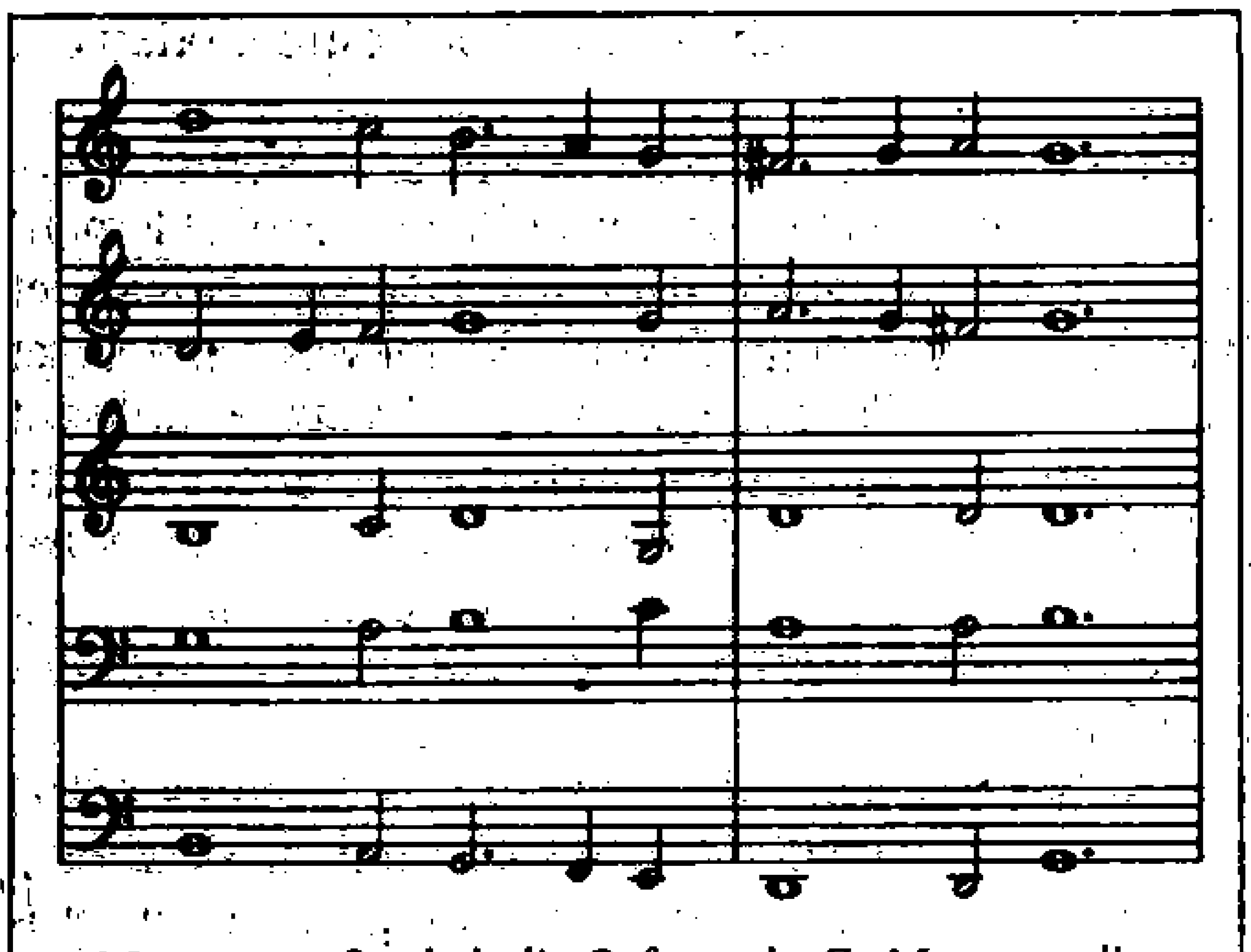
Moreau Jean-Baptiste (Angers 1656 - Paris 1733) compositeur français. En 1686, il entra au service de Louis XIV, faisant exécuter à la cour quelques petits opéras et cantates sur des thèmes pastoraux. Il a composé des motets et d'autres chants religieux — reposant sur la restauration du chant grégorien — qui constituèrent, peu à peu, (avec ceux de Nivers et de son élève Clérambault) le répertoire choral de la Maison de Saint-Cyr, collège royal où il fut lui-même enseignant.

Moreno Torroba Federico (Madrid 1891-1982) compositeur espagnol. Président de la Société espagnole des auteurs, il est surtout célèbre en tant que compositeur de zarzuelas inspirées, comme sa production de concert, du folklore national; la plus célèbre est *Luisa Fernanda* (1932). Parmi ses œuvres théâtrales, signalons également *el Poeta* (1980) qui se base sur la vie de J. de Espronceda. Il est également l'auteur de nombreuses compositions pour guitare en un langage qui utilise des éléments espagnols et impressionnistes; beaucoup de ces œuvres sont dédiées à son ami A. Segovia.

Morera Enrique (Barcelone 1865-1942) compositeur espagnol. Professeur de composition à Barcelone, il écrivit 5 opéras, plus de 50 zarzuelas, de la musique symphonique et de la musique de chambre. Grâce à ses recueils de mélodies populaires catalanes et à l'organisation de concerts, il contribua beaucoup à la renaissance musicale de la Catalogne.

moresque, mauresque ou moresca, danse d'inspiration arabe de rythme binaire ou ternaire, de mouvement rapide, et de caractère à tendance grotesque.





«Moresca», final de l'«Orfeo» de C. Monteverdi.

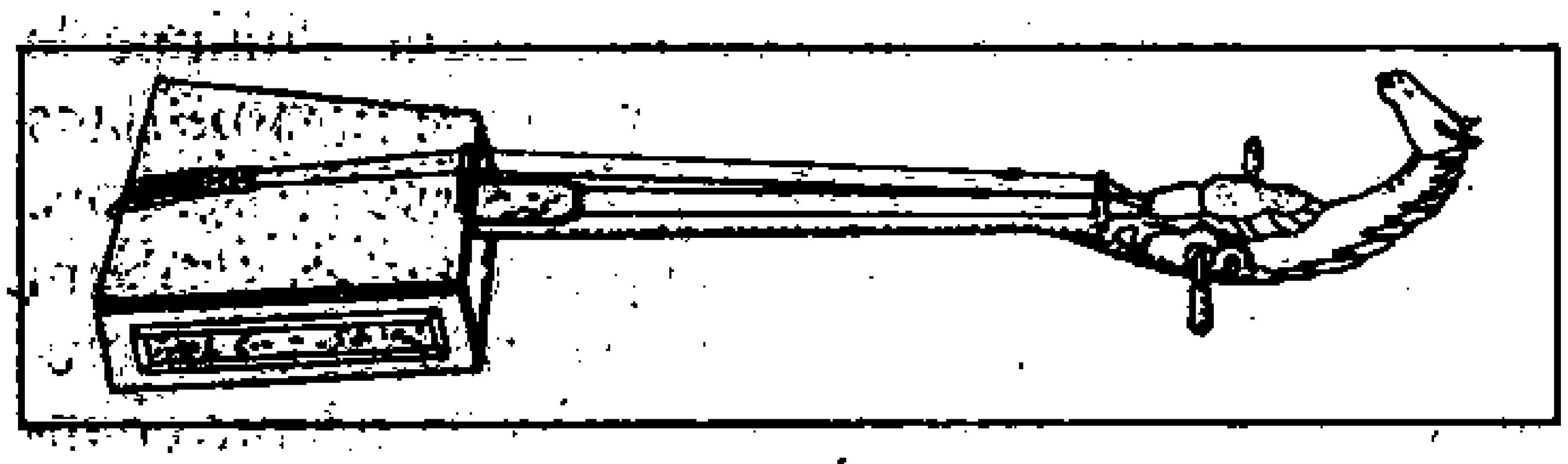
Elle fut introduite en Europe, peut-être par l'Espagne, et fut en vogue surtout du XV^e^ au XVII^e^ s. En Angleterre, elle s'intégra aux ballets anciens de tradition populaire, adoptant le nom de *Morris dance*. On en trouve un exemple dans l'*Orfeo* de Monteverdi.

Moretti Federico (Naples v. 1760 -? 1838) guitariste et compositeur italien. En 1795, il se rendit en Espagne où il eut à la fois une carrière militaire et musicale. Il est l'auteur d'une célèbre méthode intitulée *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes*, publiée à Madrid en 1799, et rééditée à Naples, en 1804.

Morigi Angelo (Rimini 1725 - Parme 1801) violoniste et compositeur italien. Elève de Tartini à Padoue, il exerça à la cour de Parme. Ses sonates pour 1 et 2 violons et ses concertos pour 4 et 5 instruments furent influencés par Tartini et par le style galant. Son élève, B. Asioli, assura l'édition de son *Trattato di contrappunto fugato*.

Morin Jean-Baptiste (Orléans v.1677 - Paris 1754) compositeur français. A partir de 1704, il fut au service de Philippe d'Orléans; il est l'un des premiers compositeurs français de cantates, genre qu'il développa jusqu'à en faire la forme profane correspondant au grand motet choral. Il a publié, entre autres, 3 recueils de cantates, 2 de motets et le divertissement *la Chasse du cerf* (1708).

morin chur instrument cordophone à archet de la musique traditionnelle mongole. Il est formé d'une caisse d'harmonie quadrangulaire avec une table en parchemin, et d'un long manche qui se termine par une tête de cheval sculptée et le long duquel sont tendues deux cordes.



Morin chur (Mongolie).

Moritz von Hessen, Maurice de Hesse (Kassel 1572 - Eschwege 1632) prince allemand, landgrave de Hesse, protecteur de Heinrich Schütz. Elève de G. Otto, son œuvre, nettement influencée par la musique de R. de Lassus, compte diverses mélodies de chorals luthériens, des psaumes et des cantiques publiés dans des recueils collectifs, comme le *Christlich Gesangbuch von allerhand geistlichen Psalmen und Liedern* (1601) et les *Psalmen Davids nach französischer Melodeyen und Reymen Art* (1607), et plusieurs compositions restées manuscrites (*Villanelle 24 con parole del Petrarca...*. et *Paduanen, Gagliarden für allerlei Instrumente*). Il a aussi complété le *Novum et insigne opus continens textus metricos sacros... liber primus motetarum festalium* de V. Geuck (1604). □

Morlacchi Francesco (Pérouse 1784 - Innsbruck 1841) compositeur italien. Il accomplit des études humanistes et musicales à Pérouse, puis se perfectionna, en musique, avec N. Zingarelli à Loreto, et avec le Padre S. Mattei à Bologne; il composa son premier opéra, peut-être en 1807, et sa renommée franchit si rapidement les frontières d'Italie, qu'en 1810, il fut nommé, à Dresde, maître de la chapelle royale et directeur de l'Opéra italien (il gardera ces deux postes jusqu'à sa mort). Dans cette ville, il se trouva bientôt en compétition — en tant que représentant de l'école d'opéra italien — avec C.M. von Weber, qui venait d'être nommé également à Dresde, comme surintendant de l'Opéra allemand. Weber cherchait alors à imposer l'opéra national allemand, comme compositeur et organisateur de concert. La musique de M., coulant de source et de bon goût, est caractérisée par des airs aux nobles vocalises, ainsi que par une harmonie et une instrumentation savamment agencées, surtout dans les dernières œuvres. De sa production, on peut retenir : *Raoul de Créqui* (1811), avec lequel il s'affirma à Dresde; *Il Barbiere de Seviglia* (1816); *Tebaldo e Isolina* (1820), peut-être son chef-d'œuvre; *I Saraceni in Sicilia* (1828). Il a composé également de la musique sacrée et de chambre, des oratorios, et la symphonie *la Tempesta*.

Morlaye Guillaume (Paris XVI^e^ s.) luthiste, guitariste et compositeur français. Elève de Albert de Rippe, il s'occupa de l'édition des œuvres de son maître, après la mort de celui-ci, survenue en 1551. Il fut l'auteur de nombreuses œuvres pour luth et guitare, et de psaumes sur des mélodies huguenotes, publiés à Paris entre 1552 et 1558.

Morley Thomas (Londres 1557 - 1602) organiste et compositeur anglais. Elève de Byrd, il fut organiste à Londres et suivit également une carrière de diplomate. A partir de 1592, il fit partie de la chapelle royale. Ami de Shakespeare, il est considéré comme l'initiateur de l'école anglaise du madrigal. Dans sa production vocale, il utilisa l'influence italienne de façon géniale, avec une veine et une musicalité typiquement anglaise, ce qui assura la célébrité de ses œuvres dans toute l'Europe. Ses compositions pour luth et pour ensemble instrumental sont également importantes. Il a publié des chansons, des madrigaux, des ballets vocaux, des suites de compositions concertantes à plusieurs instruments — sauf pour les instruments à clavier —, des airs, des anthologies d'auteurs italiens et anglais. En outre, il a écrit des œuvres de musique sacrée et un traité de composition (1597).

Mornable Antoine de (XVI^e^ s.) compositeur français. Après avoir été enfant de chœur à la Sainte-Chapelle, il devint maître de chapelle du comte Guy XVII de Laval. Il a publié diverses œuvres chez P. Attaingnant, entre 1534 et 1553 : un *Magnificat* (1534), 25 motets contenus dans le *Motetorum musicalium, liber primus* (1546), deux livres de *Pseaulmes de*

David (1546), dont le premier parut aussi sous le nom de P. Certon, et 43 chansons, la plupart à 4 voix (1538-53), assez courtes et écrites dans le style de Cl. de Sermisy. □

Moro Giacomo (Viadana, Mantoue, XVI^{e}-XVII^{e} s.) compositeur italien. Sa vie est peu connue; on sait seulement qu'il se trouvait à Bologne en 1599, puis à Fivizzano en 1604, et qu'il fut probablement «père servite». Représentant du nouveau style *concertato* avec basse continue, il publia, outre le livre de *Canzonette alla napolitana* (1581) et diverses œuvres sacrées, 4 livres de *Concerti ecclesiastici* (1604-1613) proches de ceux de Viadana.

Moroï Makoto (Tokyo 1930) compositeur japonais, fils et élève de Saburô M. Intéressé par la technique dodécaphonique et par les expériences occidentales de musique sérielle, aléatoire et électronique, il a écrit *Compositions*, une *Ode à Schoenberg* (1961), *Symphonie* (1968), des œuvres vocales, de la musique de chambre et de la musique pour instruments traditionnels japonais; dans ses compositions il fait preuve d'un tempérament lyrico-rhapsodique.

Morricone Ennio (Rome 1928) compositeur italien. Elève de G. Petrassi, il s'est affirmé comme auteur de musique de film (*Pour une poignée de dollars, Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon*), mais il a également fait partie du groupe d'improvisation de Nuova Consonanza et a composé, dans le cadre des recherches de la «nouvelle musique», quelques œuvres, dont *Gestazione* (1980-1982) pour voix de femme, instruments, sons électroniques et orchestre à cordes.

morris dance ancienne danse populaire anglaise, restée en usage au moins jusqu'au XV^{e} s., et musicalement proche de la *moresca*. C'est la danse la plus caractéristique du folklore britannique; elle est exécutée par un groupe de 6 hommes, souvent peints en noir, richement vêtus et avec des sonnailles aux pieds, dansant autour d'un bouffon (*Fool*), d'un jeune homme travesti en femme (*Mayde Marian*) et d'un cavalier avec une monture en carton autour des hanches.

Mortari Virgilio (Passirana di Lainate, près de Milan, 1902) compositeur italien. Elève de Pizzetti à Milan, il fut surintendant du théâtre de la Fenice de Venise (1955-1959); de 1963 à 1972, il a été vice-président de l'Académie Sainte-Cécile. Musicien cultivé, il subit l'influence de Pizzetti et du goût néoclassique. Ses compositions se caractérisent par une mélodie élégante. Le petit opéra de jeunesse *Secchi e sberlecchi* (1927), *la Scuola delle mogli* («l'Ecole des femmes», 1930, nouvelle version 1959), le ballet *l'Allegra Piazzetta* («la Petite Place joyeuse», 1945), *la Figlia del diavolo* («la Fille du diable») et *Il Contratto* («le Contrat», 1962-1964), opéra comico-sentimental inspiré d'un célèbre récit napolitain de G. Marotta, sont les principales étapes du parcours théâtral de M. Il a également composé plusieurs œuvres de musique sacrée (*Stabat Mater* pour 2 voix et orchestre, 1947; *Due Salmi funebri in memoria di Alfredo Casella* [«Deux Psaumes funèbres en mémoire d'Alfredo Casella»] pour soprano et 5 instruments, 1947; *Requiem* pour soli, chœur et orchestre, 1959; etc.), de musique instrumentale et de musique de chambre. Avec Casella, il écrivit le traité *la Tecnica dell'orchestra moderna* («la Technique de l'orchestre moderne», 1950).

Mortaro Antonio (Brescia XVI^{e} s. - Vérone ?, ap. 1620) compositeur et organiste italien. Probablement élève de C. Antegnati, il exerça à Milan, Novare et Brescia. Compositeur fécond de messes, motets et chants sacrés, allant jusqu'à 12 et 13 voix, et utilisant également la technique polychorale vénitienne, il fit publier, en plus de ses 3 livres de *Fiammelle amorose*, — *canzonette* à 3 voix —, un livre de *Canzoni da sonare a quattro* (1600) sur le modèle des œuvres des Gabrieli.

Mortellari Michele (Palerme 1750 - Londres 1807) compositeur italien. Elève de Piccinni, il s'établit à Londres, où il exerça comme compositeur et professeur de chant, après avoir fait représenter dans plusieurs villes d'Italie une vingtaine d'*opere serie* et *buffe*. En 1786, ses opéras *Armida* et *Didonne* furent représentés avec succès à Londres.

Mortelmans Lodewijk (Anvers 1868-1952) compositeur belge. Il fut professeur, puis directeur (de 1924 à 1933) du Conservatoire d'Anvers. Il composa des poèmes symphoniques, de nombreuses mélodies sur des textes du poète flamand G. Gezelle, l'opéra *Die Kinderen der Zee* («les Fils de la mer», 1901-1915) et de la musique de chambre. Il poursuivit la tradition d'auteurs flamands comme J. Blockx et P. Benoit, ses maîtres.

Morton Ferdinand Joseph, dit «Jelly Roll» M. (Gulfport, Louisiane, 1885 - Los Angeles 1941) pianiste et compositeur de jazz américain. De formation *ragtime*, il marqua de façon définitive le passage de cette musique pour piano dans le jazz et souvent il la mêla de façon originale au blues. Après ses premiers enregistrements en 1923, il fonda, en 1926, l'ensemble des Red Hot Peppers, qui comprenait au début George Mitchell (trompette), Omer Simeon (clarinette), Kid Ory (trombone), Johnny St. Cyr (banjo), John Lindsay (basse), Andrew Hilaire (batterie); puis vinrent également Ward Pinkett (cornet à pistons), Johnny Dodds, Barney Bigard, Albert Nicholas (clarinette), Wilbur de Paris (trombone), Baby Dodds et Zutty Singleton (batterie). Un tel groupe mit en valeur les qualités d'arrangeur de M. En 1938, il enregistra pour la Library of Congress une série de musiques et de témoignages sur l'ambiance des débuts du jazz. Figure de premier plan des origines du jazz, M. reste le célèbre compositeur de *King Porter Stamp, The Pearls, Mr. Jelly Roll* et *Wolverine Blues*.

Morton Robert (? -1475) compositeur anglais. Il vécut au service des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire; son œuvre se situe dans le courant stylistique de Dufay, Binchois et Busnois. De sa production, il reste quelques chansons, parmi lesquelles *l'Homme armé*, qui est, peut-être, la première élaboration polyphonique de cette célèbre chanson populaire.

Mosca Giuseppe (Naples 1772 - Messine 1839) compositeur italien. Ses œuvres furent représentées avec succès dans l'Italie du Nord. De 1803 à 1809, il exerça à Paris comme accompagnateur de clavecin et compositeur. Retourné en Italie, il dirigea pendant quatre ans le Real Teatro Carolino de Palerme, et fut ensuite maître de chapelle de la cathédrale de Messine. Il est surtout connu pour s'être inspiré du modèle de

l'opéra-comique dans ses *opere buffe*, en utilisant des récitatifs parlés (par ex. dans *la Diligenza a Joigni*, 1813).

Mosca Luigi (Naples 1755-1824) compositeur italien. Frère de Giuseppe M., il fut protégé par son ami Paisiello, qui lui procura le poste de second chef de l'orchestre de chambre à la cour de Naples. En 1797, il obtint un succès notable, à Naples, avec son premier opéra *l'Impresario burlato*; par la suite, ses œuvres lyriques reçurent un accueil favorable (comme par ex. : *l'Italiana in Algeri* (1808), sur un livret mis en musique par Rossini, cinq ans plus tard) et prouvent son talent pour l'organisation dramatique des scènes. Il fut également apprécié comme professeur de chant, enseignement qu'il exerça à partir de 1813 au Conservatoire de Naples, à l'époque dirigé par Zingarelli.

Moscheles Ignaz (Prague 1794 - Leipzig 1870) pianiste et compositeur allemand. Il étudia à Vienne avec Albrechtsberger et Salieri, commençant de manière très précoce une brillante carrière de concertiste dans toute l'Europe. Il fit la connaissance des grands musiciens de son époque et fut l'ami de Mendelssohn. Il a publié, avec Fétis, une méthode pour piano et a composé de nombreuses œuvres symphoniques et de chambre. Ses œuvres pour piano (*Studi* op.70, 95, 107; les *Préludes* op. 73; 8 concertos, etc.) offrent un intérêt particulier. En outre, il a écrit des cycles de lieder. Il fut le premier à considérer le récital comme une manifestation aux intentions plus culturelles que spectaculaires.

Mosel Ignaz Franz von (Vienne 1772 - 1844) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Adversaire déclaré de la musique italienne, il fut une éminente personnalité de la vie musicale viennoise des premières décennies du XIXe s. Il a composé 4 œuvres lyriques et des recueils de lieder. Ses publications sur Salieri (1827) et sur le *Requiem* de Mozart (1829) sont dignes d'intérêt.

Möseler-Verlag maison d'édition allemande, dont le siège est à Wolfenbüttel. Elle fut fondée en 1821, comme magasin de musique, auquel s'ajouta une petite typographie. Ses premiers propriétaires, les Hartmann, publièrent des œuvres de Bach et de Beethoven (toutes les sonates pour piano); leurs successeurs imprimèrent plusieurs recueils de musique romantique allemande. La maison prit son aspect actuel sous la propriété de G. Kallmeyer (1875-1945) à partir de 1913 et le conserva avec K. H. Möseler (1912), qui releva l'entreprise en 1947 et lui donna son nom.

Moser Hans Joachim (Berlin 1889-1967) musicologue, chanteur et compositeur allemand. Fils du violoniste et musicologue Andreas M. (Semlim, aujourd'hui Zamun, Belgrade, 1859 - Berlin 1925) qui est l'auteur de la *Geschichte des Violinspiels* («Histoire de la technique du violon», 1923). Elève de H. Abert, après avoir été pour peu de temps chanteur de concert, il se consacra, à partir de 1922, à l'enseignement universitaire à Halle et à Berlin jusqu'en 1933. Au cours de la période 1940-1945, il dirigea la section musicale du Ministère pour la culture populaire du IIIe Reich. Sa très vaste production musicologique est marquée par un intérêt presque exclusif pour la tradition musicale allemande (*Geschichte der deutschen Musik* [«Histoire de la musique allemande»], 3 vol., 1920-1924), avec une attention particulière pour l'histoire du lied (*Corydon*, 2 vol., 1933; *Das deutsche Lied seit Mozart* [«le Lied allemand depuis Mozart»], 2 vol., 1937) et pour la musique luthérienne (*Die Melodien der Luther-Lieder* [«les Mélodies des chorals luthériens»], 1935; *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland* [«Histoire de la musique protestante en Allemagne»], 1954; etc.).

Moser Rudolf (Niederuzwil, Saint-Gall, 1892 - Piz Julier, Grisons, 1960) compositeur, chef d'orchestre et violoniste suisse. Egalement membre d'un quatuor qu'il a lui-même fondé, il composa de la musique instrumentale et œuvra pour faire connaître la musique sacrée protestante.

Mossi Giovanni (XVIIe-XVIIIe s.) violoniste et compositeur italien. Elève de Corelli, il vécut à Rome, au service des Ottoboni et des Pallavicini. Il est l'auteur de sonates et de concertos dans lesquels il reste fidèle au style de son maître.

Mossolov Alexandre (Kiev 1900 - Moscou 1973) compositeur soviétique. Elève de Maïakovski et de Prokofiev, porté vers une tendance à l'agressivité «barbare», il a ensuite simplifié son style et, à partir de 1948, s'est consacré aux recueils de chants populaires de la Russie asiatique. Il est surtout connu pour son poème symphonique *Fonderies d'acier* (1926), mais il a également composé des opéras, des symphonies, des œuvres de musique vocale et de chambre.

Mosto Giovanni Battista (Udine XVIe s. - Alba Julia 1596) compositeur italien. Il appartient à une famille de musiciens; élève de Merulo, il fut maître de chapelle à Padoue et en Transylvanie, où il avait suivi, en 1589, le prince Sigismond Báthory, et où il mourut pendant le voyage de retour. Il publia 4 livres de madrigaux et s'occupa de la collection de 2 anthologies madrigalesques.

Moszkowski Moritz (Breslau 1854 - Paris 1925) pianiste et compositeur allemand d'origine polonaise. Après avoir étudié à Breslau, Dresde et Berlin, il débuta en tant que concertiste en 1873 et entama une carrière à succès dans toute l'Europe. Il vécut à Paris à partir de 1897. Sa production musicale, élégante et de salon, s'inspire du deuxième romantisme allemand et comprend, entre autres, l'opéra *Boabdil* (1892), des œuvres symphoniques, de la musique de chambre et de nombreuses pièces brillantes pour piano (*Danses espagnoles, Barcarole, Miniatures*, etc.).

Moten Benjamin, dit «Bennie» M. (Kansas City 1894-1935) pianiste et chef d'orchestre de jazz américain. Après avoir participé en 1923 à quelques enregistrements, il constitua son orchestre en 1926 à Kansas City; il adopta peu à peu un langage à la base rythmique traînante et élastique. Cet orchestre fut repris en 1935 par le pianiste William «Count» Basie.

motet forme musicale polyphonique, vocale ou pour voix et instrument, qui se développa sur une longue période, du XIIIe au XXe s., en adoptant différents aspects, selon les époques.

• *Le motet ancien.* C'est une des formes polyphoniques les plus importantes du Moyen Age européen, issue directement des *clausulae* (→ clausule) de Pérotin et d'autres auteurs de l'école de Notre-Dame (fin du XIIe et première moitié du XIIIe s.). Elle devint une forme autonome seulement au milieu du XIIIe s. Les premiers m. furent créés en rajoutant une ou deux voix à une mélodie grégorienne préexistante

(appelée *tenor*). Ces deux voix, respectivement appelées *motetus* ou *duplum* et *triplum*, formaient une sorte de commentaire au texte du *tenor*, avec des paroles liturgiques différentes et de nouvelles mélodies. Par la suite, les voix supérieures commencèrent à utiliser des textes sur des sujets amoureux et conviviaux, contrastant beaucoup avec l'argument liturgique du *tenor*; de plus, le *motetus* et le *triplum* employaient deux textes différents, alors que le *tenor* pouvait être exécuté par des instruments. Le fait que le m. médiéval ait utilisé plusieurs textes, a favorisé sans aucun doute le développement mélodique et rythmique de chaque voix. Les manuscrits de Montpellier et de Bamberg représentent les sources les plus importantes pour la connaissance du m. des XIII^e et XIV^e s., dont la production est largement anonyme. A l'époque de l'*ars nova*, le m. devint une forme autonome, fondée sur des lois musicales bien établies : la première de toutes, fut la technique de l'→ isorythmie, appliquée de manière rigoureuse par Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut (*m. isorythmique*).

• Le *motet franco-flamand*. Dans le motet du XV^e s. de l'école franco-flamande, on peut observer clairement le processus de transformation contrapuntique, des techniques de l'*ars nova* au style de la Renaissance. Ces transformations aboutirent à la disparition progressive de la poly-textualité et du *tenor* grégorien. J. Dunstable et G. Dufay transgressèrent avec une grande liberté les formules du m. isorythmique, conformément aux nouvelles exigences d'expression. Dans ces formes plus simples, une mélodie grégorienne, éventuellement enrichie de fioritures, fut utilisée comme voix supérieure. Le traitement du *tenor* subit donc une complète évolution et participa au jeu contrapuntique, sur un plan d'égalité avec les autres voix. Au XV^e s., on assista à la floraison de m. liés aux occasions solennelles (par ex. le *Nuper rosarum*, l'un des *Festmottete*, ou motets solennels, écrit pour la consécration du dôme de Florence par Dufay), à côté des m. religieux aux textes tirés de l'*Ordinarium missae* ou du *Magnificat*, et à une «religiosité» laïque et domestique (par ex. *Quam pulchra es* de Dunstable, faisant partie des *Liedmottete*, ou chansons-motets). J. Obrecht et Josquin des Prés, compositeurs flamands de la génération suivante, trouvèrent dans le m. la forme la plus adaptée à l'expression de leur idéal artistique. Josquin des Prés sut transformer de manière décisive le motet du XV^e s., en portant ses efforts sur la fusion toujours plus étroite entre les rapports musique et texte.

• *Le motet de la Renaissance*. Au XVI^e s., le modèle du m. de tradition flamande subit une simplification progressive du contrepoint et connut une plus grande union de la musique et du texte. Roland de Lassus et Palestrina atteignirent peut-être le point culminant de la production du genre au XVI^e s. et leurs m. figurent parmi les expressions les plus importantes de leur personnalité musicale. Le m. se répandit dans la production de l'école vénitienne, et spécialement dans celle de A. et G. Gabrieli, avec l'adoption du style polychoral et avec l'utilisation d'instruments.

• *Le motet moderne*. A partir de 1600, le m. prit deux directions différentes. D'une part, on chercha à conserver la tradition palestrinienne, dans les œuvres de contrepoint vocal rigoureux (par ex. le *stilo osservato* de l'école bolonaise du XVIII^e s., dont le Padre Martini fut le chef de file); d'autre part, on l'adapta aux nouvelles formes religieuses plus proches de la réalité du langage musical de l'époque, donnant ainsi naissance, en Italie, aux *m. concertati* de l'époque baroque (C. Monteverdi, F. Cavalli), aux m.-cantates de J. S. Bach, et aux petits et grands m. de l'école de Versailles (M.-A. Charpentier, J.-P. Rameau, F. Couperin). Le m. perdit ainsi toute référence formelle à ses origines, si bien que, par la suite, le terme put indiquer toute composition sacrée n'appartenant pas au cycle de la messe.

motif élément musical simple, présentant toujours un caractère spécifique (mélodique, rythmique, etc.) et ayant une fonction thématique dans les compositions où il apparaît.

motif conducteur → leitmotiv.

Mottl Felix Josef (Unter-Sankt Veil, Vienne, 1856 - Munich 1911) chef d'orchestre autrichien. En 1876 il participa, en qualité de directeur théâtral, à la première représentation de *Der Ring des Nibelungen* de Wagner à Bayreuth. De 1881 à 1903, il fut directeur du théâtre de la cour de Karlsruhe et l'éleva à un niveau remarquable en y faisant représenter de nombreuses œuvres importantes de compositeurs modernes : tous les opéras de Berlioz et de Wagner y furent mis en scène. M. reste célèbre pour ses interprétations wagnériennes en Allemagne, en Angleterre et en Amérique.

Moulaert Raymond (Bruxelles 1875-1962) compositeur belge. Ses œuvres sont issues d'une continuelle confrontation avec les courants les plus divers de la musique européenne, de Frank à l'impressionnisme, du symphonisme de Strauss aux expériences de Bartók et de Stravinski. Il composa un opéra, un ballet, la fable *Aucassin et Nicolette*, une messe, des pièces pour chœur, des mélodies, de la musique symphonique (dont un *Concertino* pour trompette et orchestre) et de la musique de chambre.

Mouloudji Marcel (Paris 1922) chanteur, acteur, auteur de théâtre et écrivain français. Ses chansons mordantes et libertaires (*Si tu t'imagines, Comme un petit coquelicot*) expriment une révolte d'allure fortement intellectuelle.

Mouret Jean Joseph (Avignon 1682 - Charenton 1738) compositeur français. S'étant établi à Paris en 1707, il y occupa de nombreux postes. En qualité de surintendant de la Musique de la duchesse du Maine (1709-1736), il fut l'instigateur et l'animateur des «Grandes Nuits de Sceaux», introduisant, pour l'occasion, deux nouveaux genres lyriques : l'opéra pastoral et le ballet d'action. Compositeur génial — par la complexité de son instrumentation —, il fut le précurseur du sens orchestral de Rameau, et son heureuse invention mélodique annonça le brio de l'opéra-comique. Ses compositions instrumentales sont également intéressantes.

Moussorgski Modest Pétrovitch (Karévo-Pskov 1839 - Saint-Pétersbourg 1881) compositeur russe. Il passa ses premières années au milieu des paysans de son père qui était un propriétaire terrien; dès son enfance il fut très sensible aux récits de légendes et aux chants populaires. Avec l'aide d'une vieille dame allemande qui lui donna ses premières leçons de musique, à l'âge de neuf ans il jouait déjà, au cours

M. P. Moussorgski, tableau de I. Répine (1881). Moscou, Galerie Trétiakov.

d'une fête de famille, quelques *Nocturnes* de John Field. Cependant son père avait décidé de le destiner à la carrière militaire : c'est ainsi qu'à l'âge de treize ans M. entra à l'école des Cadets de Saint-Pétersbourg, mais il put en même temps continuer ses études musicales et prit des leçons de piano avec A. Herke. En 1852, il composa une *Polka* pour ses camarades de l'école des Porte-Drapeaux de la Garde où il avait été admis; en même temps que ses études avec Herke, il apprenait l'allemand, le latin, l'histoire et la philosophie. En 1856, ses études militaires achevées, il entra dans le régiment Préobrajenski. Il rencontra Borodine, qui était médecin militaire, et Dargomyjski dont il avait entendu l'opéra *Russalka* qui était alors l'objet de polémiques à cause de son originalité. Au cours de cette période, il composa un *Souvenir d'enfance* pour piano; après l'avoir écouté, Balakirev décida de lui donner des leçons de composition. M. prit ainsi contact avec Stassov, Tourgueniev, Grigorivic et Lamanski; ce dernier étudiait le folklore russe comme Cui, ingénieur militaire, et Rimski-Korsakov, élève de l'Académie navale, tous deux musiciens. Dans cette atmosphère d'ardent nationalisme culturel et artistique, M. adhéra au projet de libérer la musique russe des influences occidentales, surtout de celles du romantisme allemand. Il intensifia ses études musicales, il nota et transcrivit des chants populaires et, en même temps, il étudiait les classiques (Mozart, Beethoven, etc.) avec ses collègues plus âgés; c'est à cette période qu'appartiennent ses premières compositions orchestrales, un mouvement de *Symphonie*, un *Scherzo en si bémol mineur* et un autre *en do dièse*, tous les deux pour orchestre, et les musiques de scène pour l'*Œdipe roi*, dont fut tiré un chœur exécuté en 1861. En 1858, M. avait démissionné de son régiment pour se consacrer entièrement à la musique; mais, son père étant mort depuis longtemps (1853), il vint à se trouver, avec l'affranchissement des serfs (1861), dans de grosses difficultés économiques, aggravées par une santé fragile. Ce n'est qu'en 1863 qu'il obtint un modeste emploi au Département des forêts de Saint-Pétersbourg et qu'il put se remettre à la composition et reprendre contact avec ses amis Balakirev, Cui, Borodine et Rimski-Korsakov. Il s'en suivit une solide communauté d'idées et de travail qui fut ensuite appelée → groupe des Cinq ou école nationale de Saint-Pétersbourg, en nette opposition avec la tendance pro-occidentale de Moscou, représentée surtout par P. I. Tchaïkovski. En 1864, M. décida de se lancer dans l'opéra et commença à mettre en musique un livret tiré de *Salammbô* de Flaubert; mais, peu convaincu, il en interrompit la composition et continua au contraire à écrire, avec de plus en plus de passion, des compositions sur des thèmes populaires ou d'influence folklorique : ce furent d'abord les deux mélodies *Nuit* et *Kallistrata* et la célèbre *Berceuse du paysan* (1864) composée, sur un texte d'Ostrovski, pour la mort de sa mère, puis il écrivit deux exquises pages pour piano : les *Souvenirs d'enfances.* Atteint de troubles nerveux et de dépressions, causés par l'abus des boissons alcoolisées, il se retira à la campagne, à Minkino, chez son frère; il y resta trois années au cours desquelles il se consacra avec ferveur à quelques-unes de ses compositions les plus importantes; citons : *Une nuit sur le Mont Chauve* (1867, rév. 1875) pour orchestre, et plusieurs mélodies pour chant et piano : *Hopak, la Berceuse d'Eremouchka, la Pie,* etc. Il entreprit également la composition d'une comédie musicale, *le Mariage* (d'après Gogol) dont il acheva seulement le premier acte pour chant et piano. En 1868, il rentra à Saint-Pétersbourg. Il obtint une place au Ministère de l'intérieur et s'installa chez ses amis Opochinine; il y resta deux ans et c'est là que naquit la première version de *Boris Godounov* (d'après le drame de Pouchkine) qu'il acheva en moins d'un an et qu'il instrumenta au cours de l'hiver 1869-1870. En automne de la même année, il présenta la partition à la direction du Théâtre impérial : le comité de lecture refusa de monter l'opéra. M. se remit au travail et, en 1872, il en avait achevé une seconde version. Grâce à l'intervention de ses amis, en février 1873, le théâtre Mariinski en présenta avec succès quelques extraits; on décida alors de représenter intégralement l'opéra (1 prologue et 4 actes) qui fut mis en scène le 24 janvier 1874 sous la direction de Napravnik. L'opéra suscita l'intérêt et l'émotion du public et plut aux frères Stassov, mais il laissa perplexes, voire irrités, les musiciens et même Balakirev et Rimski-Korsakov, ses amis, frappés par la «maladresse» technique et par l'absence de tout conformisme théâtral. En réalité, *Boris Godounov* affirmait pour la première fois, avec un grand courage, les principes que les Cinq avaient définis, principes qui n'avaient pas encore trouvé leur pleine réalisation; en outre, M. accentuait dans l'opéra, plus encore que Pouchkine dans son drame, l'image du peuple opprimé et exploité, victime des intrigues et des luttes des puissants, et l'élevait au rôle de héros choral en développant polyphoniquement (mais dans un sens toujours fidèle au texte et avec une nette dominante mélodique) ses chants populaires. L'opéra s'efforce de rendre musicalement le caractère et le type des personnages avec le plus de relief possible, de modeler chaque rôle dans un moule individuel et non général, de caractériser enfin, par une vérité historique, l'époque du drame et d'exprimer dans sa signification poétique la véritable couleur locale, en laissant toutefois aux chanteurs la suprématie musicale. *Boris Godounov* est l'opéra le plus audacieux produit par l'école russe et en même temps le plus proche du type idéal d'un drame lyrique dont rêvaient les réformateurs. En 1874 toujours, M. fut l'hôte du comte Golénichtchev-Koutouzov et mit en musique *Chants et danses de la mort* et d'autres poésies dont le comte était l'auteur. Au cours des deux années passées chez son ami, il écrivit également la célèbre suite pour piano *Tableaux d'une exposition*, dédiée à la mémoire de l'architecte Hartmann et qui devait avoir un succès particulier à cause de la richesse des rythmes et de la

nouveauté des timbres (à tel point que Ravel en fera une magistrale version orchestrale). En 1872, M. avait entrepris aussi la composition de *Khovanchtchina*, 5 actes sur un texte dont il était l'auteur. En 1880, la partition pour chant et piano était achevée : il s'agit d'un autre chef-d'œuvre, qui ne fut toutefois représenté au théâtre Kononov de Saint-Pétersbourg (1886) qu'après la mort de M., dans la version revue par Rimski-Korsakov. Une nouvelle révision et orchestration de l'opéra, menée à partir de la version originelle publiée par Lamm, sera produite par D. Chostakovitch en 1960. En 1877, M. entreprit la rédaction d'un nouvel opéra, *la Foire de Sorotchinsky*, tiré d'un récit de Gogol; puis il entreprit une tournée de concerts en Russie méridionale en compagnie de la cantatrice Leonova; il fut partout accueilli avec enthousiasme. Mais son mauvais état de santé et son penchant pour la boisson, qu'il avait contracté au cours de sa vie militaire et dont il n'avait jamais réussi à se libérer, provoquèrent un grave collapsus cardiaque; admis d'urgence, dans les premiers jours de 1881, à l'hôpital militaire Nicolas de Saint-Pétersbourg, il y mourut le 28 mars, assisté de ses fidèles amis qui le firent enterrer au couvent Alexandre Nevski et lui firent ériger, en 1885, un monument.

Après la mort de M., Rimski-Korsakov s'efforça de faire connaître ses opéras; il les proposa dans une version qu'il avait révisée et réinstrumentée selon le goût de l'époque, y introduisant une somptuosité totalement étrangère à la version d'origine, car il était fermement convaincu que M. faisait preuve, du point de vue technique de l'instrumentation, de carence et d'immaturité. Mais il est également probable que Rimski-Korsakov se soit rendu compte que les opéras de M. ne répondaient pas aux conventions du → grand opéra, qui était le genre dominant à cette époque, même en Russie; il est donc juste de reconnaître son mérite d'avoir contribué de façon déterminante, grâce à sa révision, à rendre populaires *Boris Godounov* et *Khovanchtchina* qui furent en effet immédiatement reconnus comme des opéras nationaux et la meilleure expression de l'esprit russe. Leur succès en Russie rendit possible leur diffusion à l'étranger où ils exercèrent (surtout en France) une grande influence. En 1925, le gouvernement soviétique accepta la requête, qui émanait de part et d'autre, de rétablir les versions originales, théâtrales et instrumentales de M., et chargea Paul Lamm de diriger une édition philologique des *opera omnia*. Le *Boris Godounov* original, publié en 1928, dans ses deux versions distinctes de 1869 et de 1872, fut une authentique révélation : les passages qui avaient été jugés comme des insuffisances techniques, des bizarreries et même des erreurs, furent considérés comme de géniales anticipations instinctives des conquêtes modernes du langage musical le plus avancé. Debussy, qui avait examiné *Boris Godounov* dans la révision de Rimski-Korsakov, en avait déjà eu l'intuition; or voici que les éléments de la modalité, du rythme et de la mélodie des matériaux ethniques russes, insérés dans la partition originelle de M., se présentaient dans leur simplicité nue, que Rimski-Korsakov avait détournée et étouffée. Dès lors, *Boris Godounov* fut représenté en Russie et à l'étranger dans sa version originelle définitive rétablie par Lamm; cependant, la version de Rimski-Korsakov continua plus souvent à figurer (et elle figure encore de nos jours) au répertoire des théâtres lyriques. Le premier acte du *Mariage* fut d'abord exécuté au théâtre Suborin de Saint-Pétersbourg en 1909, avec accompagnement d'origine pour piano, puis, toujours à Saint-Pétersbourg, dans l'orchestration de Hank; par la suite, M. M. Ippolitov-Ivanov, M. Béchard d'Arcourt et N. Tchérepnine donnèrent chacun une autre version de l'opéra en mettant en musique également les actes manquants. L'opéra *la Foire de Sorotchinsky*, dont il restait de vastes fragments, fut instrumenté par A. Liadov (1911) et V. G. Karatygin (1913), puis orchestré et complété par C. A. Cui en 1917, N. Tchérepnine en 1923 et V. J. Tchébaline en 1931 (à partir de la reconstruction du manuscrit autographe effectuée par Lamm). M. écrivit encore quelques compositions chorales, comme *la Marche de Shamil* (avec soli et orchestre), *la Défaite de Sennacherib* (avec orchestre), *Jesus Navine* (avec soli et piano) et 5 chants populaires russes; plusieurs pièces pour piano, dont *En Crimée*; de nombreuses mélodies pour chant et piano (en plus de celles déjà citées), dont beaucoup sur des textes dont il est l'auteur, comme *Belle Savichna, Toi vieux benêt, le Séminariste, le Mendiant, le Bouc, le Classique, l'Orphelin, Guignol, l'Enigmatique*; mais les plus célèbres sont, à juste titre, les mélodies qui font partie des recueils *les Enfantines* (6 sur ses propres textes), *Sans soleil* et, déjà cité, *Chants et danses de la mort* (respectivement 6 et 4 sur des poésies de Golénichtchev-Koutouzov) ainsi que *Cinq Chants* (textes de Tolstoï); une autre mélodie bien connue est *la Chanson de la puce* (à partir du *Faust* de Goethe).

Moustaki Joseph, dit «Georges» M. (Alexandrie, Egypte, 1934) chanteur et compositeur de musique légère égyptien naturalisé français. Parmi ses compositions, qu'Edith Piaf appréciait, il faut mentionner *Mylord*; parmi ses succès d'auteur-compositeur, signalons *le Métèque*, dont il lança une version qu'il chanta lui-même en italien, sous le titre *lo Straniero* («l'Etranger»).

mouth music ou musique orale, technique particulière utilisée en Irlande et en Ecosse, pour imiter avec la bouche («*mouth*») les sons instrumentaux. Cet usage se serait répandu lorsque les Anglais interdirent l'utilisation de la cornemuse écossaise pendant la Guerre civile (XVII^e s.) et lorsque le moralisme intransigeant calviniste prohiba l'emploi d'instruments musicaux au culte.

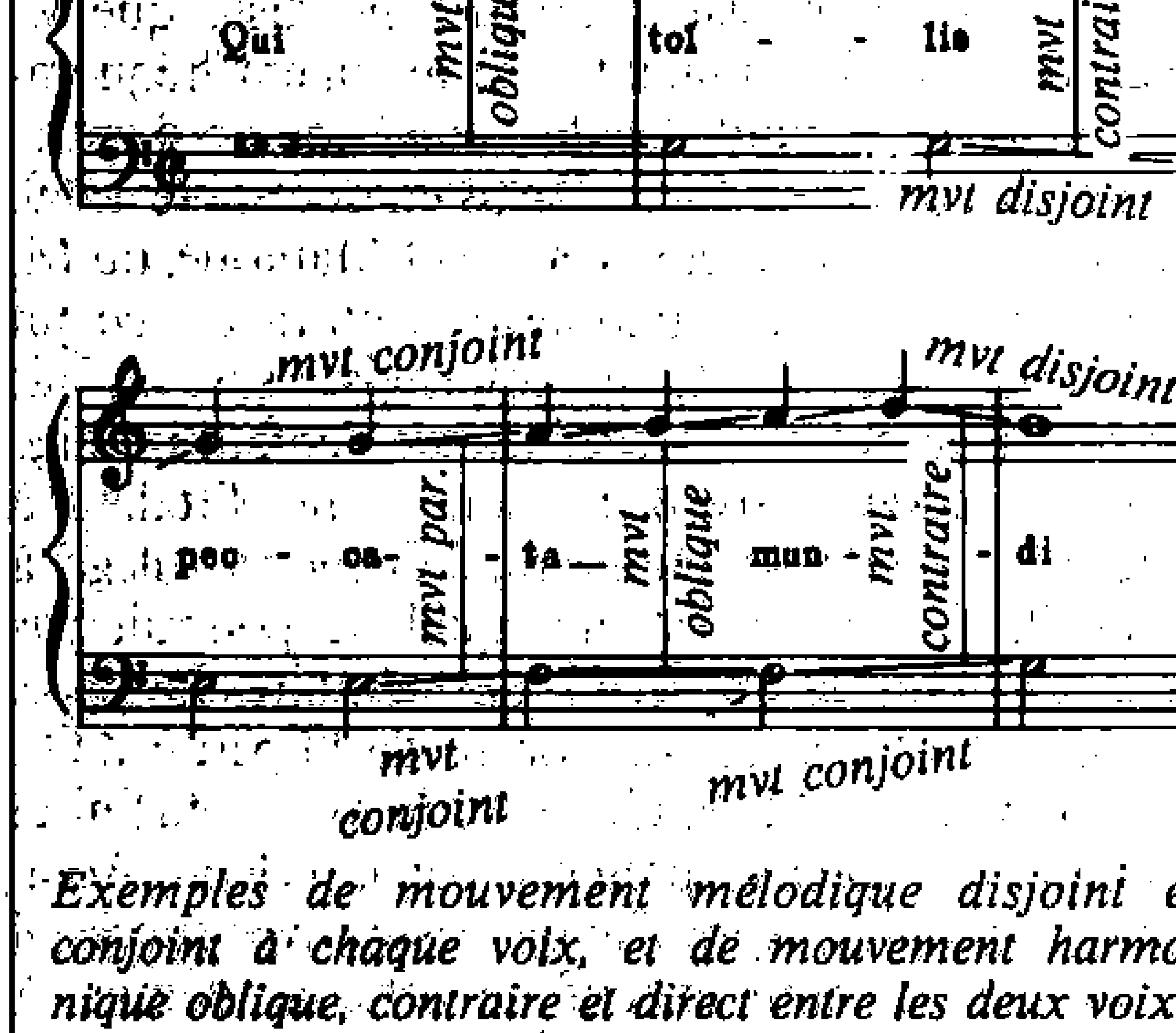
Mouton Charles (? 1626 - ? v. 1710) luthiste et compositeur français. Il étudia avec D. Gaultier et exerça son activité à Turin et à Paris. Entre 1698 et 1699, il publia 4 livres de tablatures, intitulés *Pièces de luth*, deux seulement nous sont parvenus.

Mouton Jean (Hollingue, aujourd'hui Hault-Wignes, Sames, Pas-de-Calais, v.1459 - Saint-Quentin, 1522) compositeur franco-flamand. Prêtre, il fit partie de la chapelle de la cour de France à partir de 1502. Visiblement influencé par Josquin des Prés, il représente l'un des plus grands musiciens français de la fin du XV^e au début du XVI^e s. Apprécié pour sa science contrapuntique et son habileté dans l'art du canon, il se servit de toutes les techniques du contrepoint en usage à l'époque, des plus anciennes aux plus avancées. Ses compositions, célèbres pour leur cohérence

formelle, furent largement diffusées jusqu'à la fin du XVIe s. Il eut pour élève A. Willaert. Il a composé, entre autres, une vingtaine de messes, 120 motets, 10 magnificat de grande envergure, 25 chansons françaises et des psaumes.

mouvement vitesse prescrite ou effective d'une exécution musicale. // Une des parties distinctes de certaines formes de composition, en particulier de la sonate (1er, 2e, 3e m.), d'un quatuor, d'un concerto ou d'une symphonie.

mouvement terme désignant le dessin d'une ligne mélodique, soit dans un sens absolu, soit dans ses relations avec d'autres parties. Si l'on se réfère à une seule voix, le m. concerne la dimension horizontale, mélodique du chant : la voix peut avoir un m.

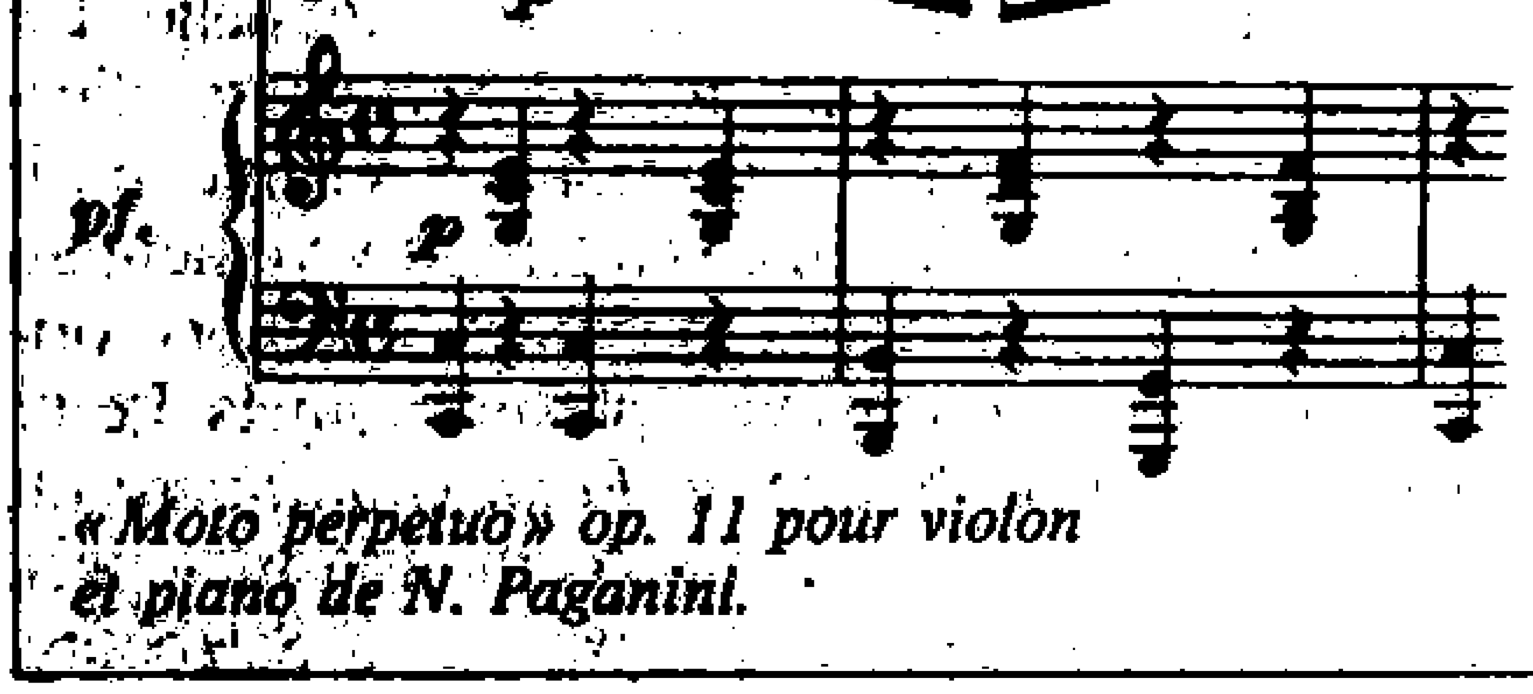


Exemples de mouvement mélodique disjoint et conjoint à chaque voix, et de mouvement harmonique oblique, contraire et direct entre les deux voix.

J. Ockeghem : extrait de la messe «l'Homme armé».

ascendant, si elle va d'un son grave à un son aigu, ou un m. descendant en cas contraire. Le m., soit ascendant, soit descendant, est *conjoint*, si l'intervalle entre une note et la suivante n'est pas supérieur à un ton, et *disjoint* s'il est supérieur. Dans le cas de 2 voix ou plus qui procèdent simultanément, le m. fait allusion à la dimension verticale et harmonique : dans le cas d'un m. *parallèle*, les voix vont dans la même direction ; pour un m. *contraire*, l'une monte et l'autre descend ; dans un m. *oblique*, une voix est tenue, alors que l'autre bouge. Pour le m. *rétrograde* → imitation *par m. rétrograde.*

mouvement perpétuel (*moto perpetuo*) composition à caractère de virtuosité, en vogue surtout au



«Moto perpetuo» op. 11 pour violon et piano de N. Paganini.

XIXe s., reposant sur un motif rythmique rapide, répété obstinément du début à la fin de l'œuvre.

mozarabe, chant chant liturgique de l'ancienne Eglise espagnole. Il constitue l'un des 4 «dialectes» musicaux de la liturgie chrétienne du Moyen Age en Europe occidentale (avec le chant romain, gallican et ambrosien). Sa tradition s'établit entre le IVe et le Ve s. (époque de la christianisation de la péninsule Ibérique) et le VIIe s., c'est-à-dire en période de domination wisigothe, d'où l'autre appellation de «chant wisigothique». Il existait donc déjà, avant le commencement de la domination arabe (711), d'où il tire son nom. A la fin de celle-ci, dans la seconde moitié du XIe s., la tradition du chant romain fut imposée également dans la péninsule Ibérique (comme dans toute l'Eglise chrétienne d'Occident). Les plus grands centres de production du c. m. furent Séville, Tolède et Saragosse. Parmi les principaux auteurs figurent saint Isidore et saint Eugène. Les plus anciens manuscrits, qui nous sont parvenus, sont ceux transcrits à Tolède entre le IXe et le XIe s., en notation non diastématique (→ notation), difficilement déchiffrable. Le c. m. était caractérisé par la richesse de ses mélismes et la tendance à la dramatisation responsoriale entre le célébrant (ou la *schola cantorum*) et la masse des fidèles. Un grand nombre de ses mélodies a été probablement absorbé par le chant romain ou le chant grégorien.

Mozart Leopold (Augsbourg 1719 - Salzbourg 1787) compositeur et violoniste autrichien. Après avoir accompli des études classiques à Augsbourg, sa ville natale, il s'installa à Salzbourg pour y étudier la théologie. Il y exerça cependant la profession de musicien de la chapelle archiépiscopale. Il composa de la musique religieuse, des symphonies, des concertos et de la musique de chambre, et ne tarda pas à adopter le style galant. Sa méthode de violon (1756), d'une importance capitale, fut diffusée et traduite rapidement dans toute l'Europe, et est considérée, au même titre que les traités de J. J. Quantz et de C.Ph.E. Bach, comme l'un des fondements des écrits théoriques du XVIIIe s. Mais le plus grand mérite de Léopold est de s'être rapidement aperçu du génie de son fils Wolfgang Amadeus et d'avoir su le cultiver.

Mozart Wolfgang Amadeus (Salzbourg 1756 - Vienne 1791) compositeur autrichien. Wolfgang naquit le 27 janvier, alors que son père Leopold était maître de chapelle auprès du prince-archevêque de Salzbourg. Avant même d'apprendre à lire et à écrire, le petit M. révéla des dons musicaux prodigieux : à 4 ans déjà, il joua du clavicorde, et à 5 ans, il composa des menuets que son père transcrivait. Sa sœur Marianne, surnommée Nannerl, de 5 ans son aînée, jouait également du clavecin avec une grande virtuosité ; si bien que Léopold, poursuivant avec ténacité l'éducation de ses enfants, pensa à exploiter rapidement leurs qualités précoces. En janvier 1762 (Nannerl avait alors 11 ans et Wolfgang 6), Léopold se rendit avec sa famille à la cour du Prince-Electeur de Bavière, à Munich, où les deux petits musiciens donnèrent un concert, qui suscita l'étonnement et l'admiration. L'événement eut de telles retombées, qu'en septembre de la même année, l'impératrice Marie-Thérèse invita les deux enfants prodiges à se produire devant la famille impériale et toute la noblesse. La petite Marie-Antoinette (future reine de France), âgée alors de 7 ans, partagea

W.A. Mozart avec sa sœur Nannerl et leur père Leopold : portrait (1780-1781) de G. Nepomuceno della Croce. Salzbourg, Maison de Mozart.

les jeux des deux enfants, et montra une tendresse toute particulière pour Wolfgang. En 1763, les Mozart entreprirent une tournée de concert, à Munich, Augsbourg, Ulm, Mannheim (où Wolfgang resta impressionné par le célèbre orchestre de Stamitz), à Francfort, Cologne, et continuèrent par Aix-la-Chapelle et Bruxelles jusqu'à Paris. Pendant ce temps, Wolfgang avait appris rapidement le violon et l'orgue, et était admiré, non seulement pour ses compositions, mais aussi en tant que claveciniste, et particulièrement dans l'exécution de sonates de style galant, telles que celles de P.D. Paradisi, et de J.Ch. Bach. Le séjour parisien dura 6 mois, pendant lesquels Wolfgang stupéfia musiciens et écrivains. Le baron Melchior Grimm prit les deux enfants sous sa protection et les présenta à Diderot, D'Alembert, Helvétius, ainsi qu'au peintre Van Loo (qui fit un portrait d'eux), et aux musiciens J. Schobert, E.R. Duni, et P. Gaviniès, les introduisant également à la cour et auprès de Mme de Pompadour. En avril 1764, ils arrivèrent à Londres où J. Ch. Bach, maître de chapelle de la cour, accueillit le petit M. comme un collègue et joua avec lui. Wofgang y fit aussi la connaissance de C. F. Abel ; en recopiant les symphonies de ce dernier, il découvrit la technique de la clarinette, instrument encore peu utilisé à l'orchestre. Le célèbre sopraniste G. Manzuoli lui révéla la technique du bel canto. L'influence de J. Ch. Bach sur M. fut décisive dans les œuvres qu'il composa à Londres ; on peut reconnaître le style de ce dernier, notamment dans les *Symphonies K. 16* et *K. 19*, ainsi que dans plusieurs sonates pour clavecin et autres instruments. Dans cette même ville, où le roi George III et la reine Charlotte ne se lassaient pas d'écouter ses improvisations au clavecin, le jeune garçon eut également ses premiers contacts avec le mélodrame italien, en écoutant les opéras de Piccinni, Galuppi, Ferrandini, Giardini, etc. En 1766, les Mozart se rendirent en Hollande, puis, passant par Lille (où Wolfgang tomba gravement malade), ils retournèrent à Paris, puis en Suisse, à Munich et, enfin, à Salzbourg.

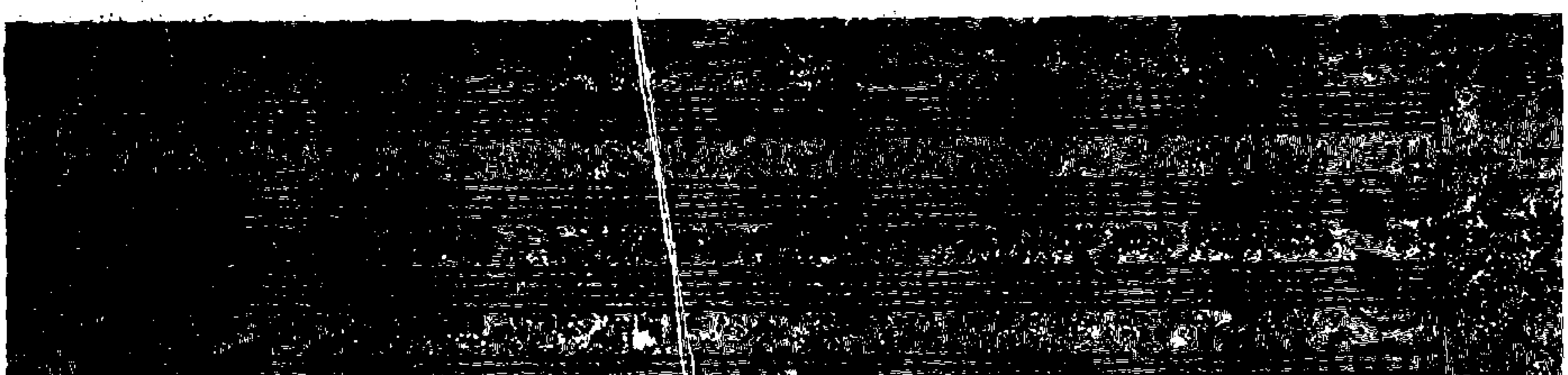
En 1767, l'archevêque commanda à M. l'oratorio *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*, qui fut exécuté au mois de mai avec succès. La même année, il composa également une cantate, un offertoire, un prologue et une tragédie. C'est à partir de cette époque que débuta l'intense et féconde activité de compositeur de M., alors âgé de 11 ans, qui ne cessera qu'à sa mort. Le catalogue chronologique (réalisé en 1862 par le musicologue Ludwig Köchel) atteindra le chiffre de 626 numéros d'opus. M., continuellement réclamé par la noblesse, se rendit souvent à Vienne ; en 1768, il composa, sur l'ordre de l'empereur, *la Finta Simplice*, *opera buffa* en 3 actes, qui ne sera pas représenté à Vienne, mais seulement l'année suivante à Salzbourg, à cause des jalousies que le petit génie suscitait déjà dans les milieux musicaux. En revanche, le singspiel *Bastien et Bastienne*, que M. composa rapidement, fut joué lors d'un concert privé à Vienne, dans la maison du docteur Mesmer. A la même époque, il écrivit également une *Missa brevis* (K. 49) qu'il dirigea lui-même avec grand succès. Dans la capitale, M. eut la révélation de l'*Alceste* de Gluck et se mit à étudier en détail les œuvres des plus grands symphonistes de l'école viennoise (Haydn, Ditters, Vanhall, Gassmann) qu'il venait de découvrir. Il entra en rapport également avec Hasse. Alors que les études et les activités de compositeur ou de concertiste, que M. menait de front, l'épuisaient et le rendaient fréquemment malade, Leopold décida quand même d'entreprendre un voyage en Italie. Partis en décembre 1769, ils passèrent par Rovereto, Vérone et Mantoue, où M. dirigea une de ses symphonies, déchiffra à vue un concerto et une sonate et improvisa sur un air proposé par le public. La célébrité de l'enfant prodige s'était répandue désormais dans toute l'Italie ; à Rome, M. entendit le *Miserere* de Gregorio Allegri à la chapelle Sixtine, et sachant qu'il ne pourrait pas voir la partition, la transcrivit de mémoire. Le pape, admiratif, le fit décorer de l'ordre de l'Eperon d'Or. Arrivé à Bologne, M. étudia avec le Père Martini et fut soumis à l'épreuve prescrite par la célèbre Accademia filarmonica. Après l'avoir passée avec succès, il fut nommé membre effectif de cette académie. A Florence, il rencontra P. Nardini, et à Naples, découvrit l'*Arminda abbandonata* de N. Jommelli.

A Milan enfin, il fit la connaissance de G.B. Sammartini et de N. Piccinni et composa — sur commande — en plus des 4 symphonies, l'opéra *Mitridate, re di Ponto*, représenté le 26 décembre 1770. A la suite du succès de cet opéra, il obtint la commande d'une autre œuvre de circonstance pour les noces de l'archiduc Ferdinand et de Marie-Béatrice de Modène. De retour à Salzbourg en mars 1771, il se remit au travail et composa la *Serenata teatrale* (en 2 actes), *Ascanio in Alba*, sur un texte de l'abbé Giuseppe Parini. Pour monter cette œuvre, M. retourna à Milan, où elle fut représentée le 17 octobre, avec grand apparat. En 1772, l'archevêque de Salzbourg, qui avait protégé M., mourut ; Hieronymus Colloredo, qui lui succéda, fut toujours hostile à M. et lui fit subir de graves humiliations. Il obtint toutefois l'autorisation d'accomplir un troisième voyage en Italie, pour la représentation — à Milan (décembre 1772) — de l'opéra *Lucio Silla*, composé à contrecœur et voué à l'échec ; à cette occasion, il rencontra Giovanni Paisiello. De mars 1713 à l'été 1777, M. resta à Salzbourg, effectuant toutefois quelques brefs séjours à Vienne, où il devint le disciple de Haydn et s'intéressa vivement au contrepoint ; il y composa quelques quatuors originaux, avec fugue conclusive à plusieurs sujets. Le 13 janvier 1775, l'opéra bouffe, *la Finta Giardiniera* fut représenté à Munich et suscita l'enthousiasme ; puis, en 1776, ce fut l'opéra, *Il Re pastore*, à Salzbourg.

Mais l'atmosphère terne et mesquine de sa ville natale et les vexations continues que lui infligeait l'archevêque Colloredo, le poussèrent à se démettre de sa charge de *Konzertmeister*, qui, de plus, était mal rétribuée. En août 1777, il quitta Salzbourg, accompagné cette fois seulement de sa mère, pour se rendre à Munich ; il alla ensuite à Augsbourg et à Mannheim où il se remit à étudier et à écouter les symphonistes de cette école. Pour vivre, il donna des leçons et composa sur commande. A cette époque, il rencontra Aloysia Weber, (fille de Fridolin W., oncle de C. M. von Weber, le futur auteur du *Freischütz*) et en tomba amoureux. Il repartit à Paris, pour y chercher la gloire, mais trouva le milieu musical changé et moins favorable, plongé dans la querelle entre Piccinnistes et Gluckistes, querelle à laquelle il resta totalement étranger. Le 3 juillet 1778, sa mère mourut : accablé de douleur — que ne parvint pas à atténuer le succès remporté par sa *Symphonie en ré*, dite «*Parisienne*» (K. 297) —, il retourna à Salzbourg, où l'attendait la charge d'organiste de la cour et du dôme.

Le succès éclatant remporté à Munich avec son nouvel opéra, représenté le 29 janvier 1781, le poussa à rompre définitivement avec Salzbourg, pour tenter sa chance dans le milieu international de Vienne. Il s'y établit, malgré l'opposition de son père et de sa sœur, et, déçu par le comportement de la chanteuse Aloysia Weber, devenue trop frivole, il épousa, en 1782, la sœur de celle-ci, Constance, plus docile. La même année, il reçut, de l'empereur Joseph II, la commande d'un opéra. M. choisit de faire représenter un singspiel allemand, sur un texte de Gottlob Stephanie, intitulé *Belmonte et Constanze* ou *Die Entführung aus dem Serail* («Belmonte et Constance ou l'Enlèvement au Sérail») premier chef-d'œuvre de l'opéra mozartien et premier opéra allemand à montrer la voie à la génération romantique, à commencer par C.M. von Weber. Après la représentation de cet opéra (le 16 juillet 1782), M. sembla s'éloigner pendant quatre ans du théâtre. Entré dans la franc-maçonnerie, il composa de nombreuses œuvres instrumentales, symphoniques et de chambre, des concertos pour piano, des quatuors et des trios. A Vienne, il se lia d'amitié fraternelle avec Lorenzo Da Ponte et Emanuel Schikaneder, qui devinrent ses librettistes. Après avoir composé un petit opéra intitulé *Der Schauspieldirektor* («le Directeur de théâtre»), monté à la cour à Schönbrunn, il écrivit l'un de ses plus grands chef-d'œuvres, *Les Noces de Figaro*, sur un admirable texte de Da Ponte, que celui-ci avait tiré, à la demande même de M., de la célèbre comédie de Beaumarchais. Dès la première représentation (1^{er} mai 1786), le succès fut délirant, et suscita la jalousie de la part des compositeurs d'opéras les plus en vogue de l'époque (comme Antonio Salieri) qui chercheront en vain à nuire à M., considéré désormais comme le plus grand musicien vivant. L'œuvre fut représentée également à Prague, en juillet de l'année suivante, et le théâtre italien de cette ville lui proposa d'écrire un nouvel opéra. Ce fut *Don Giovanni*, encore sur un livret de Lorenzo Da Ponte et mis en scène le 29 octobre 1787. Cet autre chef-d'œuvre absolu impressionnera Goethe et constituera un thème inépuisable de réflexions littéraires et philosophiques, aussi bien à l'époque romantique — de Kirkegaard à Nietzsche — que de nos jours. Après

Début de la partition autographe de la symphonie en do maj. K 551 («Jupiter»).



Mozart, portrait inachevé (1783) de J. Lange. Salzbourg, Musée Mozart.

le triomphe de *Don Giovanni* à Prague, M. retourna à Vienne, où il fut nommé *Kammermusicus* de l'empereur, poste resté vacant à la mort de Gluck.
Mais la situation du musicien était précaire; le modeste traitement, les leçons privées, les compositions en tous genres qui lui étaient commandées, ne suffisaient pas à combler le grave déficit du budget familial; M. s'isolait de plus en plus, ne trouvant plus, même auprès de sa femme, un réconfort à sa propre solitude. De plus, une autre épreuve l'attendait, avec la mort de son père, survenue le 28 mai 1787. En 1789, il se rendit à Berlin à la suite du prince Lichnowsky. L'empereur Frédéric-Guillaume II, après l'avoir entendu jouer à Potsdam, lui offrit la charge de premier *Kappelmeister* (maître de chapelle) avec un salaire annuel de 3000 Thalers. Mais M. refusa, préférant rester fidèle à l'empereur d'Autriche, son protecteur, pour lequel il écrivit un nouvel opéra, *Cosi fan tutte, ossia la Scuola degli amanti*, également sur un livret de Da Ponte et représenté à Vienne le 26 janvier 1790. Cet opéra fut accueilli plutôt froidement. A la mort de Joseph II, Leopold II lui succéda, et ne montra aucun intérêt pour la musique; pour célébrer son couronnement, M. écrivit toutefois, sur un vieux livret de Métastase, *la Clémence de Titus*, représenté à Prague le 6 septembre 1791. A Prague, où il se rendit en compagnie de son élève Franz Süssmayr et de sa femme Constance, M. était déjà en très mauvaise santé, et il retourna à Vienne, convaincu qu'il lui restait très peu de temps à vivre. La légende veut — rendant ainsi la présence de la mort encore plus imminente — qu'un inconnu, après avoir commandé à M. un requiem, ait disparu sans se faire connaître. M. aurait alors commencé la composition de cette messe, en imaginant, dans son délire, son commanditaire, soit comme un messager céleste, soit comme une puissance infernale. Il accepta cependant la proposition de composer un singspiel, *Die Zauberflöte* («la Flûte enchantée») sur un texte de Schikaneder. Cet ultime chef-d'œuvre lyrique de M., représenté le 30 septembre 1791 au petit Theater auf der Wieden, marque dans l'histoire de la musique une étape décisive, tout comme *les Noces de Figaro* et *Don Giovanni*. Le *Requiem*, repris fébrilement, restera inachevé, du fait de la mort subite de M., le 5 décembre 1791. Cette œuvre sera terminée par Süssmayr. Inhumé à la sauvette au cimetière Saint-Marc à Vienne, M. fut enterré dans une fosse commune. Les causes de sa mort demeurent mystérieuses; la légende (apparue pendant le romantisme, avec des poètes et hommes de lettres, parmi lesquels Pouchkine), veut qu'il ait été empoisonné par Salieri. En 1842, la ville de Salzbourg fonda le Mozarteum pour valoriser son œuvre, en conservant les documents le concernant, ainsi qu'en exécutant ses compositions lors d'un festival. L'activité créatrice de M. s'étendit à tous les genres musicaux, de la musique de chambre au concerto pour instrument soliste, de la musique religieuse à la symphonie et à l'opéra. Une première édition de ses œuvres complètes fut publiée à Leipzig de 1877 à 1905. En 1955, la maison d'édition Bärenreiter à Kassel commença la publication d'une nouvelle édition critique.

• *La musique de chambre.* Les quintettes, quatuors et trios à cordes occupent une place particulière dans la production mozartienne. Le premier quatuor est appelé *«de Lodi»* (K. 73), parce qu'il fut composé pendant un court arrêt dans cette ville (15 mars 1770), au cours d'un voyage à Milan. M., qui ne pouvait pas encore connaître les derniers quatuors de Haydn, montre, déjà dans ce premier essai, son habileté pour mettre en valeur toutes les qualités et les possibilités solistes de chacun des quatre instruments à cordes (2 violons, alto et violoncelle); entre 1770 et 1774, M. perfectionna de façon surprenante ce genre musical, qu'il cultivera jusqu'à la pleine maturité. Les 15 premiers quatuors (K.136-138, 155-160 et 168-173) se situent dans la période d'étude féconde, placée, d'une part, sous l'influence de Haydn et, d'autre part, sous celle de la musique italienne. On trouve ensuite les quatuors de la maturité, parmi lesquels les 10 fameux «grands» quatuors publiés comme opus X : les 3 derniers (K.575, 589, 590), dédiés au roi de Prusse sont particulièrement intéressants. Il a composé en tout 23 quatuors à cordes; à ceux-ci s'ajoutent 9 quintettes (dont un avec cor et un avec clarinette), quelques quatuors avec piano et de nombreux trios à cordes ou pour autres instruments. Pour la musique de chambre, on peut citer également les nombreuses sérénades, les divertissements et les cassations, composés cependant pour un public plus vaste et souvent destinés à être exécutés en plein air. On compte une cinquantaine de ces compositions dont la plus célèbre est sans doute *Eine Kleine Nachtmusik* («Une petite musique de nuit», K. 525). Les 28 sonates pour violon et piano et les 22 pour piano sont d'une importance fondamentale et, à celles-ci, on peut ajouter d'autres œuvres nombreuses, parmi lesquelles dominent la *Fantaisie et fugue* en *do* majeur (K. 394) et les *Fantaisies* en *do* mineur, en *ré* mineur et en *do* mineur (K.396, 397 et 445); les trois premières, écrites en 1782, et la dernière, en 1785, constituent une véritable annonce de la technique pianistique beethovénienne et du romantisme naissant.

• *Les concertos pour instruments solistes.* Les 7 concertos pour orchestre (1775-1780), et surtout les 23 concertos pour piano, sont particulièrement importants. M. parvient à faire du concerto pour soliste et orchestre une forme autonome de réel dialogue symphonique, en opposition au genre contemporain, purement concertant et de salon. Parmi les concertos pour piano et orchestre, les plus célèbres sont ceux en *mi* bémol (K.449), *ré* mineur (K.446), en *do* (K.467), en *do* mineur (K.491) et en *si* bémol majeur (K.595), ce dernier ayant été écrit en 1791. On peut citer éga-

lement d'autres concertos pour instruments solistes, comme ceux pour flûte, flûte et harpe, basson, ou cor; le superbe concerto en *la* majeur pour clarinette et orchestre est à retenir également.

• *Les symphonies.* En moins de 25 ans, M. transforma radicalement la structure de la symphonie, non seulement par rapport aux modèles classiques (Sammartini, Stamitz, Haydn), mais encore par la personnalisation expressive des matériaux thématiques, qui semblent déjà annoncer la dimension dialectique caractéristique de la symphonie beethovénienne. M. composa 52 symphonies, parmi lesquelles on peut retenir celles en *sol* mineur (K.183), en *la* mineur (K.201), en *ré* (K.202), en *si* bémol (K.319), en *ré*, dite «*Haffner*» (K.385), en *do* (K.425) et surtout les 4 dernières : en *ré*, dite «*Prague*», (K.504) en *mi* bémol (K.543), en *sol* mineur (K.550), en *do*, dite «*Jupiter*» (K.551).

• *Les opéras.* Leur importance a déjà été évoquée dans la chronologie mozartienne. L'itinéraire stylistique des œuvres lyriques de M. peut se diviser en 3 périodes :

a) les œuvres de premières jeunesse, influencées par les modèles des drames lyriques italianisants et celui de Métastase, comme *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* et *Appolo et Hyacinthus* (tous les deux en allemand, Salzbourg, 1767), *Bastien et Bastienne* (Vienne, 1768), *la Finta Semplice* (3 Actes, de Goldoni, première œuvre écrite sur un texte italien, Salzbourg, 1769); viennent ensuite les œuvres écrites pour Milan : *Mitridate, re di Ponto* (3 Actes, de Racine, 1770), *Ascanio in Alba* (2 Actes, livret de G. Parini, 1771) *Lucio Silla* (3 Actes, de Métastase) et enfin *Il Sogno di Scipione* (sérénade théâtrale de P. Métastase, Salzbourg, 1772);

b) les œuvres de première maturité commencèrent avec *la Finta Giardiniera* (3 Actes, de R. de' Calzabigi, Munich, 1775). Avec cette œuvre, influencée par Gluck, M. élabora une conception personnelle du théâtre musical, et chercha une caractérisation psychologique des personnages, en opposition aux modèles désormais trop rhétoriques et maniérés de l'opéra mythologique et à sujet historique. Cette première recherche personnelle importante fut suivie de l'opéra *Il Re pastore* (2 Actes, de Métastase, Salzbourg, 1775), puis du ballet *les Petits Riens* (Paris, 1778), sur une chorégraphie de J. G. Noverre, réformateur de la danse et du ballet. M. se lia d'amitié avec ce dernier, dont les idées eurent une influence notable sur la conception théâtrale du musicien. En 1779, il composa les musiques de scène pour *Thamos, König in Aegypten*, de T.Ph. von Gleber et l'opéra allemand *Zaïde* (2 Actes, de J. A. Schachtner), demeuré incomplet;

c) les œuvres de pleine maturité et les grands chefs-d'œuvre se situent dans les dix dernières années de la vie de M. Après *Idomeneo, re di Creta* (3 Actes, de J. B. Varesco, Munich, 1781), il composa *Bellonte und Constanze*, ou *Die Entführung aus dem Serail* («l'Enlèvement au sérail», en 3 Actes, de G. Stephanie, Vienne, 1782); celui-ci aurait dû être suivi (en 1783) de l'opéra bouffe, *l'Oca del Cairo* (de G. B. Varesco, resté incomplet et reconstitué par V. Mortari en 1937), qui aurait peut-être été un autre chef-d'œuvre du style italien rénové par M. A cette époque, le musicien rencontra Lorenzo Da Ponte et leur première collaboration donna un *opera buffa*, resté, lui aussi, incomplet, *lo Sposo deluso, ossia la Rivalità di tre donne* (1783). Après un petit singspiel écrit pour la cour de Vienne, *Der Schauspieldirektor* («le Directeur de théâtre», en 1 Acte de G. Stephanie, Schonbrünn, 1786) — qui parodiait le «commerce» d'opéras de l'époque —, ce fut *les Noces de Figaro* (2 Actes, de L. Da Ponte, d'après Beaumarchais, Vienne, 1786), suivi l'année suivante par un autre très grand chef-d'œuvre *Il Dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni* (2 Actes, de L. Da Ponte, de Tirso de Molina, Prague, 1787); mais c'est avec *Cosi fan tutte, ossia la Scuola degli amanti* (2 Actes, de L. Da Ponte, Vienne, 1790), que M. atteignit le plus grand équilibre formel dans le rapport entre les instruments et les voix, inventant une «comédie musicale», à l'harmonie géométrique. Le vrai testament de M. dans le domaine de l'opéra reste cependant *Die Zauberflöte* (2 Actes, de E. Schikaneder, Vienne, 1791) qui sera suivi de *la Clémence de Titus* (2 actes, de Métastase, Prague, 1791).

• *La musique sacrée.* Quelques chefs-d'œuvre figurent parmi les 19 messes écrites par M. : la messe en *do* majeur K. 317 (dite *«du Couronnement»*, 1772), la *Missa solemnis*, K. 337 (1780), la messe en *do* mineur K. 427 (1783) et le *Requiem* en *ré* mineur K. 626 (1791); parmi la soixantaine d'œuvres sacrées, on peut citer également des litanies, vêpres, cantates et sonates d'église, etc.

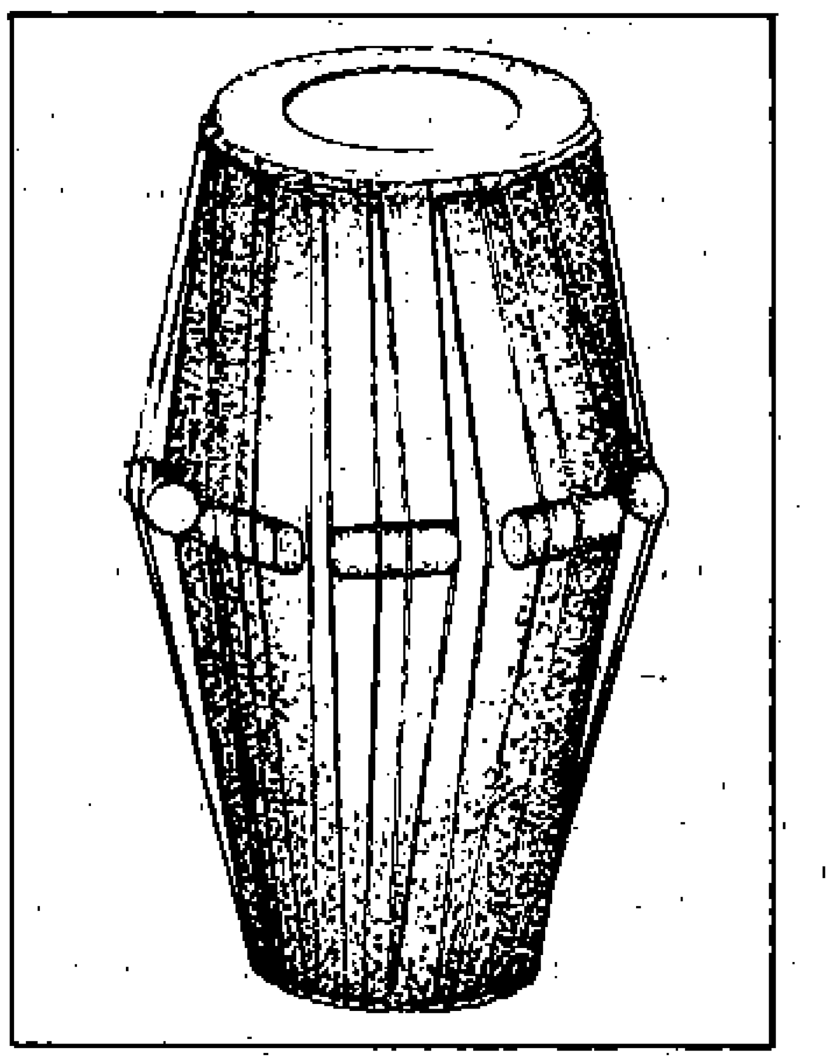
Œuvres diverses. En plus d'un certain nombre de compositions profanes de formes diverses (airs concertants, duos, etc.) pour plusieurs instruments, M. a composé 40 lieder pour chant et piano, des canons et environ 50 danses pour orchestre. Les 3 pièces pour orgue mécanique (K. 594, 608 et 616, écrites en 1790-91) et les 3 adagios pour harmonica de verres (K.616 a et 617 a et b, 1791) sont également dignes d'intérêt. Ce dernier instrument, qui venait d'être inventé, intéressa aussitôt M., dans les derniers mois de sa vie. On peut citer enfin quelques lieder, chœurs, cantates et musiques funèbres pour orchestre (K.477), composés pour une loge maçonnique.

Mort à peine âgé de 36 ans, M. est peut-être le cas le plus étonnant de toute l'histoire de la musique. M. pratiqua un langage qui était commun à une centaine de compositeurs de l'époque et en accepta les modèles; il n'opéra pas de révolution, mais fut cependant un novateur. Il sut surtout élever ses modèles à un degré de perfection que Goethe considéra comme le couronnement final de la rationalité et de l'équilibre de l'esprit, comparable seulement à l'âge d'or de l'art grec. M. échappe ainsi à une définition esthétique qui va au-delà de la simple reconnaissance des éléments stylistiques, ou plutôt des emplois stylistiques communs à une époque qui assura la transition entre le baroque et le rococo. En effet, sa personnalité s'éleva bien au-dessus de tout autre musicien de son temps. Dans tous les genres musicaux, il atteignit un équilibre et une perfection indéniables. Ce ne sont pas tant les événements de la vie de M. qui surprennent, ni la précocité du génie qui le porta, encore enfant, à une étourdissante maturité au niveau du langage musical, mais c'est la synthèse miraculeuse qu'il réalisa en une trentaine d'années d'activité, synthèse qui renferme l'expérience

d'un siècle et, avec elle, toute une civilisation musicale; car ce qui se passa ensuite dans l'histoire de la musique, de Beethoven à nos jours, appartient à un autre «monde», toujours plus fermé et conditionné par des facteurs de plus en plus subjectifs et autochtones de l'expérience musicale. Cela n'enlève rien au fait que — dans quelques-unes de ses dernières œuvres (notamment dans les quatre dernières symphonies, les fantaisies et dernières sonates pour piano, le quintette en *sol* mineur k.512, *la Flûte enchantée* et le *Requiem.*) — M. ait pressenti et devancé clairement la nouvelle sensibilité et l'inquiétude naissante.

Mravinski Evgeni Alexandrovitch (Saint-Pétersbourg 1903) chef d'orchestre soviétique. Depuis 1938, il dirige l'Orchestre philharmonique de Léningrad avec lequel il a fait connaître en Europe et aux Etats-Unis la production des compositeurs soviétiques.

mridangam tambour à deux peaux utilisé dans la musique classique de l'Inde méridionale; le corps est en forme de tonneau, mais les deux extrémités n'ont pas le même diamètre, de sorte qu'une membrane produit un son plus grave que l'autre. Afin d'obtenir une intonation précise et une bonne netteté de timbre, on construit les membranes avec un soin particulier, en utilisant diverses couches de peau et une pâte élastique spéciale que l'on applique sur la surface externe. Le m. est le tambour le plus ancien de la culture indienne; le joueur, accroupi, l'appuie horizontalement devant ses jambes pour accompagner la danse et les exécutions de musique instrumentale; il en joue des deux mains, en combinant avec grande dextérité les mouvements des doigts, de la paume et du poignet.



Mridangam, tambour en forme de tonneau utilisé dans la musique classique de l'Inde méridionale.

Mudarra Alonso (? v. 1508 - Séville 1580) vihueliste et compositeur espagnol. En 1547, il était chanoine de la cathédrale de Mendoza. En 1546, il publia à Séville un volume intitulé *Tres Libros de musica en cifras para vihuela*, qui contient des fantaisies (parmi lesquelles la célèbre *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*), des *tientos*, des morceaux pour voix et vihuela et pour guitare seule.

Muddy Waters pseudonyme de McKinley Morganfield (Rolling Fork, Mississippi, 1912 - Westmont, Illinois, 1983) chanteur et guitariste de blues américain. Musicien de la tradition du blues urbain, il en respecta les techniques qu'il actualisa par l'électrification et quelques effets rock.

mue terme qui, appliqué à la voix, indique le changement de timbre qui s'opère chez les garçons à la puberté, et annonce le timbre de leur future voix.

Muffat Georg (Megève, Haute-Savoie, 1653 - Passau 1704) compositeur allemand d'origine écossaise. Il exerça en Allemagne, à Vienne, à Prague, et, en 1690, fut maître de chapelle de l'évêque de Passau. Auparavant, il avait passé six années à Paris — s'imprégnant, entre autres, de la musique de Lully —, et avait séjourné pour une brève période à Rome, où il avait étudié avec Pasquini et avait fait la connaissance de Corelli. Ces expériences furent pour lui fondamentales : il chercha à insérer dans ses œuvres, surtout instrumentales, des éléments de diverses traditions nationales, obtenant des résultats très intéressants. On lui doit l'introduction du concerto grosso en Allemagne. M. peut être considéré comme l'un des meilleurs musiciens allemands de la génération précédant celle de Bach. Son œuvre fondamentale est l'*Apparatus musico-organisticus* (1690), recueil de sonates abordant surtout les problèmes de la technique pour orgue.

Mugnone Leopoldo (Naples 1858 - Capodichino, près de Naples, 1941) chef d'orchestre et compositeur italien. Il commença tôt sa carrière de chef d'orchestre mais il se fit en même temps remarquer comme auteur de deux opérettes à succès. En 1888, il se lia d'amitié avec l'éditeur Sonzogno et dès lors s'efforça sans cesse et avec passion d'aider les compositeurs de l'école vériste : il dirigea les premières exécutions de *Cavalleria rusticana* de Mascagni (1890), *Tosca* (1900) et *la Rondine* («l'Hirondelle», 1917, première italienne) de Puccini et *Mese mariano* («le Mois de Marie», 1910) de Giordano. En tant que compositeur, au contraire, il ne connut pas le succès avec ses trois opéras de style vériste ni avec sa musique de chambre.

Mule Marcel (Aube, Orne, 1901) saxophoniste français. D'abord instituteur, il est entré à la musique de la Garde républicaine en 1923. Dès 1929, grand virtuose de son instrument, il a fondé le Quatuor de saxophones de la Garde républicaine, qui deviendra le Quatuor de saxophones Marcel Mule en 1952. Entre-temps, il aura été nommé professeur au Conservatoire de Paris (1942-1967). Il a laissé un grand nombre de compositions et d'ouvrages didactiques sur le saxophone. □

Mulè Giuseppe (Termini Imerese, Palerme, 1885 - Rome 1951) compositeur italien. Il écrivit des opéras où apparaît l'influence de Strauss et des néoromantiques, comme *Dafni* (d'après Théocrite, 1928) et *Liolà* (d'après Pirandello, 1935), de nombreuses musiques de scène pour le théâtre gréco-romain de Syracuse, l'oratorio *Il Cieco di Gerico* («l'Aveugle de Jéricho») et des morceaux pour orchestre.

Müller August Eberhart (Northheim, Hanovre, 1767 - Weimar 1817) organiste, pianiste, flûtiste, compositeur et chef d'orchestre allemand. Elève de J. Ch. Bach à Bückenburg, il fut premier flûtiste au Gewandhaus de Leipzig et, en 1804, cantor de cette ville; en 1810, il devint directeur musical de la cour de Weimar, où il fit la connaissance de Goethe. Il a composé, en suivant la plupart du temps le modèle de Mozart, des concertos pour piano et flûte, de la musique de chambre, des sonates et des caprices pour piano. Mais il est surtout connu comme interprète et professeur, ainsi que pour avoir favorisé la diffusion des œuvres de Haydn et de Mozart (il a publié, entre autres, un guide des concertos pour piano de Mozart); il a également collaboré aux premières éditions de ces mêmes œuvres, auprès des éditions Breitkopf & Härtel.

Müller Ivan (Reval, Estonie, 1786 - Bückeburg, Hanovre, 1854) clarinettiste, compositeur et inventeur russe. Concertiste apprécié, il a donné son nom à un nouveau type de clarinette en *si* bémol comportant treize clefs au lieu de six. Toute sa production est consacrée à la clarinette.

Müller Wenzl (Trnava, Moravie, 1767 - Baden, Vienne, 1835) compositeur et chef d'orchestre autrichien d'origine morave. Il passa presque toute sa vie à Vienne, où il fut à partir de 1786 maître de chapelle du Leopoldstadt Theater. Il composa environ 250 œuvres lyriques (singspiele, opérettes, farces, pantomimes), suivant le modèle de Dittersdorf et de Mozart, lesquelles obtinrent en général un grand succès, grâce à la richesse de leur invention mélodique et au brio de leur veine humoristique; parmi ces œuvres, quelques-unes offrent un intérêt particulier : *Alpenkönig und Menschenfeind* (qui est probablement le meilleur opéra de M.) et *Kaspar der Fagottist oder Die Zauberzither* (1791), sur un livret remanié par Schikaneder, qui fut également le librettiste de *la Flûte enchantée* de Mozart.

Müller-Blattau Joseph (Colmar 1895 - Sarrebruck 1976) musicologue allemand. Parmi ses nombreuses publications il faut mentionner : *Geschichte der Fuge* («Histoire de la fugue», 1922), *Der deutsche Volkslied* («Le Chant populaire allemand», 1932), *Geschichte der deutschen Musik* («Histoire de la musique allemande», 1938) et plusieurs ouvrages consacrés aux plus grands compositeurs allemands.

Müller von Kulm Walter (Bâle 1899 - Arlesheim 1967) compositeur et critique musical suisse. Il a laissé une abondante production de style traditionnel qui comprend quelques opéras, des pièces pour orchestre, de la musique de chambre, environ une centaine de lieder et de nombreux chœurs a cappella.

Müller-Zürich Paul (Zurich 1898) compositeur et chef d'orchestre suisse. Encore marqué, dans ses premières œuvres, par le langage du postromantisme, il a élaboré dans ses œuvres suivantes un style où l'on note l'influence de l'étude des musiciens de la Renaissance et de la période baroque, marquée par une forte tendance au contrepoint.

Mulligan Gerald Joseph, dit «Gerry» M. (Long Island, New York, 1927) saxophoniste baryton et arrangeur de jazz américain. C'est la personnalité la plus marquante du cool jazz tardif : son inspiration tourmentée d'arrangeur et de soliste a été mise en évidence dans les enregistrements du petit orchestre de Miles Davis. Il est devenu célèbre grâce à ses enregistrements en quatuor avec le trompettiste Chet Baker dans les années 50.

Mumma Gordon (Framingham 1935) compositeur américain. Il a collaboré avec R. Ashley et s'est occupé de musique électronique et de *mixed media.*

Münch Charles (Strasbourg 1891 - Richmond, Virginie, 1968) chef d'Orchestre et violoniste alsacien. Il se produisit à Paris et aux Etats-Unis (Boston) et fut surtout apprécié pour ses interprétations de musiques modernes et contemporaines.

Münchinger Karl (Stuttgart 1915) chef d'orchestre allemand. Il est devenu célèbre dans le monde entier en qualité de chef de l'Orchestre de chambre de Stuttgart, qu'il avait fondé en 1945 pour interpréter les œuvres du répertoire classique.

muñeira danse populaire espagnole, répandue en Galice et en Asturie. De mouvement modéré, à 6/8, elle est exécutée au tambourin et à la cornemuse, et se danse par couple ou collectivement.

Muñoz Molleda Manuel (La Línea, Cadix, 1905) compositeur espagnol. Après ses études au Conservatoire de Madrid, il a obtenu plusieurs prix, dont le Prix de Rome (1934). Son œuvre, au style néoromantique, agrémenté de pittoresque andalou, comprend de la musique de chambre, de la musique symphonique, dont *Postales madrileñas* (1931), *Fantasia romántica* (1943) et *Miniaturas medievales* (1952), un oratorio, *la Resurrección de Lázaro* (1936), des chansons, de la musique de film et des ballets, dont *la Niña de plata y oro* (1936) et *la Rosa viva* (1954). □

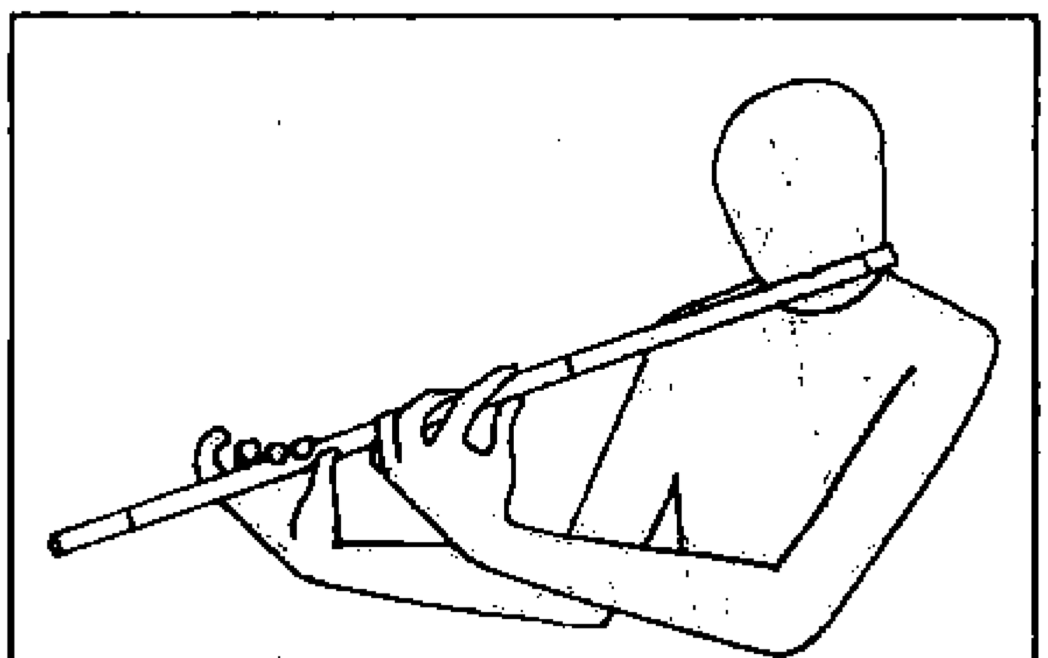
Munrow David (Birmingham 1942 - Cheshan Bois, Buckshire, 1976) instrumentiste anglais. Chercheur en pratiques instrumentales anciennes (qu'il essaya de retrouver également à travers leurs survivances dans la musique populaire), spécialisé des instruments à vent du Moyen Age et de la Renaissance (en particulier de la flûte douce), il forma, en 1967, le *Early Music Consort*, avec lequel il contribua à faire connaître la musique ancienne au grand public, aussi bien par des concerts que par d'importants enregistrements. Il publia l'ouvrage *Instruments du Moyen Age et de la Renaissance* (1976).

Muradeli Vano (Gori 1908 - Tomsk 1970) compositeur soviétique. Elève de Miaskovski, il composa des symphonies et des chants en grande partie inspirés de la récente épopée de sa nation. Il utilisa souvent des thèmes et des passages musicaux typiques du folklore géorgien et arménien. Il est également l'auteur de 3 opéras.

Murail Tristan (Le Havre 1947) compositeur français. Elève de Messiaen, il est l'un des fondateurs et responsables du groupe de recherche Itinéraire, avec Dufourt, Grisey et Levinas. Parmi ses compositions, on peut citer : *Mémoires/Erosion* pour cor et 9 instruments; *Territoires de l'oubli* (1978) pour piano; *les Courants de l'espace* pour ondes Martenot transformées avec synthétiseur et petit orchestre; *Gondwana* pour orchestre.

murali flûte traversière indienne qui consiste en un tuyau de bambou long d'environ 40 cm et muni de six trous. C'est de cet instrument que joue, dans toutes ses représentations, le dieu Krishna.

Joueur de murali, flûte traversière indienne.



murciana danse populaire répandue en Murcie (Espagne méridionale); analogue au → fandango, elle est chantée sur des strophes de 4 octosyllabes.

Muris Johannes de, ou Jean de Murs (Lisieux, Normandie v. 1290 - Paris? ap. 1351) théoricien de la musique, mathématicien et astronome français. Il étudia à Paris et fut en contact avec la cour papale d'Avignon. Il est l'auteur du traité *Ars novae musicae*

(1319), dans lequel il aborde les problèmes théoriques les plus divers, et, en particulier, celui du mensuralisme. Un autre traité, *Libellus cantus mensurabili*, constitue une étude complète de la théorie musicale de l'ars nova.

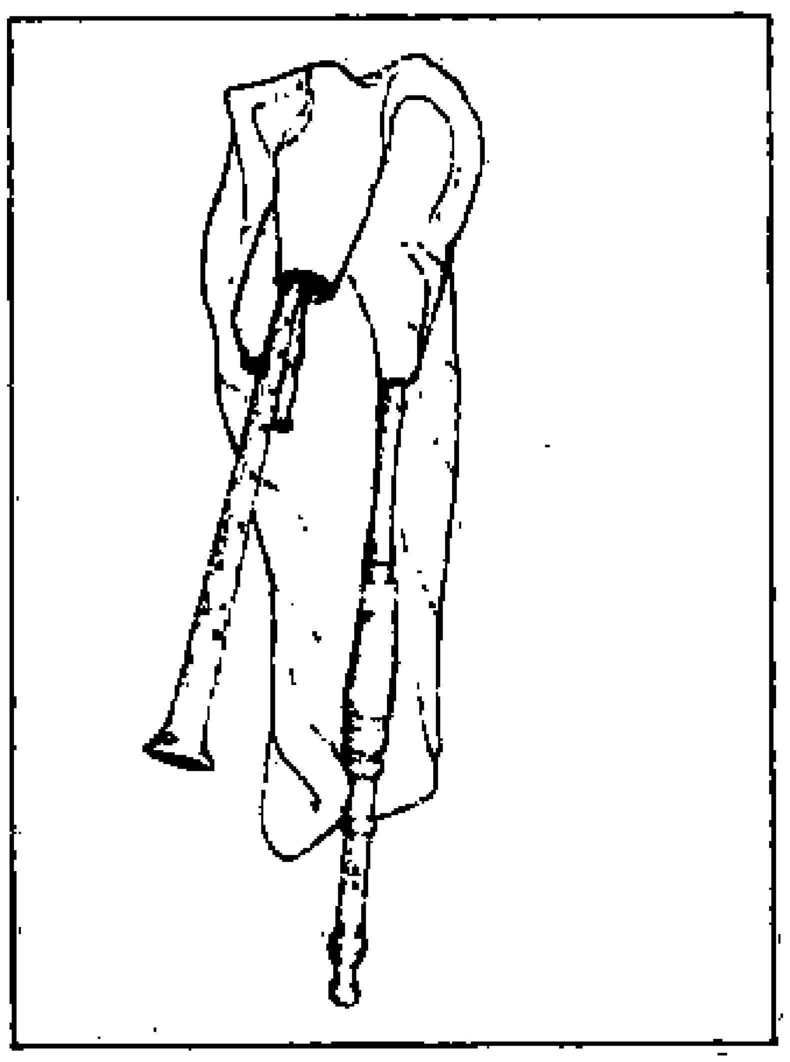
murky brève composition burlesque répandue en Allemagne au XVIII^e s. Son accompagnement caractéristique, constitué d'une batterie d'octaves (c'est-à-dire de notes à distance d'octaves, jouées non pas simultanément, mais successivement) donna son nom à la → basse de m.

Murray David (Berkeley, Californie, 1952) saxophoniste ténor et clarinettiste basse de jazz américain. Il s'est fait connaître dans les années 70. Inspiré par Albert Ayler, il a fait partie du World Saxophone Quartet.

Murray James Arthur, dit «Sunny» M. (Philadelphie 1937) batteur de jazz américain. Après avoir fait ses premiers pas avec Henry «Red» Allen, au début des années 70 il a joué avec Cecil Taylor, puis avec Ornette Coleman, John Coltrane, Don Cherry, Archie Shepp et Albert Ayler. Il a enregistré en France sous son propre nom. Avec Milford Graves, il a bouleversé, dans le cadre du free, la dimension rythmique de la batterie et mis en valeur sa fonction d'instrument soliste.

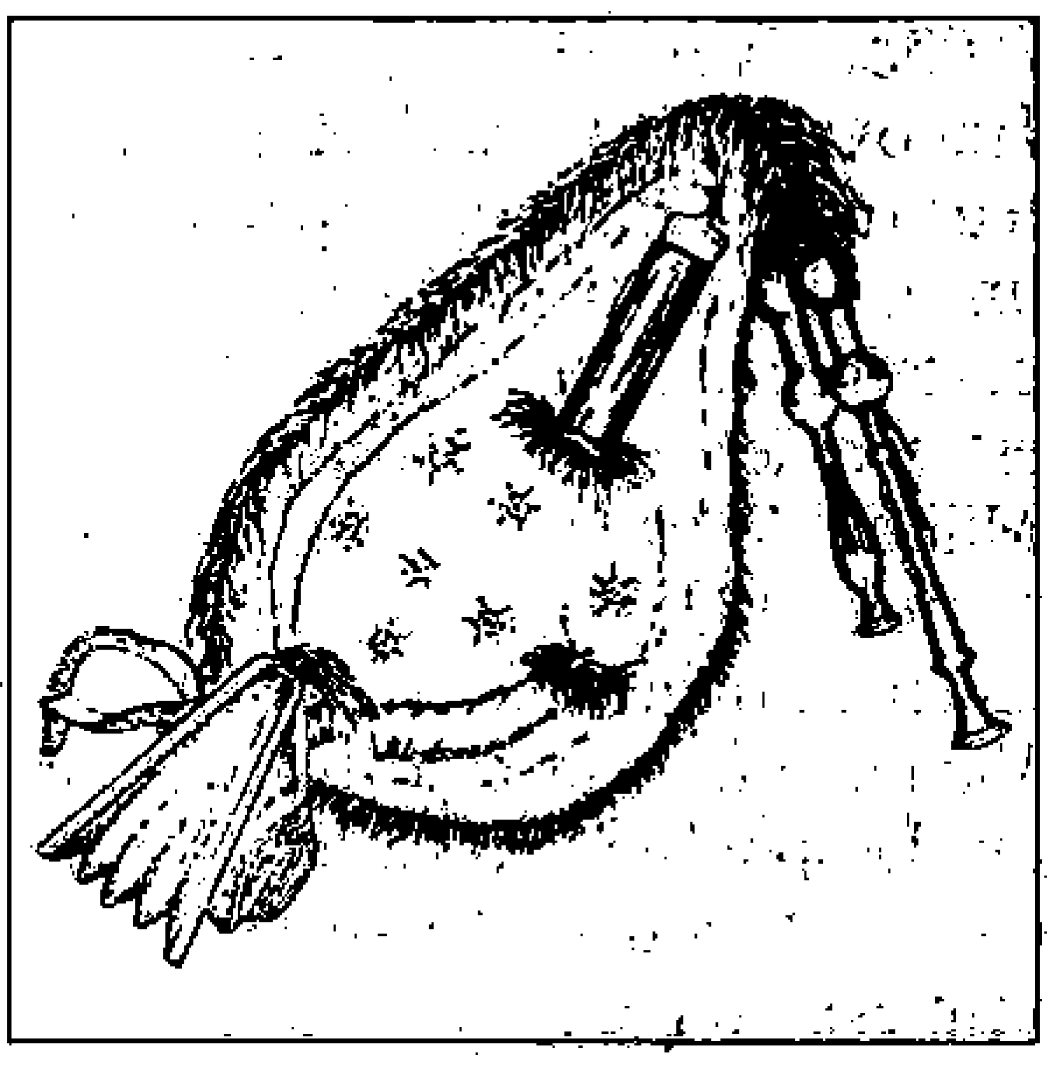
Murril Herbert (Londres 1902-1952) compositeur anglais. De 1933 jusqu'à sa mort, il fut professeur de composition à la Royal Academy of Music. Il est l'auteur d'un «opéra jazz» à succès, *Man in Cage* («l'Homme en cage», 1929), mais ses meilleures œuvres sont ses musiques instrumentales, caractérisées par un équilibre formel et une élégance de style néoclassique.

müsa cornemuse des Apennins du Nord (région appelée «les 4 Provinces» : Alexandrie, Gênes, Pavie, Plaisance), en usage jusque vers les années 30, pour accompagner le → fifre. Elle se compose d'une outre en peau de chèvre à laquelle sont fixés deux tuyaux, l'un de forme conique et à anche double, percé de 7 trous bouchés par les doigts (sans trou à l'arrière pour le pouce) et l'autre de forme cylindrique à anche simple, en 2 parties, faisant office de bourdon; ce dernier était percé de 6 ou 7 trous qui pouvaient être soit ouverts, soit bouchés par de la cire, pour varier la note fixe produite.

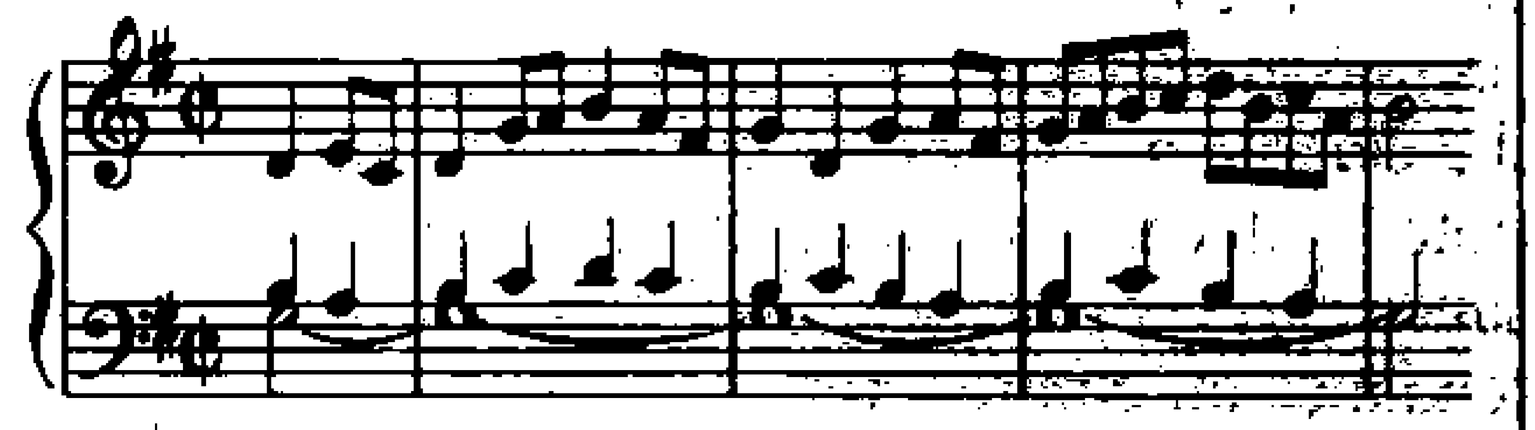


Müsa, cornemuse italienne répandue dans la région des Apennins du Nord.

musette cornemuse française plus connue sous le nom de «musette de cour», indiquant son origine aristocratique et expliquant sa précieuse facture. En fait, elle fut inventée au XVIII^e s. par des musiciens de la cour de France (Hotteterre, Philidor, Chedeville), pour fournir un instrument pastoral suivant la mode arcadienne de l'époque. La m. est formée de deux éléments principaux : un sac de cuir tanné, cousu, et recouvert d'étoffes précieuses, dans lequel sont fixés deux chalumeaux parallèles munis de clés avec faisceaux cylindriques et communiquant entre eux au-dessus des anches; le deuxième élément comprend un bourdon court constitué d'un cylindre percé, avec 13 tubes étroits reliés entre eux, de façon à fournir 4 petits tuyaux de différentes longueurs. Chaque curseur, commandés de l'extérieur, modifie l'intonation de chaque tuyau du bourdon et peut le réduire au silence. Toutes les anches de la m. sont doubles. Elle fut souvent utilisée en couple avec la → vielle pour exécuter des compositions d'inspiration pastorale. // Danse similaire à la → gavotte, de caractère rustique, caractérisée par une note tenue qui rappelle celle du bourdon de la m. (c'est-à-dire le son fixe et continu servant d'accompagnement à cet instrument). Souvent, elle formait un ensemble unique avec la gavotte, constituant la partie appelée trio. // Registre particulier d'orgue ou d'harmonium, à anche battante, au son nasal analogue à celui du hautbois.



Musette ou «musette de cour», cornemuse française du XVIII^e s.



«Musette» de la Suite anglaise n^o 3 de J. S. Bach.

Musgrave Thea (Barnton 1928) femme compositeur et pianiste écossaise. Elève de N. Boulanger à Paris, elle a composé 6 opéras, de la musique symphonique et de la musique de chambre; elle donne également des concerts où elle se consacre surtout à la musique contemporaine. Comme de nombreux musiciens anglais, elle est portée vers des choix stylistiques modérés.

musica ficta expression latine (littéral. «musique feinte») adoptée par les théoriciens musicaux du XII^e-XVI^e s., pour désigner la musique qui utilisait des notes altérées, non prévues dans l'échelle diatonique provenant de l' → hexacorde de Gui d'Arezzo. De telles notes, employées de plus en plus fréquemment, furent indiquées au moyen de signes d'altérations comme le *bémol*, le *bécarre* et le *dièse* (♭, ♮, ♯).

musical genre de spectacle musical apparu à Broadway dans les années qui marquèrent la fin du

XIX^e s. et le début du XX^e s.; il s'agissait d'une adaptation au goût et aux habitudes américaines de l'opérette européenne (viennoise, parisienne et anglaise). Le m. consiste en une comédie (c'est l'abréviation de *m. comedy* ou *m. play*) au caractère brillant et au sujet d'actualité, généralement américain, qui n'exclut toutefois pas des motifs pathétiques, voire même tragiques, et qui se présente comme une mosaïque de morceaux musicaux d'origines diverses (chansons typiques de la musique légère, jazz, morceaux inspirés de l'opéra, danses) orchestrés avec habileté et élégance. Sur le plan du spectacle, le m. est caractérisé par la majesté et la richesse de la mise en scène (décors, costumes, orchestre, corps de ballet) qui le rendent, sous certains aspects, semblable à la revue. Souvent interprété par des acteurs et des chanteurs célèbres, un m. à succès connaît facilement une version cinématographique. Parmi les plus importants compositeurs de m., il faut citer : Berlin, Kern, Youmans, Gershwin, Porter, Rodgers, Bernstein, Weill et Lœwe.

music-hall théâtre consacré à des spectacles de variétés au caractère essentiellement musical. Le terme désigne également le genre du spectacle lui-même. Le m.-h. commença à se répandre vers 1850 en Angleterre : il faisait suite à un spectacle de variétés très populaire dans les tavernes et les auberges; il connut sa période de prospérité entre 1890 et 1914.

musicologie ensemble des disciplines historiques et systématiques inhérentes à la musique. Historiquement, l'emploi du terme se rattache à l'apparition dans les disciplines musicales d'une conscience «scientifique» (non seulement technique et pratique, mais historique et esthétique), qui se développa dans la deuxième moitié du XIX^e s., surtout dans les milieux allemands et français influencés par le positivisme. En réaction contre «l'historisme» idéaliste, qui inspirait la recherche musicale au début du XIX^e s., cet idéal scientifique débuta par l'adoption de critères et méthodes issus d'autres sciences, en particulier de la philologie, de la linguistique, de la paléographie, des sciences naturelles et de la psychophysique. La prise en compte des archives et le catalogage des documents anciens (R. Eitner), la collation de fonds et la critique textuelle (F. Chrysander), l'étude des théories, des techniques et des principes structurels et évolutifs de la musique en tant que langage (H. Riemann), la recherche acoustique et psychoacoustique (H. Helmholtz, F. C. Stumpf), constituèrent en Allemagne le premier noyau d'une discipline appelée précisément *Musikwissenschaft*, par analogie avec l'expression *Naturwissenschaft*, désignant les sciences naturelles. La première tentative pour définir, de manière organique, l'extension et les fondements méthodologiques de la nouvelle discipline fut effectuée, en 1885, par G. Adler, dans la revue «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», qu'il avait fondée avec Spitta et Chrysander; Riemann faisait paraître, lui, un premier précis de musicologie (*Grundriss der Musikwissenschaft*, 1908). A la même époque, une orientation scientifique de recherche analogue se développa en France : le terme de m. fut employé pour la première fois comme indication d'orientation méthodologique, par P. Aubry, en 1903-1905 (*Essais de musicologie comparée*). Aubry l'appliqua surtout à la recherche de type philologique et bibliographique pour la musique ancienne, recherche déjà engagée par De Coussemaker et désignée précédemment sous le nom de «philologie musicale» ou «archéologie musicale». D'autres directions importantes pour les premiers développements de la m. en langue française aboutirent aux recherches historiques de F.J. Fétis, portant sur les structures du langage musical, et aux recherches de type sociologique de J. Combarieu. Au tout début du XX^e s., la m. sembla posséder en grande partie l'ensemble de ses disciplines et méthodologies de recherche. Cependant, le terme suscita encore les réserves de certains chercheurs (comme A. Pirro) qui trouvaient ce terme trop étroit et emprunt de trop de connotations plus ou moins positivistes, pour pouvoir englober la multiplicité des problèmes inhérents au phénomène musical. De nos jours, suivant l'exemple anglo-saxon, le mot m. est utilisé dans un sens très général, désignant tout type de recherches musicales, reposant sur des sources et sur des fondements méthodologiques rigoureux. Selon la répartition proposée par Ch. Seeger (1939), les nombreux domaines de spécialisation qui font partie de la m. moderne peuvent se regrouper en deux secteurs principaux reliés entre eux : le secteur *historique* et le secteur *systématique*.

Le premier (→ historiographie musicale) concerne les études qui, précisément, considèrent le phénomène musical comme un produit historiquement déterminé : recherche et classification des fonds ou *bibliographie musicale* (→ bibliothèque et sources musicales); étude de la sémiographie ancienne (→ paléographie musicale); analyse philologique et critique textuelle (→ édition critique); histoire du langage musical, sous ses aspects techniques, stylistiques, formels et structurels; étude des pratiques d'exécution de la musique ancienne et des → instruments musicaux (→ organologie); biographie; histoire des institutions musicales; étude des procédés de production, de consommation, de diffusion musicale et des autres problèmes de l'histoire sociale de la musique; histoire des théories musicales et des conceptions esthétiques et philosophiques de la musique, etc.

La m. *systématique* comprend les disciplines qui étudient les caractéristiques objectives et constantes de la musique, analysables avec les moyens des sciences exactes, de la statistique, des sciences sociales; en font partie l'→ acoustique, la → psychologie de la musique, forme scientifique d'→ analyse musicale et de recherche structurelle sur le langage musical, la → sociologie et la → sémiologie, ainsi que d'autres domaines de la recherche touchant l'→ esthétique et la philosophie de la musique à tendance scientifique. Les deux domaines de la m. historique et systématique restèrent longtemps séparés. L'opposition entre idéalisme et positivisme au début et dans la première moitié du XX^e s., la réaction antipositiviste et la longue prédominance du «néo-idéalisme», ont renforcé cette situation de séparation, contribuant à diffuser une conception spiritualiste de la musique et alimentant une historiographie de type rhétorique et humaniste, soustraite à la vérification scientifique. De nos jours, le dépassement de cette dichotomie permet aux courants les plus avancés de la m. historique d'utiliser les apports des disciplines systématiques, comme la sémiologie, la psychologie

ou l'analyse musicale. L'étroite interrelation entre les disciplines systématiques, historiques et humanistes apparaît d'ailleurs naturelle avec la finalité même de la musicologie comparée ou de l'→ ethnomusicologie.

musicothérapie intervention au caractère de prévention, de réhabilitation ou de thérapie qui utilise l'expression musicale (en tant que forme de communication non verbale) et lui donne pour but la stimulation et le développement de fonctions telles que l'affectivité, la motricité, le langage, etc. Elle peut concerner les adultes aussi bien que les enfants. Tandis que l'intervention thérapeutique est de la compétence médicale (plus précisément neuropsychiatrique), cette compétence peut être reconnue à des spécialistes de différentes disciplines (pédagogie, psychologie, psychopédagogie, etc.) dans le domaine de la prévention et de la réhabilitation. Les différentes formes d'intervention peuvent être utilisées comme des adjuvants associés à d'autres traitements, ou bien de façon plus exclusive. On distingue deux procédés fondamentaux le plus souvent étroitement liés l'un à l'autre : l'un est «réceptif», l'autre est «actif». Le premier consiste en l'audition de messages sonores, rythmiques et musicaux choisis dans le cadre de la littérature musicale ou extraits de situations d'ambiance sonore particulières et significatives ou encore expressément écrites par le thérapeute en préparation aux séances ou en temps réel (improvisation). Le procédé «actif» consiste, au contraire, à faire concrètement de la musique (dans son acception la plus vaste, qui comprend aussi bien l'élaboration de produits orthodoxes et formels que des productions hétérodoxes et informelles) en utilisant des instruments de musique, des objets, des parties du corps dans des expressions individuelles ou de groupe. On distingue différentes zones d'intervention : la zone relationnelle, qui comprend les cas où il est nécessaire de motiver, de stimuler et de soutenir des attitudes de caractère affectif et émotionnel perturbées au point d'empêcher une vie normale de communication et de relation sociale; la zone motrice où l'intervention vise à stimuler et soutenir le mouvement du point de vue fonctionnel et expressif; la zone verbale où l'intervention vise à motiver, stimuler et activer l'expression verbale du point de vue rythmique et phonétique; la zone sensorielle (auditive, visuelle) où l'on intervient pour spécialiser et qualifier le restant de l'audition en utilisant la voie tactile, viscérale, osseuse, ou pour spécialiser et qualifier la fonction auditive des non-voyants au moyen d'un canal d'information qui puisse concourir à la connaissance du réel. Parmi les moyens thérapeutiques, il faut signaler les messages sonores qui, grâce à leurs caractéristiques hypnotiques qui portent à l'oubli, se révèlent utiles pour alléger la douleur.

L'histoire de la m., indépendamment de ses fondements ou origines historiques, ainsi que son caractère fortement interdisciplinaire (qui la relie à la théorie de l'information, à la cybernétique, à la sémiotique, à la musicologie, à la psychanalyse, à la théorie de la créativité, etc.), font qu'il n'existe pas de critères d'utilisation unanimement reconnus, mais seulement une série de points de vue en partie convergents. On peut rechercher les antécédents culturels de la discipline dans les tendances de psychologie anthropologico-existentielle et dans la psychanalyse elle-même (au sens où la musique peut aider à faire émerger et à sublimer les impulsions d'agressivité et de refoulement), ainsi que dans la psychologie du comportement qui fait référence à l'expérience musicale comme à une activité de compensation dans des situations négatives ou conflictuelles. Depuis plusieurs décennies, la thérapie avec musique est appliquée dans de nombreux pays, où des organismes tels que des universités, des conservatoires et divers instituts pourvoient à la formation de spécialistes en la matière. En Italie, en 1975, s'est constituée une Association italienne d'études de musicothérapie (AISMT) comme lieu de coordination et de développement des forces scientifiques, artistiques et culturelles concernées par cette discipline. En France s'est tenu, en 1974, le premier congrès de l'Association de recherches et d'applications des techniques psychomusicales. D'autres pays — l'Allemagne, l'Espagne, etc. — ont fondé également leurs associations de musicothérapie.

musique légère voir Précis d'histoire de la musique, la Musique légère.

musique populaire voir Précis d'histoire de la musique, la Musique populaire.

musique primitive : désignation impropre de la musique produite par les populations restées au stade tribal (voir Précis d'histoire de la musique, les Civilisations musicales extra-européennes; également → ethnomusicologie, paragraphe concernant la voix).

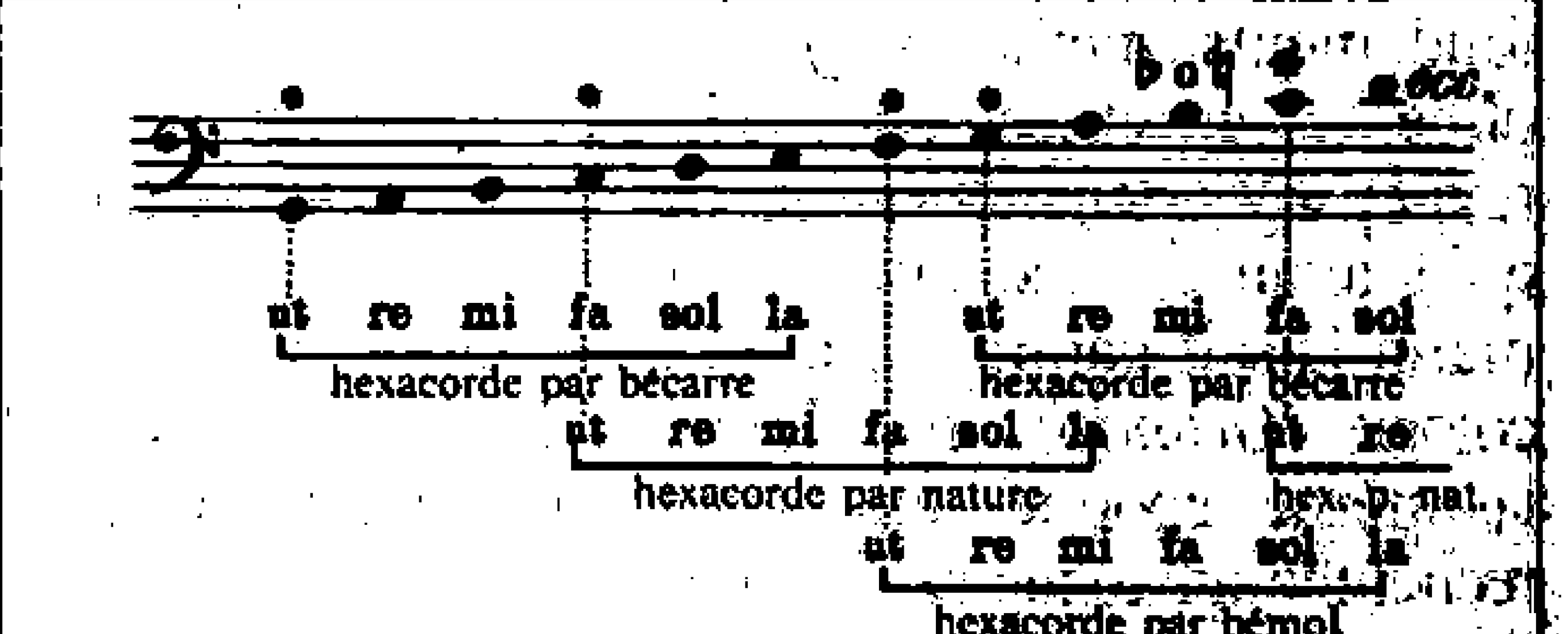
musique répétitive → minimal music.

Musso Vido (Carini, Palerme, 1913 - Rancho Mirage, Californie, 1982) saxophoniste ténor de jazz américain d'origine italienne. Inspiré par Coleman Hawkins, il s'affirma, grâce à sa forte sonorité swing, dans l'orchestre de Stan Kenton de 1945 à 1947 (parmi ses solos : *Come back to Sorrento*). Auparavant il avait enregistré avec Benny Goodman.

Mussulli Henri, dit «Boots» (Milford, Massachusetts, 1917 - Norfolk, Massachusetts, 1967) saxophoniste alto de jazz américain. A partir de 1944, il a fait partie de l'orchestre de Stan Kenton, dont il a été l'un des solistes les plus originaux.

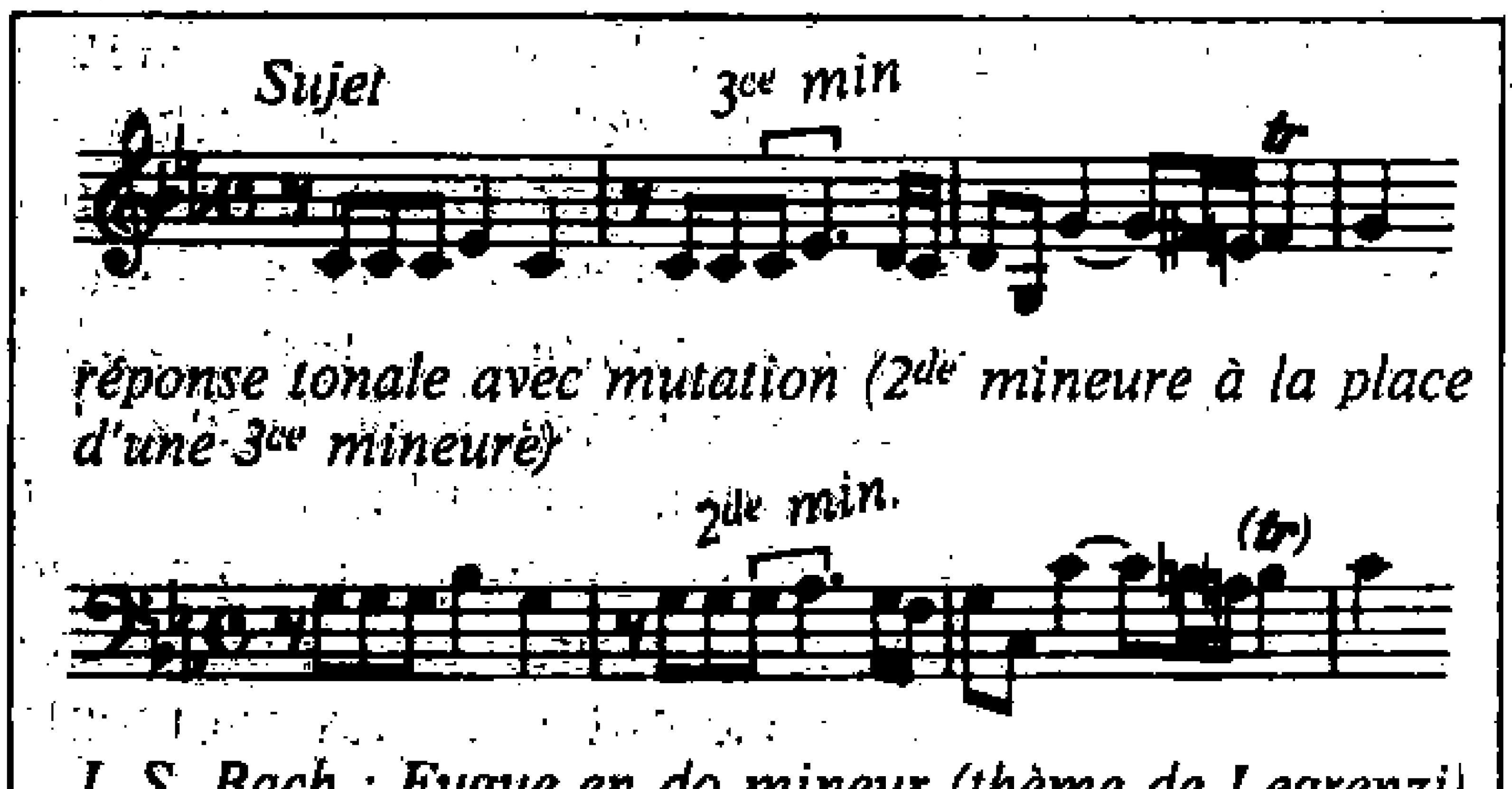
Mustel Victor (Le Havre 1815 - Paris 1890) constructeur d'instruments français. Il fonda à Paris, en 1853, une fabrique d'harmoniums et apporta à l'instrument de brillantes innovations de construction. Il est également l'inventeur du célesta, brévété en 1886 par son fils Auguste M. (Sauvie, Seine-Maritime, 1842 - Paris 1919).

mutation dans le système de solmisation de Gui d'Arezzo, changement d'→ hexacorde, nécessaire en cas de mélodies dépassant l'ambitus d'un hexacorde, de façon à ce que la position du 1/2 ton soit toujours indiquée par les notes *mi-fa*. La *main guidonienne*



La mutation pouvait être réalisée aux endroits indiqués par *

La « main guidonienne », expédient trouvé par Gui d'Arezzo pour faciliter le procédé de la mutation : gravure du XVI^e s.



J. S. Bach : Fugue en do mineur (thème de Legrenzi) pour orgue.

était un expédient trouvé par Gui d'Arezzo pour faciliter ce calcul. // Dans la → fugue tonale, modification — pouvant aller d'un à plusieurs intervalles — de la réponse par rapport au dessin mélodique du sujet. // Dans l'→ orgue, on appelle registres de m., les registres qui, combinés avec le son fondamental correspondant à la touche actionnée, en modifient le timbre en y ajoutant un ou plusieurs harmoniques.

mutettu chant mono-strophique traditionnel de Sardaigne, surtout méridional (Campidano). Il se compose d'un quatrain de septenaires à rimes alternées ou plates (ab,ab, ou a, bb, a). Les deux premières sont appelées *sterrimentu*, et les deux suivantes *coberimentu*. La dichotomie thématique est caractéristique entre les 2 parties du quatrain, qui se juxtaposent sans aucune logique apparente comme dans cet exemple : *Su rei turcu moru / regnad in Barbaria; / accostadi, tesoru, chi mamma è giai durmia.*
(« Le roi maure des Turcs règne en Barbarie; viens, trésor, maman s'est déjà endormie »). Dans la région où l'on pratique le m., on le chante en général à voix seule, ou avec accompagnement de guitare ou de *launeddas* (instrument régional).

Müthel Johann Gottfried (Mölln, Lauenburg, 1728 - Bienendorf, Riga, 1788) organiste et compositeur allemand. En 1750, pendant un voyage d'études, il fut l'élève de J.-S. Bach et entra en rapport avec Hasse, C. Ph. E. Bach et Telemann. A partir de 1753, il vécut à Riga comme organiste de la cathédrale. M. figure parmi les compositeurs les plus intéressants de la période de transition entre le baroque et le classicisme. Ses œuvres pour pianoforte, en particulier, se distinguent par la complexité de leur langage et par leur expression déjà clairement préromantique.

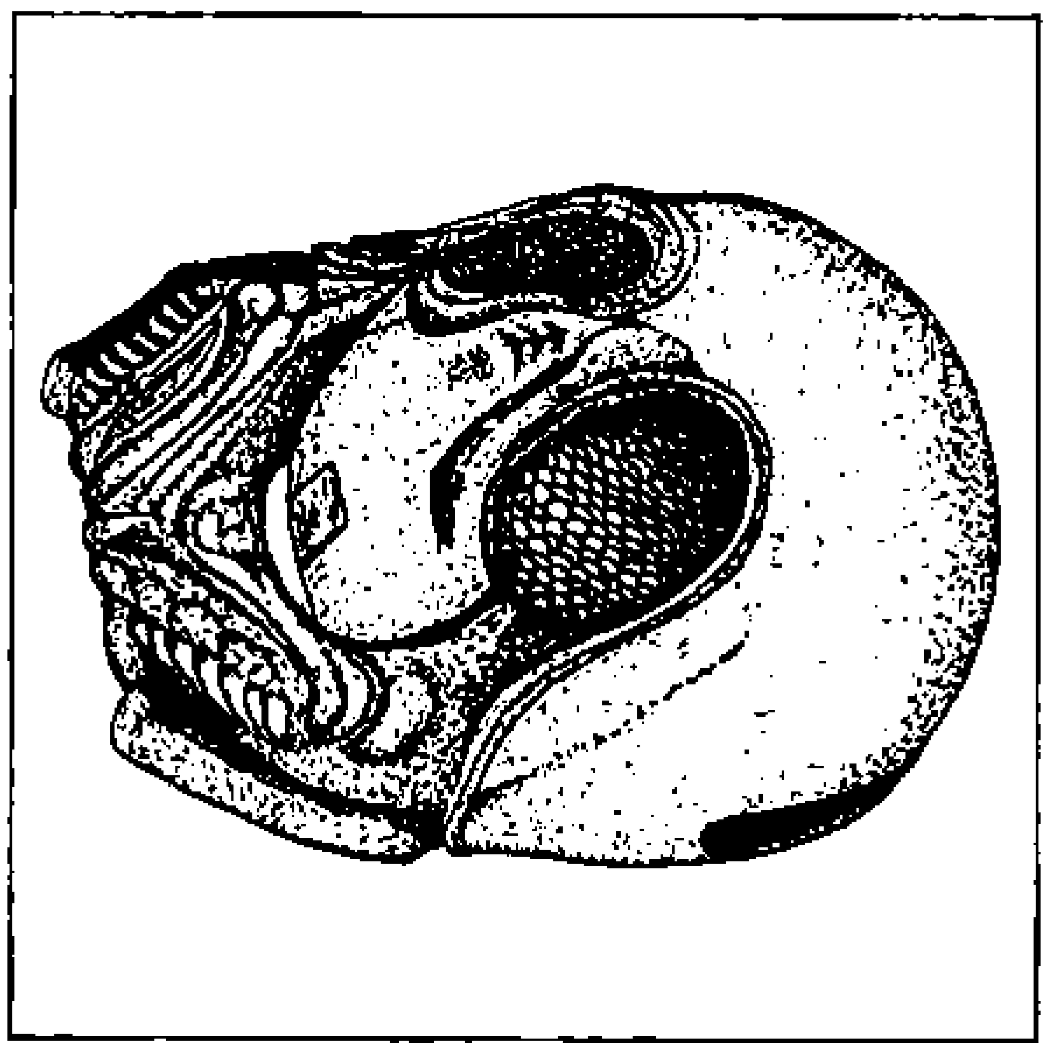
Muti Riccardo (Naples 1941) chef d'orchestre italien. Il étudia à Naples (piano) et à Milan (composition et direction d'orchestre). Il commença sa carrière en 1967, après avoir remporté le concours Cantelli. En 1969, il a été nommé chef permanent du Mai musical de Florence; de 1973 à 1982, il a été chef permanent du New Philarmonia de Londres et, depuis 1975, il dirige l'Orchestre de Philadelphie. Il est l'un des plus célèbres chefs d'orchestre d'aujourd'hui et il est apprécié pour la rigueur et l'énergie de ses interprétations.

Mutin Charles (St-Julien-sur-Sevran, Jura, 1861 - Paris 1931) facteur d'orgues français. Après avoir appris la facture d'orgue avec A. Cavaillé-Coll (1875-1887), il lui succéda en 1898. Il construisit les orgues de Neuilly (1899), Guebwiller (1908) et St-Pierre de Douai (1923). ☐

mutu forme de chant traditionnel de Sardaigne, très proche du *muttetu* et répandu surtout dans le Nord de l'île. Elle est constituée de septenaires et s'articule en 2 parties, l'*istérria* (proposition), et la *torrada* ou *torradori* (développement). Chaque *istérria* est suivie d'une *torrada* dont le nombre de strophes (*cambas* ou *pedes*) est égal au nombre de strophes de la première. Le m. est en principe entonné à plusieurs voix, sans accompagnement instrumental, à la manière des *tenores* et des *tasgie*.

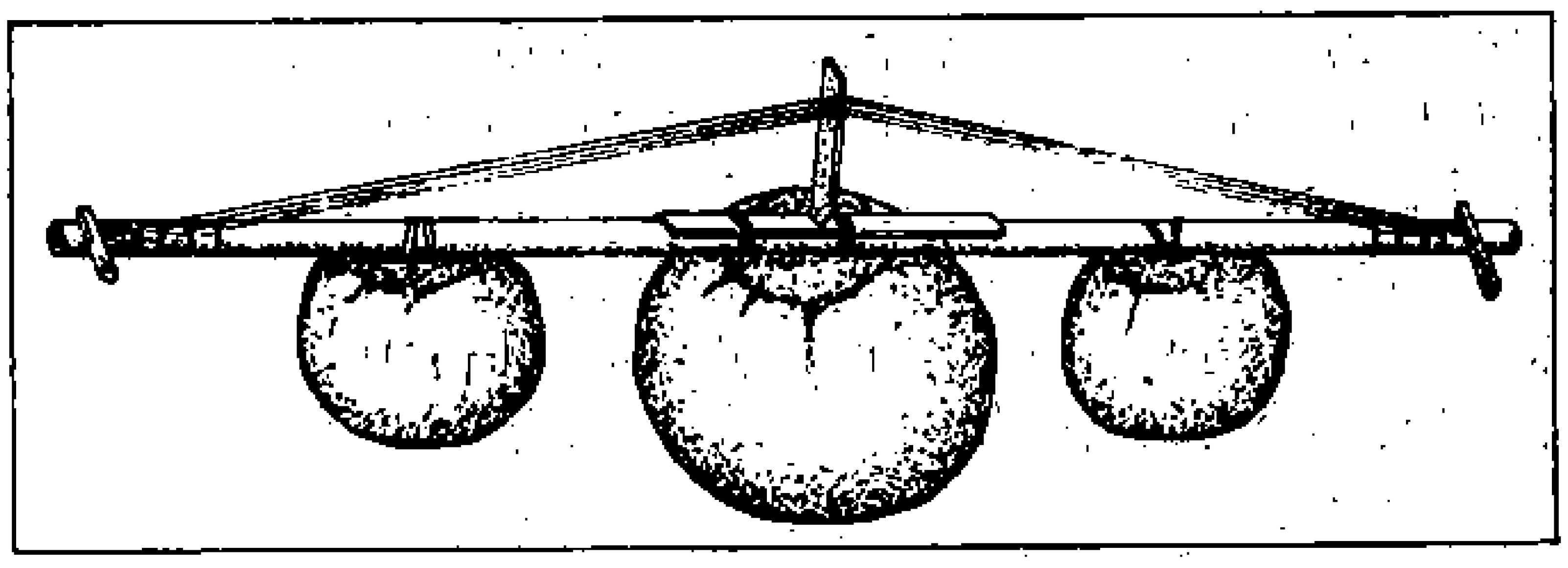
mu yü instrument idiophone en bois dont le nom en chinois signifie « poisson en bois », en usage dans la musique rituelle des cultes bouddhiste et taoiste de tout l'Extrême-Orient. Il est formé d'un bloc de bois à peu près sphérique, creux, muni d'une fente étroite, en forme de poisson très stylisé, recouvert d'une laque rouge et or. Il est installé sur un coussin à l'entrée des temples. Des moines qui se relayent en jouent d'une façon ininterrompue pour invoquer la divinité, en le frappant avec une masse en bois.

Mu yü, instrument idiophone utilisé dans la musique rituelle des cultes bouddhiste et taoiste en Extrême-Orient.



Muzio Emanuele (Zibello, Parme, 1825 - Paris 1890) chef d'orchestre, maître de chant et compositeur italien. On le cite comme le seul musicien qui ait bénéficié de l'enseignement de Verdi avec lequel il resta lié d'amitié jusqu'à sa mort. Il débuta comme chef d'orchestre en 1850 pour l'inauguration du Théâtre-Italien de Bruxelles; puis il se produisit aux Etats-Unis et, de 1870 à 1876, au Théâtre-Italien de Paris. Il écrivit, à l'imitation de Verdi, les opéras *Giovanna la Pazza* (1852), *Claudia* (1853), *le Due Regine* (1856) et *la Sorrentina* (1857).

mvet instrument cordophone du Cameroun et du Congo qui tient de la cithare et de la harpe. Il se compose en effet d'un bâton qui supporte trois courges à fonction de résonateurs; sur le bâton sont fixées quelques cordes de raphia qui sont tendues grâce à un haut chevalet avec un bord à encoches. On



Mvet, instrument cordophone (Cameroun).

l'utilise pour accompagner le chant des conteurs ambulants.

Mycielski Zygmunt (Przeworsk 1907) compositeur et critique musical polonais. Dans ses compositions, on note l'influence évidente de K. Szymanowski, pour la mort duquel il écrivit en 1937 la *Lamentation de Tristan* pour bois et cordes. Il a composé un ballet, 4 symphonies, un concerto pour piano et orchestre, des œuvres de musique chorale, symphonique et de chambre.

Mysliveček Josef (Prague 1737 - Rome 1781) compositeur de Bohême, appelé en Italie «Venatorini» (traduction de son nom qui veut dire «chasseur») ou «il Boemo». Après avoir étudié à Prague et, en 1763, à Naples, avec l'opéra *Bellerofonte*, qui lui fit connaître très tôt une brillante carrière. Etabli en Italie, il voyagea beaucoup pour promouvoir ses propres œuvres (Rome, Florence, Parme, Bologne, Milan). Ami de Mozart, il fut aussi en contact avec les plus grandes personnalités de l'époque. Il a composé une trentaine d'œuvres lyriques dans la lignée de la *cantabilita* italienne. Sa production instrumentale, également abondante (symphonies, symphonies concertantes, quintettes, quatuors et trios à cordes, sonates pour piano et violon) le place parmi les personnalités les plus significatives de la période préclassique, non sans influence sur Mozart.

mystère spectacle composite issu du drame liturgique et répandu surtout en France du XIV[e] au XVI[e] s. Le texte dramatique faisait référence aux Saintes Ecritures et aux narrations hagiographiques : par exemple, les mystères de la Nativité *(Quem quaeritis in praesepio)*, de la Passion, de la Résurrection *(Quem quaeritis in sepulchro)* ou des miracles des saints. Tant que les m. eurent un caractère uniquement sacré, ils étaient représentés dans l'Eglise, mais, dès que les éléments profanes du texte prédominèrent, ils furent joués sur le parvis de l'église. La musique, laissée à l'initiative individuelle — sauf pour la conclusion de la pièce, accompagnée presque toujours par un Te Deum — assurait une fonction de soutien et intervenait seuelemnt dans les moments importants de l'action.

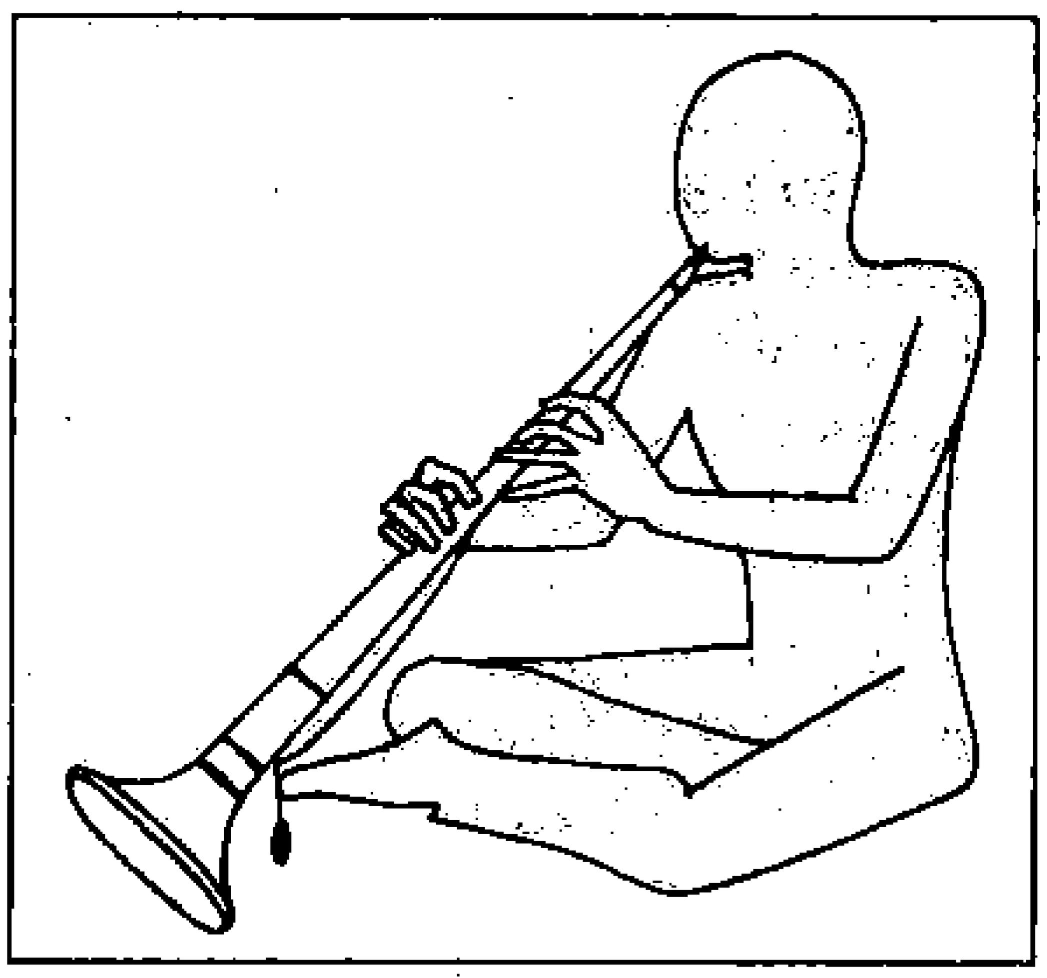
N

n indiquait le *fa* de la deuxième octave dans la notation d'Odon de Cluny.
nabla instrument antique à cordes pincées, vraisemblablement apparenté à la harpe, évoqué par les écrivains grecs de l'Antiquité.
Nabokov Nicolas (Lybcha 1903 - New York 1978) compositeur russe naturalisé américain. Après avoir fait ses études à St-Pétersbourg, il se perfectionna avec Busoni à Berlin. En 1924, il fit à Paris la connaissance de Diaghilev, qui mit en scène son premier ballet, *Ode* (1928). Sa production, dans laquelle la tradition russe joue un rôle prépondérant, comprend entre autres l'opéra *Der Tod des Grigorij Rasputin* («la Mort de Grigory Raspoutine», 1959), le ballet *Union Pacific* (1934), l'oratorio *Job* (1933), ainsi que diverses compositions symphoniques et de musique de chambre. Il déploya également une intense activité d'organisateur musical.
nacaires → naqqara.
Nachéz Tivadar, ou Theodor Naschitz (Pest 1859 - Lausanne 1930) violoniste et compositeur hongrois. Concertiste et virtuose exceptionnel, il connut aussi le succès comme auteur de pièces pour violon, inspirées de motifs populaires hongrois.
Nadaud Charles Gustave (Roubaix 1820 - Paris 1893) compositeur et poète français. Représentant typique du monde des cabarets et des vaudevilles, il composa des chansons (on en a recueilli plus de 300) et des opérettes, dont il écrivit également les paroles.
Naderman François Joseph (Paris v. 1772 - 1835) harpiste et compositeur français. Il fut l'un des plus célèbres virtuoses de son temps. Son œuvre, presque essentiellement pour harpe, comprend des concertos, des sonates, trios, quatuors, etc.
nafir trompette longue et droite, originaire du Moyen-Orient et introduite en Europe à l'époque des croisades. Elle est encore utilisée par les Arabes d'Afrique du Nord à l'occasion du Ramadan et des processions solennelles du mois de juin.

Nafir (trompettes longues et droites) dans une miniature arabe de 1237. Paris, Bibliothèque nationale.

nagasvaram instrument à vent, à anche double et à tube conique, en usage dans la musique de l'Inde méridionale. Il est caractérisé par ses dimensions considérables et par un pavillon large et plat, encastré sur l'extrémité du tube.

Joueur de nagasvaram : instrument à vent (Inde méridionale).



nahabat orchestre de cérémonie de l'Inde septentrionale, formé de hautbois (*shenai*), de cornemuses, de tambours (*dholak, naqqara*), de trompettes et de cymbales. Il provient originairement d'un usage consistant à ponctuer le passage des heures par des battements de tambours devant l'entrée des temples et des résidences princières; il est devenu par la suite la formation instrumentale des fêtes et cérémonies de plein air, telles que les mariages, les défilés, etc.
nana berceuse issue du flamenco, habituellement chantée sans accompagnement.
Nanino Giovanni Bernardino (Vallerano, Viterbe, v. 1560 - Rome 1623) compositeur italien. Il fut l'un des premiers représentants de l'école romaine à adopter l'accompagnement à l'orgue pour certaines de ses compositions polyphoniques. Il donna le meilleur de lui-même dans quelques-uns de ses madrigaux, au caractère léger et charmant.
Nanino Giovanni Maria (Tivoli, Rome, 1544 - Rome 1607) compositeur italien. Frère de Giovanni Bernardino N. Elève de Palestrina à Rome, en 1571, il lui succéda comme maître de chapelle à Ste-Marie-Majeure; en 1575, on le trouve à St-Louis-des-Français et, en 1604, il assura la direction de la Chapelle sixtine. Il ouvrit une école publique de musique également à Rome. Brillant contrapuntiste, il est considéré comme l'un des plus importants repré-

sentants de l'école palestrinienne. Il publia des madrigaux, des motets, des *canzonette* ; en outre, il écrivit un recueil de contrepoints et de canons, et un traité de contrepoint (en collaboration avec son frère).

Nanton Joseph, dit «Tricky Sam» N. (New York 1904 - San Francisco 1948) tromboniste de jazz américain. Membre de l'orchestre de Duke Ellington à partir de 1926, il s'est illustré par ses effets vocaux obtenus avec la sourdine wa-wa.

Napoleon Phil (Boston 1901) trompettiste de jazz américain. Son groupe «The Original Memphis Five» fut une des formations de jazz blanches les plus connues pendant les années 20.

Napoli Gennaro (Naples 1881-1943) pédagogue et compositeur italien, père de Jacopo N. Il enseigna à Naples au Lycée musical et au Conservatoire. Auteur de traités didactiques, il a écrit, par ailleurs, de la musique symphonique et de chambre.

Napoli Jacopo (Naples 1911) compositeur italien. Fils de Gennaro N. Directeur des Conservatoires de Naples (1954-1962), de Milan (1962-1971) et de Rome, il a composé pour le théâtre, entre autres, les opéras *Miseria e nobiltà* (1946), *Il Rosario* («le Chapelet», 1954), *Il Tesoro* (1958), *Il Povero Diavolo* (1963), *Il Barone avaro* (1970), enclins au schéma sentimental et coloriste. Il est en outre l'auteur d'oratorios, de diverses musiques orchestrales et de chambre.

napolitaine, sixte → sixte.

napolitana → villanelle et villote.

Nápravník Eduard Francevitch (Býšť 1839 - St-Pétersbourg 1916) compositeur et chef d'orchestre de Bohême naturalisé russe. Après des études à Prague, il se fixa en 1861 à St-Pétersbourg, où il devint premier directeur du Théâtre Mariinski en 1869. Il y réalisa plus de 4000 représentations d'un niveau artistique tout à fait remarquable, s'employant surtout à la diffusion de la production russe de son époque (il dirigea entre autres les créations de *Boris Godounov* et de *la Dame de pique*). Il composa 4 opéras, des morceaux symphoniques et de la musique de chambre, influencés par le style de P. I. Tchaïkovski.

naqqara paire de tambours à peau unique utilisés dans la musique arabe. Ils sont constitués d'un corps concave en forme d'écuelle et de matériau divers (métal, bois ou céramique), sur lequel est tendue une membrane fixée par des tirants de corde ou de peau. On les joue avec des baguettes et ils produisent deux sons formant un intervalle de quarte ou de quinte, se distinguant aussi, parfois, par une différence de timbre provoquée par la présence d'une perforation au fond d'une des écuelles. Attestés dès les origines de la musique islamique, les n. furent diffusés en Occident pendant le Moyen Age, par suite de la conquête arabe de l'Espagne ainsi que par les croisades, jusqu'à prendre un nom dérivé de l'arabe dans plusieurs langues européennes (ital. *naccheroni*, franç. *nacaires*, angl. *nakers*). Leur usage est ainsi lié à l'origine de la → timbale moderne.

Joueur de naqqara : miniature du Psautier de Luttrell (XIV^e s.). Londres, British Library.

Nardella Evemero (Foggia 1879 - Naples 1950) compositeur italien. Il fut l'un des protagonistes de la grande époque napolitaine du café-concert. Parmi ses chansons (dont beaucoup furent écrites sur des textes de poètes célèbres tels E. Nicolardi, G. B. De Curtis, L. Bovio), on se rappelle *Mmiez' 'o grano* et *Surdate*. Il écrivit également quelques opérettes.

Nardini Pietro (Livourne 1722 - Florence 1793) violoniste et compositeur italien. Il étudia peut-être avec P. Tartini et exerça à Vienne, à Dresde, à la cour de Stuttgart (où il devint, en 1763, le premier violon de l'orchestre dirigé par N. Jommelli), à Brunswick et, à partir de 1769, à Florence, comme directeur de la chapelle grand-ducale. Il fut considéré comme le plus grand violoniste italien de son époque. Sa production musicale — à l'exception de ses *6 Quatuors* (v. 1782), où apparaissent des traits mozartiens — se conforme aux modèles du début du XVIII^e s. : subdivision en 3 mouvements (*adagio, allegro, allegro*) et utilisation de la basse continue dans les sonates pour violon; nette séparation entre tutti et solistes dans les 6 concertos avec violon principal (op. 1, v. 1770). Du point de vue expressif, au contraire, il adhéra pleinement à la poétique des Lumières, qui considérait la mélodie et la beauté du son, vocal et instrumental, comme les éléments premiers de la musique.

narrateur, en lat. *historicus*, personnage intervenant dans les oratorios et les passions (XVII^e-XVIII^e s.) pour raconter l'action (d'habitude en style récitatif) et relier les différentes parties de l'action dramatique.

Narváez Luis de (? v. 1500 - ap. 1555) vihueliste et compositeur espagnol. Il fut au service de Philippe II et, en 1538, il publia un volume intitulé *los Seys libros del Delphin.*, à Valladolid. On y trouve, outre les premiers exemples de variations (*diferencias*), des fantaisies, des transcriptions, des pièces pour voix et pour vihuela.

Naschitz Theodor → Nachéz, Tivadar.

Nasco Giovanni (? - Trévise 1561) compositeur flamand, que l'on peut identifier avec Jean le Cocq (dit Maître Jean). On sait qu'à Vicence, il fut au service des Naldi; à Vérone, «*primo maestro*» de l'Accademia filarmonica et maître de chapelle de la cathédrale de Trévise. Il a publié des *canzoni*, des madrigaux, des motets et des lamentations, caractéristiques de l'apport de l'école flamande à l'école italienne.

Nasolini Sebastiano (Plaisance 1768 - Venise ou Vicence 1799, ou Naples 1816) compositeur italien. Il exerça surtout à Trieste. Le succès de ses œuvres — se réclamant du style du XVIII^e tardif — fut dû, autant en Italie qu'à l'étranger, à l'abondance des airs de virtuosité (*la Morte de Cleopatra, Merope, la Morte de Mitridate, Il Medico di Lucca*).

Nat Yves (Béziers 1890 - Paris 1956) pianiste et compositeur français. Premier Prix de piano (1907) du Conservatoire de Paris, ses tournées de concert le

menèrent dans le monde entier (1908-1934). Ses interprétations de Beethoven et Schumann étaient très appréciées. A partir de 1934, il enseigna au Conservatoire de Paris. Il a laissé quelques pièces pour le piano, des mélodies et une œuvre pour chœur et orchestre : *l'Enfer* (1942). □

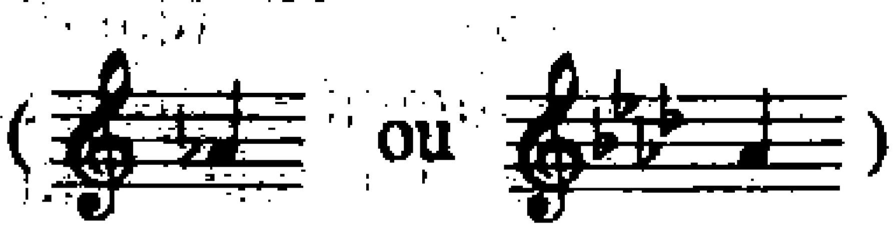
Nataletti Giorgio (Rome 1907-1972) ethnomusicologue italien. Il entreprit de nombreuses campagnes de recherche et fonda en 1948 le Centre national d'études de musique populaire, affilié à l'Académie Sainte-Cécile à Rome. Auteur d'essais sur le folklore musical italien, il réalisa également plusieurs émissions radiophoniques à caractère ethnomusicologique. Il composa, en outre, de la musique symphonique et de la musique de chambre.

Nattiez Jean-Jacques (Amiens 1945) sémiologue de la musique, canadien d'origine française. Collaborateur de la revue «Musique en jeu», il dirige depuis 1974 le Groupe de recherches en sémiologie de la musique de Toronto. Il est l'auteur des ouvrages *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975), et *Musicologie générale et sémiologie* (1987).

naturel concerne les notes non altérées par les signes bémol, double bémol, dièse et double dièse (♭, ♭♭, ♯, ×). Par ex. : un *la* est dit n.

( )

quand il n'est ni bémol

()

ni dièse

( )

// On appelle également n. certains instruments à vent capables de produire des sons → harmoniques naturels. Le cor et la trompette, par ex., furent utilisés de cette façon dans le passé, avant d'être munis de mécanismes (cylindres, pistons, etc.) qui leur permirent de produire également des sons intermédiaires.

Naumann Johann Gottlieb (Blasewitz, Dresde, 1741 - Dresde 1801) compositeur allemand. Il étudia à Dresde, puis en Italie avec Tartini, Martini et Hasse. Il fit représenter ses premiers opéras à Venise : *Il Tesoro insidiato* (1762) et *Li Creduti spiriti* (1764). En 1776, il fut maître de chapelle à la cour de Dresde, et devint par la suite organisateur des activités musicales de la cour de Stockholm. Compositeur attentif aux courants musicaux contemporains, N. commença sa carrière comme épigone de Hasse et de l'école italienne, mais il sut par la suite être sensible aux apports de la réforme de Gluck et de l'école française. A Stockholm, il écrivit des opéras utilisant pour la première fois des textes suédois (comme par ex. *Gustav Wasa*, 1786), ce qui le désigne comme fondateur de cette école nationale. Outre de nombreuses œuvres lyriques, il composa des oratorios (parmi lesquels : *I Peligrini al sepolcro*, 1798), de nombreuses œuvres de musique sacrée, parmi lesquelles un *Padre nostro* (1798) qui connut une certaine popularité, de la musique symphonique et des œuvres de musique de chambre.

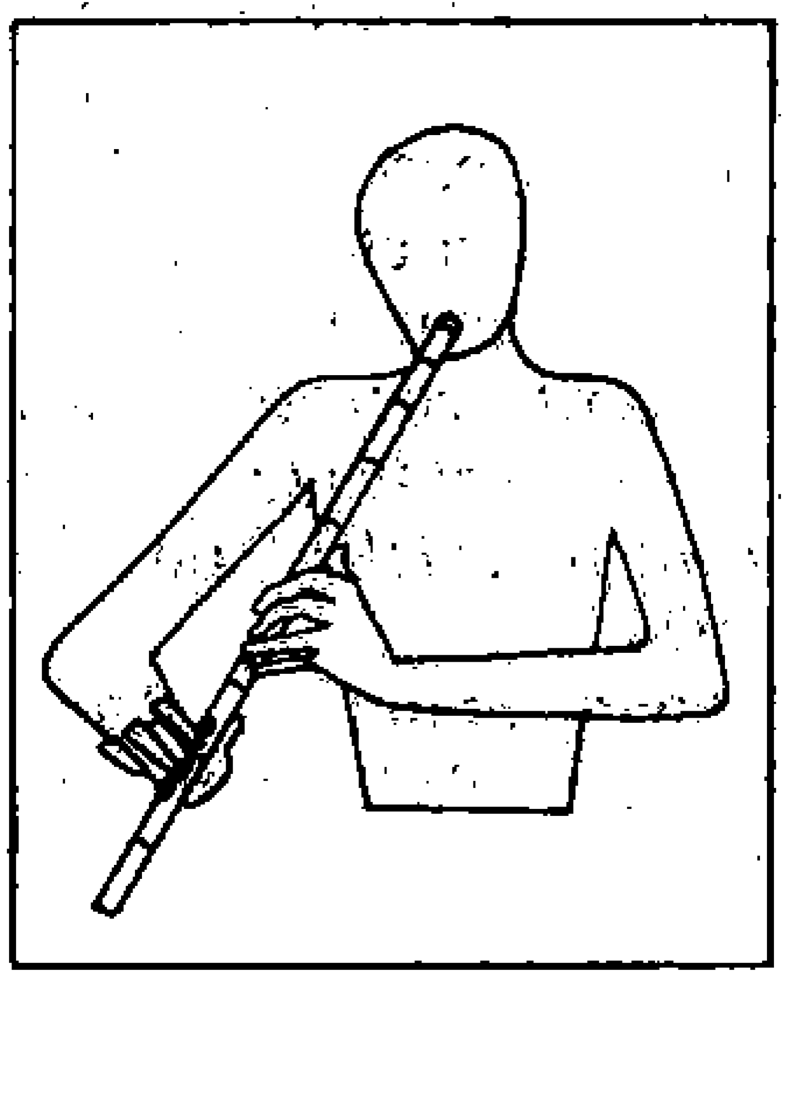
Navarra André (Biarritz 1911) violoncelliste français. Concertiste de renommée internationale, il enseigne au Conservatoire de Paris et assure des cours de perfectionnement à l'Accademia Chigiana de Sienne.

Navarro Juan I, ou Johannes Navarrus Hispalensis (Marchena, Séville, v. 1530 - Palencia, Valladolid, 1580) compositeur espagnol. Maître de chapelle à Avila et Salamanque, il se rendit probablement à Rome, où, en 1590, furent publiés ses *Psalmi, hymni ac magnificat*, de 4 à 6 voix, considérés comme le produit artistique le plus complet de l'école polyphonique castillane.

Navarro Juan II, ou Johannes Navarrus Gaditanus (Cadix v. 1550 - Mexico ap. 1604) compositeur espagnol. Moine franciscain, il resta longtemps au Mexique, où son livre, *Liber in quo quatuor passiones Christi Domini continentur...*, fut imprimé en 1604. C'est l'unique publication purement musicale parue en Amérique latine durant la période coloniale.

Navarro Theodore, dit «Fats» N. (Key West, Floride, 1923 - New York 1950), trompettiste de jazz américain. Influencé, dans une certaine mesure, par Dizzy Gillespie, il fut l'un des grands solistes du bop, à cause de la parfaite construction de ses soli et de sa pureté de son. Il joua avec les orchestres d'Andy Kirk (1943-1944), Billy Eckstine (1945-1946) et Lionel Hampton (1947-1948), et en 1950 avec Charlie Parker.

nay flûte de jonc à embouchure simple, en usage dans la musique arabe, persane et turque. Elle est formée d'un segment de tige de canne à sucre desséchée, taillée selon des règles précises qui fixent les proportions internes tout en laissant libre le choix de la longueur, qui peut varier considérablement : le tuyau doit comporter 8 nœuds, et la première perforation est creusée à l'exacte moitié de sa longueur. Les autres trous (6 dans le n. arabe et turc, 5 dans le n. persan) coïncident avec d'autres subdivisions mathématiques d'une des moitiés. Le son est produit par le souffle du joueur qui vient se briser contre le bord de l'extrémité la plus éloignée des trous, sans aucun dispositif excepté un léger biseautage du bord lui-même. Pour que le son se produise, il faut délicatement appuyer la flûte contre les lèvres en position oblique. Le son du n. est caractérisé par un timbre très «soufflé», qui permet des effets riches en couleur, accentués par la possibilité de variations microtonales dans la hauteur des notes produites, variations que l'on obtient par de petites modifications de l'inclinaison de la flûte. Le n. se distingue par d'autres moyens particuliers, tels que la production simul-



Joueur de nay, flûte de la musique arabe, persane et turque.

tanée de deux notes à l'octave. A cause de cette ductilité et de l'étonnante virtuosité qu'il requiert, le n. est le seul instrument à vent capable d'exécuter, seul ou avec d'autres instruments, la musique classique des cultures modales arabe, persane et turque. En Turquie, il est également lié à la musique rituelle des derviches dansants.

Nedbal Oskar (Tábor 1874 - Zagreb 1930) compositeur, violoniste et chef d'orchestre tchèque. Elève de Dvořák à Prague, il fut membre du Quatuor de Bohême. Il se consacra surtout, et avec succès, à la composition d'opérettes, dont la plus connue est *Polenblut* («Sang polonais», 1913), dans laquelle il sut éviter le maniérisme sentimental prédominant à l'époque en se référant, aussi bien dans l'action que dans la musique, au monde populaire.

Neefe Christian Gottlob (Chemnitz 1748 - Dessau 1798) compositeur et chef d'orchestre allemand. Elève de Hiller, il dirigea l'orchestre de l'Opéra à partir de 1776. En 1779, il s'établit à Bonn, où il devint organiste de la cour et directeur du théâtre; il y sera le professeur de Beethoven (alors âgé de 11 ans). En 1796, il devint directeur musical du théâtre de la cour à Dessau. Compositeur fécond, il introduisit le style simple et populaire du singspiel dans sa production, et contribua, pour une grande part, à son développement. Ses ballades et ses lieder révèlent un esprit déjà clairement préromantique, dans la couleur de la partie de piano.

Neel Louis Boyd (Blackheath, Kent, 1905) chef d'orchestre anglais. En 1932, il fonda le «B. N. String Orchestra», avec lequel il entreprit des tournées en Europe et aux Etats-Unis.

Nef Karl (St-Gall 1873 - Bâle 1935) musicologue suisse. Il fit ses études au Conservatoire et à l'Université de Leipzig, où il soutint une thèse de doctorat (1896). Il fut ensuite critique musical aux «Basler Nachrichten» (1897-1925) et rédacteur de la «Revue musicale suisse» (1898-1909). A partir de 1912, il enseigna au Conservatoire et à l'Université de Bâle, qui devint alors le centre de la musicologie suisse. Il a laissé quelques ouvrages importants, comme *Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz* (1897), *Einführung in die Musikgeschichte* (1920, 3/1945), *Geschichte unserer Musikinstrumente* (1926) et *Die neun Sinfonien Beethovens* (1928). ALBERT (Saint-Gall 1882 - Berne 1966) frère du précédent, chef d'orchestre et compositeur. Il a dirigé l'orchestre du Stadttheater de Berne (1913-1935), avant d'en devenir le directeur (1935-1958). Il est l'auteur de pièces pour piano, de mélodies, de chœurs et d'un singspiel, *Graf Strapinski* (1928). WALTER (Saint-Gall 1910) neveu des précédents, musicologue. Après avoir soutenu sa thèse de doctorat à l'Université de Bâle (1934), il a enseigné à la Schola cantorum de Bâle, qu'il a ensuite dirigé (1964-1970), et au Conservatoire à partir de 1955. Spécialiste des instruments anciens, il a été nommé conservateur de la collection d'instruments de musique du Museum : la plupart de ses écrits concernent leur histoire, comme *Unsere Musikinstrumente : Ausstellungskatalog Gewerbemuseum Basel* (1939) ou *Alte Musikinstrumente in Basel* (1974). □

Neglia Francesco Paolo (Enna 1874 - Verbania, Novare, 1932) compositeur italien. Il vécut en Allemagne de 1901 à 1914. Il composa pour le théâtre l'opéra *Zelia* (1914) et l'opérette *Girifalco* (1927), mais on retiendra surtout sa production instrumentale de musique de chambre, plus intéressante.

Negri Cesare → Trombone.

Negri Gino (Milan 1919) compositeur italien. Il a écrit pour la scène, entre autres œuvres, *Divertimenti di Palazzeschi* (1947), *Antologia di Spoon River* (1949), *Vieni qui Carla* (1954), *Massimo* (1958), *Il Tè delle tre* (1958), *Giorno di Nozze* (1959), *Il Circo Max* (1959), *Pubblicità, ninfa gentile* (1970), œuvres de divertissement fondées presque toujours sur la parodie ou l'allusion. Avec l'opéra radiophonique *Giovanni Sebastiano*, il remporta en 1967 le Prix Italia. Il a également composé des *Motets* pour chœur a cappella sur des textes de Montale (1944), des chansons, des musiques pour la télévision et pour cabaret.

negro type de villancico cultivé en Espagne, au Portugal et en Amérique latine, dès le début du XVII^e^ s., sur des textes en dialecte créole. Egalement appelé *negrito, negrilla* ou *guineo*, son origine noire se manifeste dans l'emploi fréquent d'une structure à répliques, dans la vigueur de la mesure, dans le fascinant arôme rythmique, dans le sens de l'extase et de l'obsession, et dans la force cumulative des répétitions.

negro spiritual chant religieux afro-américain. Le n. s. est le fruit musical de la rencontre des traditions des esclaves déportés d'Afrique et du christianisme; il est né dans les églises (unique lieu de rencontre et d'échange social), probablement dans les dernières années du XVIII^e^ s. Il réunit des éléments mélodiques du chant liturgique européen et des survivances africaines : les formules rythmiques et le schéma du chant (question-réponse entre voix soliste et chœur) dérivent de la tradition africaine. Les textes, d'inspiration biblique, parlent des difficultés et des frustrations de la vie quotidienne des Noirs mais expriment également souvent l'espoir de la libération et du rachat. A l'époque moderne, les n. s. ont été réinterprétés à la manière occidentale, ce qui les a privés du caractéristique paroxysme rythmique qu'ils atteignaient, à l'origine, au cours de la cérémonie religieuse. Les derniers grands interprètes de n. s. authentique ont été Rosetta Tharpe et Mahalia Jackson. Les n. s. et les gospels (de formation plus récente, ces derniers sont caractérisés par une métrique brève et par une remarquable vivacité rythmique) se situent aux racines mêmes de la culture noire d'Amérique : cela explique leur orgueilleuse récupération et leur fusion, par le blues, avec le rhythm and blues (musique de danse afro-américaine) puis, au milieu des années 50, par le jazz, avec le hard bop (Horace Silver, Art Blakey).

Neidhardt von Reuenthal Nithart (v. 1180 - v. 1240) minnesänger originaire de la Basse-Bavière. Il prit part à la croisade du duc de Babenberg (1217-1219), et vécut à la cour de Vienne, où l'on trouve ses traces jusqu'en 1236. Il laissa environ 70 textes dont 17 avec leurs mélodies, qui sont conservés à Berlin, Vienne, Francfort et Colmar. La fraîcheur de son style, le haut degré de perfection et la subtilité de sa technique ont fait apprécier son œuvre longtemps après sa mort. Les mss., qui ont conservé ses œuvres, datent de la fin du XIV^e^-XV^e^ s. N. fut l'un des 12 maîtres des *Meistersinger*. □

Nelson Louis, dit «Big Eye» (New Orleans, Louisiane, 1885-1949) clarinettiste de jazz américain. Il

joua à New York avec Buddy Bolden (1905-1907), puis avec Bunk Johnson. Son style, typiquement créole, influença de nombreux clarinettistes.

nénies chant de caractère lyrique et épique, entonné lors des cérémonies funèbres chez les Latins de l'Antiquité et accompagnée par le *tibia.* // Le terme indique également, d'une manière générale, un chant prolongé et monotone.

Nenna Pomponio (Bari v. 1550 - peut-être Naples v. 1618) compositeur italien. Il fut au service de Filippo Carafa et du prince Gesualdo da Venosa (il n'est cependant pas certain qu'il fut le maître de ce dernier). Entre 1582 et 1618, il publia des recueils de madrigaux qui frappent par leur grande hardiesse harmonique. Ses autres compositions (villanelles, psaumes, motets, répons) sont conservées dans des volumes de mélanges de l'époque.

néoclassicisme tendance musicale qui émerge au cours de la seconde moitié du XIX^e s. (avec le retour aux modèles de Bach, théorisé par des compositeurs comme J. Brahms et M. Reger) pour s'affirmer pleinement entre 1920 et 1930 comme réaction à la thématique et au chromatisme post-wagnériens, et qui tend à la réélaboration stylistique des pures formes préromantiques. Le n. se définit au sein des poétiques du XX^e s. inspirées par des idéaux d'objectivité, de rationalité et de concrétisation, opposés à ceux de subjectivité et d'irrationalité qui avaient été l'apanage du romantisme et que l'impressionnisme et l'expressionnisme avaient en grande partie repris à leur compte. Telles furent les tâches formulées par J. Cocteau pour le groupe des Six (F. Poulenc, D. Milhaud, A. Honegger, G. Tailleferre, L. Durey, G. Auric) qui se réunit en France, autour d'E. Satie, peu avant 1920. La réaction anti-romantique et anti-impressionniste du groupe trouva des solutions dans la recherche d'une élémentarité objective, aussi bien acoustique que formelle, dans laquelle le son et la figure musicale auraient une valeur propre, en dehors de toute suggestion psychologique ou poétique, et se présenteraient donc libres de toute préciosité de timbre ou de langage. L'attitude des Six fut essentiellement polémique dans la mesure où elle n'aboutit point à un style particulier et où, tout en se référant d'une part à la clarté des classiques, elle se rapprocha volontiers, d'autre part, dans un esprit de désacralisation, de la simplicité fonctionnelle des formes populaires et de consommation, celles du music-hall, du café-concert, du jazz et du cirque. Ce fut P. Hindemith qui donna une réponse constructive aux exigences du n. du XX^e s. : après une adhésion juvénile à l'expressionnisme, il se rapprocha en effet, durant les années 20, du courant opposé, celui de la → Neue Sachlichkeit («Nouvelle Objectivité», apparue en Allemagne en même temps que le Bauhaus de Gropius), qui affirma l'idéal d'une musique soustraite à toute suggestion littéraire ou programmatique et fondée uniquement sur les valeurs de la forme et du contrepoint, conformément à la tradition avant et après Bach. La recherche d'objectivité et la référence au passé trouvèrent, en cette même période, d'autres solutions chez I. Stravinski ; ce dernier réussit à trouver une garantie contre l'invasion de la subjectivité dans la logique interne, propre à chaque style, et aborda avec une profonde intelligence créatrice les auteurs les plus divers, de J. S. Bach à G. B. Pergolesi et à P. I. Tchaïkovski. Pour le n. italien, lié au renouveau musical du XX^e s. (A. Casella, G. F. Malipiero, etc.), la référence aux formes antérieures à l'opéra était censée signifier la redécouverte d'une tradition nationale et d'une dignité culturelle que la prédominance de l'opéra aurait étouffée. Les œuvres de M. de Falla des années 1920 et celles des compositeurs espagnols de la «génération de 27» relèvent également du n. tant par leur structure formelle que par leurs sources d'inspiration (XVI^e s., XVIII^e s. : Scarlatti, Soler). (On se reportera aussi au Précis d'histoire de la musique.)
Ce n'est que par analogie que le terme de n. est parfois employé dans l'historiographie musicale pour désigner le style qui se développa entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, parallèlement au mouvement culturel et artistique du même nom, et dont les principaux représentants furent L. Cherubini et G. Spontini.

Nepomuceno Alberto (Fortaleza 1864 - Rio de Janeiro 1920) compositeur brésilien. De 1888 à 1895, il a étudié en Europe (Rome, Berlin et Paris) avant de revenir à Rio de Janeiro pour enseigner l'orgue à l'Instituto nacional de Musica, dont il devint le directeur (1902-1906). C'est surtout comme compositeur qu'il eut le plus d'importance, en ayant joué un rôle prépondérant dans l'émergence d'un nationalisme musical brésilien. Les éléments du folklore national sont très présents dans ses œuvres, comme *Brasileiro,* quatuor à cordes (1891), *Série Brasileira* pour orchestre (1892), *4 Peças liricas* pour piano (1894), *As Uyaras,* pour soprano, chœur de femmes et orchestre (1896), *O Garatuja,* prélude pour orchestre (1904), et dans ses nombreuses chansons, dont *Xácara* (1902) et *Jangada* (1920). Il a aussi écrit deux opéras, *Artemis* (1898) et *Abul* (1913). □

Neri Filippo, saint Philippe Néri (Florence 1515 - Rome 1595) religieux. Il fut l'un des représentants les plus importants de la Contre-Réforme catholique en Italie et cultiva un profond amour pour l'art. Il conféra à la musique un rôle fondamental dans le cadre de son activité, qu'il exerça à Rome, tout d'abord, à l'église S. Girolamo della Carità, puis, après la fondation de la congrégation de l'Oratoire (1575), à S. Maria della Vallicella. Pour rendre effective la participation des fidèles aux exercices spirituels et interrompre de façon agréable et édifiante le climat sévère du sermon, il introduisit l'usage de faire précéder et suivre ce dernier du chant choral des → laudes. De telles exécutions, réalisées avec la collaboration de musiciens comme Animuccia, Palestrina, Ancina, Soto de Langa, Anerio, etc. et rapidement diffusées ailleurs, ont un grand intérêt historique, du fait même qu'elles sont à l'origine de l'→ oratorio, qui prit justement le nom de l'institution de Philippe Néri. Après la mort du saint homme, l'activité de l'Oratoire de la Vallicella continua de façon intense ; en 1600, on y donna notamment la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* de E. De' Cavalieri.

Neri Massimiliano (Brescia, début du XVII^e s. - Bonn ? ap. 1666) organiste et compositeur italien. Il fut organiste à St-Marc de Venise pendant une vingtaine d'années ; ensuite, anobli par l'empereur Ferdinand II, il se rendit à Munich et à Cologne. Outre un recueil de *Motteti a 2-3 voci* (1664), il publia 2 livres de *Sonate e canzone a 4 da sonarsi con diversi stromenti in chiesa e in camera* op. 1 (1644) et des *Sonate da sonarsi con varii stromenti a 3 sino a 12* op. 2 (1651),

contenant certains des derniers exemples de sonates polychorales dans la tradition vénitienne — instaurée par Gabrieli — et d'autres genres de sonates à trois ou quatre, avec basse continue.

Neruda František Xaver Viktor (Brno 1843 - Copenhague 1915) violoncelliste et compositeur tchèque. Il joua dans plusieurs formations instrumentales constituées de membres de sa famille. En 1868, il fonda à Copenhague un célèbre quatuor avec lequel il se produisit dans toute l'Europe. Il composa un ballet, des suites pour orchestre, et diverses pièces pour violoncelle.

Nessler Viktor (Baldenheim 1841 - Strasbourg 1890) chef de chœurs et compositeur alsacien. Compositeur d'opéras à l'époque du triomphe du théâtre wagnérien, il connut un certain succès auprès du public conservateur grâce à ses 11 opéras au caractère sentimental et bourgeois, inspirés de romans alors à la mode, et caractérisés par une veine mélodique proche du lied de salon (parmi ses titres : *Fleurette,* 1864; *Der Trompeter von Säckingen,* 1884; *Der Rattenfänger von Hameln,* 1879). Il fut également l'auteur de musique pour chœur et de lieder.

Nettl Bruno (Prague 1930) ethnomusicologue américain d'origine tchèque. Professeur d'anthropologie musicale à l'Université de l'Illinois depuis 1967, il a entrepris des recherches sur le folklore musical des Etats-Unis, en Europe, au Moyen-Orient et chez les Indiens d'Amérique du Nord, s'intéressant tout particulièrement au phénomène de l'acculturation et aux modifications des traditions orales par le contact avec la civilisation moderne. Parmi ses ouvrages, signalons : *Music in Primitive Culture* (1956); *Theory and Method in Ethnomusicology* (1964); la somme *Folk and Traditional Music of the Western Continents* (1965); et enfin *Tradition and Change in Urban Musical Cultures : Eight Ethnomusical Essays* (1978).

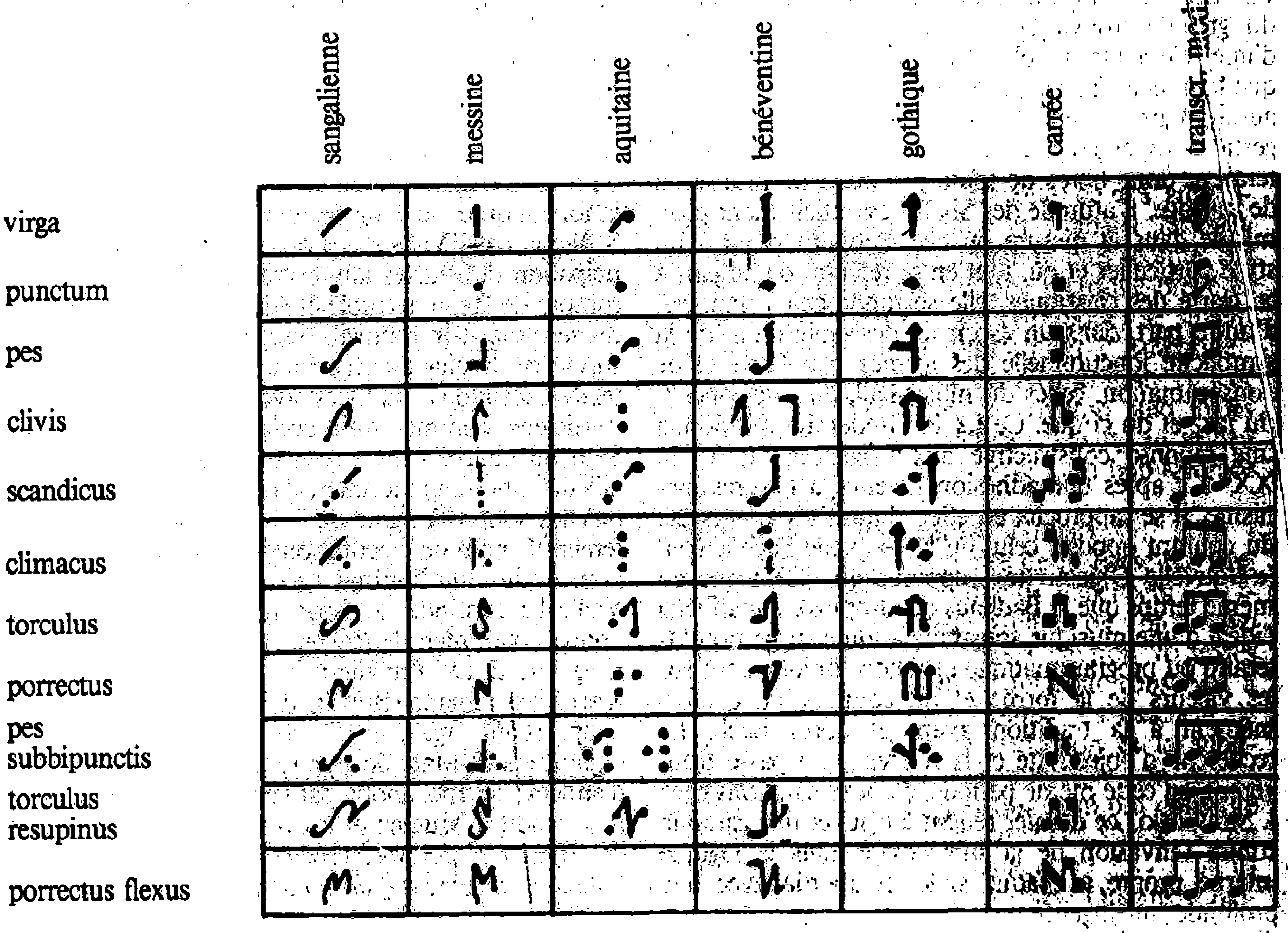
Nettl Paul (Vrchlabí, Bohême, 1889 - Bloomington 1972) musicologue tchèque naturalisé américain, père de Bruno N. Emigré aux Etats-Unis en 1939 pour des raisons politiques, il a consacré des études à la musique de la Bohême et de l'Autriche des XVII^e et XVIII^e s., à Mozart, à Beethoven et à l'histoire de la musique de danse.

Neue Sachlichkeit («Nouvelle Objectivité») dénomination d'un courant musical qui apparut en Allemagne vers le début des années 20, parallèlement au Bauhaus de Gropius et au courant homonyme dans la peinture. Par réaction à l'expressionnisme, ce courant affirmait l'idéal d'une musique soustraite aux suggestions littéraires et programmatiques et fondée uniquement sur les valeurs de la forme et du contrepoint. Hindemith en fut le plus influent représentant. → néoclassicisme.

neuma (neume) dans le chant chrétien liturgique des premiers siècles, très long passage mélismatique chanté sur une seule syllabe. Dans le chant grégorien, il survécut surtout dans l'*Alleluia* et fut appelé *jubilus.*

Neumann Werner (Königstein 1905) musicologue allemand, spécialiste de Bach. Il fonda, en 1950, les Archives Bach de Leipzig; à partir de 1952/53 il collabora simultanément à la Neue Bach-Gesellschaft, à la

Principaux neumes grégoriens avec certaines de leurs représentations graphiques.



publication du périodique «Bach-Jahrbuch» et à celle de la nouvelle édition des œuvres de Bach, à laquelle il a contribué par plusieurs volumes. Il se consacra particulièrement, par la suite, à l'étude des cantates et publia, avec H.-J. Schultze, 3 volumes de *Bach-Dokumente* (1963-1972).

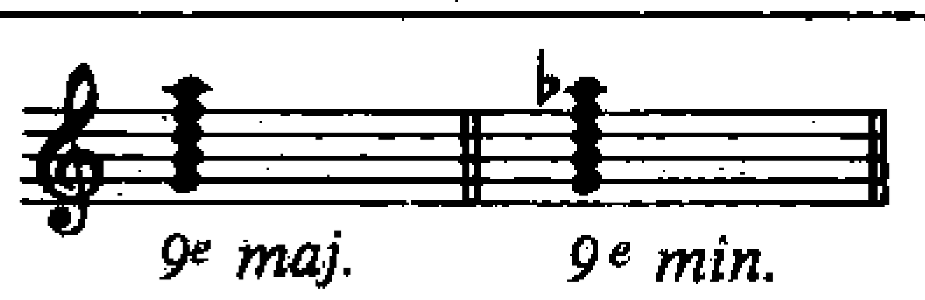
neume terme (du grec *neûma* = signe, ou *pneûma* = souffle, esprit, mode d'émission) désignant les signes conventionnels de la notation musicale médiévale. Les n. viennent des symboles *ekphonétiques*, qui, à leur tour, dérivent des symboles *prosodiques* de la déclamation (accents, temps brefs et longs, esprit doux et rude, etc.). Situés au début et à la fin d'un nombre déterminé de paroles, les symboles ekphonétiques indiquaient la conclusion des phrases (montée ou descente du ton, interrogation, exclamation, etc.). Au IX^e^ s., on vit apparaître, également à l'intérieur de chaque séquence de paroles, des séries de signes (les n.), destinés à éclairer, sous une forme encore embryonnaire, certaines formules mélodiques déjà entrées dans l'usage. Au début, la fonction des n. était purement mnémotechnique : ils étaient d'ailleurs appelés *chironomiques* (c'est-à-dire gestuels), parce qu'ils correspondaient à la forme des attitudes de la main du chef qui dirigeait le chant. A travers des modifications successives, des intervalles mélodiques se seraient ensuite ajoutés, à un stade final de précision (XII^e-XIII^e s.). L'écriture musicale acquit ainsi un appareil sémantique qui définissait, avec une évidence visuelle, également les mélismes très élaborés. Dans ce nouveau type de notation, les n. appelés *diastématiques*, c'est-à-dire projetés dans l'espace, indiquèrent, par leur disposition sur les portées, les intervalles. En outre, les différentes écritures varièrent selon les monastères. Les écritures particulièrement caractéristiques sont : la notation du monastère de Saint-Gall, en Suisse (notation *sangalienne*, IX^e-X^e s.), celle appelée notation *française messine*, du monastère de Metz (IX^e-X^e s.) et celle venant de la France méridionale, dite notation *aquitaine* (XII^e-XIII^e s.), la *bénéventine* de l'Italie du Sud (XI^e-XII^e s.), la *gothique*, d'Allemagne, utilisée encore au XVI^e s., la *carrée* développée au XIII^e s., en Aquitaine. Dans le chant grégorien, il existe une classification des n. selon le nombre de notes qu'ils comprennent. Le terme de n. fut utilisé également pour indiquer un *cantus* entier.

Neumeister Erdmann (Uichteritz, près de Weissenfels, 1671 - Hambourg 1756) théologien et poète allemand. Après ses études à l'Université de Leipzig, il fut, tour à tour, prédicateur à Eckartsberg (1697-1704), à la cour du duc J. G. von Weissenfels (1704-1706), à Sorau (1706-1715), puis à la Jacobikirche de Hambourg (1715-1755). Il reste connu pour ses 5 cycles liturgiques de *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Musik* (1700-1716), publiés dans les *Fünffache Kirchen-Andachten* (1716-1717), et utilisant les modèles italiens de la cantate et de l'opéra, avec introduction du récitatif et de l'aria da capo. Ces textes furent repris par divers compositeurs, dont G. Ph. Telemann et J. S. Bach. □

neuvième dans le système tonal et tempéré, intervalle de hauteur entre deux notes, obtenu en ajoutant une seconde à un intervalle d'octave (par ex. *sol-la* à l'octave supérieure). Il peut être *majeur*, *mineur* ou *augmenté*, selon qu'il couvre respectivement une octave plus un ton, un demi-ton ou un ton et demi. //

Exemples d'intervalles de neuvième.

Tout accord tonal réductible à un accord dans lequel la note la plus grave et la plus aiguë constituent un intervalle de n., ce qui correspond à un accord de cinq notes comprenant la fondamentale et les autres notes au-dessus à intervalle de tierce, quinte, septième et neuvième.



Exemples d'accords de n. majeure et n. mineure.

Newman William S. (Cleveland 1912) musicologue et pianiste américain. Il étudia l'histoire de la sonate et les pratiques d'exécution du XVII^e au XIX^e s. : *A History of the Sonata Idea* (3 vol., 1959-62); *Performance Practices in Beethoven's Piano Sonatas* (1971).

Newmann Alfred (New Haven 1901 - Hollywood 1970) compositeur américain. Il se consacra à la composition et à la direction de musiques de films, en collaboration avec des réalisateurs célèbres, tels K. Vidor et Ch. Chaplin. Il remporta 8 oscars. Sa production est immense (*The song of Bernadette, City lights, Love is a many-splendored thing, The diary of Anne Frank, How green was my valley,* pour ne mentionner que quelques titres).

New Orleans Jazz chapitre initial de l'histoire du jazz, caractérisé par les «bands», orchestres engagés, à l'origine, pour les événements sociaux (mariages, funérailles) et pour les défilés de rue ainsi que pour les spectacles sur les bateaux fluviaux du Mississippi. Ces orchestres acquirent par la suite une physionomie autonome et enregistrèrent les premiers disques de jazz alors qu'ils allaient s'établir à Chicago lors de la Première Guerre mondiale.

New Orleans Rhythm Kings orchestre de jazz américain. Nommé initialement Friars Society Orchestra et formé de Paul Mares (trompette), Leon Rappolo (clarinette), George Brunies (trombone), Elmer Schoebel (piano) et Ben Pollack (batterie), il s'inspire des modèles originaux des Noirs. Ses premiers enregistrements remontent à 1921. Du point de vue stylistique, cet orchestre fut le meilleur «band» blanc de dixieland. Il a également réalisé des enregistrements avec le pianiste Ferdinand «Jelly Roll» Morton.

Newsidler Hans, ou H. Neusidler (Bratislava, Pressbourg, 1508 - Nuremberg 1563) luthiste et compositeur allemand d'origine autrichienne. Il vécut et exerça ses activités surtout à Nuremberg, où il publia, de 1536 à 1549, 8 livres de tablatures de luth qui firent de lui un représentant important de l'école allemande de luth, dans la première moitié du XVI^e s. Ses recueils contiennent des informations théoriques et instrumentales approfondies, et ses compositions utilisent tous les genres traités par les luthistes de

l'époque : ricercari, danses, transcriptions de musique vocale polyphonique.

Newsidler Melchior, ou M. Neusidler (Nuremberg 1531 - Augsbourg 1590) luthiste et compositeur allemand. Frère de Hans N., il publia 2 livres de tablatures de luth (Venise, 1566) et 1 recueil, en 1574, à Strasbourg, tous d'une grande valeur, instrumentale et musicale.

Newton James (Los Angeles 1953) flûtiste de jazz américain. Il s'est illustré à partir de la fin des années 70 aussi bien dans la dimension du «solo» non accompagné qu'aux côtés d'autres improvisateurs de la *creative music.*

Newton William Frank, dit «Frankie» N. (Emory, Virginia, 1906 - New York 1954) trompettiste de jazz américain. Il fut l'un des meilleurs solistes du swing, jouant avec Bessie Smith, Teddy Wilson, Willie «The Lion» Smith, Sidney Bechet, John Kirby.

Nezeritis Andreas (Patras 1897) compositeur grec. Représentant de la tradition nationaliste, il s'est essayé aux formes symphoniques, chorales (oratorio *Cinq Psaumes de David* pour solistes, chœur et orchestre, 1946) et théâtrales (légende musicale *le Roi Aniliagos,* 1948).

Nibelle Henri (Briare 1883 - Nice 1967) organiste et compositeur français. Premier Prix d'orgue du Conservatoire de Paris, il a été organiste (1912), puis maître de chapelle (1931) de St-François-de-Sales. Il a écrit de nombreuses pièces pour l'orgue, dont *les Dimanches et les fêtes de l'organiste grégorien,* des motets, des messes, dont la *Messe de Jeanne d'Arc* et un *Te Deum.* □

Nichelmann Christoph (Treuenbrietzen, Brandebourg, 1717 - Berlin 1762) claveciniste et compositeur allemand. Elève de J. S. Bach, de Telemann et de Quantz, il fut claveciniste à la cour de Frédéric le Grand et, en tant que tel, accompagnateur du roi, qui jouait de la flûte. Outre ses opéras, *Il Re pastore* (1747, sur un livret de Métastase) et *Galatea e Acis* (1748), il composa de nombreuses pièces pour clavecin, dans lesquelles il annonce le style particulier adopté plus tard par M. Clementi.

Nicholas Albert (New Orleans, Louisiane, 1900 - Basilea 1973) clarinettiste de jazz américain. Il fut un représentant typique de l'école créole. Pendant les années 1910, il joua avec King Oliver et Kid Ory, puis avec les Red Hot Peppers de Ferdinand «Jelly Roll» Morton et avec l'orchestre de Luis Russell, pour rejoindre de nouveau Kid Ory après la guerre.

Nichols Ernest Loring, dit «Red» N. (Ogden, Utah, 1905 - Las Vegas, Nevada, 1964) trompettiste de jazz américain. Avec ses Five Pennies, il fut l'un des protagonistes les plus populaires du dixieland ; il s'inspira d'abord d'Armstrong, puis de Beiderbecke.

Nichols Herbie (New York 1919 - 1963) pianiste de jazz américain. Il fit partie du groupe de Floyd Williams à New York, au Monroe's Club, où il eut l'occasion d'écouter les premières expériences de Thelonious Monk et des boppers en 1940, ce qui contribua chez lui au développement d'une musique riche en dissonances rythmiques, mais négligée, pour diverses raisons, par la critique, le public et l'enregistrement discographique.

Nick Edmund (Liberec, Bohême, 1891 - Geretsried 1974) compositeur et critique musical allemand. Il assura la critique musicale dans la «Neue Zeitung» et le «Münchner Tagebuch» de Munich ainsi qu'auprès du périodique «Die Welt» ; par ailleurs, il fut directeur de l'Opérette nationale bavaroise. Spécialiste de la musique ancienne, il consacra son activité de compositeur au cabaret et à la musique légère, même s'il s'inspira des modèles stylistiques de R. Strauss et de H. Wolf. Il écrivit entre autres la comédie musicale *Das kleine Hofkonzert* (1935) et les opérettes *Über alles siegt die Liebe* («l'Amour l'emporte sur tout», 1940) et *Das Halsband der Königin* («le Collier de la Reine», 1950).

Nicolai Carl Otto (Königsberg 1810 - Berlin 1849) compositeur et chef d'orchestre allemand. Elève de Zelter à Berlin, il fut invité comme organiste à la chapelle de l'ambassade allemande à Rome en 1833, où il étudia avec Baini la polyphonie de la Renaissance. Il se consacra ensuite à la composition (ses quatre premiers opéras furent représentés en Italie). En 1841, il s'installa à Vienne, où il dirigea l'orchestre de l'Opéra. A partir de 1848, il séjourna de nouveau à Berlin comme maître de chapelle à la cathédrale et au théâtre de la cour, où il fit représenter, quelques mois avant sa mort en 1849, son dernier opéra *Die lustigen Weiber von Windsor* («les Joyeuses Commères de Windsor», d'après Shakespeare), considéré aujourd'hui comme son chef-d'œuvre. Un humour subtil et gracieux parcourt les pages de cette délicieuse comédie musicale, où la veine comique alterne avec l'élément fantastique provenant du romantisme (Weber, Schumann). Les autres opéras de N. présentent un moindre intérêt ; ils adhèrent à l'esprit et aux canons formels de la tradition italienne. Il composa également de la musique symphonique, instrumentale, sacrée et de la musique de chambre.

Nicolau Antonio (Barcelone 1858-1933) compositeur et chef d'orchestre espagnol. De sa production, qui comporte entre autres deux opéras, une scène dramatique et plusieurs poèmes symphoniques, émergent surtout les pages pour chœur, remarquables par leur solide technique.

Nicolini Giuseppe (Plaisance 1762 - 1842) compositeur italien. Elève de Insanguine et de Cimarosa à Naples, à partir de 1816, il exerça à Plaisance, où il devint, en 1819, maître de chapelle de la cathédrale. Doté d'une veine spontanée mais superficielle, il fut un compositeur d'opéras très fécond, respectant les modèles de l'école napolitaine. Outre 70 *opere buffe* et *serie*, il a composé de nombreuses œuvres de musique sacrée, des symphonies et quelques pages plaisantes de musique de chambre.

nicolo nom attribué pendant la Renaissance à la → bombarde, jouée une quinte au-dessous de la taille du contralto.

Nicoly René (Avon, Seine-et-Marne, 1907 - Paris 1971) imprésario et administrateur musical français. Fondateur et président des Jeunesses musicales de France (1939), il consacra les trois décennies suivantes au développement de cette association. Il fonda également la Société française de diffusion musicale et artistique (qui publia, à partir de 1951, le «Journal musical français») et, en 1954, le Club national du disque. Durant les dernières années de sa vie, il fut responsable de la réforme juridico-administrative de la Réunion des Théâtres lyriques nationaux (Opéra et Opéra-Comique).

Nicomaque de Gérase (v. 100 ap. J.-C.). Philosophe néo-pythagoricien. Il a exposé, dans son *Manuel d'harmonique*, la doctrine musicale de Pytha-

gore et l'histoire du *dis-diapason* (double octave). Il est à l'origine de la légende du forgeron harmonieux : en passant devant une forge, Pythagore aurait entendu des marteaux frappant sur 4 enclumes qui rendaient des sons comme une fondamentale, son 8^{ve}, sa 5^{te} et sa 4^{te}. Ayant fait peser ces enclumes, il aurait remarqué que les rapports de leurs poids respectifs faisaient intervenir le 1, le 2, le 3 et le 4, nombres simples qui, d'après P., règlent l'harmonie universelle. Un autre de ses ouvrages, disparu, a été exploité par Boèce, dans son *De institutione musicae*. □

Niedermeyer Louis Abraham de (Nyon, Vaud, 1802 - Paris 1861) compositeur et pédagogue suisse. Avec l'appui de Rossini, il fit représenter quelques-uns de ses opéras au Théâtre-Italien de Paris (*Stradella*, 1837; *Marie Stuart*, 1843). Abandonnant ensuite le théâtre, il se tourna vers la musique sacrée et vers l'enseignement, fondant sous son propre nom une école qui devint très vite l'une des plus célèbres de Paris (Saint-Saëns y enseigna; Fauré fut parmi les élèves). Il créa la revue de musique sacrée «la Maîtrise» (où il se fit le défenseur de la restauration de l'ancienne tradition liturgique) et publia un *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* (1857). Il écrivit en outre des pièces brillantes pour piano et des lieder sur des textes de Lamartine et de Hugo.

Nielsen Carl August (Norre Lyndelse, Odense, 1865 - Copenhague 1931) compositeur danois. Il fut violoniste à l'orchestre de la cour, chef d'orchestre au Théâtre royal, enseignant, puis directeur du Conservatoire de Copenhague. Avec Gade et Grieg, il est considéré comme un des plus grands représentants de la musique scandinave. Comme ses prédécesseurs danois et norvégiens, il se référa au climat expressif de la tradition populaire, atteignant finalement un langage personnel, solidement ancré dans la tonalité, mais ouvert aux apports des courants modernes, spécialement de l'impressionnisme. Bien qu'ayant composé deux opéras (*Saül et David* et *Mascarade*), il donna le meilleur de lui-même dans sa production pour orchestre, en particulier dans les six symphonies, composées entre 1892 et 1925 (signalons la deuxième, intitulée *les Quatre Tempéraments*, la troisième, *Sinfonia espansiva*, la quatrième, qui est aussi la plus connue, *l'Inextinguible*, de 1916, et la sixième, *Sinfonia semplice*), dans les ouvertures (*Helios* et *Voyage fantastique aux îles Féroé*) et dans le poème symphonique *Pan et Syrinx*. Il composa également de la musique pour chœur (dont 10 cantates), des lieder, des travaux de musique de chambre (4 quatuors et un quintette à cordes, un quintette à vent, 2 sonates pour violon et piano, etc.).

Nielsen Hans (Roskilde v. 1580 - Copenhague ap. 1626) luthiste et compositeur danois. Après s'être formé à Venise auprès de G. Gabrieli, il contribua à la diffusion du madrigal italien à la cour danoise de Christian IV, où il fut luthiste et vice-maître de chapelle. En 1606, à Venise, il publia un livre de madrigaux, à 5 voix, sous le nom de Giovanni Fontejo.

Nielsen Riccardo (Bologna 1908) compositeur italien. En 1953, il remporta le Prix Italia avec son œuvre radiophonique *la Via di Colombo*. Son processus de maturation expressive part d'un domaine influencé par A. Casella (*Sinfonia concertante* pour piano et orchestre, 1931) et, passant par le néo-classicisme à la Stravinski (*Psaume XCIX* pour chœur d'hommes et quatre pianos, 1941), aboutit à l'expérience dodécaphonique vers 1943. L'enseignement expressionniste d' A. Schoenberg est clairement perceptible dans le monodrame *Incubo* (1948), qui rappelle l'atmosphère de *Erwartung*. Parmi ses autres compositions, on retiendra : la cantate dramatique *Requiem nella miniera* (1958); les travaux symphoniques *Concerto* (1936), *Variazioni* (1956) et *Varianti* (1965), *Fasce sonore (6+5)* pour cordes (1968), *Musica* (1939) et *Sonata* (1955) pour deux pianos.

Niemann Albert (Magdebourg 1831 - Berlin 1917) ténor allemand. Il fit ses débuts à Halle en 1852 et fut membre permanent de l'Opéra de Berlin de 1866 à 1888, paraissant aussi sur la scène de Bayreuth. Il avait une voix puissante, bien que non irréprochable du point de vue technique, une grande noblesse dans le phrasé et les attitudes scéniques. Il fut très prisé par Wagner, dont il chanta le *Tannhäuser* dans la version parisienne de 1861. Il excella, par la suite, dans *Tristan* et dans *la Walkirie*.

Nietzsche Friedrich Wilhelm (Roecken, Lützen, 1844 - Weimar 1900) philosophe allemand. La réflexion sur la musique est un des thèmes fondamentaux de sa pensée. Admirateur précoce de Wagner, il mentionne dans *Die Geburt der Tragödie* («la Naissance de la tragédie», 1872) *Tristan* comme l'exemple d'un opéra dans lequel réapparaît l'esprit «dionysiaque» destiné à bouleverser la civilisation occidentale; en 1876, l'essai *Richard Wagner in Bayreuth* (IV^e *Unzeitzeitgemässe Betrachtung*, «Considérations inactuelles») constitua un véritable manifeste du wagnérisme. Mais l'inauguration du théâtre de Bayreuth, la même année, le déçut profondément, changeant du même coup son admiration en une aversion désormais irréductible; aux «ténèbres nordiques» (wagnériennes et, plus généralement, allemandes), il opposa, par la polémique, le Bizet «méditerranéen» de *Carmen* (*Der Fall Wagner* [«le Cas Wagner»], *Götzendämmerung* [«le Crépuscule des idoles»], *Nietzsche contre Wagner*, tous de 1888). L'importance de l'œuvre de N. par rapport à la musique ne réside pas dans l'élaboration d'une nouvelle esthétique musicale (il se réfère essentiellement à Schopenhauer), mais dans le fait que la musique, comme la tragédie grecque et l'opposition des concepts apolliniens et dionysiaques, constitua pour lui une stimulation à pénétrer dans l'essence de la pensée occidentale et à en critiquer radicalement les schémas et les structures. Sa haine de Wagner reflète la douloureuse déception d'un espoir de palingénésie; en fait, il eut une perception aiguë, dans la musique wagnérienne, des symptômes de la décadence morale de l'Occident, du nihilisme métaphysique, de la fuite devant le tragique de l'existence. Face à cette conception métaphorique et emblématique de la musique, l'activité de N. comme compositeur amateur revêt une importance plutôt anecdotique; elle est pour la plupart liée aux lieux communs du goût du XIX^e s. (lieder, sonatines pour piano, un poème symphonique).

Nigetti Francesco (Florence 1603 - 1681) organiste italien et facteur d'instruments. Il fut organiste à Prato et à Florence. Suivant l'exemple de N. Vicentino, (qui avait construit l'archicembalo pour pouvoir jouer les

quarts de tons), il construisit un «cembalo omnicordo» à cinq claviers, capable d'exécuter tous les genres de la musique grecque, grâce à la division du ton en cinq parties.

Nigg Serge (Paris 1924) compositeur français. Elève d'O. Messiaen et de R. Leibowitz, il adopta d'abord la technique dodécaphonique (*Variations pour piano et dix instruments*) pour l'abandonner ensuite (1949) au profit d'un langage atonal plus riche d'expressivité immédiate. En 1958, il remporta le Prix Italia avec son ballet radiophonique *l'Etrange aventure de Gulliver à Lilliput*. Il composa les poèmes symphoniques *Timour* (1944) et *Pour un poète captif* (1950), ainsi que d'autres musiques orchestrales et de la musique de chambre instrumentale. Le Grand Prix de la Ville de Paris lui a été décerné en 1973.

Nijinska Bronislava Fominichna (Minsk 1891 - Los Angeles 1972) sœur de Nijinski, danseuse et chorégraphe. Elle fit aussi partie des Ballets russes, et se fit remarquer dans *Pétrouchka*, puis assura de nombreuses chorégraphies (1921-26), dont *les Noces* (1923) et *les Biches* (1924). Elle travailla ensuite pour diverses compagnies, dont le Grand Ballet du marquis de Cuevas. □

Nijinski Vaslav Fomitch (Kiev 1889 - Londres 1950) danseur et chorégraphe russe d'origine polonaise. Après ses études à l'Ecole impériale de danse de St-Pétersbourg (1900-07), il suivit S. de Diaghilev et ses Ballets russes à Paris, où il obtint immédiatement de grands succès dans les chorégraphies de M. Fokine : *Shéhérazade* (1910), *Pétrouchka* (1911) et *le Spectre de la rose* (1911). Il reste célèbre pour ses propres chorégraphies, comme *l'Après-midi d'un faune* (1912) ou *le Sacre du printemps* (1913). Il quitta les Ballets russes en 1914, puis sombra dans la folie à partir de 1917. □

Nikiprowetzky Tolia (Féodosia, Crimée, 1916) ethnomusicologue et compositeur français d'origine russe. Entré au Conservatoire de Paris en 1937, il s'est perfectionné auprès de R. Leibowitz après la guerre. Ces missions en Afrique (1956-1969) ont influencé sensiblement sa propre musique, surtout dans le domaine du rythme, alors qu'il a délaissé progressivement la technique sérielle stricte, tout en s'intéressant aux musiques électronique et concrète. Parmi ses œuvres, citons *Macbeth en sa nuit*, tragédie chorégraphique (1953), *les Noces d'ombre*, conte lyrique (1957), *3 Poèmes d'Y. Bonnefoy* pour ensemble vocal et piano (1962), *Symphonie «Logos 5»* (1964), *Hommage à Antonio Gaudi* (1965), *Numinis sacra* pour ténor, chœur et 6 potentiomètres (1967). Il a aussi publié *Trois Aspects de la musique africaine* (1965). □

Nikisch Arthur (Lébényi Szent Miklós 1855 - Leipzig 1922) chef d'orchestre allemand. Il fut à la tête de grands orchestres symphoniques (Boston, Berlin, Londres, etc.), obtenant de grands succès. Interprète brillant, doué d'une mémoire formidable et d'un fort charisme personnel, il fut considéré comme l'un des grands chefs allemands de son époque, aux côtés de Bülow et de Mahler, dont les interprétations, méditatives et analytiques, firent figure d'antithèse aux siennes. On n'oubliera pas ses originales exécutions de Beethoven et du répertoire allemand, des Slaves et des Russes, en particulier de Tchaïkovski.

Nilsson Bo (Skelleftehamm 1937) compositeur suédois. Il se situe dans la mouvance de l'avant-garde scandinave avec une série de compositions dodécaphoniques, électroniques et à techniques mixtes. Une caractéristique de son travail réside dans la combinaison des timbres de ses effectifs, riches en percussions métalliques (xylophone, vibraphone, cloches tubulaires, célesta).

Nilsson Mårta Birgit (Karup 1918) soprano suédoise. Grande interprète de Wagner, de Strauss et de quelques rôles dramatiques du répertoire italien, elle possède une voix au timbre et à l'étendue exceptionnels, un phrasé incisif et des qualités musicales très marquées.

Nin-Culmell Joaquín (Berlin 1908) pianiste et compositeur américain d'origine cubaine. Fils du pianiste, musicologue et compositeur Joaquín N. y C. (1879-1949), il a étudié à La Havane, puis en Europe avec Dukas et Falla. Dans sa production (compositions pour orchestre et pour piano ; 2 ballets et un opéra), il se montre particulièrement sensible au goût néoclassique et au patrimoine folklorique espagnol et hispano-américain.

Nini Alessandro (Fano 1805 - Bergame 1880) compositeur italien. Il composa des opéras entre 1837 (*Ida della Torre*) et 1847 (*Il Corsaro*), s'inspirant de modèles donizettiens. Après 1847, face aux succès de Verdi, il abandonna le théâtre musical pour se consacrer à la composition de musique sacrée et à l'enseignement, en qualité de maître de chapelle à la cathédrale de Bergame et de directeur de l'Institut musical.

Nin y Castellanos Joaquín (La Havane 1879-1949) pianiste et compositeur cubain d'origine espagnole. Elève de M. Moslowsky pour le piano et de V. d'Indy pour la composition, il enseigna ensuite le piano à la Schola cantorum (1905-1908). Après avoir parcouru l'Europe et l'Amérique du Sud, il revint à la Havane en 1939. Ses interprétations de Bach et des musiciens espagnols étaient réputées. Il a laissé diverses compositions, essentiellement pour le piano, dont *Mensaje a Claudio Debussy* (1929) et *«1830» variaciones* (1930), ou pour la voix, dont *20 Cantos populares españoles* (1923) et *10 Noëls espagnols* (1932), et édité des pièces d'anciens auteurs espagnols. Il a aussi publié *Pour l'art* (1909) et *Ideas y commentarios* (1912). □

Nisard Théodore, pseudonyme de Théodule Normand (Quaregnon, Hainaut, 1812 - Jacqueville, Seine-et-Marne, 1888) musicologue français d'origine belge. Ecclésiastique, il fut l'un des redécouvreurs du chant grégorien, auquel il consacra un travail assidu de publication des sources ; il est l'auteur de quelques études sur la notation grégorienne et, surtout, d'une série de manuels pratiques pour l'exécution et l'accompagnement à l'orgue.

Nivers Guillaume Gabriel (près de Paris 1631 - Paris 1714) compositeur, organiste et théoricien français. Il fut tout d'abord organiste et maître de chant à la cour. Ses motets, à 1 voix avec basse continue, présentent le grand intérêt d'être les derniers exemples d'un chant religieux en France, avant qu'il ne soit contaminé par le goût de l'opéra et du chant italien. Il a écrit des traités sur le chant grégorien et un manuel de composition. Dans ses compositions sacrées et pour orgue (3 livres), à l'exemple de Titelouze, il prolongea l'usage de la polyphonie du XVI^{e} s., instituant la forme de la messe-suite, et préparant ainsi la venue de Couperin.

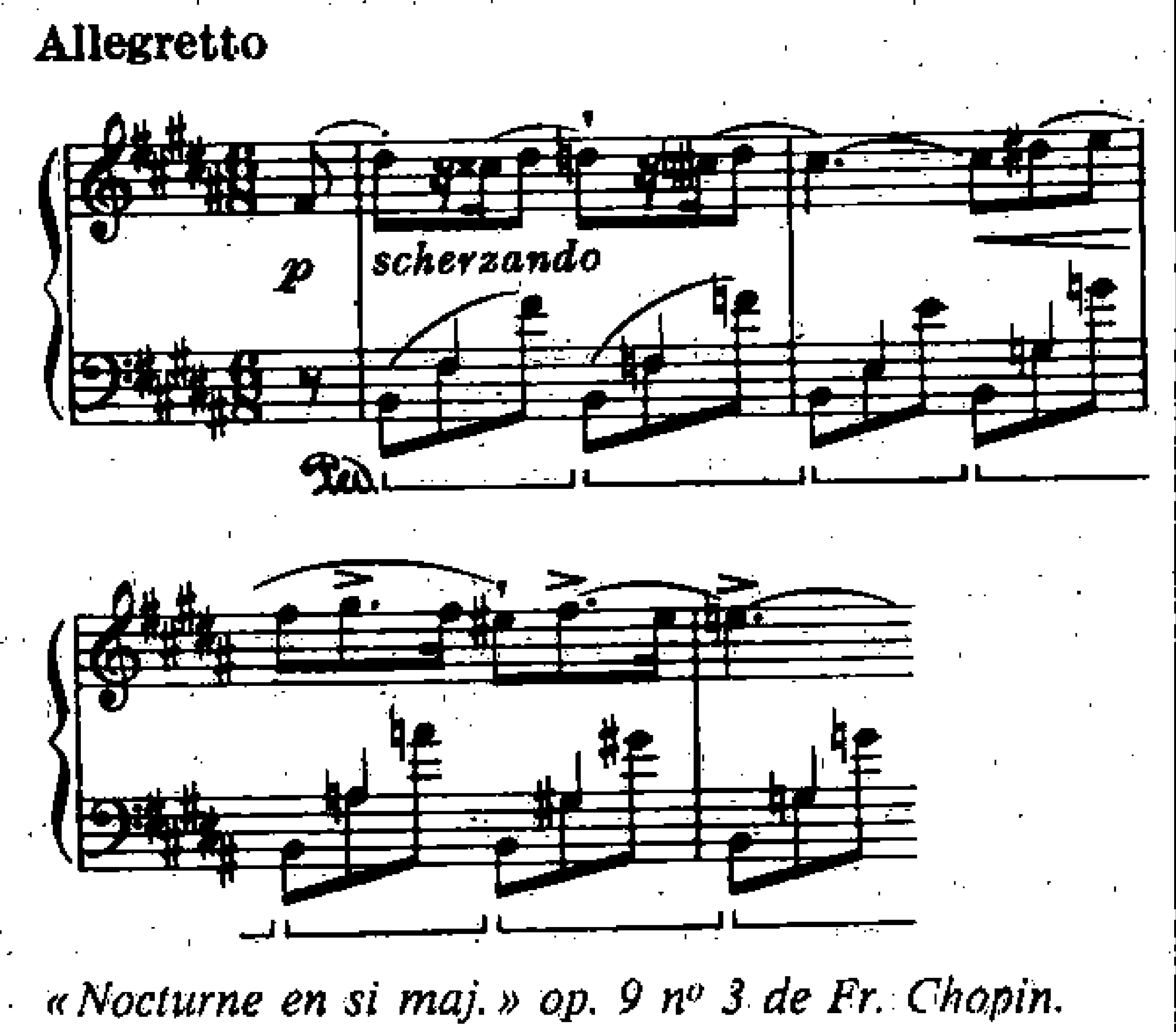
nô forme la plus célèbre du théâtre classique japonais. Il est né, dans les œuvres de l'acteur Kanami Kiyotsugu (1333-1384) et, surtout, de son fils Zeami Motokiyo (1363-1444), de la transformation du *sarugaku*, genre théâtral à caractère mimico-musical. Zeami a laissé une série de traités où il fixa la forme canonique du nō, depuis lors restée inchangée, en en établissant les bases théoriques. Il s'agit d'une représentation fortement symbolisée et idéalisée, sorte de reproduction abstraite de la réalité, qui tire ses origines de l'ancien patrimoine féodal du Japon.
Les éléments constitutifs du nō, cultivé pendant des siècles par d'illustres écoles, sont le chant, la récitation, la danse et la musique. Les acteurs principaux sont au nombre de deux : le *shite*, le protagoniste, et le *waki*, le second acteur ; à ceux-ci se joignent des acteurs secondaires appelés *tsure* (accompagnateurs) et *tomo* (compagnons). Le chœur (*ji*), formé de huit à dix personnes disposées sur deux rangées, commente l'action et évoque le paysage ; l'accompagnement musical est formé de trois tambours de différentes tailles et d'une flûte. Les femmes ne sont pas admises sur la scène : les rôles féminins sont tenus par des hommes masqués. Les masques, dont on connaît environ 70 types différents, ont également une grande importance du point de vue artistique ; les costumes sont somptueux. La scénographie, par contre, est réduite à l'essentiel. Quelques 500 nō sont parvenus jusqu'à nous, en prose et en vers, très précieux aussi par l'élévation littéraire et philosophique du ton qui les caractérise. (Pour les aspects musicaux du nō, voir Précis d'histoire de la musique, le Japon.)

Noble Thomas Tertius (Bath 1867 - Rockport, Massachusetts, 1953) organiste et compositeur anglais. Après ses études au Royal College of Music de Londres, il a été organiste de diverses églises anglaises (St-John's Church de Londres, Trinity College de Cambridge, cathédrales d'Ely et d'York), avant de s'installer à New York et de tenir les orgues de la St-Thomas's Church (1912-1947). Dans son œuvre, la musique liturgique anglicane côtoie la musique vocale profane, d'orchestre, de chambre et de scène, comme *Killibegs*, opéra-comique (1911). Il est l'auteur d'un *Training of The Boy Chorister* (1943) et a collaboré à l'édition du *Reliquiary of English Song* (1915). □

Noblet Charles (Abbeville 1715 - Paris 1769) organiste et compositeur français. Claveciniste de l'Opéra (1739-1768), il fut aussi organiste des Mathurins (1738-1769), de la Madeleine-en-la-Cité (1739-1769), de Ste-Opportune (1742-1769) et des Jacobins de la rue St-Honoré (1761-1769). Outre ses *Nouvelles Suites de pièces de clavecin*... (1757), il a publié diverses cantatilles, trois recueils de *Cantatillettes* (1750) et quatre recueils d'airs (*les Amusements d'une heure*, 1752). □

Nobre Marlos (Recife 1939) compositeur brésilien. Dès 1963, il a étudié à Buenos Aires avec divers maîtres, dont A. Ginastera, puis en Europe avec O. Messiaen, L. Dallapiccola et J.V. Asuar qui l'a initié aux techniques électroniques. A partir de 1972, il a été directeur musical de la Radio MEC, puis de l'Institut national de la musique (1978-1981), avant de devenir vice-président du Conseil international de la musique de l'Unesco en 1981. Ses principales compositions sont *Ukrinmakrinkrin*, cantate (1964), *Convergencias* pour orchestre (1968), *Ludus instrumentalis*, pour orchestre de chambre (1969), *Biosfera* pour cordes (1970), *Sonancias*, pour piano et percussions (1972), *O canto multiplicado*, pour voix et cordes (1972) et *In memoriam* pour orchestre (1973). □

nocturne composition généralement instrumentale et parfois vocale, exécutée pendant la nuit ou inspirée par la nuit. Au XVIIIe s., le n. était une œuvre en plusieurs mouvements, pour un nombre restreint d'instruments. Proche de la sérénade, de la cassation et du divertissement, il était destiné aux fêtes ou aux divertissements nocturnes, joués souvent en plein air (tels ceux de F. J. Haydn et de W. A. Mozart) ; en allemand, on l'appelle aussi *Nachtmusik*, d'où le célèbre nocturne, *Eine kleine Nachtmusik* (ou « Petite Musique de nuit » de Mozart). A l'époque romantique, le n. désigna une courte composition, principalement pour piano, de caractère mélodique et mélancolique, introduite par J. Field et qui atteignit son apogée avec Fr. Chopin. Le terme fut utilisé aussi par la suite pour des compositions destinées à l'orchestre, brèves ou en plusieurs mouvements, inspirées par la nuit ou seulement de caractère intimiste et retenu (le n. de scène de F. Mendelssohn pour *le Songe d'une nuit d'été* et les 3 n. de Debussy sont restés célèbres. // Chacune des trois parties principales divisant l'office des → matines dans la liturgie catholique romaine. Elles se composent de psaumes, de leçons, etc., variables selon le calendrier liturgique.



« Nocturne en si maj. » op. 9 nº 3 de Fr. Chopin.

noël chant religieux français, en langue vulgaire, de caractère simple et familier, souvent modelé sur les mélodies de chant profane ou des airs de danses. Il fut surtout répandu au XVe s. et était chanté en l'honneur de la Nativité du Christ, pendant la nuit de Noël. Au XVe et au XVIe s., de nombreux recueils de n. furent publiés. Aux XVIIe et XVIIIe s., on vit également apparaître des versions instrumentales, surtout pour orgue, et les n. furent alors de structure très libre, généralement sous forme de variations brillantes et de virtuosité. Lebègue et Daquin furent des auteurs célèbres de n. pour orgue.

noire nom d'une figure de note valant le quart d'une ronde ou la moitié d'une blanche, issue de la semi-minime.

nœud dans un système en vibration, le point où l'amplitude de la vibration est nulle (voir le Précis d'acoustique).

Nomadi, I formation vocale-instrumentale italienne de musique pop. Né en 1965 avec Augusto Daolio

(voix), Gianni Coron, puis Umberto Maggi (basse), Giuseppe Carletti (clavier), Franco Midilli, puis Christopher Dennis (guitare), Gabriele Coppellini, puis Paolo Lancellotti (batterie), le groupe a proposé en premier lieu des chansons-ballades liées aux thèmes de jeunesse : *Come potete giudicar* («Comment pouvez-vous juger», 1966), *Dio è morto* («Dieu est mort», 1967) de Guccini (qui a souvent collaboré avec le groupe comme auteur), l'album *Sempre Nomadi* (1981).

nómos (nôme) terme grec (= règle, loi) désignant, dans la culture ancienne asiatique, mycénienne, grecque et byzantine, l'ensemble des normes que le compositeur devait suivre dans la composition d'un chant donné, selon les destinations et les circonstances diverses. Cet ensemble de normes concernait surtout le rythme, le système modal, l'usage des instruments, le rapport entre les paroles, etc. Mais, dans les cultures orientale et grecque, le principe régulateur fondamental était également représenté par un ensemble de formules mélodiques — plus ou moins brèves — que l'on devait nécessairement utiliser dans la composition, pour obtenir le caractère recherché. On eut ainsi deux possibilités : soit les n. étaient une sorte de thème sur lequel l'interprète-compositeur effectuait des variations, soit le n. offrait des formules mélodiques pour débuter, développer, ou terminer une œuvre de façon provisoire ou définitive (sur le modèle du psaume).

nonet œuvre écrite pour un orchestre de 9 instruments solistes, comprenant en général un quatuor ou quintette à cordes, plus des instruments à vent (le *Nonet en fa* de L. Spohr est très célèbre, *Eine kleine Trauermusik* de Schubert également).

Nono Luigi (Venise 1924-1990) compositeur italien. Elève de G. F. Malipiero, de Maderna et de Scherchen, il s'est imposé après 1950 comme l'un des représentants les plus marquants de l'avant-garde italienne. Il assura des séminaires de composition aux Cours d'été de Darmstadt jusqu'en 1958, ainsi que des cours et des conférences dans plusieurs pays européens, en Amérique latine et aux Etats-Unis. Sensible dès ses premiers essais de composition aux exigences d'une musique «radicale», proche de la sensibilité contemporaine, il a associé la nécessité d'un engagement civique et politique à une vive conscience des problèmes actuels de la musique. Mûri par les expériences de la musique sérielle, électronique et concrète, le langage de N. s'est orienté vers plusieurs voies exploratoires, dont les aboutissements tendent à ébaucher deux situations expressives prépondérantes : l'une planant dans un lyrisme purifié et profond, l'autre secouée d'une violente agitation dynamique. Voici les principales étapes de son itinéraire : *Epitaffio per García Lorca* en trois parties, pour soli, chœur, flûte solo et orchestre (1953); *Il canto sospeso,* composé sur des fragments de lettres de condamnés à mort de la résistance européenne, pour soli, chœur et orchestre, où N. proposa pour la première fois son écriture chorale très particulière (1955); *Cori di Didone* sur des textes de Ungaretti, pour chœur et percussion (1958); l'action scénique *Intolleranza* (1961); *Ha venido : Canciones para Silvia* pour soprano solo et chœur de six sopranos (1960); *la Fabbrica illuminata* pour voix et bande magnétique (1964); *A floresta é jovem e cheja de vida* pour voix, clarinette, plaques de cuivre et bande magnétique (1966); le poème *Per Bastiana Tai-Yang Cheng* pour instruments et bande magnétique (1967); *Non consumiamo Marx* pour bande magnétique (1969); *Como una ola de fuerza y luz* pour voix de soprano, piano, bande magnétique et orchestre (1972); l'action scénique *Al gran sole carico d'amore* (1975). Après ce dernier travail, le parcours de N. s'orienta vers des issues de plus en plus intériorisées et problématiques dans des pages comme *...sofferte onde serene...* (1977) pour piano et bande magnétique, *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-80) pour quatuor à cordes, et les trois travaux où N. a commencé à expérimenter l'usage de l'électronique non enregistrée : *Das atmende Klarsein* (1980-81) pour flûte basse et petit chœur; *Io, frammento dal Prometeo* pour 3 sopranos, petit chœur, flûte basse et clarinette contrebasse (1981); *Quando stanno morendo, Diario polacco 2º* (1982) pour 4 voix de femmes, flûte et violoncelle.

L. Nono.

Noone James, dit «Jimmy» N. (New Orleans 1895 - Los Angeles 1944) clarinettiste de jazz américain. Son style, marqué par l'empreinte créole, fut un des plus originaux et des plus influents de la période tardive du New Orleans Style. Il joua et réalisa des enregistrements avec King Oliver, Louis Armstrong, puis, déjà orienté vers le swing, avec son propre Apex Club Orchestra.

Nordheim Arne (Larvik 1931) compositeur norvégien. Il a été l'un des premiers à introduire les techniques d'avant-garde dans son pays : *Response I* pour deux groupes de percussion et bande magnétique; *Epitaphe* pour orchestre et bande magnétique; *Coloration* (1968), qui a recours à l'électronique live; *Ariadne* (1977), ballet pour 2 sopranos et bande magnétique.

Nordio Cesare (Trieste 1891 - Bologne 1977) compositeur et pédagogue italien. A l'intense activité didactique déployée à Trieste, Palerme, Bologne et Bolzano, il a joint celle de critique musical et de chef d'orchestre. Il a composé un opéra, de la musique symphonique, de chambre, pour piano et pour orgue, dans le goût romantique.

Nordoff Paul (Philadelphie 1909 - Herdecke 1977) compositeur américain. Sa production théâtrale, symphonique et de musique de chambre se caractérise essentiellement par des mélodies d'origine folklorique et par des mélanges de timbres au goût post-impressionniste.

Nordraak Rikard (Christiania 1842 - Berlin 1866) compositeur norvégien. Avec Grieg et quelques musiciens danois, il fonda à Copenhague l'association musicale «Euterpe», destinée à diffuser la musique

des jeunes compositeurs scandinaves. Ses compositions puisent dans la musique populaire norvégienne : surtout ses lieder, parmi lesquels *Ja, vi elsker,* devenu par la suite l'hymne national norvégien.

northumbrian small pipes cornemuse du nord de l'Angleterre (Tyneside). Elle est formée d'une outre en peau cousue, sur laquelle est greffée un chalumeau et un bloc qui reçoit les bourdons. Le chalumeau est cylindrique, a une anche double et possède de nombreuses clés (de 7 à 17) ; il est fermé, au fond, de telle manière que, quand tous les trous sont bouchés, il ne produit aucun son. Les bourdons peuvent être 3, 4 ou 6, mais on ne peut jamais en utiliser plus de 3 à la fois. Ils sont cylindriques et à anche simple et munis d'un trou intermédiaire pouvant être fermé au moyen d'un anneau métallique qui en varie l'intonation. L'outre est alimentée par un soufflet. La musique de la n. s. p. est caractérisée par une utilisation facile du *staccato*, obtenu grâce à la technique du doigté fermé, qui prévoit l'ouverture d'un seul trou à la fois du chalumeau complètement bouché, et qui exploite donc l'effet instantané de silence entre une note et l'autre. Le répertoire de cette cornemuse — qui, probablement, provient de la → musette de cour française — comprend des danses et des airs élégants et raffinés, exécutés avec une «sonorité de chambre».

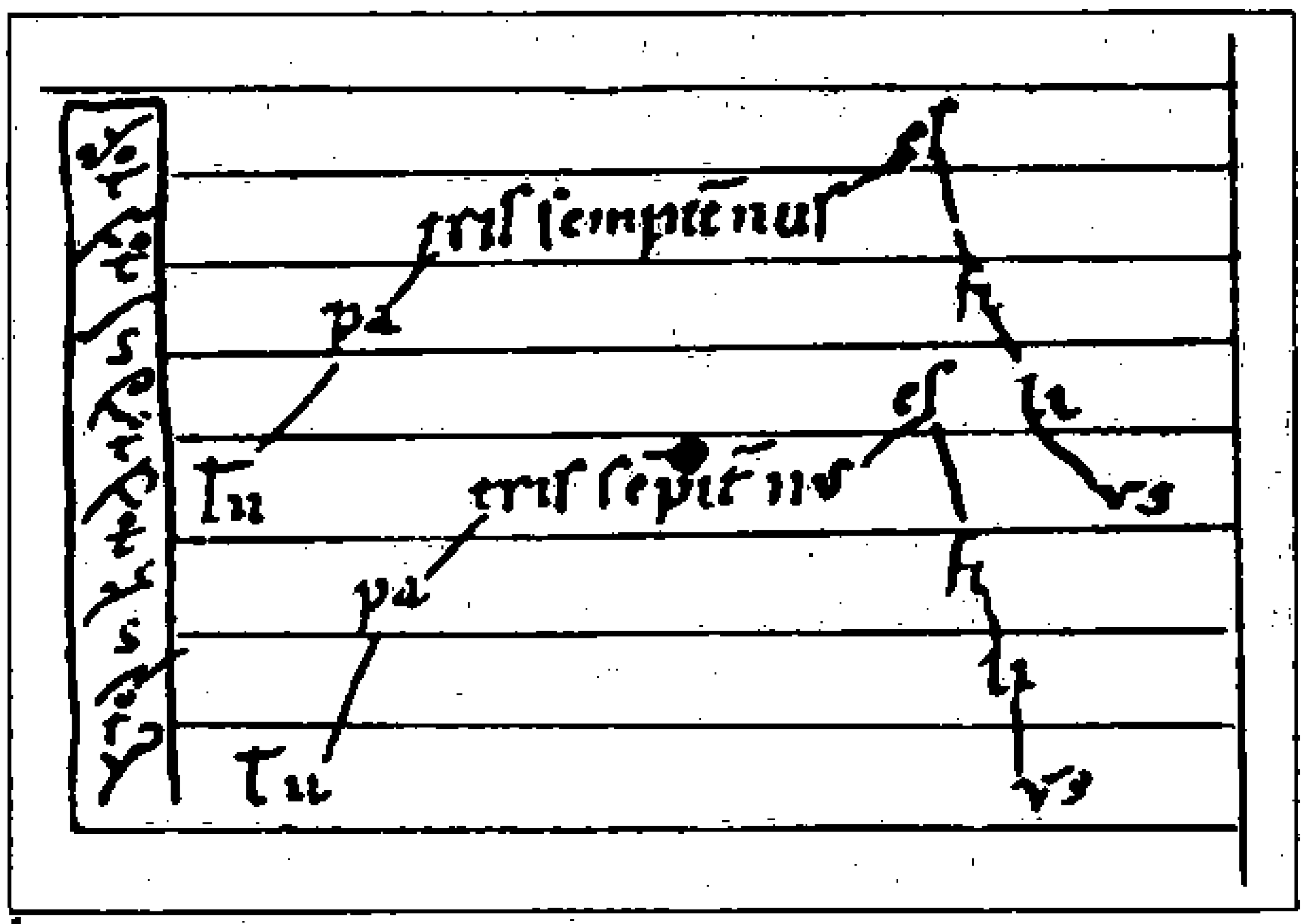
Northumbrian small pipes, cornemuse du nord de l'Angleterre.

Noseda Gustavo Adolfo (Milan 1837-1866) compositeur et bibliophile italien. A Milan, il organisa des concerts populaires où il fit jouer souvent ses propres compositions. Son nom est lié à un considérable fonds de musique cédé à la bibliothèque du Conservatoire de Milan en 1889.

Noske Frits Rudolf (La Haye 1920) musicologue néerlandais. Directeur de la Bibliothèque musicale d'Amsterdam (1951-1968), puis professeur à l'Université de cette ville et lecteur dans plusieurs instituts européens et américains, il a surtout étudié les rapports entre la musique et la littérature, mettant en application les instruments de la critique structurale. Parmi ses publications : *la Mélodie française de Berlioz à Duparc* (1954, thèse de doctorat soutenue en Sorbonne), *The Signifier and the Signified : Studies in the Operas of Mozart and Verdi* (1977) et plusieurs éditions de musique ancienne néerlandaise.

Noskowski Zygmunt (Varsovie 1846-1909) compositeur polonais. Elève de S. Moniuszko, il fut à son tour le maître de quelques représentants du groupe «Nouvelle Pologne musicale» (L. Różycki, K. Szymanowski). Il déploya une intense activité de compositeur, de chef d'orchestre, de pédagogue et de critique. Il écrivit de nombreux opéras, dont le plus connu est *Livia Quintilla* (1898), ainsi que de la musique sacrée et de chambre, et composa également quelques symphonies et le poème symphonique *la Steppe* (1897), qui comptent parmi les premiers exemples significatifs d'une musique symphonique post-romantique polonaise.

notation écriture musicale. S'il existe des traces d'une première n. babylonienne et si l'on émet des suppositions sur de possibles écritures égyptienne et crétoise, le premier système de n. vraiment attesté et interprété est le système grec. Ce dernier a connu deux phases clairement distinctes : le premier système de n. grecque (appelée *instrumentale*) utilisait des signes (en partie, les lettres d'un alphabet archaïque) qui pouvait prendre trois positions (verticale, couchée et retournée E ɯ Ǝ), pour désigner les notes et également leurs altérations possibles ; le second système, postérieur (appelé *vocal*) ne distinguait pas les positions, mais utilisait une lettre de l'alphabet ionique pour chacun des sons, en plus d'autres symboles conventionnels pour la durée. Ce type de n. fut adopté aussi probablement par les Romains, qui, cependant, remplacèrent les lettres grecques par les 15 premières lettres (de A à P) de l'alphabet latin (Boèce et Cassiodore, Ve-VIe s.), limitées par la suite à 7 lettres (Odon de Cluny, IXe-Xe s.). Si les n. du monde classique étaient essentiellement alphabétiques, on utilisera au cours du Moyen Age les symboles graphiques des accents aigus et graves, à l'exemple de la n. byzantine (à commencer par la plus ancienne, appelée *ekphonétique*, remontant peut-être au IVe s., dérivée des signes de la prosodie et se référant à un ton de lecture entre le parlé et le chanté), syrienne, arménienne, copte et hébraïque, qui exercèrent (surtout pour la première) une influence précise et identifiable sur l'évolution du graphisme musical occidental. Dans quelques textes théoriques de cette période, on adopta également une n. appelée *dasiane*, dans laquelle apparaissait une portée primitive où était inséré le texte à chanter. Mais la n. typique du chant grégorien est la n. *neumatique*, qui naquit aux environs du VIIIe s. et connut un développement extrêmement différent selon les pays européens, de telle sorte qu'elle fut à l'origine des 15 familles principales de → neumes ; on peut citer, parmi eux, ceux de Nonantola, de Saint-Gall, du Bénévent, de Metz et d'Aquitaine, d'où provient la n. *carrée*, encore en usage dans les textes liturgiques. Les neumes prirent rapidement des formes distinctes correspondant à un seul son (/ et •, *virga* et *punctum*, dérivés, respectivement, de l'accent aigu et grave), à deux sons (✓ ou ⅃ = *pes* ou *podatus* ; ↱ ou ┌ = *clivis*) à trois sons (./ = *scandicus* ; ┌. = *climacus* ; ∿ torculus ; ↷ = *porrectus*). La première n. neumatique, appelée *adiastématique* ou *in campo aperto*, consista à superposer simplement ces signes aux syllabes du texte, d'une façon plus ou moins espacée pour indiquer approximativement le profil de la mélodie, mais sans préciser la hauteur absolue du son, ni sa durée. Une plus grande précision vint avec l'adoption d'une ligne (au début tracée à la pointe sèche, puis en rouge) qui indiquait la position du *fa*, qui fut suivie d'une autre ligne (généralement en jaune ou en vert) pour le *do* (n. *diastématique*), facilitant l'identification des intervalles se trouvant entre deux notes successives ; devant les lignes, on trouva respectivement les lettres



1

1 *Premier exemple de notation polyphonique (dasiane), extrait du traité «Musica Enchiriadis», anonyme (IX*[e] *s.).*

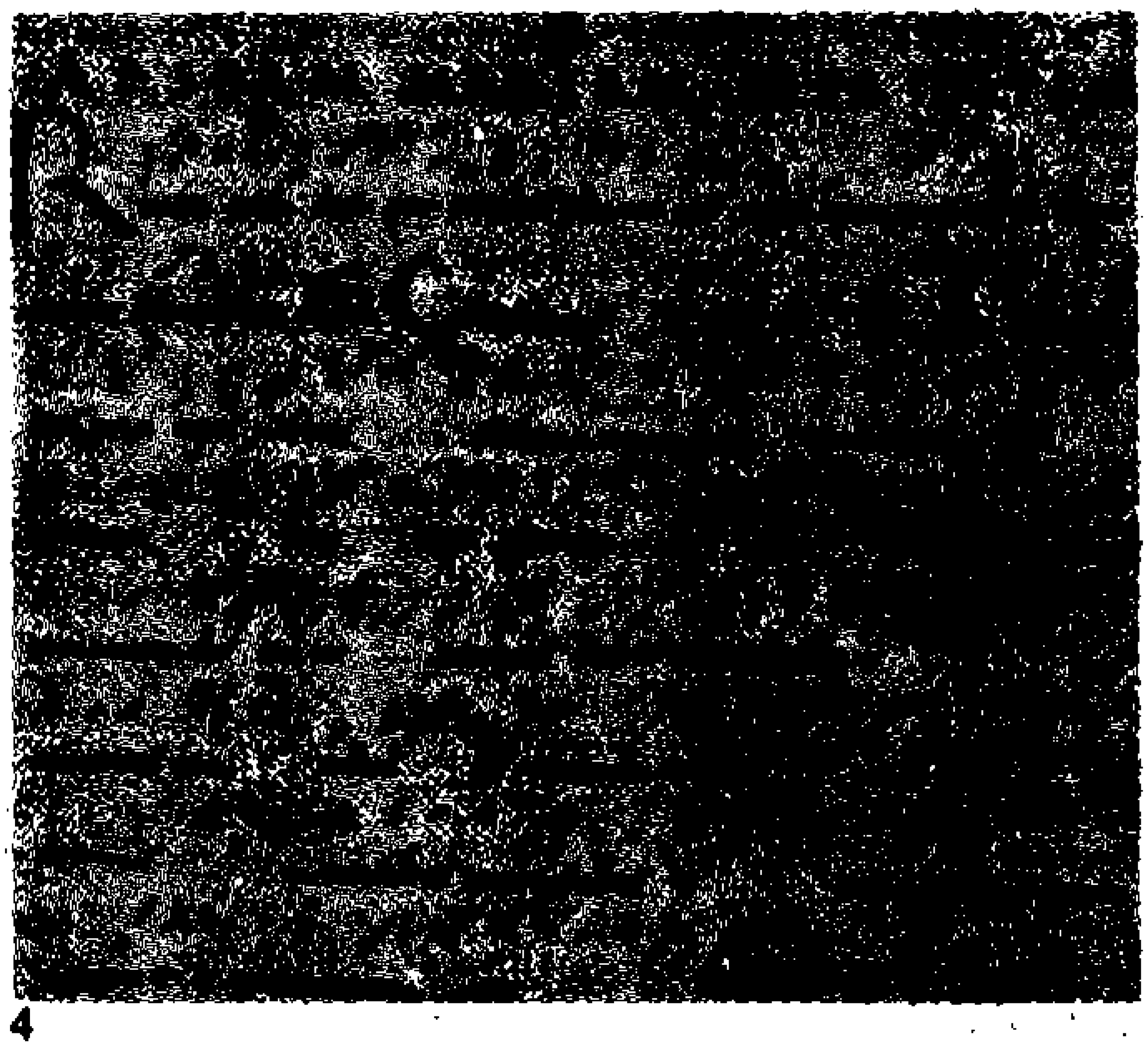
2 *Notation japonaise.*

3 *Notation neumatique diastématique du «Codex Calixtinus» (XII*[e] *s.) de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle.*

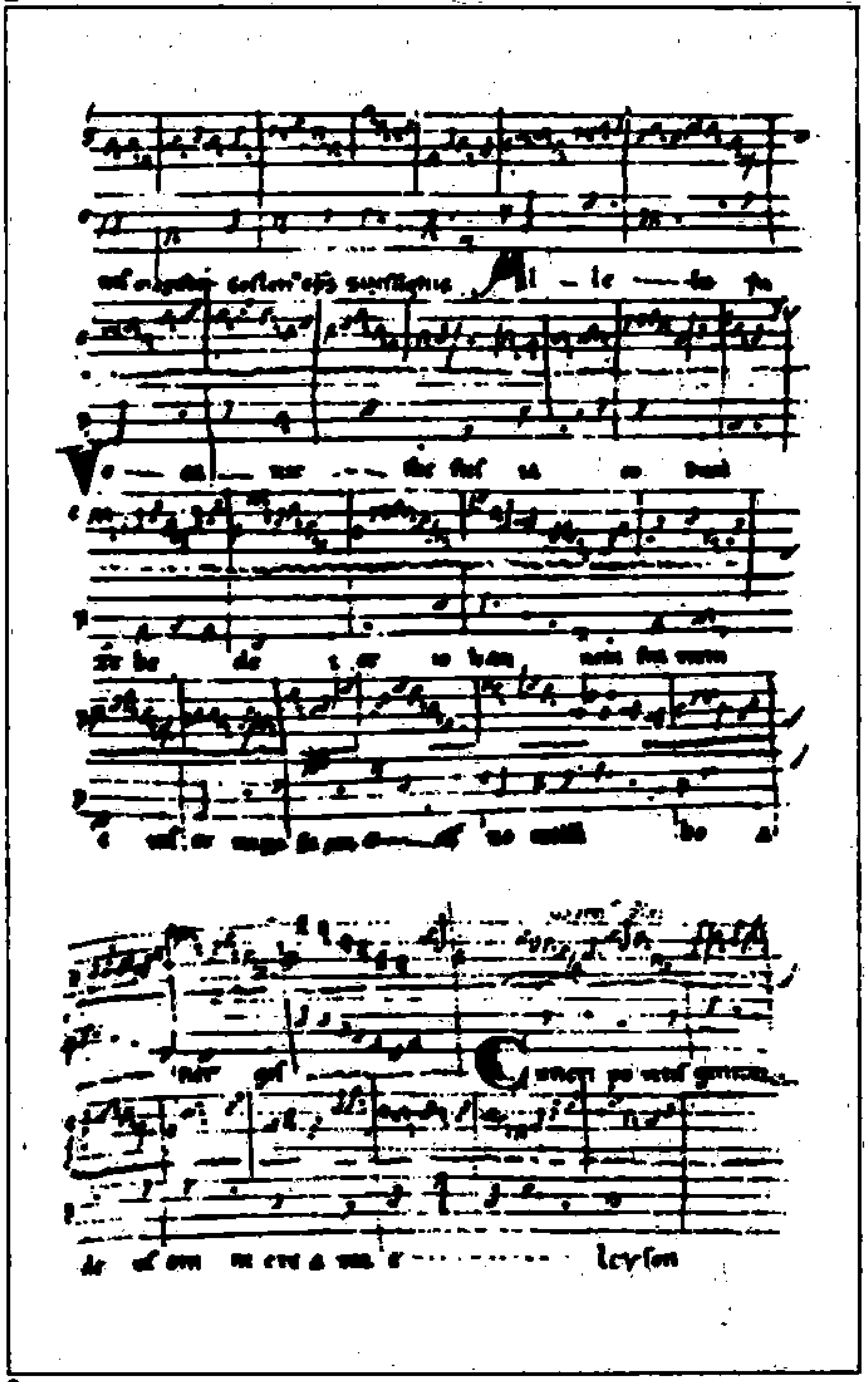
4 *Notation adiastématique-linéaire du codex 239 de Laon.*

5 *Notation chinoise.*

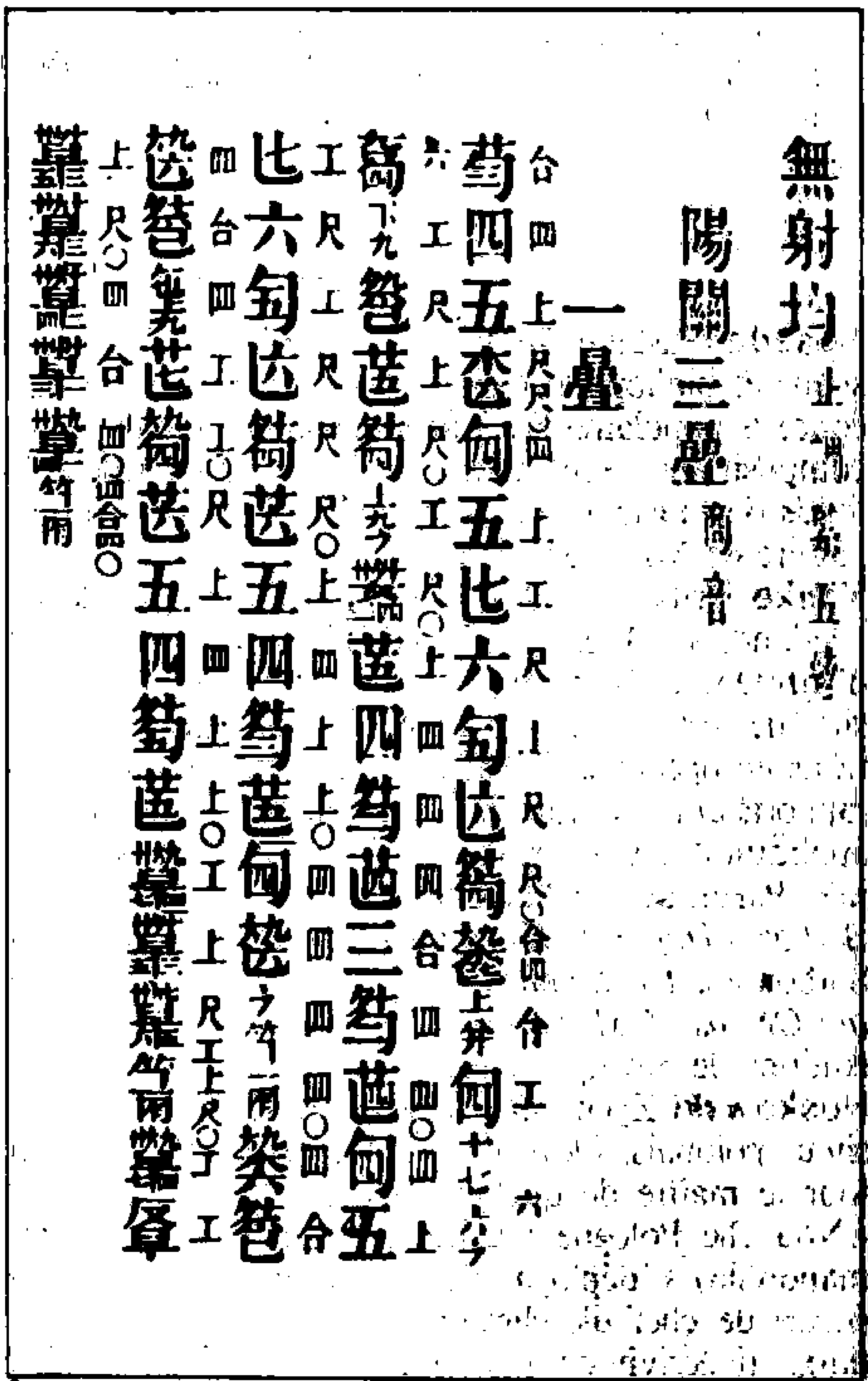
2



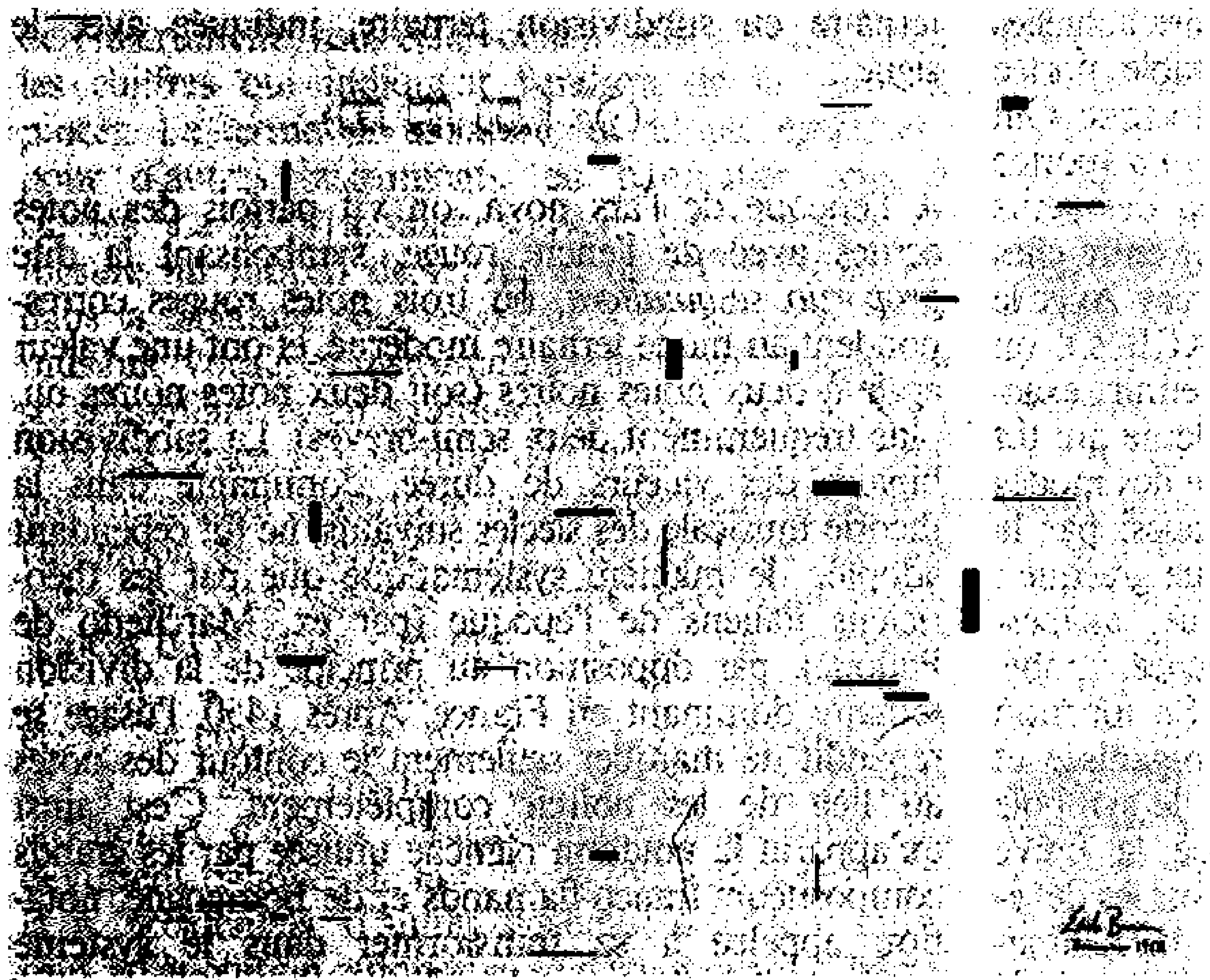
4



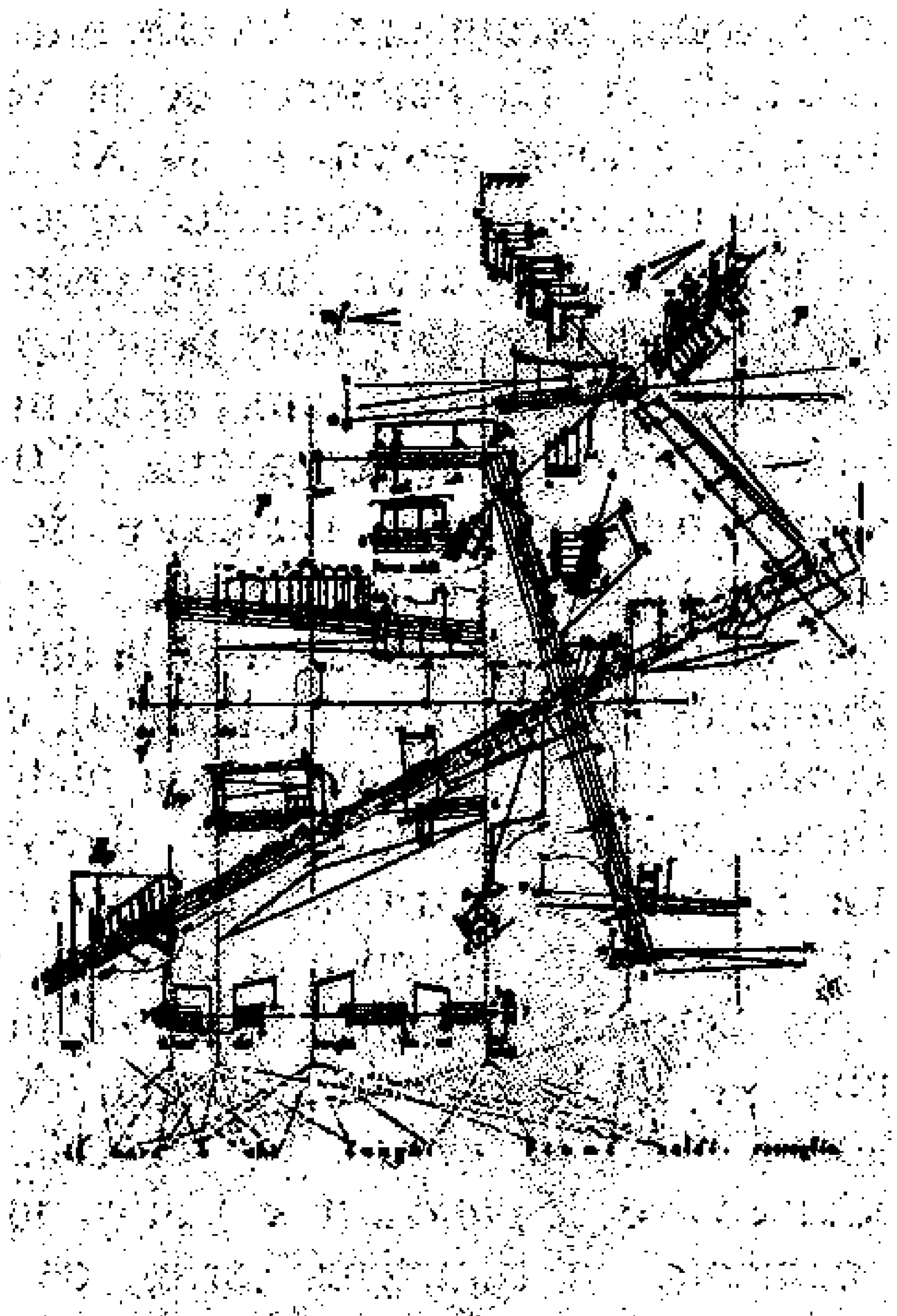
3



5



1



2

Nouvelles sortes de notations autographes de :

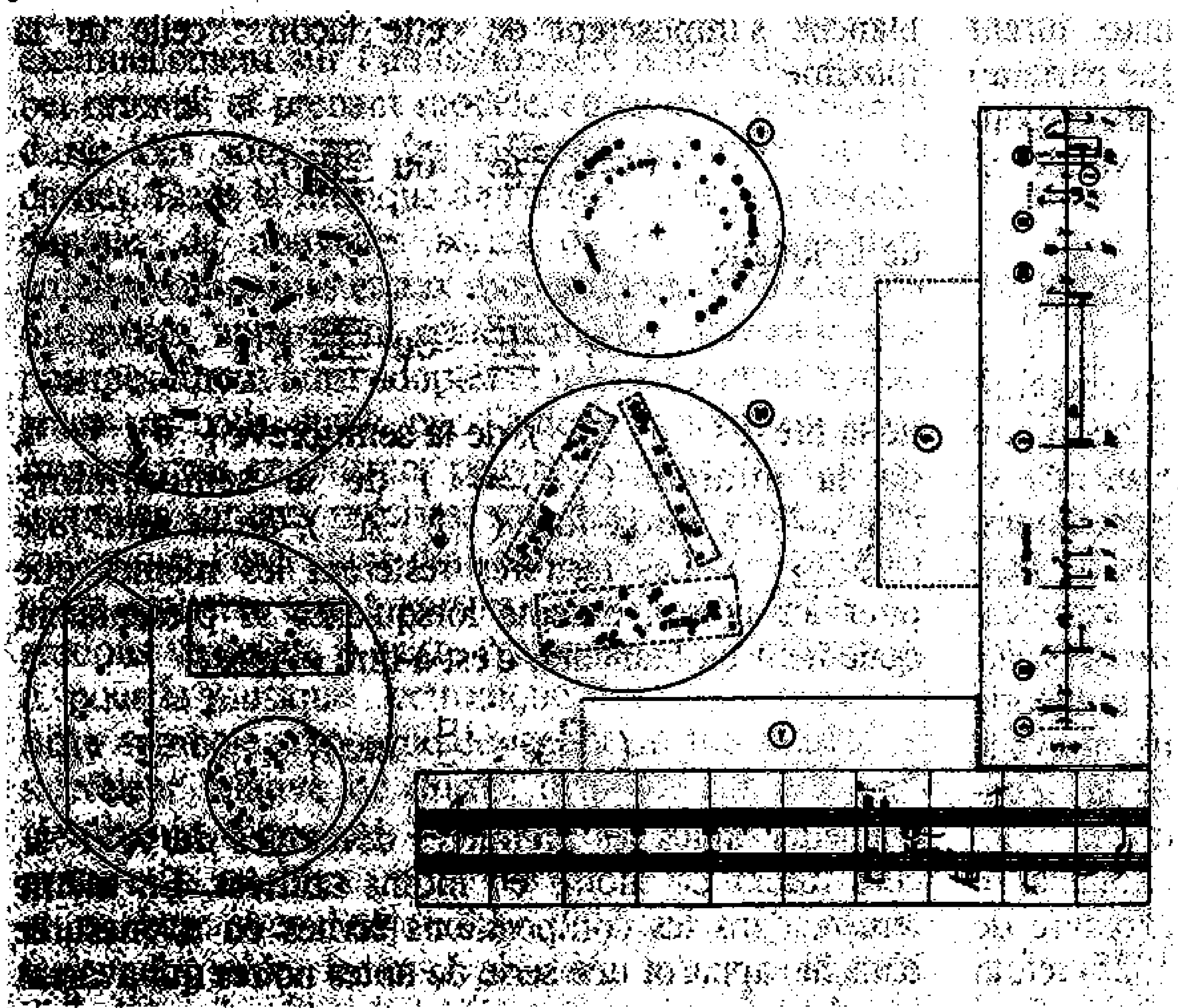
1 *E. Brown («Folio B9»),*

2 *S. Bussotti («Siciliano»),*

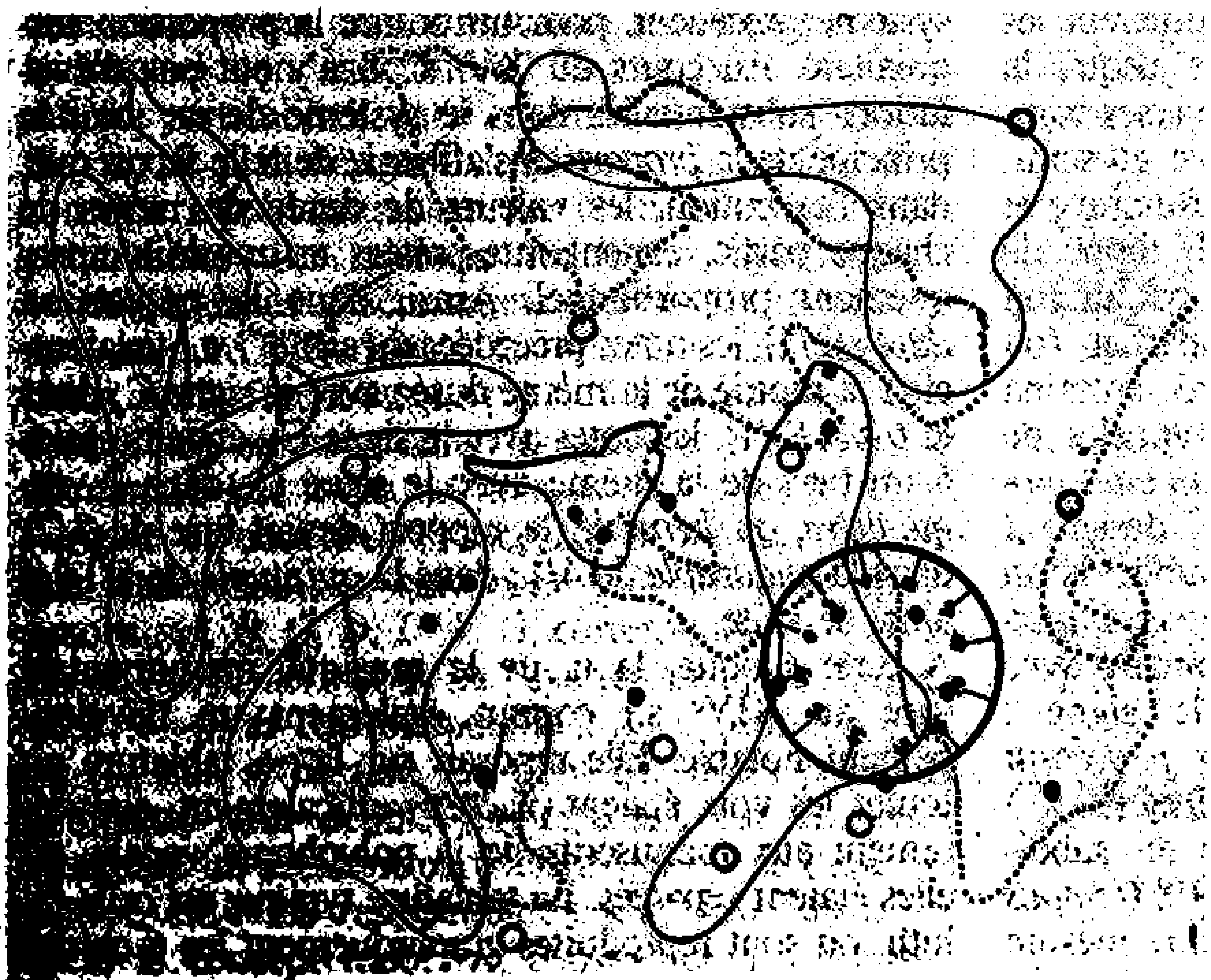
3 *M. Kagel («Transicion II»),*

4 *J. Cage («Cartridge music»),*

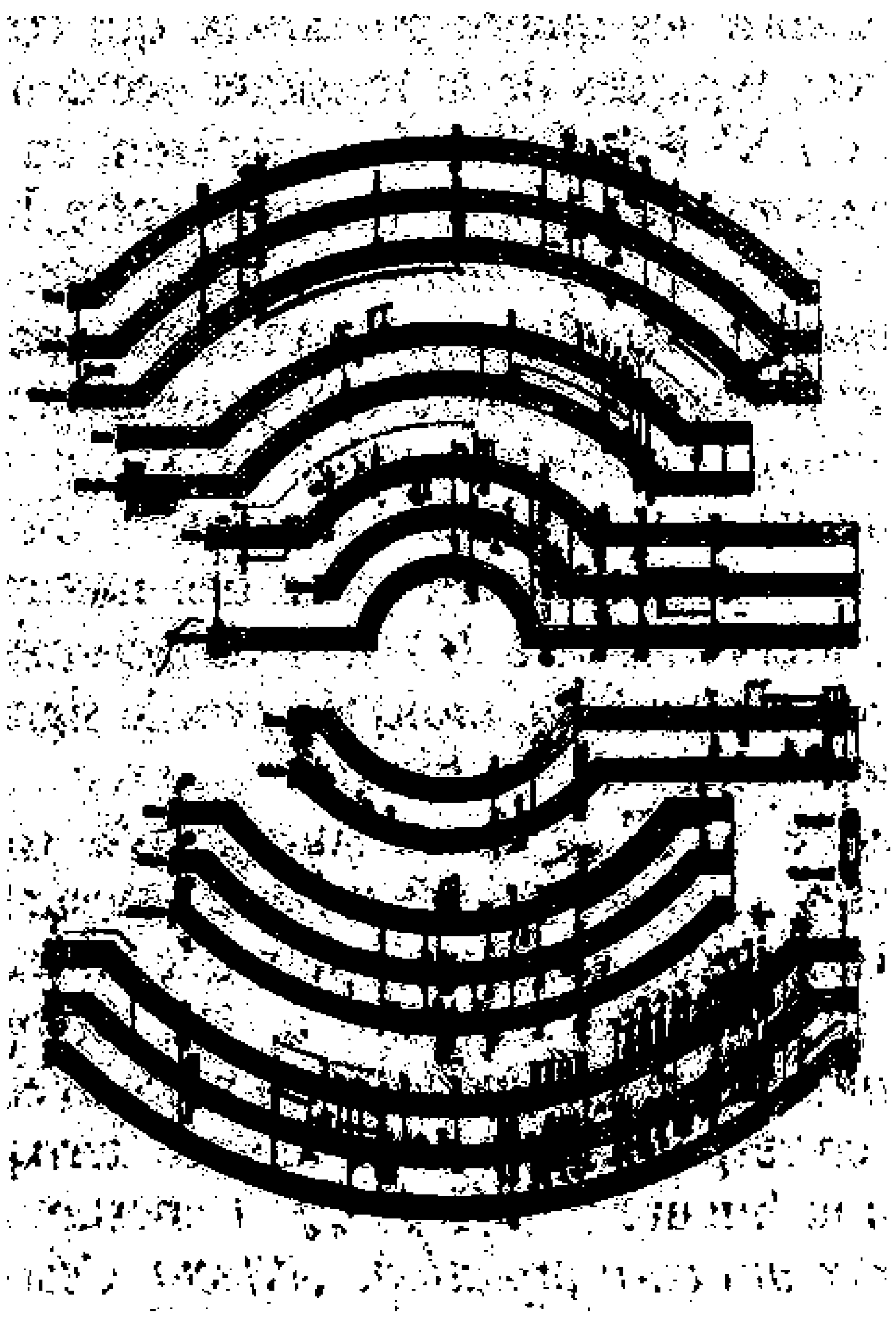
5 *K. Stockhausen («Refrain», pour 3 interprètes).*



3



4



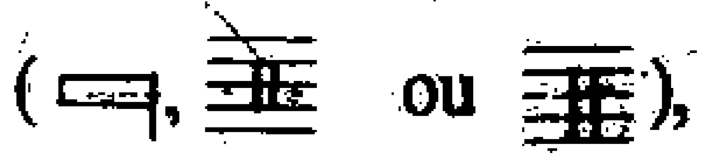
5

C et F, signes précurseurs des clés musicales actuelles d'*ut* et de *fa.* La naissance de la véritable portée musicale remonte seulement au XI[e] s. lorsque Gui d'Arezzo proposa l'adoption du *tetragramma* (portée de 4 lignes), qui pouvait être traversée par des petits traits de différentes longueurs pour séparer entre elles les phrases musicales ou leurs parties internes. Avec le développement de la polyphonie (XII[e]-XIII[e] s.), on ressentit toujours plus l'exigence de définir exactement la valeur de durée des notes, problème qui fut résolu en un premier temps avec la théorie des modes rythmiques (par Léonin et Pérotin), et aussi par la succession des durées tirées de la métrique grecque : rythmes trochaïque, ïambique, dactylique, anapestique, spondaïque et tribrachaïque (ou trochée, ïambe, dactyle, anapeste, spondée et tribraque). En fonction de ces schémas, l'écriture musicale fut organisée et reposa sur les valeurs de la longue (dont le symbole graphique est la *virga*) et celle de la brève (indiquée avec le *punctum* ■), ainsi que sur les développements, en caractères carrés, de la n. neumatique appelée *aquitaine* (France méridionale, XII[e] et XIII[e] s.). Ces deux signes fondamentaux furent conçus dans un rapport de trois à un (longue parfaite) ou de deux à un (longue imparfaite). Ceux-ci pouvaient également être combinés de façon variée en groupes appelés *ligatures*

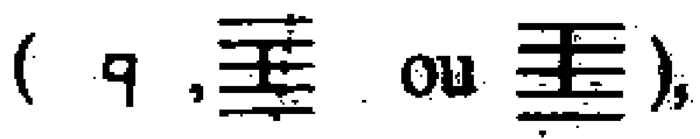
et en neumes similaires), dont la succession suggérait chacun des six modes rythmiques. Au cours du XIII[e] s., une évolution de cette n., appelée *modale* se produisit avec l'introduction de signes spécifiques, signalant les silences et de nouveaux types de ligatures, qui commencèrent à prendre une signification rythmique autonome. L'*Ars cantus mensurabilis* (v. 1260) de Francon est fondamental pour la théorie de la n. au XIII[e] s., car il introduisit deux nouvelle figures : la *maxime* ou *duplex longa* et la *semibrève,* de valeur respectivement supérieure et inférieure à la longue. Mais les progrès les plus notables se vérifièrent au cours du XIV[e] s., grâce à l'œuvre de Philippe de Vitry. Son traité, *Ars nova* (v. 1325) réfuta le système des modes rythmiques et introduisit dans la théorie les quatre *prolations,* qui constituèrent les durées typiques de la musique occidentale jusqu'à la fin du XVI[e] s. Celles-ci consistèrent en diverses combinaisons du *tempus* (rapport entre brève et semibrève) et de la *prolation* (rapport entre semi-brève et *minime,* nouvelle figure introduite par Philippe de Vitry), chacun d'entre eux pouvant être parfait (ou majeur), c'est-à-dire valoir 1/3, ou imparfait (ou mineur) et valoir 1/2. La notation *mesurée* entraîna également la mise en place des mesures appelée de nos jours mesure à 2/4 (*tempus imperfectum cum prolatione imperfecta,* indiquée avec le signe C, désignant une mesure binaire avec subdivision binaire : | ♫ ♫ |), mesure à 6/8 (*tempus imperfectum cum prolatione perfecta,* mesure binaire avec subdivision ternaire, signalée avec le signe : C : | ♫♪ ♫♪), , mesure à 3/4, (*tempus perfectum cum prolatione imperfecta,* signalée avec le signe O et correspondant à une mesure ternaire en subdivision binaire : | ♫ ♫ ♫), mesure à 9/8 (*tempus perfectum cum prolatione perfecta,* c'est-à-dire mesure ternaire en subdivision ternaire, indiquée avec le signe :

⊙ : | ♫♪ ♫♪ ♫♪).

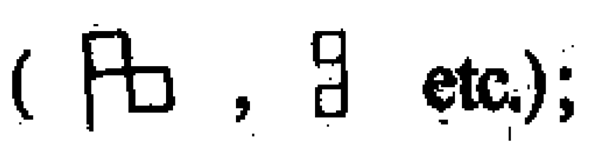
A l'époque de l'ars nova, on vit parfois des notes écrites avec de l'encre rouge, symbolisant la dite *proportio sesquialtera,* où trois notes rouges correspondent au mode ternaire moderne, et ont une valeur égale à deux notes noires (soit deux notes noires ou, plus fréquemment deux semi-brèves). La subdivision binaire des valeurs de durée, dominante dans la théorie musicale des siècles suivants, ne fut cependant adoptée de manière systématique que par les théoriciens italiens de l'époque (par ex. Marchetto de Padoue), par opposition au principe de la division ternaire dominant en France. Après 1450, l'usage se répandit de marquer seulement le contour des notes au lieu de les noircir complètement. C'est ainsi qu'apparut la notation blanche utilisée par les grands compositeurs franco-flamands et de Bourgogne, notation appelée à se transformer dans le système moderne. Les figures et les silences respectifs de la n. blanche s'imposèrent de cette façon : celle de la maxime



de la longue



de la brève ( ), de la semi-brève ( ), de la minime ( ) de la semi-minime ( ), de la fuse ( ), de la semi-fuse ( ). Les ligatures restèrent les mêmes que pour les noires, excepté lorsqu'elles se présentaient également en blanches, c'est-à-dire évidées



d'ailleurs, après les premières décennies du XVI[e] s., elles furent de moins en moins utilisées. En même temps, dans les compositions écrites en n. mesurée blanche, apparut une série de notes noires qui avaient la même fonction que celle des notes rouges dans le système précédent, pour introduire la proportion sesquialtère. Au cours du XV[e] s., il n'y eut pas d'évolutions substantielles dans le système de n., mais le principe de la *proportion* s'affirma, de telle façon que, dans l'exécution, les valeurs de durée des notes de chaque partie, étaient interprétées en mode réciproquement proportionnel. Ainsi, dans la proportion *dupla* (2/1), les notes précédées du signe valaient-elles la moitié de la même durée avec le signe C ; dans la *tripla* (3/1), les notes avec le signe C[3] étaient égales à un tiers de la même avec le signe C ; dans la *sesquialtère,* ou *hémiole,* le rapport devait être de 3/2 ; dans la *quadruple* de 4/1 ; dans la *quintuple* de 5/1 ; et ainsi de suite.

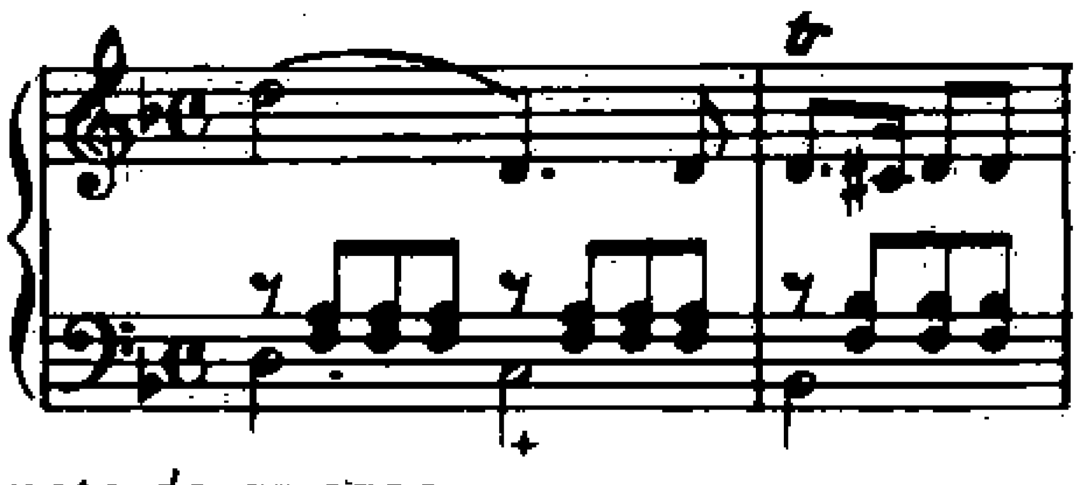
A cette époque, la n. de la musique instrumentale (née au XIV[e] s.) connut également un développement notable. Elle reposait sur la → tablature où toutes les voix étaient placées verticalement, contrairement aux manuscrits de la polyphonie vocale, où elles étaient séparées. La tablature typique est celle du luth, où sont reproduites graphiquement les 6 cordes

de l'instrument; sous celles-ci sont mises les lettres ou les chiffres qui indiquent l'endroit de la corde à pincer. Le terme de tablature fut adopté également pour d'autres instruments, en particulier ceux à clavier. La n. y ajoutait souvent les principes de mesure au moyen de lettres et de chiffres (par ex. dans la tablature pour orgue au XVI^e s.) La n. de la musique vocale et instrumentale alla, par la suite, en se simplifiant et en s'unifiant au cours des XVI^e et XVII^e s., grâce à l'invention de l'imprimerie musicale, qui entraîna la disparition progressive de la ligature et l'adoption de la forme ronde pour les notes (de nos jours, avec les silences respectifs, elles sont représentées de la façon suivante : 𝅝 et 𝄻 = ronde; 𝅗𝅥 et 𝄼 = blanche; ♩ et 𝄽 = noire; ♪ et 𝄾 = croche; 𝅘𝅥𝅯 et 𝄿 = double croche; 𝅘𝅥𝅰 et 𝅀 = triple croche; 𝅘𝅥𝅱 et 𝅁 = quadruple croche) et d'autres caractéristiques graphiques qui devinrent typiques de la n. moderne. Parallèlement à la n. occidentale, d'autres systèmes d'écriture musicale, à l'évolution autonome, se développèrent; parmi eux, les n. indienne, chinoise, arabe, et russe, fondées essentiellement sur l'utilisation des lettres de l'alphabet oriental et prenant modèle, en ce qui concerne la durée des sons, sur les rythmes poétiques ou de danses. Dans la musique de l'ultime avant-garde occidentale, de nouvelles sortes de n., relatives aux critères composites et aux modes d'exécution non traditionnels, apparurent également. De nouveaux graphismes furent ainsi adoptés et interprétés tour à tour, grâce un code établi par l'auteur et joint au texte musical; ces graphismes peuvent représenter soit des formules sonores précises, soit des opérations matérielles que l'exécutant doit accomplir, ou encore des effets globaux allant parfois, jusqu'à de libres suggestions visuelles. Il existe également des systèmes de n. pour la musique électronique.

note symbole graphique désignant un son musical et sa valeur relative de durée; disposée sur une portée munie d'une clé — avec, éventuellement, une armure — ou bien en dehors de la portée, en haut et en bas, avec l'adjonction de lignes supplémentaires et, selon le cas, précédée d'une altération (♯, 𝄪, ♭, 𝄫, ♮, ♮♮), elle précise une hauteur déterminée (sauf dans la notation moderne pour instrument à son indéterminé et exceptées les utilisations particulières dans la musique d'avant-garde). Par n., on peut désigner simplement la hauteur d'un son déterminé, symbolisée par un nom ou une lettre particulières. Les noms et les lettres alphabétiques — déjà utilisés différemment depuis l'Antiquité — sont aujourd'hui adoptés, les premiers dans les pays latins, où ils furent établis par Gui d'Arezzo (→ hexacorde), les seconds dans les pays anglo-saxons et allemands. Les noms des n. sont les suivants : *do* (à l'origine, et, encore en France, *ut*), *ré, mi, fa, sol, la, si.* Les lettres sont les suivantes pour les pays anglo-saxons : *A, B, C, D, E, F, G,* correspondants à *la, si, do, ré, mi, fa, sol* ; pour les pays germaniques *A, B, C, D, E, F, G, H* correspondants à *la, si* bémol, *do, ré, mi, fa, sol, si* bécarre. Le nom des notes peut être complété, pour définir leur hauteur, par un terme désignant un accident particulier (par ex. *do* dièse, *mi* bémol, etc.). La représentation graphique de la n., selon le concept moderne, commença à s'esquisser avec l'affirmation de la polyphonie, c'est-à-dire avec la nécessité de distinguer exactement les rapports de durées de sons, disposés sur des lignes mélodiques superposées. A partir du XIII^e s., pour les valeurs de durée, la représentation des n. se modifia fréquemment, et cela jusqu'au début du XVII^e s., au cours duquel les n. prirent peu à peu leur aspect actuel : 𝅝 (ronde), 𝅗𝅥 (blanche), ♩ (noire), ♪ (croche), 𝅘𝅥𝅯 (double croche), 𝅘𝅥𝅰 (triple croche), 𝅘𝅥𝅱 (quadruple croche). // Dans la théorie de l'harmonie tonale, on appelle n. *étrangères* les n. qui apparaissent de façon transitoire dans un accord, sans faire pour autant partie de celui-ci, au contraire des n. réelles ou *constitutives.* Suivant le dessin mélodique qu'elles effectuent, elles sont ultérieurement classées en : n. *de passage,* lorsque la n. réunit deux notes réelles par degré conjoint; *échappée,* quand une n. réelle se résout sur une autre n. réelle par mouvement conjoint ascendant ou descendant; n. *cambiata,* (all. *Wechselton)* quand on passe d'une note réelle par degré conjoint ascendant ou descendant en allant vers une autre n. réelle) mais par degré dis-

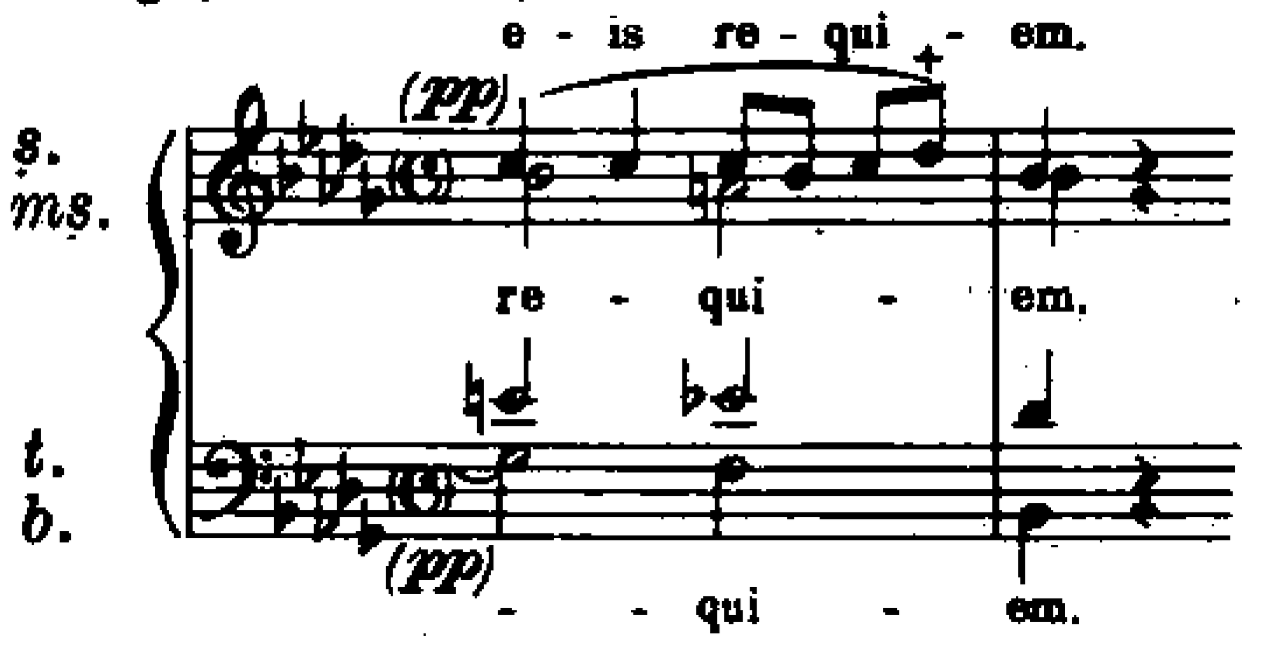
Exemples (indiqués avec +) :

(Allegro moderato)



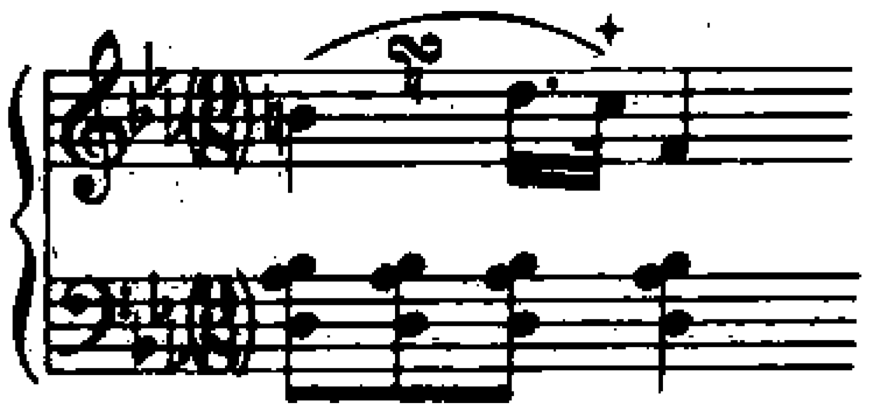
note de passage (W. A. Mozart : « Quatuor » à cordes K. 421.)

(Largo, animando)



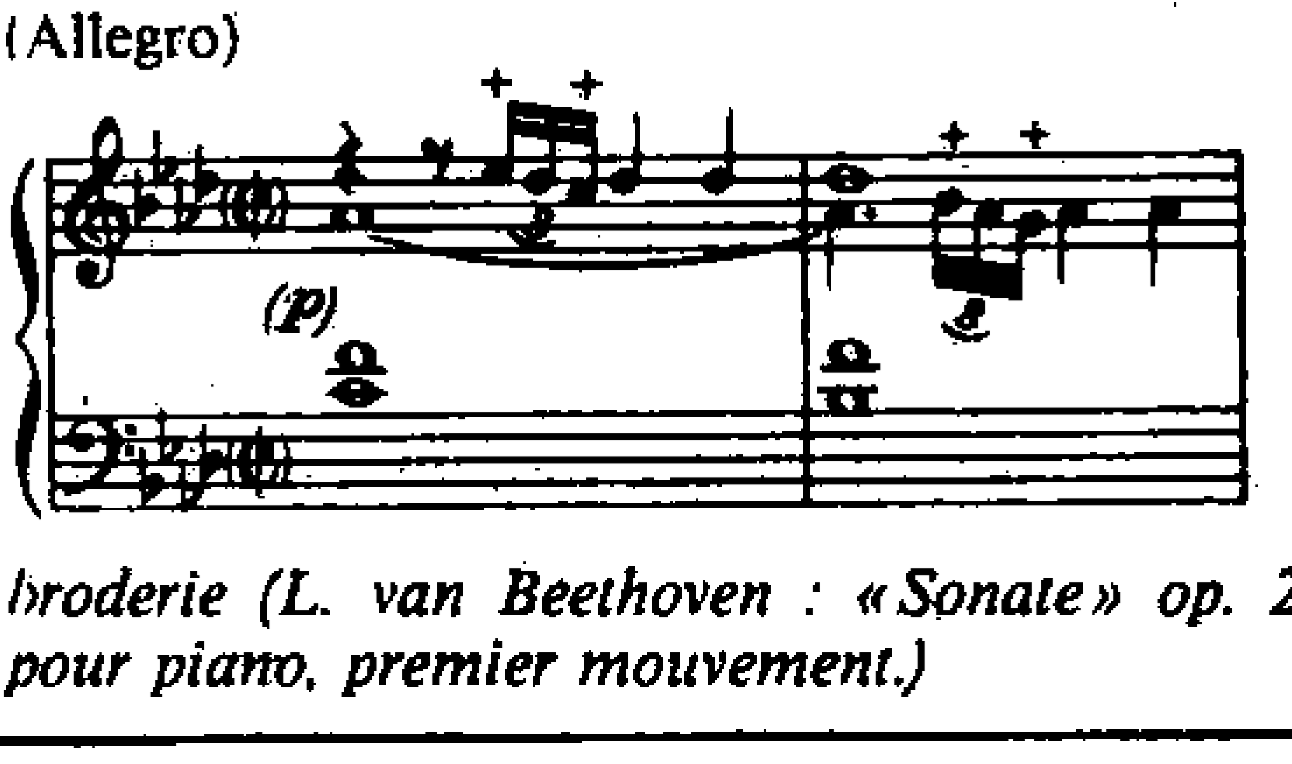
note échappée (G. Verdi : « Dies Irae », messe de Requiem ».)

(Adagio)

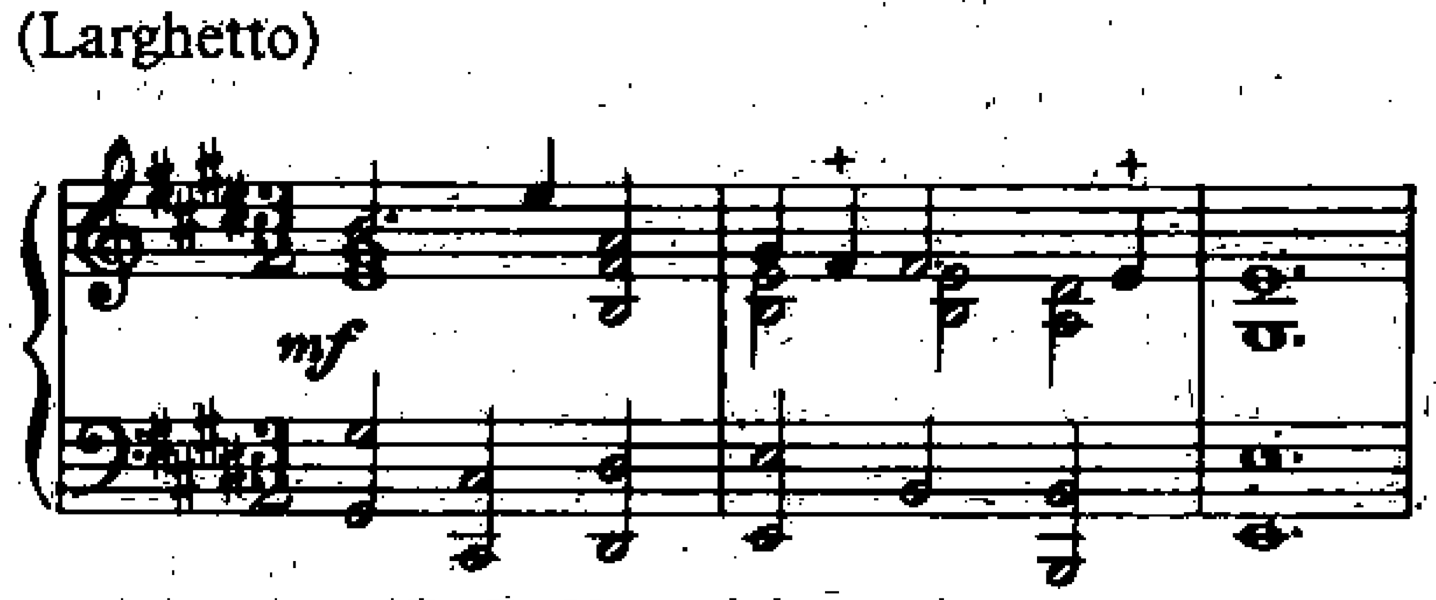


note cambiata (L. van Beethoven : Adagio de la « Sonate » op. 22 pour piano)

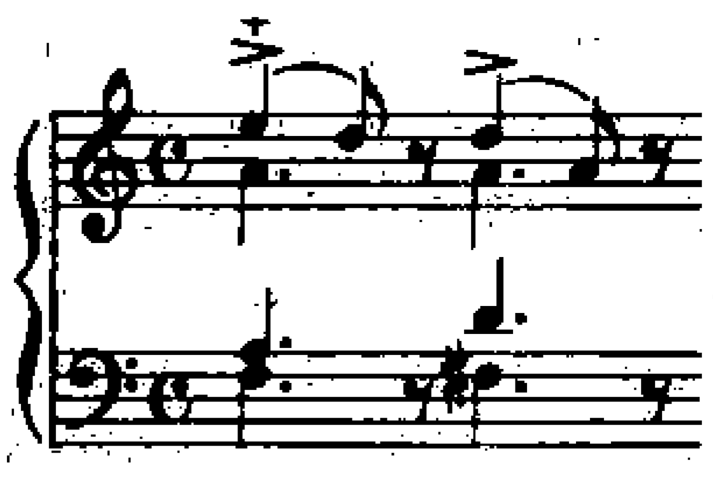
(Allegro)



broderie (L. van Beethoven : « Sonate » op. 2, n° 1 pour piano, premier mouvement.)



anticipation (G.-F. Haendel : «Alcina».)


appogiature supérieure (F. Schubert : «Quintette» en do majeur pour cordes.)

joint, en remplaçant la n. la plus proche par un degré conjoint; *broderie* quand on procède par mouvement conjoint ascendant ou descendant à partir d'une note réelle en revenant sur la même note, qui est ainsi répétée. Une n. accidentelle peut également être une → anticipation et une → appogiature.

Notker Balbulus ou Notker «le Bègue», (Jonschwill, Saint-Gall, v. 840 - Saint-Gall 912) historien, poète et musicien latin médiéval. Moine de Saint-Gall (Suisse), il fut considéré pendant longtemps comme l'inventeur de la *séquence.* En outre, on lui attribue un des plus importants documents de la théorie musicale de cette époque, la célèbre *lettre à Lambert*, connue également sous le titre de *Epistola de musica*, et dans laquelle apparut le sens des → lettres romaines.

Notker Labeo dit «Teutonicus», ou N. «le Lippu» ou «l'Allemand» (Turgovie v. 950 - Saint-Gall 1022) théoricien de la musique et enseignant. Moine de Saint-Gall, très érudit, il écrivit un traité sur la musique en ancien allemand (chap. I : l'échelle; chap. II : les tétracordes; chap. III : les modes; chap. IV : la longueur des tuyaux d'orgue).

Notre-Dame nom de la cathédrale de Paris, à laquelle furent associés des faits, des moments et des concepts divers, parmi lesquels, certains non identifiables, de l'histoire du Moyen Age. Par «époque de N.-D.», on désigne la période intermédiaire entre l'époque de Saint-Martial et celle inaugurée par Francon de Cologne, c'est-à-dire, entre l'art sacré et profane en vogue autour de l'abbaye de Limoges aux XI^{e} et XII^{e} s. et la polyphonie mesurée. L'école de N.-D. (v. 1180-1250) représente la période artistique la plus riche de l'époque de N.-D., mais comprend également des œuvres provenant de Beauvais et de Sens. On peut appeler cette période «style de N.-D.», qui fait plus référence à des caractères de composition (modes rythmiques, formes du *conductus*, de l'*organum* fleuri, du *hoquet*) qu'à une connotation géographique. La dénomination de «manuscrits de N.-D.» est tout aussi conventionnelle, car ceux-ci comprennent, en fait, également des fonds de style divers appartenant à la période précédente ou provenant d'autres régions. Centre européen de l'ars antiqua, N.-D. perdit de son prestige à l'époque de l'ars nova, qui se développa autour de l'université parisienne. Au cours des siècles suivants, elle n'eut plus une fonction de guide dans le développement du langage musical, mais garda un certain prestige par le niveau élevé des chanteurs et des organistes qui y travaillèrent.

Nottara Constantin (Bucarest 1890-1951) compositeur et violoniste roumain. Il entama précocement une carrière de violoniste et fonda en 1924 le Quatuor N. Ses compositions théâtrales et symphoniques s'inspirent souvent du chant populaire.

Nottebohm Martin Gustav (Lüdenscheid, Westphalie, 1817 - Graz 1882) musicologue allemand. Ami de Brahms, il fut avec Spitta, Thayer et Chrysander l'un des fondateurs de l'historiographie musicale allemande du XIX^{e} s., créant un nouveau type de biographie, fondé sur les documents plutôt que sur les souvenirs personnels, et un nouveau type d'édition musicale, fondé sur la comparaison précise des textes et sur l'examen des manuscrits. Il consacra de nombreux essais à Beethoven (*Beethoven-Studien,* 1879), dont il dirigea la publication des œuvres complètes (1862-65) et du *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von L. van Beethoven* («Catalogue des œuvres publiées», 1868). Il rédigea également un premier *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von F. Schubert* («Catalogue thématique des œuvres de Schubert», 1874).

Nourrit Adolphe (Montpellier 1802 - Naples 1839) ténor français. Il fit ses débuts à l'Opéra de Paris en 1821 et il y participa à la création de nombreuses œuvres de Rossini, de Meyerbeer, d'Auber, d'Halévy, excellant par sa voix douce et modulée ainsi que par la profondeur de ses conceptions interprétatives. Eclipsé par la gloire de Duprez, N. se retira de la scène française et s'installa en Italie (1838), où il interpréta des rôles modestes avant de chanter au San Carlo de Naples. Il se donna la mort après une représentation, en ce même théâtre, du *Giuramento* de Mercadante.

nouvelle musique locution générique employée dans différents pays pour désigner le cercle international des compositeurs actifs à partir des années 50, dont les méthodes créatrices se démarquent de toute tradition scolastique, observant des pratiques plus ou moins expérimentales. Le phénomène a acquis de l'importance parallèlement au dépassement de la grande leçon d'A. Webern; pour cette raison, on a pu parler, quoique improprement, de *post-webernisme.*

Nováček Ottokar Eugen (Fehértemplon, aujourd'hui Bela Crkva, Yougoslavie, 1866 - New York 1900) violoniste et compositeur hongrois. Il eut une belle carrière de concertiste et composa de la musique pour orchestre et de chambre dans le style de la virtuosité violonistique du XIX^{e} s. (*Perpetuum mobile* pour violon).

novachorde instrument électronique, ressemblant quant à sa forme à une épinette, au clavier embrassant six octaves, muni d'un amplificateur et d'un haut-parleur. Le son est produit par un système de douze oscillateurs à soupape qui fournit les douze sons de l'échelle chromatique à l'octave la plus haute; les notes des octaves inférieures sont produites par des circuits de division de fréquences reliés aux oscillateurs (cinq circuits par oscillateur). Des dispositifs particuliers permettent de modifier le timbre des sons et d'obtenir des effets de percussion, comme ceux du piano, et des notes tenues, ressemblant à celles des

instruments à vent et à cordes. Les principes de construction du n. sont appliqués dans de nombreux types d'orgues électroniques.

Novák Vitězslaz (Kamenice, Bohême, 1870 - Skuteč 1949) compositeur tchèque. Il fut élève de Dvořák au Conservatoire de Prague, où il devint par la suite professeur de composition, puis directeur jusqu'en 1939. A. Hába fut l'un de ses élèves. Il composa plusieurs opéras (dont *le Débauché de Zvikov,* 1915, le ballet *Nikotina,* 1929), quelques poèmes symphoniques, des ouvertures et des suites pour orchestre à caractère descriptif, de la musique de chambre et des morceaux pour piano, de nombreux chants chorals d'inspiration populaire ou patriotique. Il figure parmi les plus importants épigones de Dvořák; les éléments de la musique symphonique allemande (Brahms et Strauss) et de la tradition classico-romantique d'Europe centrale se fondent chez lui avec les modèles typiques du folklore de Bohême.

Novaro Michele (Gênes 1822-1885) compositeur italien. Connu surtout comme auteur de l'hymne national italien (*Fratelli d'Italia*) sur un texte de Mameli, il recueillit des chansons populaires dans l'album *Viva l'Italia* et écrivit l'opéra bouffe en dialecte *O mego per forza* (1874).

novelette, nom adopté par Schumann pour désigner des compositions de forme assez libre et de caractère de fantaisie, comme ses pièces pour piano (op. 21 et op. 99); ce terme fut utilisé également par d'autres compositeurs, dont Martucci, auteur d'une célèbre n. pour piano, transcrite par la suite pour orchestre.

Novello Vincent (Londres 1781 - Nice 1861) éditeur et musicien anglais d'origine italienne. Il fut organiste, pianiste, altiste, chef d'orchestre et compositeur de musique sacrée, de cantates et de musique de circonstance. En 1811, il fonda la maison d'édition N. & Co., qui se distingua par ses grandes impressions de musique sacrée (messes de W.A. Mozart et de F. J. Haydn, en 34 volumes) et d'œuvres de H. Purcell (5 volumes). En 1857, la maison d'édition fut rachetée par la famille Littleton.

Nowak Leopold (Vienne 1904) musicologue autrichien. Elève de G. Adler, il a publié, entre autres, des monographies sur Liszt (1936), Haydn (1951), Bruckner (1964, 2/1973), et de nombreux essais sur Mozart, Bach et la musique sacrée du XX^{e} s. Il a par ailleurs dirigé l'édition critique des œuvres complètes de Bruckner (à partir de 1951) et de plusieurs compositions de Mozart. A partir de 1930, il a codirigé la série *Denkmäler der Tonkunst in Österreich.*

Nowowiejski Feliks (Wartenburg, aujourd'hui Barczewo, Prusse orientale, 1877 - Poznań 1946) compositeur polonais. Chef d'orchestre et pédagogue, il écrivit des musiques de facture post-romantique et wagnérienne, parmi lesquelles un oratorio devenu célèbre : *Quo vadis?* (1907). Sa production comprend des mélodrames, des musiques sacrées, des symphonies, des chœurs et des chansons populaires.

Nozzari Andrea (Vertova, Bergame, 1775 - Naples 1832) ténor italien. De 1795 à 1810, il chanta dans les meilleurs théâtres italiens et parisiens. De 1811 à 1825, il se produisit au San Carlo à Naples, où il participa à de nombreux ouvrages de Rossini. Sa voix de baryton, ample et sonore, était également souple, agile et très étendue dans le registre de falsettiste. Comme interprète, il fut remarqué pour son élégance et son pathétisme.

Nuitter (anagramme de *Truinet*) Charles Louis Etienne (Paris 1828-1899) librettiste français. Il écrivit un grand nombre de livrets pour J. Offenbach, A. Ch. Lecocq et d'autres, ainsi que les arguments de quelques ballets, dont *Coppélia* de L. Délibes; il traduisit en français de nombreux livrets de Mozart, de Weber, de Cimarosa, mais aussi de Verdi et de Wagner, avec lesquels il entretint des rapports d'étroite collaboration.

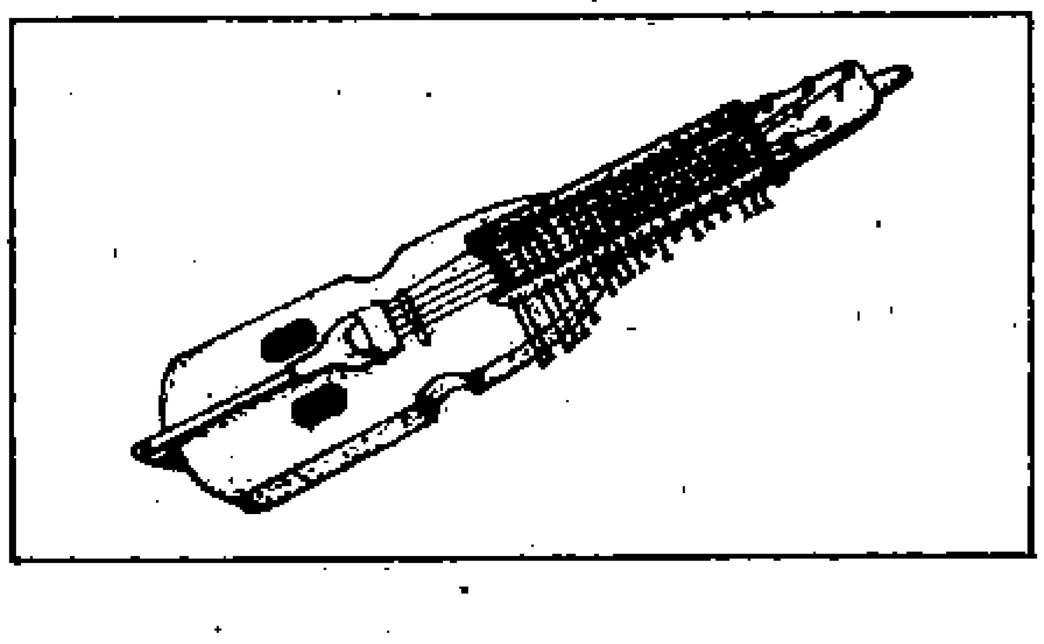
Nunes Emanuel (Lisbonne 1941) compositeur portugais. Il a fait ses études à Lisbonne et s'est établi à Paris en 1964, poursuivant sa formation avec Pousseur, Stockhausen et d'autres. Parmi ses travaux, *Minnesang* (1975) pour 12 voix, *Un calendrier* (1979) pour ensemble de chambre.

Nussio Otmar (Grosseto 1902-1991) flûtiste, chef d'orchestre et compositeur suisse d'origine italienne. Elève d'Ottorino Respighi, il a été chef de l'Orchestre de la Radio de la Suisse italienne et des Concerts de Lugano. Il est l'auteur de compositions de facture traditionnelle.

Nutile Emanuele (Naples 1862-1932) compositeur italien. Elève de D'Arienzo à Naples, il se consacra surtout à la composition de chansons, parmi lesquelles sont connues *Amor di pastorello* et *Mamma mia che vo' sapé,* créée par Caruso.

nyckelharpa instrument à cordes et à archet de la musique populaire suédoise. Il est formé d'un corps long et étroit, sculpté dans un seul morceau de bois, qui rappelle un profil de violon, avec un manche trapu et deux orifices ovales sur la table d'harmonie. Sur le manche est disposé un clavier semblable à celui de la vielle, qui commande une série de tangentes destinées à presser les 4 cordes principales. Celles-ci sont tendues sur un chevalet plat et oblique, et frottées par un archet. D'autres cordes, dites sympathiques, sont tendues au-dessous des premières. La n. est un instrument à bourdon, présentant quelques analogies avec des instruments semi-populaires illustrés par Praetorius. Elle a été, du XVIII^{e} s. jusqu'à nos jours, le protagoniste de la musique de danse, surtout dans le district d'Uppland; l'instrument y fut joué par de véritables virtuoses, capables d'obtenir des effets et des ornements équivalents à ceux du violon.

Nyckelharpa (Suède).



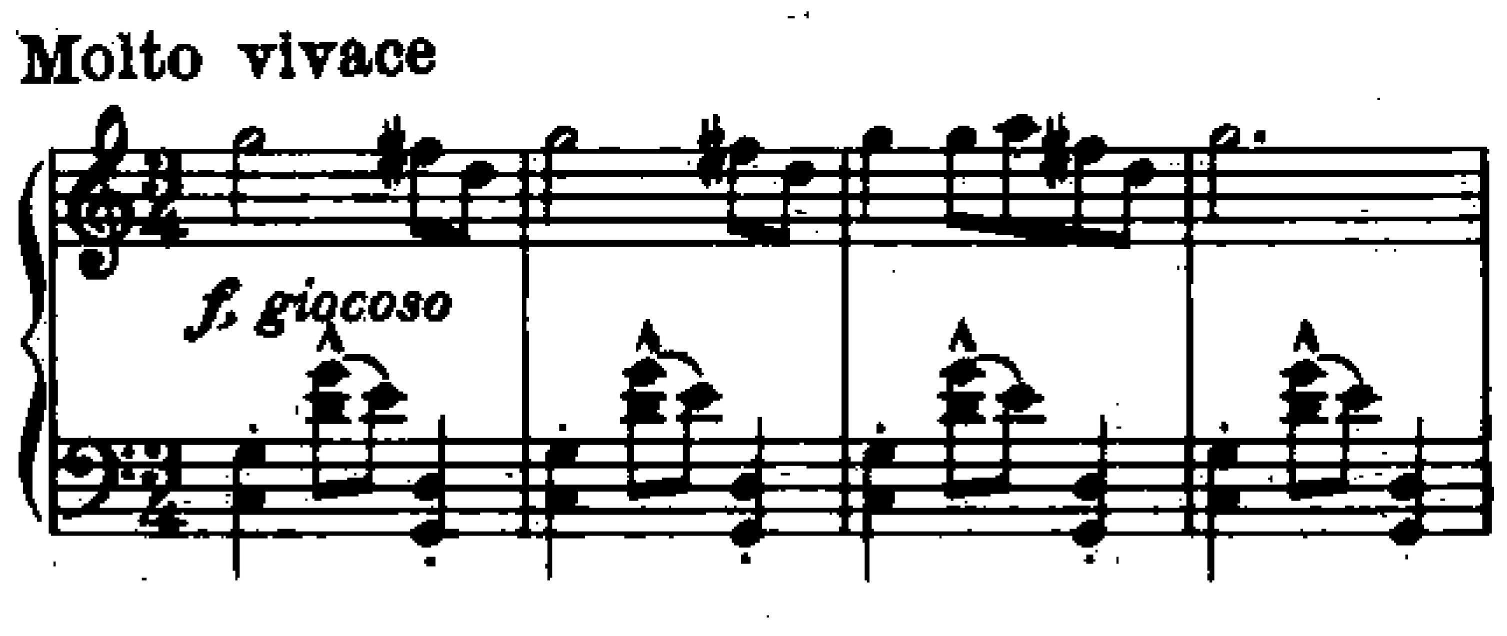
Nystroem Gösta (Silvberg, Dalarne, 1890 - Särö, Göteborg, 1966) compositeur suédois. Il est l'une des personnalités les plus marquantes de l'école suédoise contemporaine. Des éléments du post-romantisme nordique et des influences impressionnistes et néoclassiques se fondent dans son langage musical, qui aboutit à la polytonalité dans ses oeuvres de maturité. Il composa un opéra (*l'Argent de M. Arne,* 1959), des morceaux pour orchestre, des chœurs a cappella, de la musique de chambre, des lieder.

O

o dans la notation alphabétique d'Odon de Cluny, désignait le *sol* de la deuxième octave. // Dans la liturgie catholique, il désigne un groupe de sept antiennes exécutées la semaine précédant Noël, lors du magnificat des vêpres.

Oberdörfer Aldo, pseud. de Carlo Graziani (Trieste 1885 - Milan 1941) critique musical. Il publia des biographies : *Beethoven* (1923), *Wagner* (1933), *Verdi.* Mentionnons également son *Autobiografia dalle lettere* (1941).

obertas danse populaire polonaise, du même type que la mazurka. Elle est à 3/8 ou à 3/4, d'une allure rapide, et on la danse en décrivant une trajectoire circulaire.



Exemple d'obertas (A. Tansman : « Quatre danses polonaises » pour orchestre).

obligé terme par lequel, aux XVII^e-XVIII^e s., on désignait le rôle, subordonné mais essentiel, qu'un instrument donné assumait dans une composition ; la partie confiée à celui-ci, ayant souvent un caractère soliste et concertant, ne pouvait donc être omise ou modifiée et devait être exécutée exactement telle qu'elle était écrite.

Oborine Lev Nicolaëvitch (Moscou 1907-1974), pianiste soviétique. En 1927, il remporta le Premier Prix du Concours international Chopin de Varsovie. Il exerça une intense activité de concertiste avec D. Oïstrakh. Comme soliste, il inscrivit principalement à ses programmes des compositions d'auteurs russes contemporains.

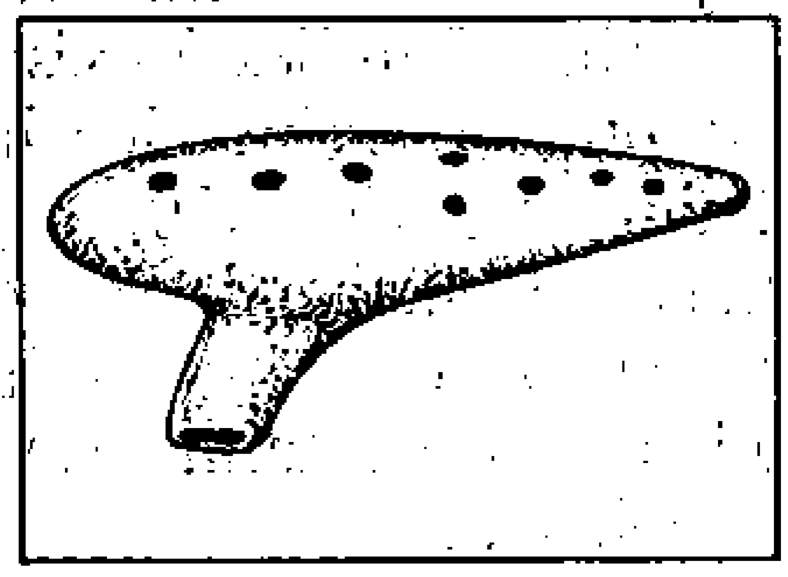
Oboukhov Nicolaï (Moscou 1892 - Paris 1954) compositeur russe. A partir de 1918, il vécut à Paris, où il fut l'élève de Ravel et entretint des contacts avec le groupe des Six. Partiellement influencé par Scriabine, il rechercha une sorte de mysticisme symbolique, aussi bien dans les programmes déclarés de ses compositions que dans l'invention d'une notation expérimentale ou encore dans la construction d'un instrument électronique spécial qu'il appela la *croix sonore.* Son œuvre principale est l'action scénique *le Livre de vie* (1925).

Oboussier Robert (Anvers 1900 - Zurich 1957) compositeur et critique musical suisse. Ses travaux pour orchestre et de musique de chambre — parmi lesquels une *Suite* en ut pour orchestre de chambre, une symphonie, un concerto pour piano et un pour violon, la cantate *Trilogia sacra* pour soli, chœur et orchestre (1929), ainsi que des lieder et des morceaux pour piano — sont fondés sur une libre association entre modalité et tonalité, proche des structures formelles appartenant à la tradition. Il composa également l'opéra *Amphitryon* (1949).

Obrecht Jacob (Bergen-op-Zoom, Breda, 1450 ou 1451 - Ferrare 1505) compositeur flamand. Nous sommes peu informés sur sa formation musicale et sur les premières années de sa vie professionnelle. Il fut maître de chapelle à Bergen-op-Zoom, à Ferrare, à la cour d'Hercule I^{er} d'Este, à Cambrai, à Bruges, Anvers, et encore à Ferrare où il mourut de la peste. Il fut parmi les représentants majeurs de l'école flamande à une période où exerçaient, entre autres, Josquin des Prés et H. Isaac. O. avait un esprit inventif et puissant, un goût marqué pour le rythme et les combinaisons contrapuntiques élaborées ; il emploie des artifices complexes, typiques de son école, avec une maîtrise parfaite et une grande liberté créatrice, visant à des effets vigoureux plutôt qu'à une élégance légère. Sa production (comprenant 27 messes, une trentaine de motets, fondés essentiellement sur l'emploi du → cantus firmus, et environ 50 compositions profanes), fut très appréciée jusqu'à la première moitié du XVI^e s. ; O. Petrucci publia, entre autres, en 1503, un livre entier consacré à ce compositeur, comportant 5 de ses messes et intitulé *Messes d'Obrecht.* Par la suite, le goût évoluant vers une conception de la musique intimement liée aux situations « expressives » du texte et recherchant leur mise en valeur, ses œuvres semblèrent moins actuelles et furent moins jouées que celles d'un Josquin des Prés ; O. fut considéré (d'une façon à tort réductrice) comme le représentant typique de la tendance intellectuelle et « hermétique » de la musique flamande du XV^e s.

obstinée (*ostinato*) brève formule mélodique, habituellement confiée à la voix la plus grave (*basse o.*) qui est répétée plusieurs fois et s'oppose, par son caractère répétitif, au mouvement varié des autres voix.

ocarina instrument à vent en terre cuite, en forme de tête et de bec d'oie (d'où son nom : en ital. «petite oie»), à 8 ou 10 trous, en usage dans la musique populaire. Inventé en 1867, à Budrio, par G. Donati, cet instrument réunit les caractéristiques de la flûte et du sifflet.

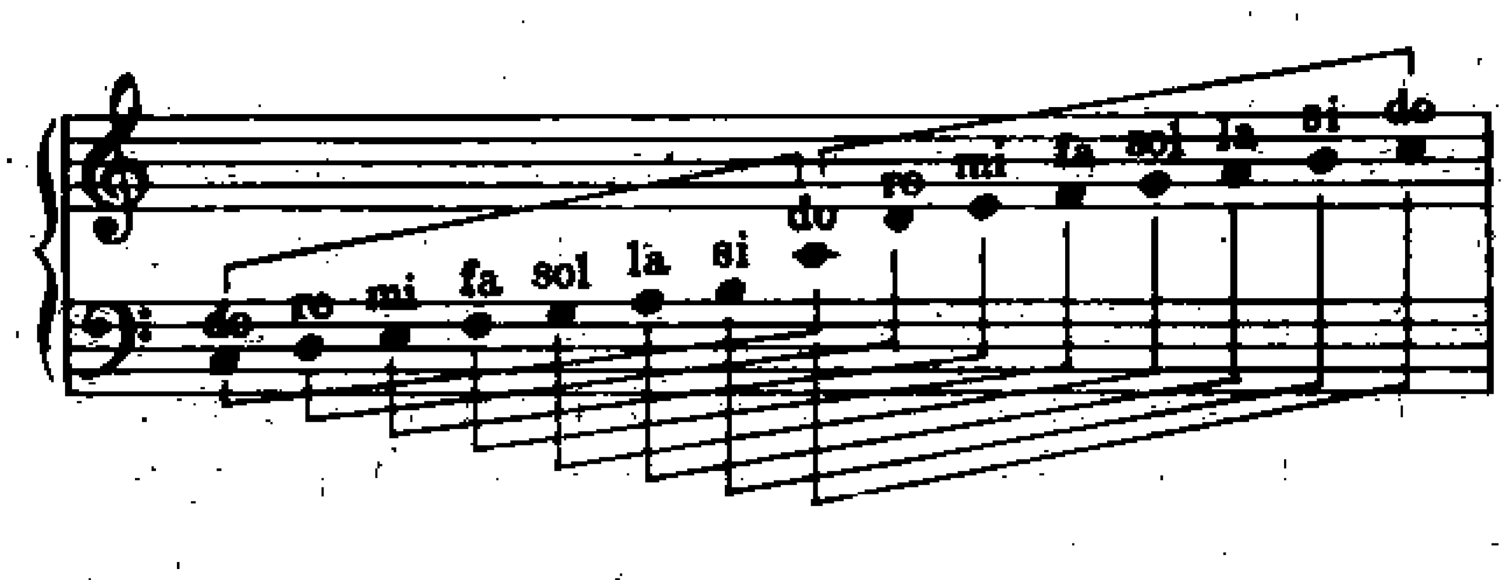


Ocarina, instrument à vent en terre cuite.

Ochsenkun Sebastian (Nuremberg 1521 - Heidelberg 1574) luthiste et compositeur allemand. En 1588, il publia, à Heidelberg, un livre de tablatures de luth entièrement consacré à des transcriptions d'œuvres vocales polyphoniques. Ces pièces révèlent une excellente capacité d'adaptation et, dans l'ornementation, un grand esprit inventif.

Ockeghem Johannes (Termonde, Flandres du Sud, v. 1428 - Tours v. 1495) compositeur flamand. Après avoir été élève-chanteur à la cathédrale d'Anvers, il étudia peut-être avec Binchois et fit partie (à partir de 1448) de la chapelle des Bourbons, à Moulins, avant de devenir enfin (de 1452 environ jusqu'à sa mort), chanteur et maître de chapelle à la cour de Paris. Honoré, doté d'une prébende et jouissant de privilèges, il fut envoyé en mission en Espagne (1470) ainsi que dans les Flandres (1484). Considéré par ses contemporains comme un génie de la musique, O. est la personnalité-phare de la seconde période de l'école flamande qui succéda à Binchois et Dufay et précéda Obrecht et Josquin des Prés. Remarquable contrapuntiste, maître de tous les secrets de la technique traditionnelle, il opéra une mutation dans la sensibilité, si ce n'est dans le style, par rapport à ses prédécesseurs. Dans sa musique, la dureté gothique des rencontres dissonantes tend souvent vers des consonances pures et est toujours accompagnée, pourtant, par une surprenante conscience de la couleur harmonique et par une intense ferveur de sentiment. Ceci étant dit, O. ne renonce pas aux particularités de l'école flamande : l'imitation constante, exploitée à l'intérieur du plus petit détail de la polyphonie, développée dans une simultanéité de rythmes qui revêt quelque chose de vertigineux et qui constitue la note la plus personnelle de son style. La partie centrale de la production d'O. est constituée par 10 messes qui nous sont parvenues complètes (surtout *Au travail suis, l'Homme armé, Ecce ancilla Domini, Quarti toni «MI-MI», Cujusvis toni*, toutes à quatre voix) et par 3 autres messes fragmentaires (en particulier *Fors seulement* à 5 voix); il composa, en outre, un *Requiem* à 4 voix qui est le premier exemple de messe funèbre polyphonique, un *Credo* à 4 voix, plusieurs motets (dont le célèbre *Deo gratias*, à 36 voix, et *Intemerata Dei Mater*) ainsi qu'une vingtaine de chansons.

octave intervalle entre deux sons, dont le plus aigu présente une fréquence double de celle du son plus grave. Les sons constituant un tel intervalle ont, à l'oreille, une ressemblance si forte que depuis les plus anciens systèmes musicaux, on les a désignés avec les mêmes symboles, noms ou termes. C'est ainsi qu'en



Exemples d'intervalles d'octave.

Occident, il suffit encore aujourd'hui d'un nombre limité de noms et de symboles (p. ex. les noms des sept notes adoptés dans les pays latins, ou bien les sept ou huit lettres de l'alphabet en usage dans les pays anglo-saxons et germaniques) pour désigner toutes les fréquences musicalement utilisables. En vertu de la propriété psychophysique de l'intervalle d'o., il suffit en effet que celui-ci soit subdivisé d'une manière déterminée, au moyen de la gamme des notes, pour que la gamme elle-même et l'ensemble des références qu'elle fournit se reproduisent à l'identique et à l'infini au sein d'octaves contiguës. L'intervalle est appelé o. par rapport au système des sept notes en vigueur; en effet, lorsque les sept notes différentes de la gamme diatonique sont en place, suit toujours, en montant ou en descendant par degrés continus, une huitième note, si semblable à la première note qu'elle est appelée du même nom, et la gamme recommence. // Règle d'o. : c'est ainsi qu'on appelait, du XVII[e] au XIX[e] s., un système pratique pour harmoniser la gamme et, par conséquent, une basse ou un chant donné, de façon à être en mesure d'improviser un accompagnement.

octavin registre ouvert à bouche de l'orgue présentant les caractéristiques d'un principal de 2'.

octavine nom attribué à un petit clavier supplémentaire parfois appliqué aux → virginals flamands et anglais du XVII[e] s.

octobasse contrebasse à 3 cordes de dimensions gigantesques (presque 4 m de hauteur) accordée une octave en-dessous de la contrebasse normale; elle fut construite à Paris par Jean-Baptiste Vuillaume en 1849. On la jouait au moyen d'un système de leviers actionnés par des pédales.

octoechos terme désignant le système des huit modes grégoriens (→ modalité).

octuor composition pour 8 exécutants. Parmi les o. les plus célèbres, rappelons ceux de Beethoven (op. 103), de Schubert (op. 166), de Mendelssohn (op. 20), de Stravinski.

Odak Krsto (Siverič, Dalmatie, 1888 - Zagreb 1965) compositeur yougoslave. Ses concertos et ses symphonies, ainsi que ses pièces brèves pour orchestre, restent dans le voisinage d'un néoclassicisme savoureux aux teintes romantiques. O. composa par ailleurs des opéras et des opérettes (dont deux sous la forme de contes pour enfants) ainsi que trois messes (dont deux sur des thèmes tirés de l'ancien rite orthodoxe byzantin).

O'Day Anita (Chicago 1919) chanteuse de jazz américaine. Ses brillantes vocalises swing la révélèrent en 1941 dans l'orchestre de Gene Krupa.

ode composition poétique dépourvue de schéma métrique fixe, sur un sujet généralement galant ou profane. A l'origine, l'expression impliquait une réfé-

rence étroite à la musique : dans la Grèce antique, en effet, celle-ci désignait toute forme de composition chantée avec accompagnement de la lyre (à Rome, *carmen*). En usage à la Renaissance, le terme désigna plutôt l'une des formes poétiques employées par les compositeurs de *frottole.* A la même période, Konrad Celtes et Petrus Tritonius (1507) mirent en musique, à quatre voix, les *Odes* d'Horace, qui furent réduites pour le luth par Hans Judenkünig au début du XVI^e^ s. En outre, le premier recueil de musique imprimée (O. Petrucci, 1501) porte le titre d'*Odhecaton*, c'est-à-dire «cent odes»; tout en comportant effectivement des o., le recueil est en même temps étendu à d'autres compositions de genres différents. A l'époque moderne, le terme est employé en référence à une sorte de cantate pour voix et instruments de contenu et de destination variés (par exemple l'*Ode à Napoléon* de Schoenberg, terriblement sarcastique, et l'*Ode pour la fin de la guerre,* de Prokofiev).

Odington Walter (XIII^e^-XIV^e^ s.) théoricien anglais, généralement identifié avec un moine bénédictin de Evesham, exerçant à Oxford et auteur de deux traités d'astronomie (1316). Son *De speculatione musicae* est divisé en six parties et fournit, entre autres, de précieuses informations sur l'ars antiqua et sur la polyphonie anglaise avant sa diffusion en Angleterre. Il fut le premier à définir la consonance de la tierce majeure selon le rapport 5/4, se fondant sur l'ordre des sons harmoniques.

Odnoposoff Ricardo (Buenos Aires 1914) violoniste argentin naturalisé autrichien. Il commença ses études musicales à Buenos Aires pour les approfondir ensuite à Berlin. Vainqueur de concours internationaux, il a mené une brillante carrière de concertiste, rehaussée de tournées dans le monde entier.

Odoïevski prince Vladimir Fédorovitch (Moscou 1804-1869) écrivain, philosophe et critique musical russe. Après ses études à l'Université de Moscou, il vécut à St-Pétersbourg (1826-1862), avant de revenir à Moscou. Outre deux nouvelles, *le Dernier Quatuor de Beethoven* (1831) et *Sébastien Bach* (1835), il a publié un ouvrage didactique, *les Rudiments de la musique, ou Principes de musique pour les non-musiciens* (1868). Son importance lui vient surtout de ses recherches sur le chant populaire russe et de ses activités de critique. Ami de A.S. Pouchkine, N. V. Gogol et M. I. Lermontov, il fut un ardent défenseur de M. I. Glinka, qu'il encouragea à écrire son *Ivan Susanin,* de M. Balakirev, A. Dargomyjski, A. N. Sérov, P. I. Tchaïkovski et N. Rimski-Korsakov. □

Odon de Cluny (?, v. 879 - Tours 942) moine français, saint. Il fut moine bénédictin, cantor et archicantor à l'église Saint-Martin, à Tours. A partir de 909, il séjourna au monastère de Baume; par la suite, il devint abbé du monastère de Cluny. Il s'intéressa surtout à la notation et à la fixation des intervalles. On lui doit la systématisation de la notation utilisée dans les traités théoriques (notation théorique) et le remplacement des lettres grecques par les lettres latines. Il fit coïncider la lettre A avec le *la* actuel; il détermina une première octave (du *la* au *sol*) par les lettres majuscules; une seconde, avec les lettres minuscules, les premiers quatre sons de la troisième par les lettres grecques (plus tard remplacées par Gui d'Arezzo par les lettres latines minuscules, adaptées et étendues à toute la troisième octave; il différencia le B bémol (*molle, rotundum* ou rond : le *si* bémol actuel) du B dur (*durum, quadratum* ou carré : l'actuel bécarre). Il s'intéressa, en outre, aux différents intervalles de la gamme, employant le → monocorde. Plusieurs historiens attribuent aujourd'hui la notation alphabétique actuelle à Odon de Saint-Maur-des-Fossés.

Oettingen Arthur Joachim von (Dorpat, Estonie, 1836 - Leipzig 1920) physicien et théoricien de la musique allemand. Son traité d'harmonie (1866 et 1913), fondé sur le «dualisme harmonique», se réfère à la théorie de Zarlino sur les harmoniques supérieurs et inférieurs.

Offenbach Jacques (Cologne 1819 - Paris 1880) compositeur allemand naturalisé français. En 1833, il se fixa à Paris, où il fut l'élève de J. Halévy et où il entama sa carrière en jouant du violoncelle dans plusieurs orchestres de théâtre. Sa première opérette fut représentée en 1839; de 1850 à 1855, il dirigea l'orchestre du Théâtre-Français et, de 1855 à 1861, il fut directeur du Théâtre des Bouffes, alors même que ses opérettes connaissaient un succès toujours croissant. Après une nouvelle période d'activités d'imprésario (de 1873 à 1875, au Théâtre de la Gaîté), il se consacra exclusivement à la composition. Le nom d'O. coïncide pratiquement avec la naissance et les premiers triomphes de l' → opérette. Dans sa vaste production se reflète la France du Second Empire, qui y fait l'objet de satires enjouées. O. fut doublement, si l'on peut dire, un étranger, puisqu'il était juif et d'origine allemande, et son assimilation des caractères du style français ne suffit pas, selon une observation de Saint-Saëns, à le libérer de «l'empreinte germanique»; mais ce fut justement cette acculturation qui conféra à son style une grande force corrosive, due à son objectivité extrême, voire cynique. La lucidité d'un regard jeté comme par hasard sur le monde environnant revêt ainsi une saveur particulière : cette dimension «classique» à laquelle O. (que Rossini appelait le «petit Mozart des Champs-Elysées») se réfère constamment. L'esprit et l'intelligence du livret étaient condition indispensable à la réussite d'une opérette; O. trouva d'excellents collaborateurs en L. Halévy et H. Meilhac. Ses travaux les plus parfaits sont peut-être *Orphée aux Enfers* (1858) et *la Belle Hélène* (1864), qui visent, au-delà de la démythification du monde classique, à stigmatiser la société contemporaine. Ceci est plus directement apparent dans *la Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), où il est presque inévitable de reconnaître une impressionnante vision prophétique de l'écroulement

J. Offenbach, photographie de 1876.

du Second Empire à Sedan (1870); parmi les nombreuses autres opérettes (quelque 95 en tout), signalons au moins *la Chanson de Fortunio* (1861), *Barbe-Bleue* (1866), *la Vie parisienne* (1866), *la Périchole* (1868), *Madame Favart* (1878), *la Fille du tambour-major* (1879). L'œuvre ultime d'O. est un opéra, complété par E. Guiraud quant à l'orchestration : *les Contes d'Hoffmann* (création posthume en 1881), sorte d'hommage à l'un des écrivains préférés du musicien; cette entreprise coûta beaucoup d'efforts à son auteur et, à la typique fraîcheur d'invention qui caractérisait déjà ses opérettes, se mêlent ici des sonorités d'une intense mélancolie.

offertoire chant de la messe, exécuté après le *Credo*, au moment de l'offrande du pain et du vin. Il appartient au propre (*proprium*) et varie donc d'une fête à l'autre. Etant apparu vers le IV^e^ s., comme chant psalmodique accompagnant la procession des fidèles portant des dons à l'autel, il perdit par la suite ses versets, devenant une antienne libre. Les mélodies de l'o. font partie des mélodies les plus ornementées et les plus mélismatiques de la messe.

office ensemble des prières (et des chants) de la journée liturgique. Les différents moments de l'o. sont : les matines (récitées à 2 heures du matin); les laudes (à 5 heures); la prime, la tierce, la sexte et la none (à 6, 9, 12 et 15 heures); les vêpres (à 17 heures); les complies (avant le repos). Matines, laudes et vêpres sont appelées «grandes heures»; les textes de l'o. sont contenus dans le bréviaire, tandis que les chants appartiennent à l'antiphonaire.

Ogdon John (Manchester 1937) pianiste et compositeur anglais. Il fit ses débuts à Londres en 1958 en exécutant le concerto de Busoni et, en 1962, il remporta le concours Tchaïkovski de Moscou, ex aequo avec V. Ashkenazy. Il s'affirma surtout, par la suite, comme interprète de Liszt et de la musique du XX^e^ s. Il est l'auteur d'un *Concerto* pour piano et orchestre (1969).

Öglin Erhard (XV^e^-XVI^e^ s.) éditeur allemand. Il exerça à Augsbourg et fut parmi les premiers éditeurs de musique en Allemagne. Il imprima, entre autres, le *Melopoeiae sive harmoniae tetracentiae* de Petrus Tritonius (1507), adoptant la méthode de la «double impression» (c'est-à-dire imprimant d'abord la portée, puis les notes).

Ohana Maurice (Casablanca 1914) pianiste et compositeur français. Elève de Daniel-Lesur et de Casella, il a mené une brillante carrière de concertiste. Il fut l'un des fondateurs du groupe «le Zodiaque» (1947), opposé au néo-romantisme de la «Jeune France» (Messiaen, etc.), au dodécaphonisme et à toute forme d'école. Auteur au talent varié et raffiné, particulièrement intéressé par les recherches de rythme et de timbre, sensible aux modèles de Debussy et de la musique espagnole, il a écrit entre autres les ballets *Prométhée* (1956), *Paso* (1957) et *Etudes chorégraphiques* (1963), l'opéra de chambre *Syllabaire pour Phèdre* (1968), des compositions symphoniques, de la musique de chambre et des mélodies.

Oïstrakh David Fedorovitch (Odessa 1908 - Amsterdam 1974) violoniste soviétique. Lauréat du prix Ysaÿe de Bruxelles en 1937, il mena depuis lors une intense activité internationale de concertiste, s'affirmant comme l'un des plus grands violonistes de son temps. Son répertoire s'étendait de l'époque baroque à la musique contemporaine (surtout russe). Il se produisit souvent en duo avec le pianiste L. N. Oborine et, en certaines occasions, avec S. Richter. Il enseigna au Conservatoire de Moscou et eut également une activité limitée de chef d'orchestre.

Oïstrakh Igor Davidovitch (Odessa 1931) violoniste soviétique. Fils de D. Oïstrakh (avec qui il a joué en duo), il mène une intense carrière de concertiste.

olé danse populaire espagnole, à 3/8 et d'allure modérée, avec de fréquentes syncopes et des ornementations sur l'exclamation *olé*. On la chante à l'unisson et elle est accompagnée de castagnettes ou de battements de main.

olifant instrument aérophone à embouchure, du type du cor, taillé dans une dent d'éléphant. D'origine byzantine, il se répandit à partir du X^e^ s. et fut surtout utilisé dans les battues de chasse.

Oliver Joe Joseph, dit «King» O. (Abend, Louisiane, 1885 - Savannah, Géorgie, 1938), cornettiste de jazz américain. C'est le plus important des musiciens du premier jazz dont on possède un témoignage discographique. Sa figure domine également le passage à la dernière période New Orleans et à l'époque du solo instrumental. De 1922 à 1924, il eut L. Armstrong comme second cornettiste dans le K. O.'s Creole Jazz Band (dont firent également partie : Johnny Dodds, clarinette; Baby Dodds, batterie; Honoré Dutrey, trombone; Lil Hardin, piano; Bill Johnson, contrebasse), formation dont l'admirable fusion d'ensemble (avec de brefs espaces pour les solistes) est documentée par les disques gravés en 1923-1924. En 1925, K. O. fonda les Dixie Syncopators. Son style, profondément enraciné dans le blues, a fortement influencé des trompettistes tels Tommy Ladnier et Joe Smith.

Oliver Melvin James, dit «Sy» O. (Battle Creek, Michigan, 1910) trompettiste et arrangeur de jazz américain. Il a marqué d'une empreinte décisive l'orchestre de Jimmie Lunceford entre 1933 et 1939, surtout en tant qu'arrangeur; on en trouve le reflet dans son travail ultérieur avec l'orchestre de Tommy Dorsey.

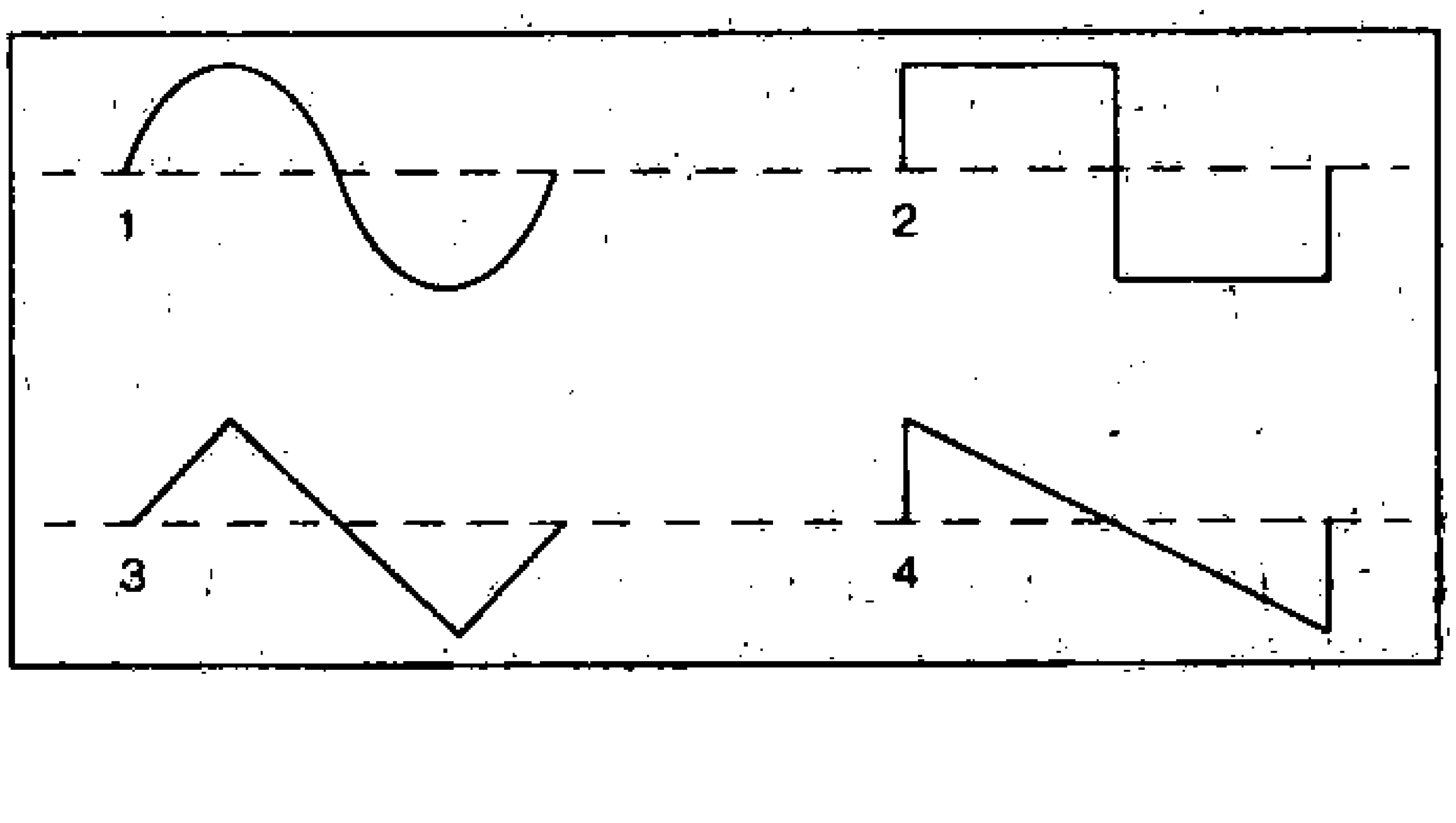
Ollone Maximilien Paul Marie Félix, dit Max d' (Besançon 1875 - Paris 1959) compositeur français, 1^er^ Grand Prix de Rome (1897). Il fut professeur de musique de chambre au Conservatoire de Paris, et, à partir de 1941, directeur de l'Opéra-Comique. Influencé par les musiques de J. Massenet et R. Wagner, il a écrit de la musique de chambre, de nombreuses mélodies, de la musique symphonique, *Jeanne d'Arc à Domrémy* (1987), *Lamento* (1908) et *les Funérailles du poète* (1910), et des opéras, *les Amants de Rimini* (1916), *les Uns et les autres* (1922), *l'Arlequin* (1924), *Georges Dandin* (1930) et *la Samaritaine* (1937). Il a aussi publié des écrits : *le Langage musical* (1952) et *le Théâtre lyrique et son public* (1955). □

Olthof Statius (Osnabrück 1555 - Rostock 1629) compositeur allemand. Cantor (1579-1593), puis correcteur à Rostock (1593-1614), il est surtout connu par la musique qu'il écrivit sur les paraphrases latines mesurées à l'Antique des psaumes de G. Buchanan, éditées par N. Chytraüs sous le titre de *Psalmorum Davidis paraphrasis poetica... argumentis ac melodiis explicata* (1585), et qui connurent une grande diffusion dans les écoles humanistes. □

onde terme utilisé en acoustique — par analogie à l'usage qui en est fait en dynamique, en optique et en

théorie de l'électricité — pour désigner la façon dont le son se transmet à travers un *milieu* acoustique (air, liquides, etc.). En comparant l'o. acoustique à celle produite par une pierre tombant sur une surface liquide, il est aisé d'observer que : 1) les deux o. sont *semblables* quant à leur propagation radiale ; 2) elles sont *dissemblables* en ce que l'o. acoustique se propage sphériquement (et non pas seulement sur une surface plane) et que la vibration ne se fait que dans le sens parallèle à la direction de propagation. L'o. sonore peut être imaginée comme une succession de raréfactions et de condensations de particules, qui se traduit par des variations de la pression sonore. On appelle *longueur d'o.* la distance entre deux raréfactions (ou condensations) successives. Elle est inversement proportionnelle à la fréquence : les fréquences audibles les plus basses correspondent à une longueur d'o. de quelques mètres, les fréquences les plus hautes à quelques centimètres. Pour une même fréquence, la longueur d'o. a tendance à croître avec la température. L'o. sonore se comporte de la même manière que le rayon lumineux dans les phénomènes de réflexion, de réfraction et d'interférence. Par contre, les phénomènes de diffraction, tels la réverbération et l'écho, sont propres à l'o. sonore. Dans les sons périodiques, l'o. se reproduit à l'identique à chaque période, c'est-à-dire à des intervalles de temps réguliers directement proportionnels à la longueur d'onde. Généralement, l'o. est illustrée par un schéma bidimensionnel ou bien directement visualisée sur l'oscilloscope, au moyen duquel on peut observer les innombrables variétés de forme que peuvent adopter les o. sonores. L'o. *sinusoïdale* revêt un intérêt particulier, puisque, par convention, elle sert utilement de son élémentaire dans l'analyse des formes ondulatoires de tous les sons périodiques. En effet, selon le théorème de Fourier, un son périodique peut être décomposé en termes d'une somme de sons sinusoïdaux (dits harmoniques) ayant une fréquence multiple de celle du son fondamental et se trouvant en phase avec lui. P. ex. l'o. *carrée* peut être représentée comme la somme d'une infinité d'harmoniques d'ordre impair dont l'amplitude est inversement proportionnelle à leur numéro d'ordre respectif. De la même façon, on peut décrire les o. périodiques, fournissant ainsi ce qu'on appelle *représentation spectrale* du son (→ spectre). Les formes d'o. les plus fréquemment produites par les → oscillateurs électroniques et utilisées dans les → synthétiseurs pour la synthèse du son sont les o. *sinusoïdales* (correspondant à un mouvement vibratoire de type pendulaire, ou à un son pur produit par une vibration fondamentale exempte d'harmoniques), *carrées* (produites par la vibration fondamentale et sa série d'harmoniques d'ordre impair), *triangulaires* (vibration fondamentale et série d'harmoniques d'ordre pair), *en dents de scie* (vibration fondamentale avec série d'harmoniques soit pairs, soit impairs). Les lois qui spécifient le lien entre les paramètres physiques de l'o. sonore et les paramètres perceptifs et musicaux font l'objet des études de la psychoacoustique. La théorie qui postulait une correspondance directe entre amplitude, fréquence et forme d'o. d'une part, et intensité, hauteur et timbre du son d'autre part, s'est révélée valable seulement en première approximation ; elle est partiellement dépassée aujourd'hui. On a constaté en effet que chacun des paramètres de perception dépend, quoiqu'à des degrés divers, de l'ensemble des trois paramètres physiques. De plus, la forme d'o. est d'autant moins déterminante pour la description du timbre que notre oreille est insensible à la phase, de telle sorte que des formes d'o. visuellement très différentes peuvent donner des résultats identiques à l'ouïe. Par ailleurs, même les sons musicaux à hauteur déterminée ne sont jamais exactement périodiques, si bien que la forme d'o. varie dans le temps et plus particulièrement dans la phase d'attaque de la note. C'est pourquoi la visualisation de la période d'une note musicale ne fournit guère d'indications sur l'instrument qui l'a produite (→ timbre). On appelle o. *stationnaire* le phénomène déterminé par une dynamique particulière d'o., de vibrations ou de pulsations, due à leurs réflexions sur un même axe. Cette dynamique est constituée par l'addition d'o. directes et réfléchies, qui résultent en une o. dont la caractéristique est l'immobilité spatiale de la position de ses crêtes et de ses nœuds. L'o. stationnaire possède une importance primordiale pour l'acoustique des environnements et des bâtiments (cf. le Précis d'acoustique). En effet, les auditeurs se trouvant placés, dans une salle de concert, sur l'axe de réflexion où apparaîtrait une o. stationnaire, seraient gênés dans leur écoute.

Les formes d'ondes les plus courantes : 1 sinusoïdale, 2 carrée, 3 triangulaires, 4 en dents de scie.



ondes Martenot instrument électronique à clavier, dont le principe de fonctionnement est l'exploitation des différences de fréquences émises par deux générateurs. Inventé par Maurice Martenot (qui le présenta au public en 1928), il fut diffusé par la sœur de celui-ci, Ginette. On en a fait bon usage dans l'orchestre, et des compositeurs comme Honegger, Milhaud, Messiaen lui ont consacré des compositions. Il se présente sous l'aspect d'un clavier de 6 octaves et peut produire des sonorités extraordinaires, des timbres très variés, ainsi que des intervalles inférieurs au demi-ton.

Ondříček František (Prague 1857 - Milan 1922) violoniste et compositeur de Bohême. Après ses débuts à Paris en 1879, on l'acclama comme l'un des plus grands violonistes. Il composa en premier lieu de la musique de chambre, spécialement pour le violon (*Rhapsodie bohême* op. 21 avec piano et orchestre, *Fantaisies* pour violon et piano sur des thèmes de Dvořák et de Smetana). En collaboration avec M. S. Mittelmann, il écrivit une *Neue Methode zur Erlangung der Meistertechnik des Violin-Spiels auf anatomisch-physiologischer Grundlage* («Nouvelle méthode pour l'acquisition de la technique du violon fondée sur des principes anatomico-physiologiques», 1909).

Onegin Sigrid (Stockholm 1891 - Lugano 1943) mezzo-soprano et contralto allemande. De 1912 à 1934, elle parut sur les plus grandes scènes de l'Allemagne, mais aussi à Londres et à New York. Elle s'imposa par l'extrême richesse de sa voix, son sens du style et ses dons de virtuose, dans un répertoire allant de l'*Orfeo* de Gluck au *Prophète* de Meyerbeer, de *Carmen* et à plusieurs opéras de Verdi et de Wagner.

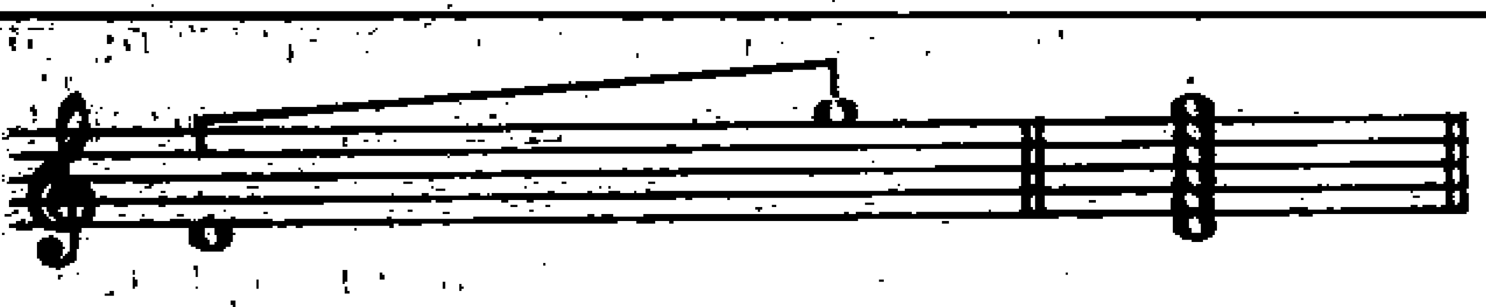
O'Neill Norman Houston (Londres 1875-1934) compositeur et chef d'orchestre anglais. Il écrivit de nombreuses musiques de scène, en particulier pour des pièces de Shakespeare, et 3 ballets. Il s'inspira du patrimoine populaire anglais dans la composition de ses travaux de musique de chambre, ses œuvres symphoniques et chorales, ses morceaux pour piano et ses mélodies.

one-step danse de couple, à deux temps, originaire des Etats-Unis et en vogue également en Europe entre 1910 et 1920.

Ono Yoko (Osaka 1933) chanteuse de pop japonaise. S'étant installée en Angleterre, elle y réalisa des enregistrements avec le saxophoniste Ornette Coleman; en 1969, elle épousa John Lennon, avec qui elle fonda le Plastic Ono Band.

Onslow Georges André Louis (Clermont-Ferrand 1784-1853) compositeur français d'origine anglaise. Il fit représenter à Paris 3 opéras et composa 4 symphonies; mais il se consacra essentiellement à la musique de chambre, de laquelle émergent, en raison de leur mesure classique et de leur élégance, plusieurs de ses nombreux quatuors et quintettes (respectivement 36 et 38), un nonet, un septuor, dix trios et des sonates variées.

onzième intervalle de hauteur entre deux notes du système tonal et tempéré, obtenu par la somme d'un intervalle d'octave plus une quarte (par ex. entre un *ré* et un *sol* de l'octave supérieure).



Exemple d'un intervalle et d'un accord de onzième.

// Tout accord tonal réductible à un accord dont la note la plus grave et la plus aiguë constituent un intervalle de o. Si on ne l'indique pas autrement, il désigne un accord de six notes, la plus grave étant la fondamentale et les autres, disposées à intervalles de tierce, quinte, septième, neuvième et o.

op. abréviation de → opus.

opéra (ou encore, en italien, *opera in musica*) expression internationale désignant le spectacle dans lequel l'action théâtrale évolue par l'intermédiaire de la musique et du chant. Etant donné qu'il emploie des scénographies et, souvent, des actions chorégraphiques, l'o. peut être considéré comme l'une des manifestations artistiques les plus complexes. L'expression italienne *melodramma* (désignant justement la synthèse entre la musique et le drame) est synonyme d'opéra, alors que les diverses formes d'o. qui se sont épanouies au cours des siècles dans les différents pays (*o. seria, o. buffa, o. comica*, singspiel, opéra-comique, grand opéra, opéra-ballet, opéra lyrique) adoptent les dénominations les plus variées. En revanche, d'autres expressions désignent des genres dérivés ou mineurs, proches de l'o. (p. ex. opérette).

La fusion de la musique et de la parole dans les manifestations spectaculaires est commune à toutes les civilisations primitives, et une forme d'opéra apparaît déjà dans de nombreuses civilisations de l'Antiquité. Dans le cadre de la civilisation occidentale, le modèle du théâtre grec — qui intéressa tant les hommes de lettres de la Renaissance — fut déterminant pour la création de l'o. Pourtant, si le culte de l'Antiquité suscitera la naissance de l'o., il faut souligner qu'il existait, au Moyen Age, des formes de spectacles qui peuvent être considérées comme de véritables o. avant la lettre, comme *le Jeu de Robin et de Marion*, d'Adam de la Halle, exécuté à la cour de Naples en 1282. Il n'est pas toujours possible de distinguer, dans ces tentatives sporadiques, une continuité directe avec le futur o. Mais, en revanche, celle-ci apparaît dans les différents spectacles populaires, surtout dans les fêtes et les drames liturgiques répandus au Moyen Age. La nouvelle conscience esthétique de la Renaissance suscitera la fusion de nombreuses formes de spectacles tels que les passions, les mystères, les ballets, les intermèdes et les pastorales — formes de spectacles répandues parmi le peuple, ainsi que dans les cours, toutes liées, quoi qu'il en soit, à la fête. La *fête* théâtrale est donc un véritable pré-opéra.

A la fin du XVI^{e} s., l'o. reçut son «acte de naissance» de la *Camerata fiorentina*, qui créa le premier manifeste esthétique et les premières théories sur le rapport entre musique et drame, entre parole et chant. Ces recherches de la *Camerata* n'influencèrent que partiellement la société de l'époque, mais elles exercèrent une grande influence sur toute l'esthétique ultérieure ainsi que sur les discussions que firent naître l'o. au cours des siècles. Les membres de la *Camerata*, qui se réunissaient chez le comte G. Bardi, et qui trouvèrent en V. Galilei leur plus grand théoricien, préconisèrent une musique adhérant rigoureusement au texte poético-dramatique et un drame semblable à celui que, eux, jugeaient comme étant la tragédie grecque. C'était une vision utopique, mais toute l'histoire de l'opéra peut être considérée comme un conflit entre musique et parole, conflit dans lequel domine, tantôt la première, tantôt la seconde; la manière selon laquelle chaque époque, chaque compositeur, chaque genre résolut ce rapport musique-parole, constitue le chapitre peut-être le plus fascinant de l'histoire de l'opéra. Musicalement, l'opéra soutenu par les membres de la *Camerata* consacrait la supériorité de la monodie sur le chant polyphonique jusqu'alors prépondérant. Les diverses tentatives concrètes qui accompagnèrent les discussions théoriques de la *Camerata* aboutirent à la *Dafne* (paroles d'O. Rinuccini, musique de J. Corsi et J. Peri) d'abord, puis à l'*Euridice* (opéra des mêmes auteurs, dans lequel furent également insérées des arias de G. Caccini). L'exécution de l'*Euridice* eut lieu à Florence en 1600, année où E. De' Cavalieri créa *la Rappresentazione di Anima e di Corpo*, œuvre déjà plus proche de l'esprit populaire. Ces deux œuvres étaient conçues sans l'alternance habituelle de la musique et du parlé, et pouvaient donc être considérées comme de véritables

o. La genèse de la structure interne de l'o. continua à évoluer au XVII^e s., surtout grâce à Monteverdi. L'*Orfeo*, représenté à Mantoue en 1607, est le premier des opéras composés par Monteverdi. Cette œuvre révèle déjà plusieurs caractéristiques précises que l'o. conservera dans le futur : distinction précise entre récitatif et aria, adoption de la forme strophique et des ritournelles, insertion de danses. L'ouverture du premier théâtre public d'opéra, le San Cassiano de Venise, inauguré en 1637, fut capitale pour le développement de ce genre. Issu de la cour, l'o. s'éloignait déjà considérablement des principes esthétiques de la *Camerata fiorentina* : non plus spectacle rigoureux, aristocratiquement languissant, mais machine élaborée et fastueuse cherchant à toucher le spectateur à l'aide de sujets à rebondissements, de réalisations scéniques, de virtuosité vocale. Monteverdi, Cavalli, M. A. Cesti et les autres compositeurs d'opéra du XVII^e s. employèrent, outre des sujets mythologiques, également des thèmes historiques, juxtaposant des éléments dramatiques et comiques, aristocratiques et populaires. La diffusion de l'o. fut rapide. Du milieu du XVII^e s. jusqu'à la fin du XIX^e s., l'o. fut, en Italie, un spectacle recherché tant par la noblesse que par le peuple; il connut également un très grand succès à l'étranger. Dans presque tous les pays, l'o. est accueilli avec le style, la langue et des interprètes italiens. A partir de Naples, de Venise et de bien d'autres villes italiennes, les compositeurs et les interprètes se rendent dans les plus grands centres européens, voire même jusqu'à St-Pétersbourg. A Paris, le compositeur d'origine italienne, Lully, codifia l'opéra français, à partir de 1672.

L'o. du XVIII^e s. est différent de l'o. baroque. Les spectacles sont plus sophistiqués, du point de vue scénique. L'*o. seria* se réduit à une succession d'arias et de récitatifs intercalés, avec plusieurs chœurs et morceaux d'ensemble. A. Zeno et P. Métastase fixèrent également le contenu littéraire de l'*o. seria*, d'ascendance aristocratique et largement imprégné de l'esprit des Lumières. Celui-ci engendre un grand déploiement de valeurs abstraites et de vertus, incarnées dans des personnages fortement idéalisés : la clémence, le pardon, l'amour-propre, le renoncement, la générosité. L'*o. seria* du XVIII^e s. offre au spectateur des modèles héroïques inspirés, de préférence, de l'histoire antique. Du point de vue musical, la virtuosité vocale fut portée à son extrême. Figure abstraite et idéalisée, à l'égal des personnages qu'il interprète, le chanteur (souvent un castrat) se comporte en véritable autocrate vis à vis de cet *o. seria* du Siècle des Lumières; les compositeurs écrivent le plus souvent un schéma de base sur lequel le chanteur se cale et à partir duquel il élabore une exécution virtuose de plus en plus complexe. Parmi les compositeurs majeurs d'*o. seria*, émergent A. Scarlatti, Leo, Jommelli, Traetta, Porpora, Piccinni, Pergolèse, Hasse et Haendel.

La réforme de Calzabigi et de Gluck marque une réaction contre les abus passés, au nom du retour à la pureté dramatique. Cette réforme, si elle n'assure plus aux chanteurs leur hégémonie, fournira aux compositeurs de la fin du siècle la possibilité d'approfondir davantage leurs œuvres sur le plan dramatique, phénomène qui apparaît nettement dans les *o. serie* de Cimarosa, Paisiello, Zingarelli, Gazzaniga et Mozart. Le schéma reste encore celui des années précédentes mais, à l'intérieur du langage musical, apparaissent déjà les signes annonciateurs du romantisme. Par ailleurs, le XVIII^e s. connut un extraordinaire épanouissement de l'*o. buffa*, qui, se détachant de l'*o. seria*, s'organisa aussitôt avec une plus grande liberté de formes et de contenus que lui permettaient aussi ses fortes racines populaires. A partir de la *Serva padrona* de Pergolèse (1733), l'*o. buffa* domine toute l'Europe. A la simple alternance de récitatifs et d'arias s'ajoutent des duos, des trios, des finales concertants et élaborés. Le XVIII^e s. se termina avec le triomphe de l'*o. buffa* sur l'*o. seria*. L'*o. buffa*, infiniment plus libre, et ouvert au renouvellement des idées, servira de modèle pour le futur o. romantique (rappelons seulement des chefs-d'œuvre comme *le Mariage secret* de Cimarosa ou le *Don Giovanni* de Mozart, tellement plus féconds et vivants que les *o. serie* composés par ces mêmes auteurs).

L'o. français mérite des considérations à part; porté à un haut niveau par Lully et Rameau, il connut, au cours du XVIII^e s., un développement partiellement autonome, par rapport à l'o. italien. La *tragédie lyrique* française était suffisamment dépourvue des excès du *bel canto* pour pouvoir accueillir la réforme de Gluck, qui y trouva un terrain particulièrement favorable. A la fin du siècle, alors qu'en Italie l'*o. seria* semblait avoir conclu son cycle historique, en France, à l'époque révolutionnaire et napoléonienne, se développa un o. néoclassique (dont les protagonistes furent Méhul, Spontini et Cherubini), qui avait — malgré des apports extérieurs — sa physionomie propre. Le néoclassicisme français adopta les valeurs dramatiques de Gluck, mais il enrichit aussi ses sujets d'éléments exotiques et d'actions chorégraphiques qui devinrent une caractéristique de l'o. français; ceux-ci convergèrent dans le grand opéra, visant à un effet grandiose, ne négligeant pas d'enrichir son langage harmonique et instrumental. C'est pourquoi les opéras de Cherubini et de Spontini exercèrent une grande influence sur l'o. du XIX^e s., surtout sur l'o. allemand. A partir de là (et donc pas seulement de l'*o. buffa*) naquit le nouvel o. romantique, qui révéla, dès son origine, des caractéristiques nationalistes. En réalité, à la fin du XVIII^e s., plusieurs types d'o. fleurissant hors du sol italien — comme l'*opéra-comique* en France ou le *singspiel* en Allemagne — venaient déjà s'opposer à la primauté, jusqu'alors absolue, de l'o. italien. Mozart lui-même, avec *Die Entführung aus dem Serail* («l'Enlèvement au sérail») et *Die Zauberflöte* («la Flûte enchantée»), avait porté à un haut niveau le *singspiel* qui était alors un spectacle d'importance secondaire.

Au début du XIX^e s., les chemins suivis par le théâtre musical, en Italie et dans les pays de langue allemande, divergèrent. En Italie, la personnalité de Rossini domina incontestablement jusqu'en 1830. Dans le domaine de l'*o. seria* comme dans celui de l'*o. buffa*, Rossini porta à son terme et exalta la grande tradition du XVIII^e s. Son *o. seria*, riche de ferments qui seront exploités à l'avenir par l'opéra, est pourtant lié au concept du sublime; mais, du point de vue formel, il adopta des formes et des structures de l'*o. buffa* : de grands finals et des *concertati* qui élargissent la proportion du numéro fermé. L'*o. buffa* de Rossini, conclut l'histoire du genre comique, tel

qu'il avait été conçu jusqu'alors. La *Semiramide* (1823), clôturant la carrière italienne de Rossini, offrait un ultime exemple d'opéra dépendant de la perfection formelle et du *bel canto*. Bellini et Donizetti s'engagèrent dans des directions différentes. Avec eux, naquit le vrai théâtre musical romantique italien. Le *bel canto* est asservi au pathos; le dénouement heureux fit place, de plus en plus souvent, à des fins tragiques, une écriture instrumentale et harmonique raffinée, un l'emploi fréquent de mélodies de goût populaire. Enfin, les sujets et les personnages changèrent : désormais, l'histoire médiévale et moderne devint la principale source d'inspiration. L'ancien *o. seria* aristocratique est remplacé par un opéra de goût populaire; c'est pourquoi la frontière avec l'*o. buffa* sembla dépassée. Le seul compositeur qui, après Rossini, ait laissé des chefs-d'œuvre dans le genre comique, Donizetti, tend à insérer le pathos et l'élégiaque dans l'*o. buffa* lui-même, réévaluant une ancienne caractéristique de l'o. napolitain écartée par Rossini. Dans le même sens, l'*o. seria* comporte des personnages d'une humanité touchante : des victimes innocentes, des scènes de délire, des héros se sacrifiant. Verdi reprit ce théâtre populaire et lui redonna une nouvelle vigueur. Au moins jusqu'au milieu du siècle, l'o. italien satisfait-il les exigences du peuple qui remplit les théâtres dont les scènes lui présentent des péripéties romanesques, riches en coups de théâtre, fondées sur le conflit entre le bien et le mal, sur l'innocence persécutée, sur la mort libératrice. Musicalement, Verdi laissera une marque très profonde dans ses premiers o. Même si, dans la seconde moitié du siècle, il approfondit son langage et s'il se confronta aux autres courants musicaux européens, sa conception de l'opéra ne changea pas; celui-ci resta passionnel et passionné, asservi à la situation scénique et au conflit entre les personnages. Dans les pays de langue allemande, le théâtre musical poursuivit une évolution parallèle. Les compositeurs du début du XIX^{e} s., opposés au rationalisme du XVIII^{e} s. et au *bel canto* italien, se tournant vers les sources nationales et vers le *singspiel*, accueillirent avec enthousiasme les idées du romantisme. Le *Fidelio* de Beethoven en est déjà imprégné. Mais c'est surtout à partir du *Freischütz* de Weber (1821) que le romantisme domina incontestablement. L'*o. seria* comme l'o.-comique ou le *singspiel* (mais là aussi les frontières deviennent minces) adoptent des thèmes fantastiques et légendaires, tandis que l'orchestration, très soignée, est chargé de créer des atmosphères caractéristiques. Des compositeurs qui préparèrent ou réalisèrent l'o. romantique allemand, émergent E.T.A. Hoffmann (important, plus par les sujets qu'il offrit dans ses œuvres littéraires que comme compositeur), Marschner, Lortzing. La réforme wagnérienne — qui approfondit les éléments romantiques en s'inspirant de la philosophie d'alors — se fonde non seulement sur cette expérience, mais aussi sur l'apport du grand opéra français. Wagner chercha à créer un drame unitaire grâce à l'adoption du leitmotiv et à l'abolition totale des formes fermées et de toute dfférenciation entre récitatif et aria. Wagner, qui fut son propre librettiste, conféra en outre un maximum d'autonomie à l'orchestre, auquel il confia, plus qu'au chant lui-même, l'évolution de l'action, par l'emploi de thèmes revenant continuellement.

En France, après l'époque napoléonienne, un type d'o. s'affirma, remarquable autant par ses proportions grandioses que par l'adoption de thèmes politiques et religieux. Ce fut le → grand opéra, spectacle typique de la nouvelle bourgeoisie française qui eut comme premiers protagonistes Auber et Meyerbeer. Rossini, après son installation en France, a, lui aussi, contribué — surtout avec *Guillaume Tell* (1829) — à la genèse du grand opéra. Le grand opéra, qui bénéficia aussi de temps à autre de l'apport des musiciens italiens (Donizetti et Verdi) et resta en vogue au moins jusqu'en 1870, fut associé dans sa première phase à une nouvelle floraison de l'*o.-comique*, dont les protagonistes furent encore Auber, Boieldieu et Adam, tandis que les opéras de Berlioz démontraient l'ambition de créer un opéra romantique après Gluck, en réaction contre le grand opéra et l'opéra italien. Pendant tout le siècle, Paris fut pourtant — tout comme durant les siècles précédents — un tremplin qui accueillit et élabora l'apport des autres nations; et, comme par le passé, elle accueillit et combla de succès de nombreux musiciens venus d'autres pays. En France, en effet, l'o. aimait à flatter le goût de la bourgeoisie; c'est là que naquit le nouveau théâtre musical bourgeois : on vit sa genèse dans le *Faust* de Gounod (1859) et dans *Carmen* de Bizet (1875). En France, la fin du siècle est caractérisée par la présence d'un théâtre de forte tendance sentimentale, avec des teintes estompées, dont Massenet fut le représentant le plus typique.

Toujours au XIX^{e} s., l'o. national s'affirma également en Russie et dans les pays slaves. Le fondateur de l'o. russe fut Glinka; sa *Vie pour le tsar* (1836) marque le début du théâtre musical slave qui, en Russie, eut des représentants comme Moussorgski, Borodine, Tchaïkovski et Rimski-Korsakov. Le recours, non seulement aux légendes et aux histoires locales, mais aussi à des mélodies et à des tournures propres au chant populaire, est commun aux musiciens russes et typique du romantisme slave. Ces caractéristiques se retrouvent encore chez les musiciens d'autres pays slaves, parmi lesquels nous citerons au moins Smetana, Dvořák et Janáček dont la production s'étendit jusqu'au XX^{e} s. avancé. En Europe, la fin du XIX^{e} s. est liée à l'affirmation d'un théâtre musical bourgeois et à l'influence de la dramaturgie wagnérienne. Le théâtre d'opéra n'est plus un théâtre populaire, pas même en Italie. La réforme wagnérienne, si elle n'exerça pas une grande influence sur l'ultime production de Verdi (qui accueillit et réélabora les apports européens les meilleurs — et pas seulement ceux de Wagner), s'exerça en revanche sur les livrets de Boito. Les compositeurs italiens de la fin du siècle hésitèrent entre un certain wagnérisme et les suggestions du dernier grand opéra, reconnaissables dans les productions de Ponchielli et de Boito lui-même. En revanche, les dernières années du siècle marquèrent le triomphe de l'o. appelé vériste. Celui-ci n'est pas un héritier de la tradition italienne, mais plutôt l'importation française de l'o. bourgeois. Les o. de Puccini — qui s'imposent pendant toute la première moitié du nouveau siècle, répondent au goût et aux exigences d'une petite bourgeoisie désireuse de s'évader dans un sentimentalisme étranger aux grands problèmes. Le soin du détail est, chez Puccini, remarquable, et sa reconstitution de l'atmosphère très adroite; de même, le théâtre de l'époque de

R. Strauss, qui occupe en Allemagne la place tenue par Puccini en Italie. Le théâtre de Strauss confère une voix et un espace aux idéaux et, plus encore, aux nostalgies de la fin du romantisme.
Les courants les plus avancés du XX^e s. marquèrent une réaction contre l'o. bourgeois. Si, en Italie, la tentative de Pizzetti de revenir à l'ancien *recitar cantando* reste stérile et ne réussit pas à influencer les tendances majeures du siècle, la position de la France est différente. Là, dès 1902, avec la représentation de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, une révolution importante du langage harmonique et mélodique s'accomplit; celui-ci refuse tant le chant déployé que le rythme décidé. L'extrême fluidité harmonique nous porte déjà au seuil de la révolution opérée dans les pays de langue allemande par le théâtre de Schoenberg et de Berg. La prise de conscience du fossé séparant l'o. du public est caractéristique de ce théâtre. Cessant désormais d'être un spectacle pour la masse ou de vouloir complaire à une quelconque classe sociale, le théâtre de Schoenberg et de Berg, célèbre la rupture entre l'artiste et le monde extérieur, la crise du chant déclamé, conséquence de la crise du langage. Ce n'est certes pas par hasard si *Moïse et Aaron* (l'o. auquel Schoenberg travailla de 1930 à 1951) comme *Lulu* de Berg sont restés inachevés. D'ailleurs, l'adoption du dodécaphonisme et de la technique sérielle, comme encore l'intégration renouvelée et très personnalisée du numéro fermé (par exemple, dans le premier o. de Berg, *Wozzek*, de 1921), ne prétendent pas créer une école quelconque, ni un type précis de théâtre musical. Le compositeur du XX^e s. se place face à l'o. en tant qu'expérience individuelle. En ce sens, les tentatives les plus diverses cohabitent durant le siècle; rappelons le théâtre de Hindemith, de Prokofiev, de Bartók (*le Château de Barbe-Bleue*), de Stravinski (surtout le *Rake's Progress*), de Britten et, en Italie, de Malipiero, Petrassi, Dallapiccola. Chacun de ces auteurs, de façon différente, se place face au passé et au problème de l'opéra, repoussant ou accueillant la tradition, modifiant les schémas de façon strictement individuelle, même si des affinités et des influences réciproques ne manquent pas. En résumé on peut dire que, dans la première moitié de notre siècle, l'o. a cessé d'être l'expression d'une société ou d'un groupe social. C'est pourquoi, les opéras les plus récents appartiennent moins à l'histoire de l'o. qu'à celle, plus simplement, de chacun des compositeurs pris en particulier.

opéra-ballade forme de théâtre musical ayant fleuri en Grande-Bretagne au XVIII^e s. Il s'agissait essentiellement d'une comédie, souvent sur un thème comico-satirique, entremêlée de très nombreux morceaux chantés. La partie musicale était constituée de mélodies populaires ou d'extraits d'autres œuvres, opéras ou pièces instrumentales; les compositions originales sont rares. Le premier exemple d'o.-b. fut le *Beggar's Opera* («l'Opéra des Gueux», 1728) de J. Gay; conçu dans un pur esprit de polémique contre l'opéra italien alors triomphant, il mettait en scène des personnages de la vie de tous les jours, voire des malfamés; la partie musicale confiée à J. C. Pepusch comprenait, entre autres, des musiques de Haendel et Purcell. Après l'éclatant succès remporté par l'opéra de Gay, il y eut une extraordinaire mais éphémère floraison d'o.-b.; vers 1750, le genre était déjà en décadence supplanté dans les goûts du public par le *pasticcio* et par l'*opéra-comique*. Au XX^e s., quelques musiciens ont repris les principes de l'o.-b. parmi lesquels R. Vaughan-Williams dans *Hugh the Drover* (1924) et B. Britten dans une nouvelle version du *Beggar's Opera* (1948).

opéra-ballet genre théâtral typiquement français, en vogue entre la fin du XVII^e s. et la première moitié du XVIII^e, dans lequel les parties chantées et les parties dansées alternent. Parmi les auteurs, émergent Campra (*l'Europe galante*, 1697), H. Desmarets (*les Fêtes galantes*, 1698), A. C. Destouches, J. Ph. Rameau (*les Indes galantes*, 1735).

opéra bouffe → opéra.

opéra chinois nom donné en Occident à un genre de théâtre chinois dans lequel coexistent musique, paroles et danse. Ses origines sont vraisemblement très anciennes, à rattacher aux danses exorcistes du chamanisme et aux cérémonies funèbres et de sacrifice des primitifs, qui se transformèrent avec le temps en vraies représentations théâtrales. Initialement, ces représentations dont nous retrouvons les traces à partir de la dynastie Tang (618-907), devaient avoir essentiellement un caractère de pantomime. L'empereur Hsüan Tsung (712-755), appelé aussi Ming Huang, montra un intérêt particulier pour les spectacles théâtraux; il fonda, à côté de son palais, une académie musicale, sélectionnant ensuite les 300 meilleurs élèves destinés à se perfectionner dans le Jardin des Poiriers du palais-même. De nos jours, les acteurs de l'opéra chinois sont encore appelés «élèves du Jardin des Poiriers». Avec l'avènement de la dynastie mongole Yuan (1279-1368), qui imposa son hégémonie à tout le pays, les genres de la littérature noble traditionnelle déclinèrent et furent remplacés par d'autres genres, plus populaires comme les chansons *ch'ü* sur des airs d'origine étrangère. Au cours du XIII^e s., deux types de théâtre se développèrent, le *pei-chü* au Nord et le *ch'uan-ch'i* au Sud qui se différencient tant par leurs règles scéniques que par leur partie musicale. Les premiers textes dramatiques chinois qui nous sont parvenus appartiennent au style *pei-ch'ü* et ne comportent que quatre actes auxquels s'ajoute parfois un prologue. Le récitatif alterne avec des séquences chantées d'après des airs célèbres, adaptés par l'auteur à d'autres paroles. Selon la règle, dans le *pei-ch'ü*, ne chantent qu'un ou deux acteurs qui tiennent les rôles principaux; il n'y a donc ni duos, ni chœurs. Les rôles principaux sont le *Cheng Mo* masculin et le *Cheng Tan*, féminin; il y a, en outre, les rôles *Ching* pour des personnages âgés ou méchants et *Ch'ou* pour les comiques. Les auteurs majeurs d'o. *pei-ch'ü* furent Kuan Han-ch'ing (qui écrivit une soixantaine d'opéras réévalués récemment par la critique pour leur fond social), Wang Shih-fu (connu pour son *Souvenir du pavillon occidental*, chef-d'œuvre du théâtre de l'époque mongole), Ma Chih-yüan (dont *le Rêve du millet jaune* et *Automne au palais des Han* sont célèbres), Po P'u (dont la renommée est liée au drame *Pluie sur les sterculias*), Li Hsing-tao et Kuan Han-ching. Avec l'avènement de la dynastie Ming (1368-1644), le centre de l'art théâtral se déplace au sud et le genre *ch'uan-ch'i* prédomine; à la différence du *pei-ch'ü*, il se compose d'un grand nombre d'actes, de vingt à cinquante,

chaque acte pouvant être représenté seul, car il constitue un épisode en soi. Tous les acteurs interprètent plusieurs rôles et peuvent en outre réciter mais aussi chanter, avec un riche accompagnement musical constitué d'instruments à cordes et à vent. Le théâtre du Sud comporte, au début de la dynastie Ming, diverses petites écoles apparues dans différentes provinces; parmi celles-ci émergent les écoles *Haiyan* (la plus ancienne, caractérisée par l'emploi d'une langue littéraire raffinée), *Yuyao* (avec un accompagnement instrumental ayant une fonction surtout rythmique), *Yiyang* (avec l'emploi de chœurs qui intervenaient dans les représentations en alternant ou en se joignant au soliste (à la fin des phrases de la mélodie) et *Kunshan* (à la mélodie délicate et expressive et au chant doux et mélismatique), qui domina sur toutes les autres. Chacun de ces différents styles d'o. impliquait des ensembles et des accompagnements instrumentaux particuliers. Parmi les nombreux auteurs d'o. *ch'uan-ch'i*, émergent plus particulièrement Tang Hsien-tsu (1550-1616), considéré comme le Shakespeare chinois, dont le chef-d'œuvre est *le Pavillon des pivoines*. L'o. *ch'uan-ch'i* qui supplanta tout à fait l'ancien *pei-ch'ü* et tint le devant de la scène jusqu'au milieu du XIX^e^ s., est le produit d'une société raffinée et cultivée. A la suite de la révolte des Tai P'ing, l'o. *ch'uan-ch'i* déclina et des drames écrits dans le style populaire fleurirent, dans lesquels l'accompagnement musical et le chant suivaient des rythmes et des mélodies déjà connus précédemment, mais propagés surtout par des acteurs de la province Anhwei. Un style appelé *ching-hsi* ou de l'*o. de Pékin* s'imposa alors, fondé principalement sur la technique scénique et gestuelle, avec un répertoire de textes anonymes, insignifiant sur le plan littéraire, qui favorisa le développement des thématiques sociales et politiques actuelles, valorisant, en outre, dans ses diverses acceptations locales, l'o. de Canton, dont l'orchestre comprend également des instruments de musique occidentaux, l'o. de Shaoshsing, dont les rôles masculins sont tenus par des femmes et l'o. de Yangko, dans lequel les acteurs, dansant et chantant échangent entre eux des demandes et des réponses sur un sujet donné. Celui-ci se tourna de plus en plus vers des thèmes inhérents à la nouvelle société communiste, comme dans la célèbre *Jeune fille aux cheveux blancs* (de 1944) ou dans bien d'autres œuvres encore.

opéra-comique genre d'opéra typiquement français où se mêlent les dialogues récités et la musique, et qui tire son nom du théâtre parisien de l'Opéra-Comique qui en a détenu le privilège. Il apparut au XVIII^e^ s. et se caractérisa également par ses sujets légers et de fantaisie, de ton populaire; ses dialogues parlés (comme dans le *singspiel* allemand de la même époque) avaient la même fonction que le *recitativo secco* dans l'*opera buffa* italien et servaient, en effet, à faire progresser l'action entre les moments lyriques exprimés par le chant et la musique. Dans la seconde moitié du XVIII^e^ s., il fut cultivé par le compositeur italien E. R. Duni (qui y greffa des éléments et des caractères de l'*opera buffa* italien), par les Français F.-A. Philidor, P. A. Monsigny, Dalayrac, E. N. Méhul, A. E. M. Grétry dont le *Richard Cœur de Lion* resta au répertoire pendant plus d'un siècle et fut considéré comme un modèle du genre. Dans la première moitié du XIX^e^ s., l'o.-c. se démarqua du pompeux → grand opéra, en tant que spectacle plus léger et de plus brève durée; les représentants les plus typiques du genre furent A. Ch. Adam, F.-A. Boieldieu, et surtout D. F. E. Auber. Des musiciens italiens comme L. Cherubini (avec de nombreux opéras) et G. Donizetti (avec *la Fille du régiment*), en donnèrent également d'excellents exemples. Après 1870, l'o.-c. ne se différencia des autres genres que par la persistance — même réduite au minimum — des dialogues; le cas de G. Bizet est typique avec *Carmen*, qui fut représenté pour la première fois (1875) au théâtre de l'Opéra-Comique et entra aussitôt dans le répertoire des autres théâtres, avec des récitatifs mis en musique par E. Guiraud au lieu des dialogues originels. Par la suite, le terme fut employé avec des significations variées sans référence précise aux contenus et aux structures musicales.

opéra de chambre opéra de courte durée, avec peu de personnages, réduit quant à l'effectif orchestral et aux moyens scéniques déployés. Il apparut vers 1910, dans le contexte de la réaction au post-romantisme et plus particulièrement aux architectures colossales auxquelles avait abouti l'opéra jusqu'à Wagner. Les premiers o. de c. (Ravel, *l'Heure espagnole;* Strauss, *Ariadne auf Naxos;* Busoni, *Arlecchino*) ne sont pas encore impliqués dans la crise du langage, mais proposent déjà, par l'allégement de l'effectif orchestral et par la réduction des durées et du nombre des personnages, une nouvelle manière de concevoir le théâtre musical. L'o. de c. devait devenir, par la suite, un typique représentant des tendances modernistes (Stravinski, Hindemith, Weill), en vertu de son caractère synthétique, des possibilités d'exécution dans un cadre modeste, de l'espace laissé aux rapprochements originaux de groupes instrumentaux et vocaux. Le genre sera pratiqué par des compositeurs tels que Britten, Menotti, Petrassi, Berio.

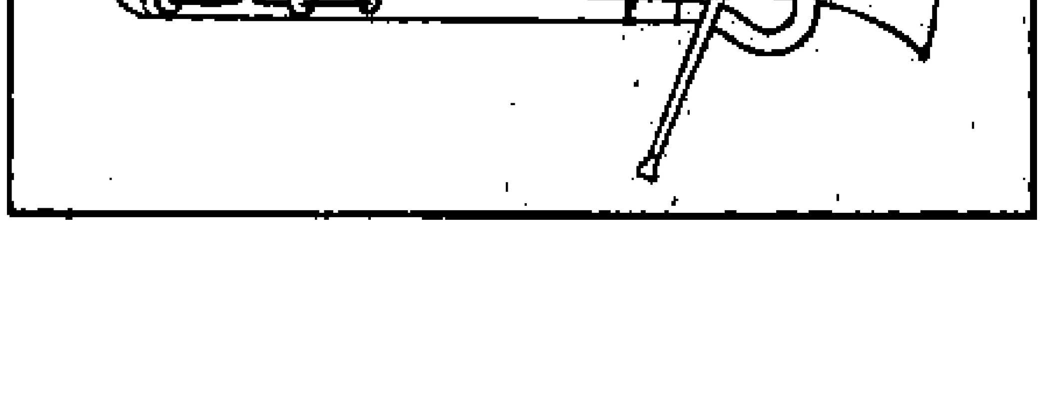
opera seria → opéra.

opérette genre de théâtre musical dans lequel des morceaux chantés (airs, duos, trios, couplets, soli et chœurs) alternent avec des danses et des scènes entièrement récitées en prose parlée; l'o. apparut en France et en Autriche au cours de la seconde moitié du XIX^e^ s. et, après une très nette dérive vers un style sentimental et petit-bourgeois, elle prolongea sa popularité jusque vers 1930, surtout en Allemagne, en Angleterre et en Italie. En Espagne, une grande partie de la production de → zarzuelas de la fin du XIX^e^ et du XX^e^ s. appartient au genre de l'o. En France, l'o. naquit par la transformation de caractères et de structures appartenant surtout à l'opéra-comique et au vaudeville; J. Offenbach (qui fut avec Hervé le premier compositeur d'o.) s'inspira également des modèles de Rossini et marqua le nouveau genre d'un caractère satirique incisif. Après la défaite française de Sedan en 1870, les sujets de l'o. française se firent plus sentimentaux et moins caustiques; les mêmes bourgeois qui constituaient le public de prédilection de cette musique, en devinrent aussi les protagonistes, de même que (conformément au modèle de l'o. viennoise) les invraisemblables aristocrates et diplomates de grands-duchés imaginaires d'Europe centrale. Offenbach (1819-1880) composa près de cent o., parmi lesquelles les très fameuses *Orphée aux Enfers* (1858) et *la Belle Hélène* (1864); de Hervé (pseudonyme de Florimond Ronger, 1825-1892), on se rap-

pelle la première o. *Don Quichotte et Sancho Pança* (1848) et *Mam'zelle Nitouche* (1883), son chef-d'œuvre. Parmi les autres auteurs, évoquons Ch. Lecocq (1832-1918), E. Audran (1842-1901), L. Vasseur (1844-1917), L. Varney (1844-1908), E. Missa (1861-1910), G. Serpette (1846-1904), C. Terrasse (1867-1923), A. Messager (1853-1929) et R. Hahn (1875-1947), grand ami de M. Proust. L'o. viennoise, par ses affinités historiques avec le singspiel, présente des caractéristiques nettement différentes : elle s'illustra d'emblée par une gaieté insouciante, exempte de revers satiriques et d'hésitations mélancoliques. Le premier compositeur d'o. viennois fut F. von Suppé (1819-1895), dont on se rappelle *Die schöne Galathee* (1865) et *Boccaccio* (1879); mais les plus grands succès échurent aux o. de J. Strauss fils (1825-1899), dont l'indicatif stylistique fut le rythme entraînant de la valse (*Die Fledermaus,* «la Chauve-Souris», 1874; *Der Zigeunerbaron,* «le Baron tzigane», 1885; *Wiener Blut,* «Sang viennois», 1889). Son épigone Oscar Straus (1870-1954) reprit le modèle offenbachien, entre autres dans *Ein Walzertraum* («Un rêve de valse», 1907), encore représenté aujourd'hui. De K. Millöcker (1842-1899) et de C. Zeller (1842-1898), on se rappelle respectivement *Der Bettelstudent* («l'Etudiant mendiant», 1882) et *Der Vogelhändler* («l'Oiseleur», 1891); de F. Lehár (1870-1948) *Die lustige Witwe* («la Veuve joyeuse», 1905), qui lui valut une célébrité mondiale, *Der Graf von Luxemburg* («le Comte de Luxembourg», 1909), *Zigeunerliebe* («Amour tzigane», 1910); du Hongrois E. Kálmán (1882-1953) *Die Csárdásfürstin* («la Princesse Csárdás», 1915). De l'o. viennoise procéda l'o. anglaise (A. Sullivan, S. Jones) et, par la suite, la comédie musicale américaine.

Au début du siècle, l'o. s'implanta en Italie et tout particulièrement à Milan, et conserva le souvenir de certains aspects de la culture austro-hongroise. A Milan et à Turin se succédèrent à un rythme régulier les premières de *Addio giovinezza* («Adieu jeunesse», 1915) de G. Pietri, *Madama di Tebe* («Madame de Thèbes», 1918) de C. Lombardo, *Scugnizza* («Gamine des rues», 1922) de M. P. Costa, *Il paese dei campanelli* («le Pays des clochettes», 1923) et *Cin-ci-là* (1925) de V. Ranzato : o. d'un brio remarquable et pourtant fort éloignées de la richesse d'invention qui caractérisait la production de la grande époque d'Europe centrale. P. Mascagni (avec *Sì,* 1919) et R. Leoncavallo avec *la Reginetta delle rose,* («la Petite Reine des roses», 1912), s'essayèrent également dans le genre, mais sans grande conviction.

ophicléïde instrument aérophone à embouchure, avec un long tuyau de cuivre enveloppé et muni de clefs, inventé par le Français Halary en 1817 et breveté en 1821. L'o. a été employé par Spontini, Meyerbeer, Mendelssohn, par le premier Wagner et quelques autres, pour renforcer la basse des vents. Son usage se perdit vers la fin du XIX^{e} s. On le remplace aujourd'hui par le trombone ou le tuba, auquel il correspond tant par le registre que par la sonorité.



Ophicléïde, instrument aérophone du XIX^{e} s.

Opieński Henryk (Cracovie 1870 - Morges, Vaud, 1942) musicologue et compositeur polonais. Parmi ses compositions se distinguent quelques poèmes symphoniques d'une facture orchestrale soignée et riche en effets, ainsi que les ouvrages pour chœur a cappella ou avec orchestre, qui font appel à une tradition remontant à la Renaissance et au folklore polonais. Comme musicologue, il a surtout travaillé sur Chopin et sur Paderewski.

Opitz Martin (Bunzlau, Silésie, 1597 - Dantzig 1639) poète et librettiste allemand. Il écrivit le premier livret d'opéra en langue allemande : une *Daphne* (1627) pour la musique de H. Schütz; le livret est conservé, la musique perdue.

Oppo Franco (Nuoro 1935) compositeur italien. Il a étudié à Cagliari, où il enseigne. Après des débuts plutôt traditionnels, il a adopté des techniques propres à la Nouvelle Musique, expérimentant, entre autres, des formes particulières de notation dans *Praxodia* (1976) et dans la *Musica per chitarra e quartetto d'archi* (1975).

opus (œuvre) généralement abrégé en *op.* et suivi par un numéro, indique la place occupée par une composition dans l'ordre des œuvres donné par l'auteur ou l'éditeur.

oratorio terme employé à partir de 1630 environ, pour désigner une forme musicale dramatique (narration, personnages, dialogue) mais non destinée à la représentation. On distingue l'o. en langue vernaculaire (qui constitue un développement de la → laude dramatique) et l'o. en latin, étroitement lié au développement du motet.

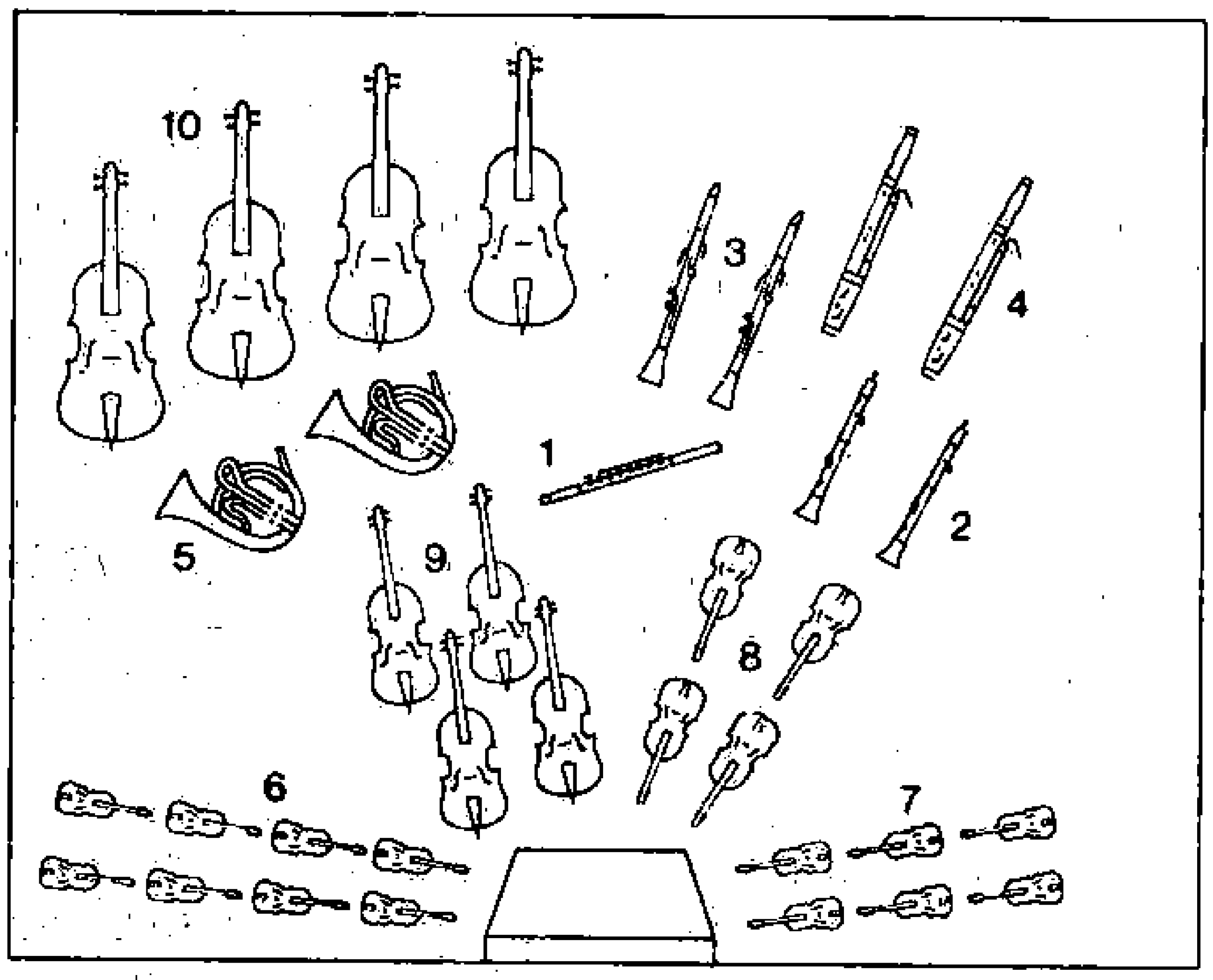
● *L'oratorio en langue vernaculaire.* En 1517, une assemblée de laïques et de religieux établit le siège de ses réunions, à Rome, à l'Oratoire de l'Amour divin, fondé par G. Thiene; ils écoutaient le sermon et chantaient des litanies. Sur cet exemple, saint Philippe Néri (1515-1595) fonda, dans la seconde moitié du siècle, l'Oratoire de S. Gerolamo della Carità et celui de Santa Maria della Vallicella. Avant et après le sermon, l'assemblée chantait des laudes (composées par G. Animuccia, F. Soto de Langa, G. Ancina, Palestrina). Ces laudes à plusieurs voix connurent une évolution rapide tant dans le sens du drame (choix des passages bibliques de structure dialoguée), que dans celui de la monodie accompagnée; le développement de ces deux éléments déboucha, au XVII^{e} s., sur l'opéra religieux d'E. De' Cavalieri (*Rappresentazione di Anima e di Corpo*) et, dans les mêmes années, sur les premières compositions dans lesquelles un «historien» assumait la fonction narrative, tandis que deux ou plusieurs personnages, chantant dans le style monodique, assumaient la fonction dramatique; un chœur commentait et concluait, assurant surtout une fonction édifiante et moralisante. Jusqu'en 1630, la polyphonie était souvent remplacée ou juxtaposée à la monodie. Le terme d'o. n'apparaîtra que dans les années suivantes : le premier à l'employer fut peut-être le poète sicilien, Franco Balducci (1579-1642), auteur des textes des deux o. *Il Trionfo* et *la Fede* (1630-1642). A l'exception des noms de S. Bonini (1582-1663), de P. Quagliati (v. 1555-1628) et de G. F. Anerio (1567-v. 1630), les noms des compositeurs d'o. en langue vernaculaire sont très souvent

ignorés, et leurs musiques, presque toujours perdues.
• *L'oratorio en latin.* Son foyer était l'Oratoire du Crucifié, à Rome, où se chantaient des motets, avant comme après le sermon. Même dans ce cas, l'o. naquit du goût des textes dialogués et de l'avènement de la monodie accompagnée (motet concertant). Le premier et le plus grand auteur d'o. en latin est G. Carissimi qui, puisant dans l'Ancien Testament, composa, dès avant 1650, une série d'o. et d'*historiae sacrae*, de structures variées destinés à être interprétés les vendredis de Carême; l'historien incarne différents personnages, la fonction narrative est soutenue par le chœur, parfois par un prophète, etc. Avec Carissimi, s'affirme l'o. divisé en deux parties (avant et après le sermon), dans le style vocal de l'*arioso*, profondément imprégné de la religiosité sentimentale et «humaine» du baroque romain. On doit aux élèves de Carissimi, qui exerça longtemps au Collège germanique, la diffusion de ce genre en Allemagne (J. K. Kerll) et en France (M. A. Charpentier). Dans la seconde moitié du XVII^e s., A. Stradella introduisit dans l'o. le style vocal de l'*aria* et les effets instrumentaux du *concerto grosso*. Les o. d'A. Scarlatti sont importants sur le plan vocal et instrumental. Au cours du XVIII^e s., cette forme s'approcha du style de l'opéra et de celui de la cantate. Les plus grands auteurs d'o. du XVIII^e s. sont J. S. Bach (*Passions*) et G. F. Haendel (qui se consacra à ce genre après que l'évêque de Londres eut interdit de mettre en scène les sujets religieux); Haydn (*la Création* et *les Saisons*) et Beethoven (*Christ au mont des Oliviers*) conférèrent à l'o. une structure symphonique et chorale. Au XIX^e s., les compositeurs qui cultivèrent ce genre furent, entre autres, Mendelssohn (*Paulus*, *Elia*), Berlioz, Schumann (*le Paradis* et *la Peri*, sur des thèmes de contes de fées), Gounod, Franck (*les Béatitudes*) et Massenet. En 1900, Perosi, Stravinski, Hindemith, Schoenberg (*l'Echelle de Jacob*), Honegger, Britten, etc. écrivirent aussi des o.

Orbón Julián (Avilès, Espagne, 1925) compositeur cubain d'origine espagnole. Après ses études à Oviedo, il s'est installé à Cuba, où il a fait parti du «Grupo Renovacion Musical» de J. Ardévol (1942-1949). Directeur du Conservatoire Orbón de la Havane (1946-1960), il a enseigné la composition au Conservatoire de Mexico (1960-1963), puis à New York. Sa musique montre des influences de musiciens tels que M. de Falla, C. Chavez et H. Villa-Lobos, avec quelques emprunts aux rythmes afro-cubains (*Prégon* et *Danzas sinfónicas* pour orchestre). Outre ses *Tres Versiones sinfónicas* pour orchestre, primées au Festival de Caracas (1954), il a écrit pour la chambre, le chœur (*Crucifixus*, 1953, *Liturgia de tres dias*, 1975), la voix (*Himnus ad galli cantum*, 1955, *Tres Cantigas del Rey*, 1960), la guitare et le piano. □

orchestration l'art d'employer et de combiner dans une composition les différents instruments d'un orchestre. Souvent, l'o. consiste dans la réalisation définitive, pour orchestre, d'une composition préalablement esquissée dans ses lignes essentielles, ou en une transcription pour orchestre d'une composition originairement écrite pour un exécutant soliste ou pour d'autres formations.

orchestre terme d'origine grecque («espace réservé à la danse», de *orchêisthai* «danser»), qui n'apparaît dans son acception musicale moderne (ensemble ins-



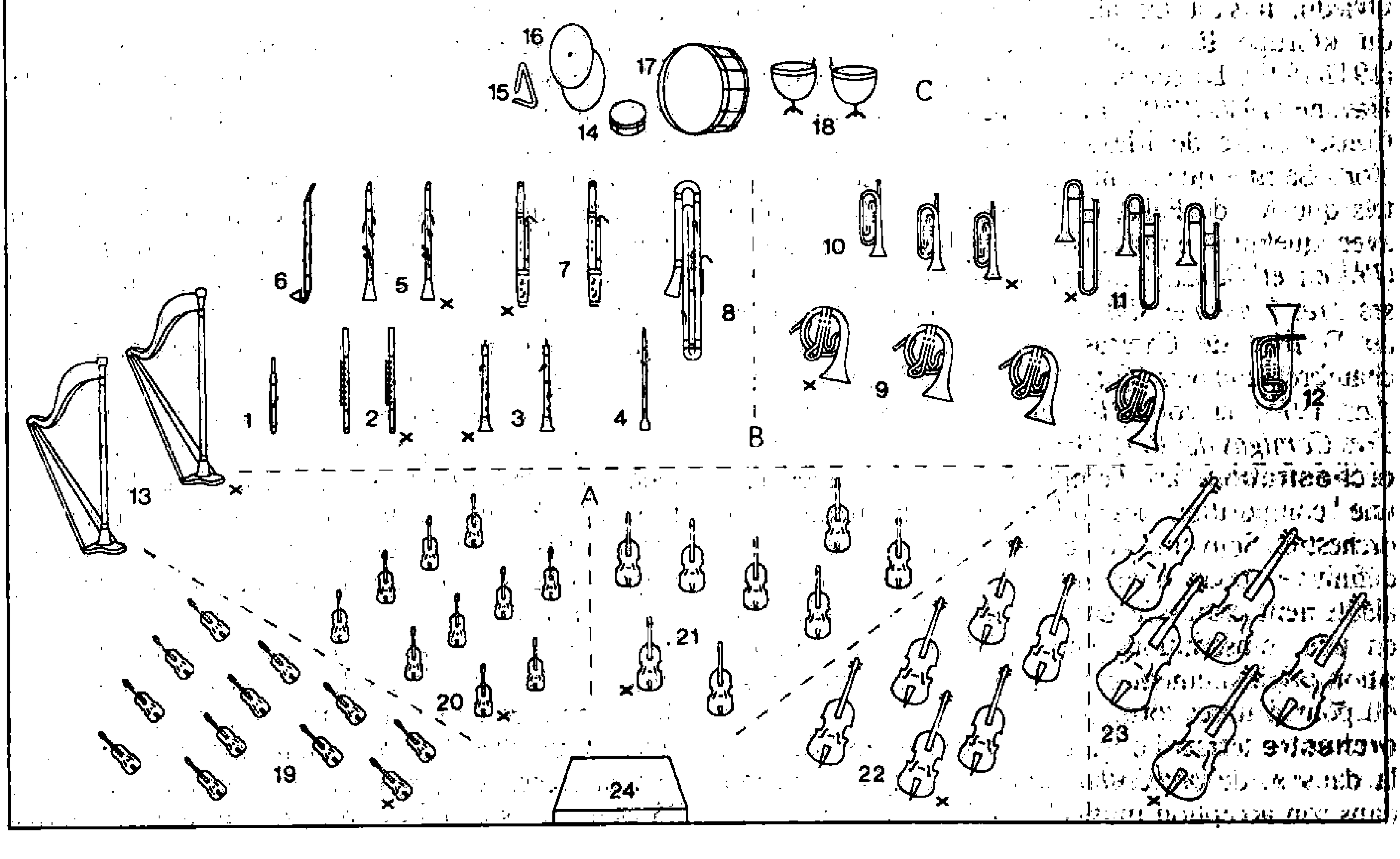
Une disposition typique de l'orchestre classique :
1 *flûte,* 2 *hautbois,* 3 *clarinettes,* 4 *bassons,* 5 *cors,*
6 *premiers violons,* 7 *seconds violons,* 8 *altos,*
9 *violoncelles,* 10 *contrebasses.*

trumental) que durant la seconde moitié du XVII^e s. La dimension numérique et la composition instrumentale de l'o. varient suivant les exigences formelles et stylistiques typiques de chaque période : l'o. baroque se distingue nettement de l'o. classique, lequel à son tour diffère de l'o. moderne. Les distinctions quantitatives en *o. de chambre, petit o., grand o.* (ou *o. symphonique*) sont moins nettes, ne serait-ce que parce que cette terminologie est en grande partie liée à la pratique et ne correspond pas toujours aux mêmes effectifs numériques. La musique pour o. est écrite sous forme de partitions; chaque exécutant ne reçoit que la partie qui le concerne. Dans la partition, toutes les parties sont réunies; elles peuvent être exécutées soit par un seul instrument, soit par un groupe de mêmes instruments. Outre le type et le nombre des instruments, leur emplacement dans l'espace par rapport au chef et leur disposition dans la partition varient également suivant les époques.

Au XVI^e s., la musique instrumentale naissante fut exécutée par un instrument polyphonique (orgue, clavecin, luth) ou par un «concert» d'instruments qui, suivant le goût et les disponibilités occasionnelles, pouvaient appartenir à la même famille (p. ex. «concert de violes», formé d'une viole soprano, d'une viole alto, d'une viole ténor et d'une viole basse) ou à des familles différentes (p. ex. deux violes et deux flûtes). C'est là le premier regroupement organisé d'instruments utilisé pour l'exécution d'une œuvre. Les ensembles plus fournis étaient dirigés par un «maître de concert». Le «concert» du XVI^e s. fut également employé pour accompagner des voix, aussi bien dans les formes sacrées que dans les formes profanes. Ce n'est qu'au début du XVII^e s. qu'apparut sur les frontispices des partitions la liste des instruments censés exécuter l'ouvrage; mais pour longtemps encore, certains aspects de l'orchestration (p. ex. la réalisation de la basse continue) furent laissés *ad libitum*, c'est-à-dire confiés à l'appréciation discrétionnaire de l'exécutant. Par contre, les *sinfonie* et les ritournelles de l'*Orfeo* de Monteverdi sont entièrement orchestrées; cet opéra emploie un orchestre de 36 éléments, subdivisés en *chœurs* et utilisés alterna-

tivement dans les différents morceaux en fonction des «affects» suggérés par la situation dramatique.
Vers le milieu du XVII[e] s., l'écriture pour plusieurs instruments tend à préférer l'homogénéité de certains timbres à la richesse des contrastes, et l'hégémonie du groupe des cordes commence à se profiler alors; ce dernier constituera dorénavant la base de toutes les formations orchestrales. Dans l'ensemble instrumental baroque, la famille des cordes remplace l'ancien groupe des violes et reçoit un ordre d'écriture définitif sur 4 portées (violons I, violons II, altos et violoncelles, plus les contrebasses, qui jusqu'à la fin du XVIII[e] s. doublent les violoncelles à l'octave inférieure). Dans un premier temps, l'o. baroque vise essentiellement à un jeu de contrastes entre les plans dynamiques du «tutti» (cordes et basse continue au clavecin) et du «concertino» (deux violons et basse); mais on perçoit rapidement la nécessité d'une plus grande différenciation des timbres et on aboutit alors à l'o. de Vivaldi, qui non seulement exploite toutes les possibilités des cordes (pizzicato, sourdine, tremolo), mais qui, de plus, ajoute dans les parties de solo une grande variété d'instruments à vent. Chez Bach, qui relie le timbre de chaque instrument à l'expression d'un moment psychologique particulier, les vents sont également utilisés pour doubler une ou plusieurs parties de cordes.
A l'époque classique, l'orchestre s'organise de manière stable grâce aux apports fondamentaux de Haydn et de Mozart; au groupe des cordes, au hautbois, au basson, aux trompettes, déjà utilisés durant l'âge baroque, s'ajoutent désormais les cors (de tradition allemande), les clarinettes (introduites par Rameau) et la flûte traversière. Le plus célèbre orchestre de cette époque est celui de Mannheim, qui tient un rôle important dans le développement linguistique et formel de la musique du XVIII[e] s.; dans le domaine de l'orchestration d'opéras, c'est Gluck qui représente l'apogée, à cause de la plénitude de ses sonorités et de son goût précis de diverses combinaisons instrumentales.
L'o. romantique découle directement de l'o. classique, mais s'en distingue par une exploitation plus précise des possibilités techniques et expressives de chaque instrument et par un usage plus indépendant des instruments à vent. Alors que l'o. classique utilisait les vents surtout dans les expositions thématiques, en «forte», c'est-à-dire comme instruments d'harmonie (d'où l'appellation française *orchestre d'harmonie* pour désigner les ensembles des bois et des cuivres), le XIX[e] s. y fit appel pour caractériser des thèmes et des contrechants. Beethoven augmente l'étendue des bois en y ajoutant la flûte piccolo et le contrebasson (*Symphonies V* et *IX*), renforce le groupe des cuivres par l'adjonction des trombones (*V[e] Symphonie*) ainsi que le groupe rythmique des percussions (IX[e] Symphonie). Avec Weber et Mendelssohn, quelques instruments (clarinette, cor) acquièrent une valeur sémantique, devenant médiateurs de situations et d'images typiquement romantiques. A cause de la complexité croissante de l'écriture orchestrale, la fonction de coordination, dévolue jusqu'alors à un *maestro al cembalo* ou au premier violon, est désormais confiée à un chef d'orchestre, qui donne des instructions pendant les répétitions et dirige l'exécution finale de l'œuvre, assumant la responsabilité de

Disposition de l'orchestre moderne : A cordes, B vents (bois et cuivres), C percussions, 1 flûte piccolo, 2 flûtes, 3 hautbois, 4 cor anglais, clarinettes, 6 clarinette basse, 7 bassons, 8 contrebasson, 9 cors, 10 trompettes, 11 trombones, 12 tuba, 13 harpes, 14 tambour, 15 triangle, 16 cymbales, 17 grosse caisse, 18 timbales, 19 violons I (× chef des premiers violons), 20 violons II (× chef des seconds violons), 21 altos, 22 violoncelles, 23 contrebasse, 24 chef d'orchestre.



l'interprétation. La recherche de couleurs évocatrices ou réalistes et grotesques, et la tendance vers une clarté d'écriture toujours croissante sont les deux pôles qui orientent la recherche orchestrale romantique. Le grand maître de celle-ci est Berlioz, auquel se réfèrent des générations de musiciens, jusqu'à Rimski-Korsakov et à Mahler. La conception wagnérienne du *Wort-Ton-Drama*, qui confie à l'orchestre un rôle primordial dans le développement de l'action, «personnalise» les timbres et, tout en les exploitant dans leur individualité ou dans des mélanges toujours changeants, crée une sorte de symphonisme dramatique. L'orchestration de Wagner influença d'une façon déterminante non seulement l'écriture lyrique, mais aussi celle des symphonistes qui lui étaient contemporains ou lui succédèrent immédiatement; si l'on excepte Brahms, qui a rarement recours aux ressources des couleurs romantiques, seul Debussy oppose au wagnérisme régnant, et plus ou moins modifié par les apports personnels des différents auteurs, un goût diamétralement contraire, qui tend à des sonorités fuyantes et transparentes; Debussy cultive une préférence pour les bois, utilise les cuivres pour des effets de sourdine, les «glissandi» de la harpe, les sons harmoniques des cordes, et crée ainsi des mélanges subtilement dosés.

A l'aube du XX^{e} s., l'exaspération du langage orchestral post-romantique (soit dans le sens du gonflement de l'appareil sonore, soit dans celui des préciosités impressionnistes) donne lieu, par réaction, à la recherche du son «pur» (néoclassicisme), réalisé non tant par la diminution de l'effectif instrumental que par un choix particulier des redoublements et des sonorités insolites des différents instruments. C'est dans le sens d'une prééminence des rapports entre les timbres que s'orientent les différents moments significatifs de la recherche orchestrale contemporaine : la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres) de Schoenberg et le «pointillisme» de Webern, qui considère le timbre comme paramètre structurel de l'œuvre. Dans les œuvres de la plus récente avant-garde, le bruit commence à faire partie du discours orchestral, aussi bien par un renforcement massif de la percussion que par un usage non traditionnel d'instruments connus ou enfin par l'adjonction de sons produits par des instruments électroniques.

orchestrion terme générique désignant les différents instruments mécaniques construits entre la fin du XVIII^{e} et le milieu du XIX^{e} s., dans le but d'imiter un orchestre entier. Il s'agissait en premier lieu d'instruments à clavier (piano, orgue ou harmonium) modifiés par l'adjonction de mécanismes particuliers.

ordinaire (*ordinarium*) terme indiquant, dans la liturgie de l'Eglise catholique, l'ensemble des parties de la messe (→ Kyrie, → Gloria in excelsis, → Credo, → Sanctus avec Benedictus, → Agnus Dei), dont le texte reste inchangé tout au long de l'année liturgique; la musique, en revanche, varie selon l'époque de l'année, mais reste cependant invariable durant de longues périodes, à la différence des chants du → propre qui varient continuellement. Les textes de l'ordinaire sont les plus employés dans les compositions symphoniques et chorales de l'époque classique et romantique.

ordinateur appareil numérique programmable, capable d'élaborer automatiquement des informations même musicales (→ informatique, musique). Dans l'o., on distingue le matériel (*hardware*) et le logiciel (*software*). Le matériel est la composante physique du système, c'est-à-dire l'ensemble des dispositifs mécaniques, magnétiques, électriques et électroniques qui constituent l'o. et les dispositifs périphériques (terminal vidéo, clavier, imprimante, mémoire de masse, traceurs graphiques, appareils de synthèses du son, etc.); le logiciel indique l'ensemble des programmes, procédures et règles relatives au fonctionnement de l'o. ou du système de calcul complet.

Ordoñez Carlos d' (Vienne 1734-1786) compositeur et violoniste autrichien d'origine espagnole. Il vécut à Vienne en tant que fonctionnaire impérial, composant un grand nombre de symphonies, divertissements, cassations, etc. Il fut au nombre des premiers symphonistes allemands, dans le sillage de Haydn. En 1775, il fit représenter à Estherháza une parodie de l'*Alceste* de Gluck, pour théâtre de marionnettes et, en 1778, à Vienne, un singspiel.

Orefice Antonio (Naples v. 1685 - v. 1727) compositeur italien. Il fut probablement le premier à composer des *opere buffe* sur texte napolitain, avec *Patro Calienno de la Costa*, représenté en 1709, à Naples, au théâtre des Fiorentini.

Orefice Giacomo (Vicence 1865 - Milan 1922) compositeur et pianiste italien. Auteur de 9 opéras, dont *l'Oasis* (1885), *Chopin* (1901, sur des mélodies de Chopin) et *Cecilia* (1902), il écrivit aussi de la musique symphonique et de chambre, des mélodies et de nombreux morceaux pour piano. En 1909, il réalisa une orchestration de l'*Orfeo* de Monteverdi. Professeur de composition au Conservatoire de Milan à partir de 1909, il fut également critique et un inlassable organisateur musical.

Orel Alfred (Vienne 1889-1967) musicologue autrichien. Il se spécialisa dans la musique de l'école viennoise des XVIII^{e}-XIX^{e} s. (Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms), mais travailla surtout sur Bruckner, auquel il consacra une monographie fondamentale (1925) et dont il publia la première édition complète de la *IX^{e} Symphonie* (1934).

Orff Carl (Munich 1895-1982) compositeur allemand. Initialement actif dans la direction d'orchestre, il fonda à Munich, en 1924, avec son épouse, la Güntherschule, école de gymnastique, de musique et de danse, fondée sur les principes d'éducation musicale d'E. Jaques-Dalcroze. Il fut également directeur du Bachverein et professeur au Conservatoire de Munich entre 1950 et 1960. D'abord influencé par le post-romantisme allemand, par l'impressionnisme et par le premier Schoenberg, il atteignit peu à peu, par la suite (et en partie à travers son travail pour l'école qu'il avait fondée), un style entièrement nouveau et différent, si bien qu'il désavoua toutes ses compositions antérieures à 1935. La production typique de O., dans laquelle se révèle clairement l'influence des courants néoclassiques contemporains, est caractérisée par une insistance rythmique quasi obsessive, par l'usage prépondérant d'instruments à percussion, souvent d'origine exotique, et par une déclamation retentissante et scandée : autant d'éléments qui ont valu une diffusion facile à ses travaux pour le théâtre, surtout au triptyque intitulé *Trionfi*, formé des trois opéras-cantates ou opéras-ballets en un acte : *Carmina burana* (1937), sur des textes médiévaux de

«chansons profanes pour chanteurs et chœurs, à exécuter avec instruments et images magiques», *Catulli carmina* (1943), «ludi scaenici», sur des textes du poète latin, avec les mêmes caractéristiques scéniques que le premier ouvrage et le *Trionfo di Afrodite* (1953), «concerto scenico» (portant titre et sous-titre en italien, mais comprenant des morceaux en grec ancien), en partie sur le texte du *Carmen LXI*, chant épithalame de Catulle. Les mêmes particularités stylistiques se retrouvent dans les autres œuvres de O. qui précèdent ou suivent ce triptyque, telles *Der Mond* («la Lune», 1939), *Die Kluge* («la Savante», 1943), *Die Bernauerin* (1947), *Antigonae* (1949, d'après Sophocle, dans la version de F. Hölderlin), *Astutuli* (1953), *Oedipus der Tyrann* (1959, d'après Sophocle et Hölderlin) et *Prometheus* (1968, en grec, d'après Eschyle). Outre une très célèbre méthode pour l'enseignement de la musique aux enfants, intitulée *Schulwerk*, fondée sur l'unité de la musique, de la danse et de la parole, O. écrivit également de la musique symphonique, instrumentale et chorale.

organistrum instrument à cordes médiéval, ancêtre de la → vielle à roue. Il était formé d'une caisse de résonance et d'un long manche sur lequel était disposé un clavier; ce dernier consistait en tangentes de bois pivotant sur des chevilles et venant perpendiculairement aux cordes, lesquelles, habituellement au nombre de trois, étaient accordées en quintes ou en octaves, de manière à fournir la base au chant polyphonique ecclésiastique. Les cordes étaient frottées par une roue actionnée par une manivelle que tournait un joueur-chanteur pendant qu'un autre appuyait sur les touches du clavier.

organologie science qui étudie l'histoire et les caractéristiques des → instruments de musique, sous l'aspect de l'acoustique, de la mécanique et de l'exécution. Le terme fut utilisé pour la première fois par M. Praetorius dans son *Syntagma musicum* (1618). Les sources pour l'étude de l'o. embrassent aussi bien la tradition transmise par les constructeurs, les exécutants et les compositeurs, que les études de type technologique et partant physicochimique. On ne néglige pas non plus les apports susceptibles d'être tirés des sources littéraires ou iconographiques qui citent ou décrivent des instruments. Les possibilités les plus récentes, offertes par l'application de moyens et de techniques d'investigation sophistiqués, ouvrent de nouveaux champs d'action à la recherche organologique; citons les expériences photographiques, l'usage des rayons ultraviolets et infrarouges, les analyses chimicophysiques des matériaux par le microscope électronique, les procédures d'étude dendrochronologique (pour la datation) afin de déterminer la qualité et l'emploi du bois, les investigations microchimiques pour l'étude des surfaces vernies, etc. L'o. comme étude des sources essentiellement littéraires (*Instrumentenkunde*) s'est surtout développée en Allemagne jusqu'au début du XX^e s. C'est vers 1900 que renaît l'intérêt pour la reconstruction des instruments de musique qu'on appelle encore aujourd'hui «anciens» (c'est-à-dire en usage avant le début du XIX^e s.). Ce mouvement se déploie principalement en Allemagne, en France et en Angleterre et obéit avant tout à des critères esthétisants, d'autant plus qu'il était animé alors par des organologues amateurs, tandis que l'étude des sources était assurée par des musicologues professionnels. Cette situation a substantiellement changé après 1950, quand quelques constructeurs, aussi bien en Angleterre qu'aux Etats-Unis, modifièrent la pratique de reconstruction esthétisante des instruments «anciens» sur la base de critères philologiques.

organum (pl. organa) dénomination générique des formes polyphoniques en usage du IX^e au XIII^e s. Jusqu'au début du XII^e s., l'o. était constitué de deux voix parallèles (*principalis* et *organalis*) procédant note contre note, à distance tout au plus de quarte ou de quinte. En Angleterre, le → gymel, fondé sur le parallélisme par tierces faisait exception à cette règle. La mélodie, entonnée par la *vox principalis*, était toujours empruntée au répertoire grégorien. Au cours du XII^e s., l'o. adopta le principe du mouvement contraire (tandis qu'une voix descend ou monte, l'autre se maintient sur la même ligne); en outre, se répandit un nouveau type d'o.; dans celui-ci, la *vox principalis* procédait par valeurs très longues; tandis que la *vox organalis*, d'allure mélismatique, exécutait des notes rapides. A l'o. primitif à deux voix (*duplum*) se joignent, dans la seconde moitié du XII^e s., le *triplum* (à trois voix) et le *quadruplum* (à quatre voix) qui amenèrent le développement de la notation mesurée. La pratique de l'o., souvent liée également à des formes d'improvisation sur chant donné, déclina à la fin du XIII^e s., pour faire place à des formes polyphoniques plus complexes. Parmi les auteurs majeurs d'o. émergent les Français Léonin (*organa* à deux voix) et Pérotin (*organa* quadruples) de l'école de Notre-Dame.

Orgitano Paolo (Naples v. 1745-1807) claveciniste et compositeur italien. Fils de VINCENZO (Naples, XVIII^e s., maître de chapelle à la cour de Naples, puis musicien de Marie-Thérèse et l'un des auteurs napolitains les plus prolifiques de musique instrumentale dans la seconde moitié du XVII^e s.), il fut un maître du clavecin à Naples, très apprécié par Burney, qui l'entendit en 1770, le jugeant l'un des meilleurs clavecinistes de la ville. De ses œuvres, n'ont survécu qu'une symphonie, deux arias et une cantate pour l'anniversaire du roi (1773). Il est connu également pour avoir composé, en 1725, un *Componimento drammatico* (perdu) pour la translation du sang de saint Janvier.

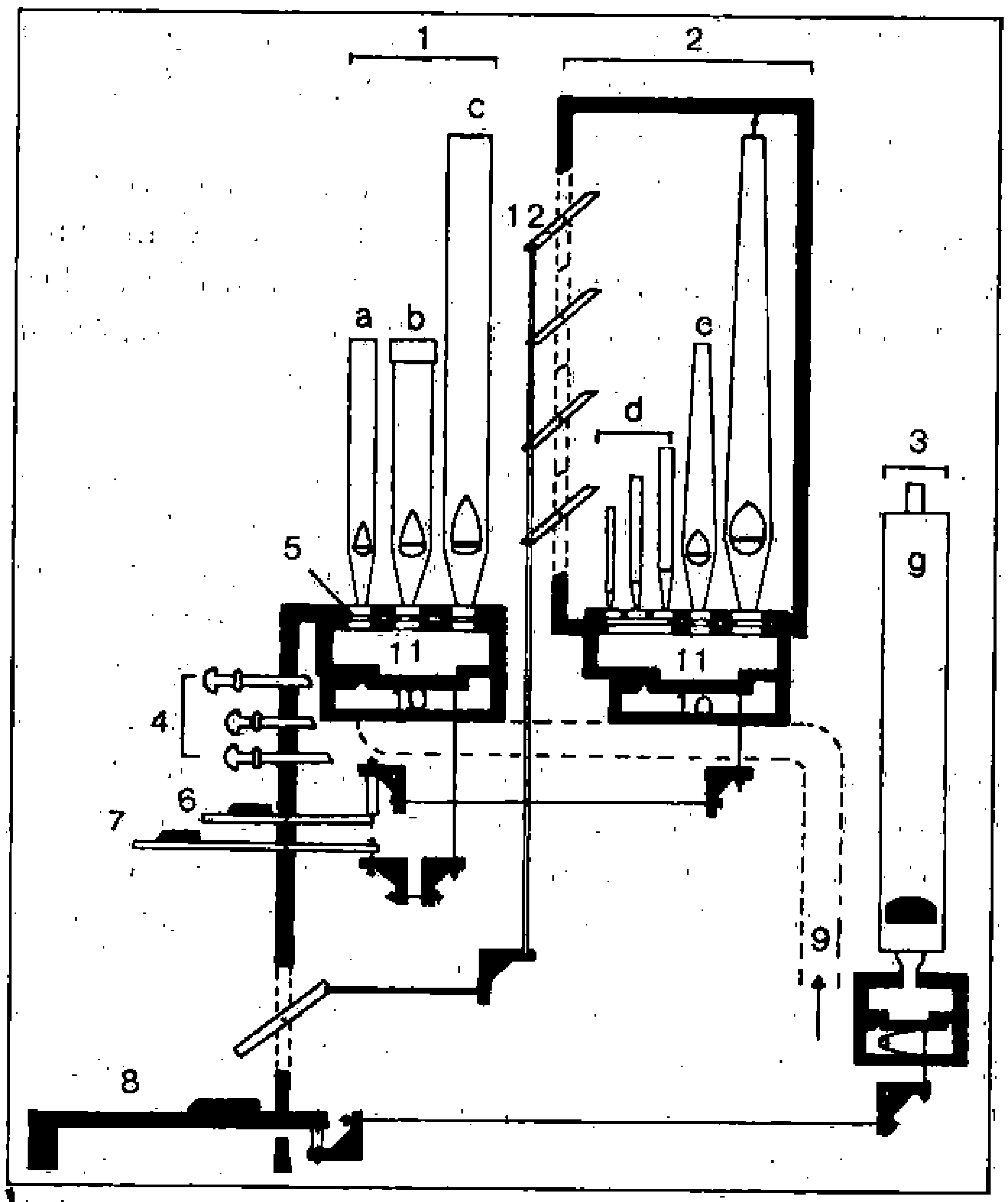
Orgitano Raffaele (Naples avant 1780 - Paris 1812) compositeur italien. Fils de Paolo O., élève de G. Sala et de G. Spontini, il fut, à partir de 1790, maître de chapelle du Trésor de S. Gennaro. Il composa, entre 1800 et 1802, plusieurs opéras à succès pour les théâtres de Venise, Rome et Naples, ainsi que l'oratorio *Jefte* et plusieurs cantates. Il s'installa ensuite à Paris où il mourut de phtisie.

orgue instrument de musique à vent, muni de tuyaux, d'un réservoir d'air et d'un ou plusieurs claviers. Les parties essentielles de l'o. sont : la *soufflerie*, jadis actionnée à la main, alimentée aujourd'hui par des ventilateurs électriques; le *sommier*, sorte de grande boîte reliée à la soufflerie, qui répartit l'air vers les tuyaux (il peut y avoir plusieurs soufflets et sommiers); la *console*, où se trouvent toutes les commandes que peut actionner l'organiste (les *claviers*, également appelés *manuels*, dont le nombre varie de 1 à 5, le *pédalier* et les appels des différents *registres*); la *tuyauterie*. Les tuyaux, construits en

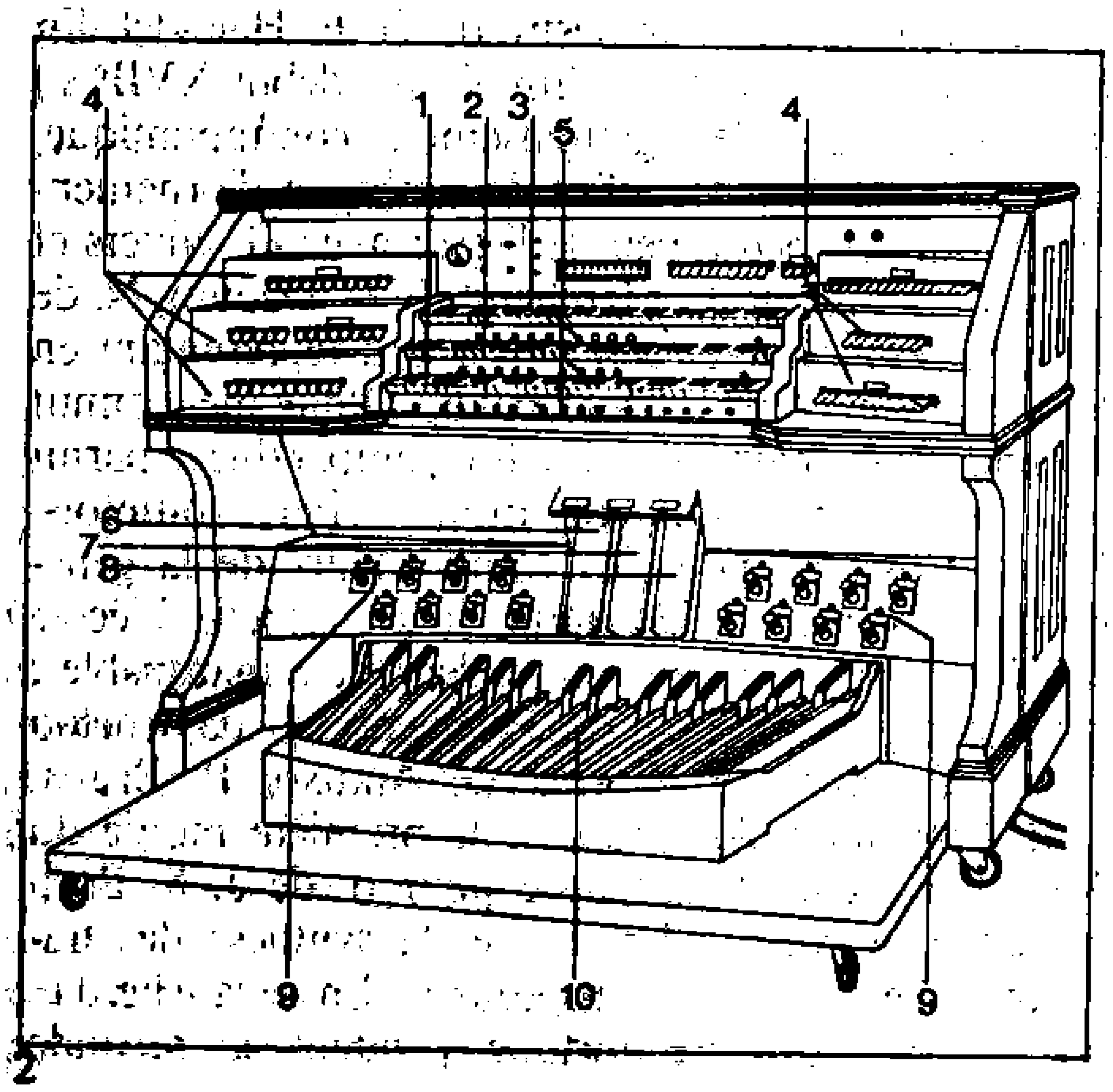
métal (étain, plomb, cuivre, aluminium, etc.) ou, plus rarement, en bois, sont de longueur, de section et de forme variables (bouchés et ouverts, larges et étroits, cylindriques, coniques, à pavillon, etc.) et donnent par conséquent des sons aux hauteurs et aux timbres différents. Il y a des tuyaux *à bouche* (où les vibrations sont produites lorsque la colonne d'air heurte ce qu'on appelle la *lèvre supérieure* du tuyau) et des tuyaux *à anche* (dans lesquels la vibration est produite par une languette métallique). Chaque série de tuyaux d'un même type, produisant un effet de timbre homogène, est appelée *registre* ou *jeu*. Les tuyaux à bouche ouverts, de forme cylindrique, constituent les registres dits *principaux* (comme le prestant) lorsqu'ils sont de taille ou de diamètre moyens, de *flûte* s'ils sont larges, de *viole* ou *de gambe* lorsqu'ils sont étroits; les tuyaux bouchés (toujours cylindriques) regroupent la famille des *bourdons* (pour les tailles larges) et des *quintatons* (pour les tailles étroites). La forme des tuyaux à bouche peut également être conique (p. ex. flûte conique, cor de chamois), ou à pavillon (p. ex. corno-dolce); lorsque le tuyau est partiellement bouché par un petit échappement, on l'appelle *à cheminée* (flûte à cheminée). Les tuyaux à anche peuvent être *coniques* (trompettes, bombarde, hautbois), *cylindriques* (cromorne, clarinette) ou *à tube raccourci* (appelés alors *régales*, comme p. ex. la «voix humaine»). La longueur des tuyaux se mesure en pieds (1 pied = 30,5 cm environ) : la mesure du plus long tuyau d'un jeu (correspondant à la première touche du clavier) indique celle du registre tout entier. Les registres de principaux, de bourdons, ou gambés sont appelés jeux *de fond;* ceux qui reproduisent les harmoniques (4' = flûte octave; 2 2/3' = nasard ou quinte; 2' = quarte de nasard, etc.) sont appelés jeux *de mutation*. Il existe enfin des registres qui émettent aussi bien la note fondamentale que plusieurs sons harmoniques : parmi ceux-là, mentionnons la *fourniture* (principal + octave et quinte) et le *cornet* (bourdon de 8' + les 4 harmoniques naturels

Fig. 1 — Schéma d'un orgue : 1 *grand orgue,* 2 *orgue expressif,* 3 *jeu de pédalier,* 4 *manettes de registres,* 5 *soupapes,* 6 *manuel de l'orgue expressif,* 7 *manuel du grand orgue,* 8 *pédalier,* 9 *air produit par la soufflerie,* 10 *sommier,* 11 *laye,* 12 *jalousies de l'orgue expressif.*
Tuyaux : a *ouvert de 4',* b *bouché de 8',* c *diapason ouvert de 8',* d *fourniture à 3 rangs,* e *cor de chamois,* f *flûte conique,* g *pédale de bourdon.*

Fig. 2 — Schéma de console à trois manuels : 1 *manuel de l'orgue positif,* 2 *manuel du grand orgue,* 3 *manuel de l'orgue expressif,* 4-5 *plaquettes et petits pistons pour l'appel des jeux et des combinaisons de jeux,* 6 *pédale d'expression,* 7 *pédale d'expression de l'orgue positif,* 8 *pédale d'expression de l'orgue expressif,* 9 *poussoirs pour diverses combinaisons,* 10 *pédalier.*

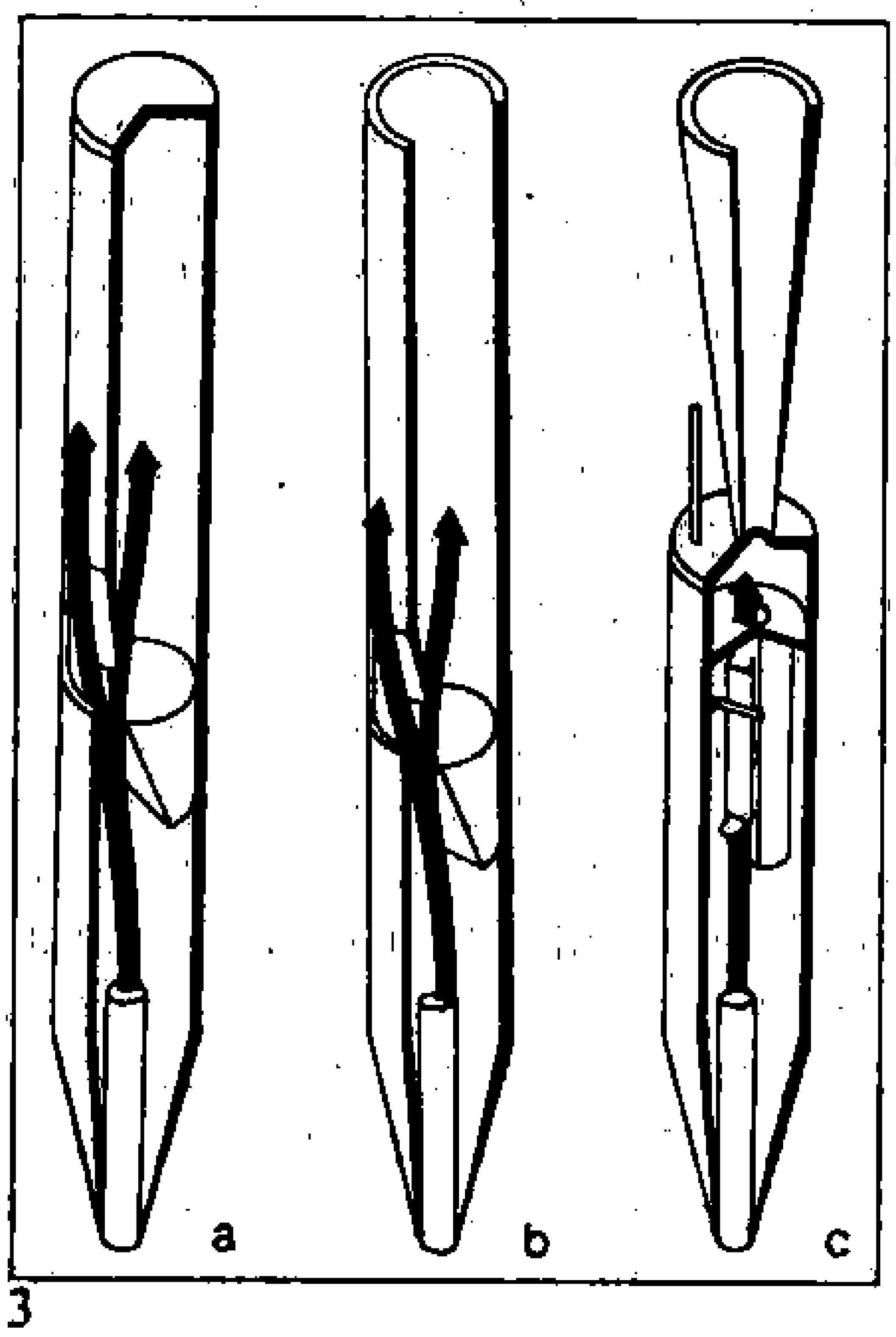


1



2

Fig. 3 — Les différents types de tuyaux : à bouche bouché (a), *à bouche ouvert* (b), *à anche* (c).



3

suivants). La liaison entre les touches de clavier, les pédales et les différents appels de jeux de la console d'une part, et les tuyaux embouchés sur le sommier correspondant d'autre part, est assurée par des systèmes de transmission mécanique, pneumatique, électrique ou mixte, suivant le modèle et l'époque de l'instrument. Chaque clavier est relié à un sommier spécial et à un secteur particulier de tuyaux portant une appellation propre (o. positif, grand o., o. expressif, écho, pédalier, etc.). Sous chaque clavier et sur les côtés se trouvent les commandes pour la mise en service des différents registres et de leurs combinaisons, sous forme de petits pistons, de boutons, de plaquettes, de leviers, etc. Au-dessus du pédalier, sont alignées d'autres commandes destinées à être actionnées par les pieds, aussi bien sous forme de poussoirs pour l'introduction de jeux et de combinaisons, que sous forme de marchepieds à bascule (appelés *pédales d'expression*), servant à contrôler le crescendo ou decrescendo de tel ou tel clavier ou de tous les claviers ensemble.

L'o. est un instrument extrêmement ancien : nous possédons un témoignage sur un orgue grec du III^e s. av. J.-C., très évolué, avec plusieurs jeux et un clavier étendu, alimenté par de l'air comprimé à travers un système hydraulique. Les Byzantins l'utilisaient pour les festivités publiques. Le premier exemplaire d'o. parvenu en Occident fut probablement l'instrument que l'empereur d'Orient offrit au roi des Francs Pépin le Bref, en 757. Pendant le Moyen Age, l'o. devint l'instrument liturgique par excellence; il s'agissait alors d'un instrument de petite envergure, avec une seule rangée de tuyaux, dont le clavier était formé de leviers. C'est au XIV^e s. que l'aspect du clavier devint semblable à celui d'aujourd'hui et qu'on introduisit le pédalier; au siècle suivant, les facteurs d'orgues toscans augmentèrent l'étendue de l'instrument jusqu'à 4 octaves et introduisirent les premiers registres. Outre les o. des cathédrales, munis de grands tuyaux et d'énormes soufflets, dont le fonctionnement exigeait des dizaines de personnes, on construisit des o. aux dimensions nettement plus réduites : l'o. *portatif* (appelé ainsi parce qu'il était facilement transportable), qui se jouait de la main droite, pendant que la gauche actionnait un petit soufflet; et l'o. *positif*, un peu plus grand que le portatif, qui se jouait à deux mains, tandis qu'une deuxième personne était affectée à la soufflerie. Les o. italiens des XVI^e et XVII^e s. gardaient des proportions plutôt modestes, avec un seul clavier et un seul corps. Dans les pays nordiques, par contre (et surtout en Allemagne du Nord), s'affirmèrent les premiers instruments à plusieurs claviers et à plusieurs corps séparés; le pédalier fut sensiblement étendu et acquit une importance croissante. Durant le XVIII^e s., l'o. italien s'inspira des ressources contenues dans les o. allemands (organiers Serassi de Bergame). Pendant le XIX^e s., on chercha à construire des o. en mesure de produire des sonorités orchestrales : à cet effet, on introduisit de nouveaux jeux ainsi qu'un dispositif appelé *boîte expressive*, qui perfectionnait un procédé existant dans l'o. espagnol depuis la fin du XVII^e s. Cette boîte expressive dépassa les nuances en paliers en usage jusqu'alors et permit de faire croître ou décroître le son dans un dégradé continu. Pendant la seconde moitié du XIX^e s. fut introduite la transmission électrique du clavier au sommier et, pour l'alimentation en air, on adopta des ventilateurs actionnés par un moteur électrique. Au XX^e s., on a visé à rendre à l'o. sa pureté de timbre originelle, en renonçant aux velléités symphoniques de type romantique; on a surtout souligné l'exigence d'exécuter la musique des maîtres anciens sur des instruments d'époque, ou du moins sur des instruments présentant des caractéristiques techniques et sonores analogues à celles des o. pour lesquels cette musique avait été conçue.

Au Moyen Age, l'o. fut utilisé pour doubler ou remplacer les parties vocales. A l'époque de la Renaissance apparurent les premières → tablatures de pièces vocales transcrites pour instruments à clavier, destinées indifféremment à l'o. ou au clavecin. Des XIV^e et XV^e s. datent les premières œuvres pour o. : transcriptions de motets, versets, méthodes d'improvisation à partir d'un texte donné. Ces œuvres manuscrites se trouvent surtout en Allemagne, en Angleterre ou en Italie, mais des textes documentaires permettent de généraliser ces méthodes d'écriture à d'autres pays de l'Europe. Au début du XVI^e s. apparurent les premières œuvres imprimées pour clavier. Ce furent, en Italie, les *ricercari* de M. Cavazzoni, les *canzoni* de G. Cavazzoni et des Gabrieli, ainsi que les toccatas de C. Merulo. Ces compositeurs constituent la glorieuse école vénitienne de la Renaissance. C'est de cette école et de la tradition de la plaine du Pô (T. Merula) que G. Frescobaldi tira l'inspiration pour son abondante production, qui représente aussi, de ce fait, une grande synthèse de la richissime tradition de l'o. italien au XVI^e s. A la même époque, une considérable littérature pour o. fleurit également en Espagne, avec A. de Cabezón, ainsi qu'en Angleterre. Les apports anglais et italiens convergent dans l'œuvre de J. P. Sweelinck, qui exerça une remarquable influence sur les organistes du nord de l'Allemagne. L'Allemagne devint le centre principal de la littérature pour orgue au XVII^e s. : l'école d'o. septentrionale (S. Scheidt, H. Scheidemann, F. Tunder, N. Bruhns, V. Lübeck, D. Buxtehude) développa l'art de la variation contrapuntique sur un choral; l'école méridionale (J. Froberger, élève de Frescobaldi, G. Muffat, J. K. Kerll) prolongea la tradition italienne, assimilée également par l'habile J. Pachelbel. Durant la première moitié du XVIII^e s., il faut signaler les concertos pour o. et orchestre de G. F. Haendel. En France, après J. Titelouze (fin XVI^e - début XVII^e s.) qui cultiva le style rigoureusement contrapuntique, c'est un goût pour les effets de timbre et d'ornementation qui prit peu à peu de l'essor avec G. Nivers et L. N. Clérambault, L. Marchand, L. C. Daquin, N. de Grigny, pour trouver son plus grand représentant en F. Couperin. Après Frescobaldi, l'Italie ne connut aucune personnalité qui lui fût comparable : parmi ses élèves, on peut au moins citer, toutefois, M. A. Rossi et, pour les compositeurs de la génération suivante, B. Pasquini et D. Zipoli. L'école ibérique après Cabezón fut également remarquable : elle est représentée par le Portugais M. da Coelho et les Espagnols F. Correa de Arauxo, P. Bruna, J. B. Cabanilles. Au cours de la première moitié du XVIII^e s., l'œuvre grandiose pour o. de J. S. Bach constitua le point culminant et la synthèse des traditions allemandes et européennes. En revanche, l'o. eut plutôt mauvaise fortune pendant la seconde

moitié du siècle. Le regain d'intérêt survint à l'époque romantique, grâce à la redécouverte de Bach et de la musique baroque et de la Renaissance; cela n'impliqua pourtant nullement des «retours» au sens vrai et propre du terme, car l'élégante production pour o. de F. Mendelssohn n'est rien moins que bachienne; il en va de même pour celle de F. Liszt, génialement innovatrice quant à la conception harmonique et formelle. Le caractère fondamental des rares pages pour o. de J. Brahms semble être une extraordinaire méditation rétrospective. Le plus grand représentant du goût «orchestral» de l'o. romantique fut le franco-belge C. Franck; l'instrument occupe également une place de choix dans la musique de M. Reger. En France, l'o. symphonique trouve des adeptes qui suivent les traces de Franck. De la seconde moitié du XIX^e s. à nos jours, c'est une chaîne continue de compositeurs qui s'illustrent dans la production pour orgue : L. Boëllmann, C.-M. Widor, A. Tuilmant, C. Tournemire, L. Vierne, J. Alain, et d'autres; au XX^e s., O. Messiaen a consacré à l'o. de très nombreuses compositions. La production pour o. de P. Hindemith se limite par contre à quelques exemples significatifs (3 sonates et 2 concertos pour o. et orchestre); il en est de même pour A. Schoenberg (*Variations on a Recitative*, op. 40). L'instrument a servi à des expériences radicales chez quelques compositeurs de la dernière génération, tels G. Ligeti ou M. Kagel.

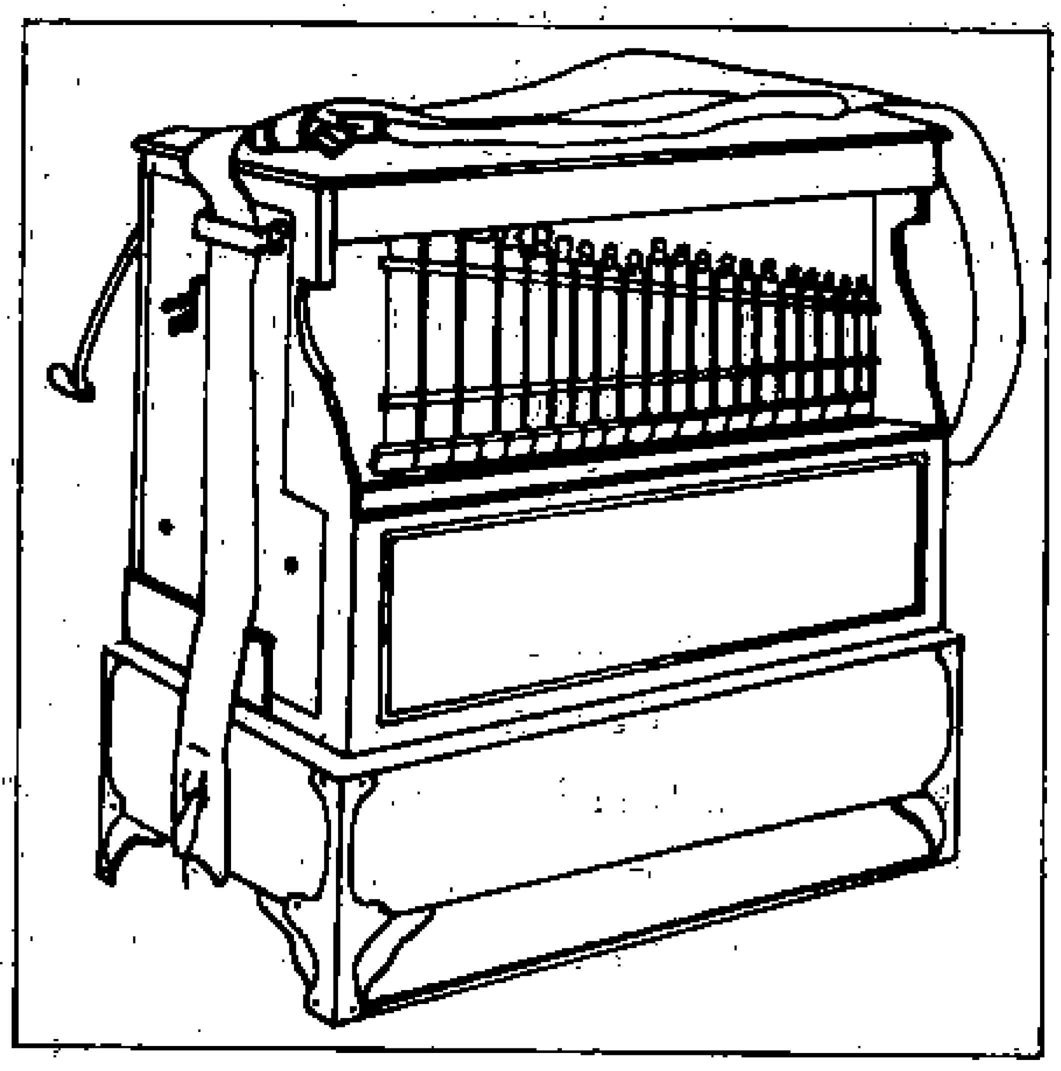
orgue à bouche instrument à vent et à anche libre, répandu dans l'Extrême-Orient tout entier, de Borneo jusqu'à l'Indochine, la Corée, le Japon et la Chine, où il aurait été inventé au II^e millénaire av. J.-C. Dans sa forme classique chinoise (appelée *sheng*), il consiste en un récipient en forme de théière, avec une courte embouchure recevant le souffle du joueur qui est ensuite réparti sur de nombreux tuyaux de bambou (au nombre de 13 en général). Ceux-ci sont généralement fixés en position verticale sur le récipient et disposés en cercle. Chaque tuyau présente à son extrémité inférieure une anche libre en métal, laquelle entre en vibration lorsque le joueur, avec son doigt, ferme le trou pratiqué dans la paroi latérale du tuyau.

Orgue à bouche en usage dans la musique classique chinoise (sheng).

L'o. à b. est utilisé seul ou avec d'autres instruments, et il est lié à d'importantes symboliques cosmologiques et religieuses. Son introduction en Europe, au XVIII^e s., fut probablement à l'origine de l'adoption de l'anche libre, en application partielle dans les orgues, les harmoniums, les accordéons et les harmonicas.

orgue de Barbarie instrument mécanique d'usage populaire qui prit le nom de son constructeur Giovanni Barberi di Modena; il fut inventé vers 1700. Il était formé d'un cylindre, contenu dans une caisse, qui tournait grâce à une manivelle placée à l'extérieur; celui-ci est pourvu de pointes placées de façon adéquate sur sa superficie agissant sur un mécanisme faisant affluer l'air produit par un soufflet dans des tuyaux d'intonations différentes. Différents types d'o. de B., de dimensions diverses, furent utilisés dans les siècles qui suivirent — surtout en France, mais aussi en Italie, en Belgique et aux Pays-Bas —, essentiellement par les joueurs ambulants, qui en firent leur principal instrument, à la place de la → vielle. // On appelle o. de B. un système d'→ accordéon bitonal, dans lequel deux sons différents sont émis en enfonçant une même touche, après ouverture ou fermeture du soufflet.

Orgue de Barbarie, instrument mécanique à usage populaire.



orgue électronique instrument de musique où le son est produit et modifié par des circuits électroniques. Ses parties essentielles sont : les générateurs, qui produisent des courants électriques de fréquences correspondant à celles de la gamme tempérée; les filtres qui, influençant les harmoniques et l'intensité du courant, forment le timbre et l'intensité des sons; l'amplificateur et les haut-parleurs. L'o. é. (dont le type le plus répandu est l'orgue Hammond) présente les dimensions d'une console d'orgue, est muni d'un ou de deux claviers et dispose d'une extrême variété de timbres, allant de ceux d'un orgue à tuyaux à ceux de quelques instruments de l'orchestre.

Original Dixieland Jazz Band orchestre de jazz américain, fondé à La Nouvelle-Orléans en 1913 et formé par Nick La Rocca (cornet), George Brunies (trombone), Yellow Núnez (clarinette), Anton Lada (batterie). Il fut le premier band blanc à se faire connaître aux Etats-Unis; en 1917, il obtint un succès retentissant à New York. La même année, il enregistra le premier disque de l'histoire du jazz (imitant superficiellement les modèles originaux afro-américains) avec une formation différente de celle d'origine : elle comprenait le même La Rocca, Larry Shields (clarinette), Eddie Edwards (trombone), Henry Ragas (piano) et Tony Sbarbaro (batterie). De 1919 à 1921, l'orchestre enregistra d'autres disques au cours d'une tournée en Angleterre. Le groupe ayant été dissous en 1925, La Rocca le reconstitua encore une fois en 1936.

origines de la musique expression générique pour désigner le problème de la naissance de la musique et les premières formes d'expression musicale. Les controverses à ce sujet furent particulièrement en vogue entre la deuxième moitié du XIX^e et le début

du XX^e^ s., dans le sillage de la musicologie positiviste et par le fait de l'extension aux phénomènes musicaux des catégories évolutionnistes de Darwin. Par o. de la m., on entendait alors les conditions psychosociales et socioculturelles qui auraient conduit l'homme à produire les premières formules musicales; à ce sujet, on élabora plusieurs théories de type anthropologique, sociologique ou psychologique, dans lesquelles le problème des o. paraît souvent avoir été confondu avec celui de l'essence de la musique : ainsi chez Herbert Spencer (*The Origin and Function of Music,* 1857), selon lequel la musique serait née comme expression émotive d'un excès d'énergie vitale; ou chez Karl Bücher (*Arbeit und Rhythmus,* «Travail et rythme», 1892), qui explique la naissance de la musique en termes socio-économiques; ou encore chez le darwinien Richard Wallaschek (*Primitive Musik,* 1893), qui cherche les débuts de la musique dans l'impulsion rythmique de l'homme; et enfin chez le psychologue Edmund Gurney ou chez le musicologue J. Combarieu (*la Musique et la magie,* 1909), qui relient l'o. de la m. à ses fonctions magiques primitives. Par la suite, on abandonna comme insoluble le problème de l'o. de la m. du point de vue anthropologique, et l'intérêt se tourna vers les structures musicales primitives et vers les premiers critères d'organisation des sons en un langage formalisé. A ce sujet, on se rappelle les travaux de F. Torrefranca, qui identifie dans l'*allitération* et dans la *répétition* les formes les plus élémentaires de structure musicale, mais aussi les recherches fondamentales de Curt Sachs (*The Wellsprings of Music,* «les Sources de la musique», posth., 1962). Dans ce domaine, aux confins de l'→ ethnomusicologie et de la recherche sur la → musique primitive, les études sur l'origine des instruments de musique revêtent également une importance particulière. C'est là un problème qui concerne aussi bien le domaine de l'archéologie que celui de l'ethnologie. En ce qui concerne les instruments à vent, les trouvailles les plus anciennes (remontant à l'époque préhistorique) sont des flûtes construites avec des os d'oiseaux ou d'autres animaux, parfois munies de trous pour les doigts. Pour les cordes, les savants sont unanimes à en désigner le prototype dans l'*arc musical,* tenu par certains pour une dérivation directe de l'arc de chasse (alors que Sachs les considère comme deux outils indépendants). A partir de l'arc musical se seraient développées non seulement les cithares primitives à une ou plusieurs cordes que l'on rencontre encore en Afrique noire, mais aussi l'ancienne *vina* indienne, ainsi que la harpe, largement répandue depuis des temps très lointains dans tout le bassin de la Méditerranée orientale (chez les Egyptiens, les Hébreux, les Assyriens et les Babyloniens). Les premiers véritables instruments à percussion, tels que tambours, cymbales ou cloches, apparurent relativement tard et furent en général précédés d'une phase où la percussion était obtenue directement par un battement des pieds sur le sol et des mains (c'est-à-dire en étroite connexion avec la danse), même si l'on ne peut exclure l'usage assez durable de pierres, d'os ou de petits morceaux de bois frappés l'un contre l'autre. Il est manifestement plus difficile de documenter les débuts du chant. Cependant certains dessins préhistoriques découverts dans plusieurs cavernes d'Europe contribuent à en circonscrire la datation. Ces dessins représentent des hommes et des femmes dans une attitude qui peut être interprétée comme celle de chanteurs. Parmi les plus anciens spécimens d'instruments que l'on ait découverts, il faut encore rappeler les grandes *lures* (longues trompettes de bronze) trouvées au Danemark et remontant à une époque entre le XVI^e^ et le VI^e^ s. av. J.-C., les flûtes d'argent de Ur, plusieurs types de crotales égyptiens et de cors en coquillages.

Si le problème de l'o. de la m. n'est devenu qu'à une époque récente l'objet de recherches scientifiques, il a toutefois depuis toujours stimulé l'invention des poètes, des écrivains et des philosophes. Lucrèce explique la naissance de l'art musical par l'imitation du chant des oiseaux par les hommes; mais c'est surtout dans la mythologie grecque qu'on trouve d'innombrables légendes étiologiques liées à la musique, dont l'une des plus célèbres est celle qui attribue l'invention de la musique à Dionysos, ou à Hermès celle de la lyre (à partir d'une carapace de tortue desséchée). D'autres mythes sont reliés au culte d'Apollon, guide des Muses (parmi lesquelles figure Euterpe, protectrice du son des instruments), à Orphée, dont le chant apaisa les bêtes sauvages de Béotie et les dieux des Enfers, à Amphion, qui par le seul son de son instrument, aurait fait surgir miraculeusement, pierre sur pierre, de grandes murailles autour de la cité de Thèbes. Les Egyptiens attribuaient également une origine divine à la musique; ils la tenaient pour un don d'Osiris, alors que les Hébreux la faisaient dériver de Jubal, fils de Lamech et père de tous ceux qui jouent de la *kinnor* (harpe).

oriscus un des → neumes de la notation du chant grégorien. Il est employé, soit avec un groupe de notes, soit isolé : il désigne un vibrato avec une brève oscillation, et il appartient à la série des signes d'ornementation ( ).

Orlandi Ferdinando (Parme 1774-1848) compositeur et pédagogue italien. Professeur de chant à Parme, Milan, Munich et Stuttgart. Outre des cantates et plusieurs pièces sacrées, il composa de nombreux *opere buffe* de style napolitain.

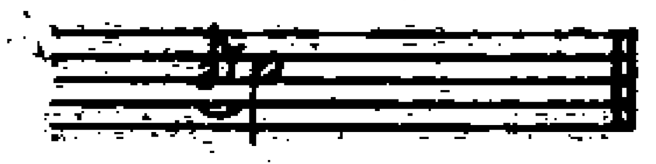
Orlandini Giuseppe Maria (Bologne 1688 - Florence 1760) compositeur italien. Maître de chapelle (à partir de 1730) à la cour de Florence, il composa plus de cinquante œuvres musicales dans différents genres pour le théâtre, dont des intermèdes bouffes qui lui valurent une grande notoriété dans toute l'Europe (citons *Il Giocatore e la moglie bacchettona,* 1718), 8 oratorios, etc.

Orlov Nicolaï Andréyévitch (Eletz, Orël, 1892 - Inverness, Ecosse, 1964) pianiste russe. Il fit ses débuts à Moscou en 1912. En 1919, il quitta la Russie et poursuivit en France et ailleurs sa brillante carrière de concertiste, fondée en premier lieu sur le répertoire classique et romantique.

Ormandy Eugene (Budapest 1899 - Philadelphie 1985) chef d'orchestre hongrois naturalisé américain. Il fit ses débuts comme chef en 1924. En 1938, il succéda à Leopold Stokowski à la tête de l'Orchestre symphonique de Philadelphie, avec lequel il entreprit de nombreuses tournées mondiales, s'imposant toujours comme interprète coloré et vigoureux.

ornement son, groupe de sons ou aussi effet sonore particulier, introduit au cours d'une ligne mélodique,

Exemples d'ornements :



acciaccatura : la petite note sonne de façon si rapprochée de la note réelle qu'elles semblent être jouées simultanément,

appogiature : effet,

gruppetto : effet,

mordant : effet (les petites notes sont très rapprochées comme dans l'acciaccatura),

trille : effet (très rapide),

arpège : effet.

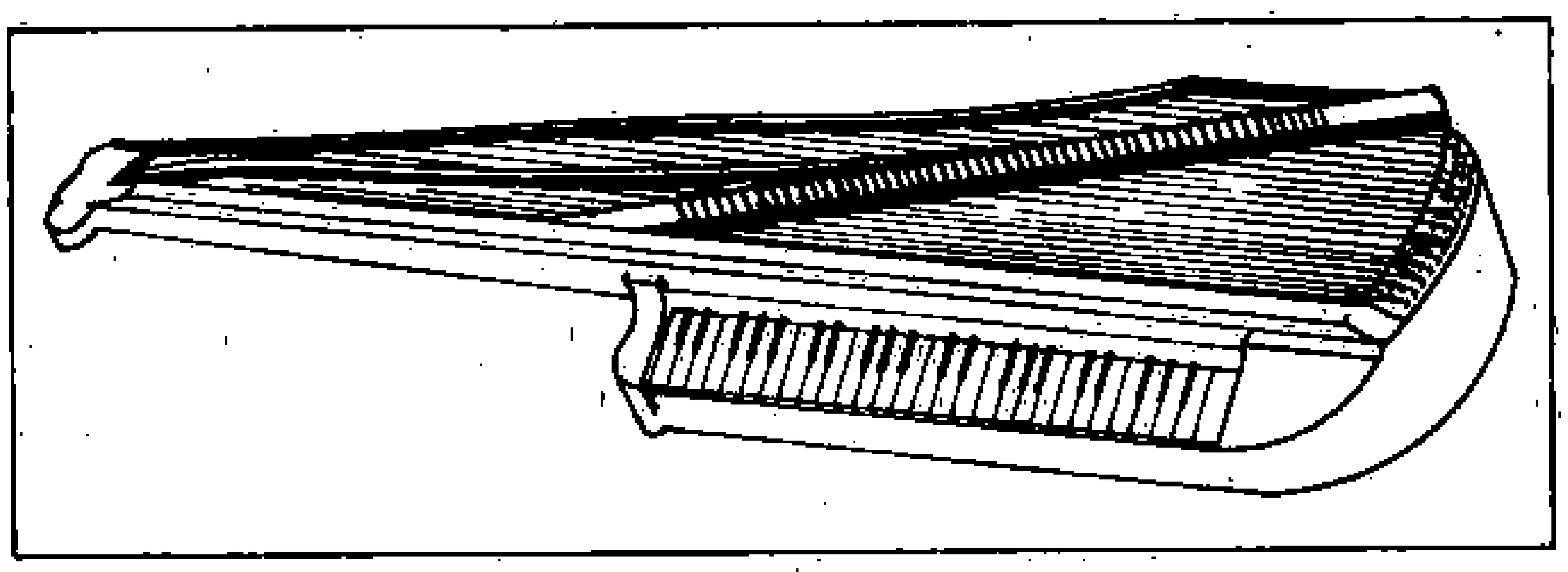
dans un but expressif ou ornemental. Pratiqué à toutes les époques, dans la musique vocale et instrumentale, par tous les peuples et dans toutes les cultures, l'o. a été peu à peu caractérisé par d'innombrables variétés de formules et de procédés d'exécution, considérés soit comme éléments primitifs, soit comme éléments très structurés, pour donner plus d'intensité ou pour embellir. Les formules et les procédés appelés o. conservent souvent cette ambiguïté dans la musique culturelle occidentale, ancienne et moderne, et spécialement dans la musique des peuples dits primitifs, des peuples non européens, et dans une grande partie du folklore musical de tous temps et de toutes latitudes.

Au cours des différentes périodes de l'histoire, les diverses formes d'o. eurent des noms particuliers et furent notés comme signes spécifiques ; ainsi, par exemple, dans le chant grégorien, on trouve des neumes dits strophiques, le *quilisma*, le *pressus*, l'*oriscus*, le *salicus*, tout comme la liquescence qui donna, dans la notation du XIII^e s., la plique. L'o. est considéré clairement comme élément additionnel quand il assure une fonction de variante d'une mélodie de base ; ceci se produit particulièrement à partir du XV^e s. au moment où l'habitude des exécutants de varier de façon improvisée la partie vocale ou instrumentale qui leur était allouée (pratique de la diminution ou *gorgia*, plus tardivement *coloratura*), devint un art véritable, codifié par plusieurs auteurs de traités (Zacconi, Caccini, Ganassi, Ortiz, Diruta, etc.). Les formules d'o. se multiplièrent, prenant des noms divers en rapport avec la terminologie adoptée (*trillo, groppo, cascata, ribattuta di gola, monachina, zimballo,* etc.). Certains compositeurs cherchèrent aussi à soustraire les ornements aux improvisations des exécutants ; ils en arrivèrent à les indiquer sous la partie, au début avec la lettre initiale de l'o., puis de plus en plus fréquemment, grâce à une grande variété de signes conventionnels, ou parfois avec la transcription entière de leur effet. Contribuèrent également à la grande floraison de la pratique de l'ornement aux XVII^e et XVIII^e s., non seulement le genre du *bel canto,* mais aussi la pratique de l'exécution instrumentale, particulièrement du clavecin, qui n'était pas en mesure de tenir les notes de la mélodie de base, dont les longues valeurs de durées excédaient ses possibilités techniques (cet instrument est, par nature, incapable de prolonger les sons). De nouvelles formules apparurent et des noms nouveaux désignèrent des o. déjà connus par ailleurs : le coulé ou *Schleifer*, la *Bebung* ou balancement, la chute, l'arpègement (*arpeggiato*), les diverses formules de tremblement (*trillo*), le pincé (*mordente*), le doublé (*gruppetto*), etc. En ce qui concerne les instruments à clavier, l'usage de tels o. fut consacré par F. Couperin et les autres clavecinistes français, les clavecinistes et organistes italiens et allemands, les virginalistes anglais, et par C. P. E. Bach et M. Clementi. Quant aux instruments à cordes, les rôles de F. Geminiani et de Mozart, et, pour la flûte celui de J. J. Quantz, furent décisifs. Dans la musique savante moderne et jusqu'à nos jours, l'o. — comme accessoire particulier — tend à disparaître ou à se traduire en élément essentiel de la pensée du compositeur, comme on le voit, par exemple, chez Rossini et Chopin ; par conséquent, son symbole graphique est toujours le plus souvent relayé par l'écriture détaillée, éventuellement par des petites notes, pour obtenir l'effet désiré. Aujourd'hui, dans la pratique, on considère comme o. seulement les formules fondamentales que sont l'*acciaccatura*, l'appogiature, le *gruppetto*, le mordant, le trille, ainsi que l'arpègement.

Ornitoparchus Andreas (Meiningen v. 1490 - ?) théoricien allemand. Ayant enseigné dans diverses Universités (Tübingen, Heidelberg, Mayence, Wittenberg, Leipzig et Greifswald), de 1515 à 1518, il a d'abord publié une grammaire latine, *Enchiridion latinae constructionis* (1515), avant son très important traité musical, *Musicae activae Micrologus* (1517), réédité plus tard sous le titre de *De arte cantandi Micrologus* (1533) et dont J. Dowland publia une traduction anglaise (1609). Certains chapitres furent repris par A. da Picitono, dans son *Fior angelico di musica* (1547), et C. Sebastiani, dans son *Bellum musicale inter plani mensuralis cantus reges* (1563). □

Ornstein Leo (Kremenchug 1895) compositeur et pianiste américain d'origine russe. Il fut actif comme pianiste aux Etats-Unis et en Europe. Il composa des œuvres lyriques pour le théâtre, vocales, symphoniques et de musique de chambre d'une certaine hardiesse polytonale et polyrythmique jusqu'en 1920 environ, se créant une renommée de « futuriste » et faisant scandale par ses concerts.

Orologio Alessandro (? v. 1555 - Vienne 1633) instrumentiste et compositeur italien. Joueur de cornet dans diverses cours d'Europe centrale, vice-maître de la chapelle musicale impériale à Prague, dans ses madrigaux (publiés à Venise de 1586 à 1618), il se limita au style a cappella, mais propagea le goût de la musique instrumentale en Allemagne. Il publia 3 recueils de *canzonette* à trois voix, de la musique sacrée et instrumentale.
orpharion → cithare.
orphika petit piano portable inventé en 1795 par C. L. Röllig à Vienne, dont le mécanisme est contenu dans une caisse ne mesurant guère plus d'un mètre de long et surmontée d'un châssis de forme triangulaire soutenant les cordes. Il possédait une étendue de quatre octaves et pouvait être suspendu au cou de l'exécutant au moyen d'une sangle.



Orphika, petit piano portable.

Orrego-Salas Juan (Santiago 1919) compositeur chilien. Elève de P. Allende, puis de Copland et de V. Thompson, il a fondé aux Etats-Unis, auprès de l'Université de l'Indiana, un centre de musique latino-américaine. Il a composé de nombreux morceaux pour orchestre et de musique de chambre d'inspiration néoclassique. Dans ses travaux et principalement dans ses œuvres vocales, il a recueilli des suggestions du folklore national.
Orsi Romeo (Côme 1843 - Milan 1918) clarinettiste et facteur d'instruments de musique italien. Première flûte à la Scala pendant environ quarante ans, il construisit des instruments à vent (entre autres, une clarinette basse en *la* utilisée par Verdi dans *Otello*) et à percussion.
Ortigue Joseph-Louis d' (Cavaillon, Vaucluse, 1802 - Paris 1866) musicologue français. Il succéda à Berlioz comme critique du «Journal des débats». S'étant initialement intéressé à l'étude des influences de l'opéra italien sur l'opéra français, il se consacra, par la suite, à la musique sacrée.
Ortiz Diego (Tolède v. 1510 - après 1570) compositeur espagnol. Auteur de musique sacrée, il est resté connu surtout pour son *Traité des variations* (1553), dans lequel il parle de l'exécution, de l'improvisation et de la variation sur les instruments à archet et à clavier.
Orto Marbrianus de (près de Tournai v. 1470 - Nivelles 1529) chanteur et compositeur franco-flamand. Ecclésiastique, chanteur de la chapelle pontificale de Rome (1484-1494), puis de Philippe le Bel et du futur Charles V en Espagne; il composa 5 messes sur cantus firmus, d'une élaboration polyphonique complexe (publiées par Petrucci en 1505), divers motets et des chansons sur des mélodies populaires.
Ory Edward, dit «Kid» O. (La Place, Louisiane, 1886 - Honolulu, Hawaii, 1973) tromboniste de jazz américain. Sa sonorité âpre et violente, parfois encline à des sons grotesques, donna des accents plus marqués au traditionnel style «tailgate», c'est-à-dire basé sur les glissandi obtenus avec la coulisse et caractéristique de l'emploi de l'instrument dans le premier jazz New Orleans. C'est dans cette ville que O. joua d'abord avec Buddy Bolden, puis, à partir de 1911, avec son propre band, dont firent également partie Mutt Carey, King Oliver et Louis Armstrong. Il réalisa des enregistrements avec les Hot Five et les Hot Seven de Armstrong, après avoir gravé des disques avec son Sunshine Orchestra en 1921 (les premiers disques d'un orchestre noir). Redécouvert en 1940, il joua jusqu'aux dernières années de sa vie.
oscillateur dispositif électronique qui permet la génération d'une forme d'onde périodique à une fréquence donnée. L'o. analogique est employé dans la musique → électronique et dans les → synthétiseurs. La fréquence d'oscillation peut être contrôlée manuellement ou automatiquement par l'intermédiaire de la tension électrique, alors que la forme de l'onde peut en général être choisie parmi les différentes variétés (sinusoïdale, triangulaire, etc.). Dans la musique → informatique, on utilise l'o. numérique qui permet la génération de n'importe quelle forme d'onde périodique en en mémorisant simplement une période, sur un tableau lu cycliquement au cours de différentes étapes. Un tel o. permet en outre le contrôle de la phase et une définition très précise de la fréquence d'oscillation. L'o. est le dispositif qui permet l'application des principales techniques de → synthèse du son.
Osiander Lucas (Nuremberg 1534 - Stuttgart 1604) théologien et compositeur allemand. Installé à Stuttgart à partir de 1563, il fut, tour à tour, prédicateur à la cour du prince de Wurtemberg, chapelain à la collégiale et prélat à Adelberg, avant de tomber en disgrâce et d'être exilé (1599-1603). En 1586, il avait publié un recueil fondamental intitulé *Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auff contrapuncts-weise (für die Schulen und Kirchen in löblichen Fürstenthumb Würtenberg)*, où l'harmonisation à 4 voix des chorals luthériens, note contre note, avec le chant au superius, devait permettre à l'assemblée de chanter avec le chœur.
Osterc Slavko (Veržej, Slovénie, 1895 - Ljubljana 1941) compositeur yougoslave. Il fonda la plus grande partie de ses compositions sur l'atonalité, en employant aussi, dans quelques-unes d'entre elles, les quarts de ton (conformément aux principes de A. Hába). Il est l'auteur de 6 opéras, de 5 ballets, de musique d'orchestre et de chambre inspirée, entre autres, du folklore musical slave.
Osthoff Helmut (Bielefeld 1896 - Würzburg 1983) musicologue allemand, père de Wolfgang O. Elève de J. Wolf à Berlin, il fut directeur de l'Institut de musicologie de l'Université de Francfort de 1938 à 1964. Il publia des études historico-analytiques fondamentales et des éditions dans le domaine de la polyphonie de la Renaissance (*J. Desprez*, 2 vol., 1962-1965; *Die Niederländer und das deutsche Lied 1400-1640*, «les Flamands et le lied allemand de 1400 à 1640», 1938).
Osthoff Wolfgang (Halle 1927) musicologue allemand, fils de Helmut O. Il est l'auteur d'importantes études sur les origines du mélodrame, parmi lesquelles figurent *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis* («la Production dramatique du dernier

Monteverdi», 1960) et *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance* («Chant théâtral et musique illustrative dans la Renaissance italienne», 2 vol., 1969).

ostinato → obstinée.

Ostrčil Otakar (Prague 1879-1935) compositeur et chef d'orchestre de Bohême. Formé dans un climat nationaliste et romantique, il élabora par la suite un style personnel quoique non exempt d'influences mahlériennes. Il s'essaya dans les genres lyrique (*les Yeux de Kunál*, 1908; *la Légende d'Erin*, 1921), symphonique (*Symphonie en la majeur*, 1905; *Sinfonietta*, 1921) ainsi que dans la musique de chambre (*Quatuor en si bémol*, 1899; et des mélodies sur des textes tchèques et allemands).

Oswald Henrique (Rio de Janeiro 1852-1931) compositeur brésilien d'origine suisse. Il termina ses études à Florence, notamment avec G. Buonamici, R. Grazzini et G. Maglione, et y vécut de 1868 à 1896. A la fin de sa vie, il enseigna le piano à l'Instituto Nacional de Música de Rio de Janeiro (1911-1931), et joua un rôle prépondérant dans la vie musicale de cette ville. Il a composé des opéras, des œuvres symphoniques, de la musique de chambre, de la musique chorale, diverses pièces de piano *(Idylle, Pierrot, Il neige, Bébé s'endort, Chauve-Souris, Variaçœs sobre um thema de Barrozo Netto, Un rêve)*, qui montrent une nette influence de G. Fauré et C. Debussy, et *Fughetta, Preludio e fuga* pour orgue (1930). □

Othmaier Kaspar, ou K. Othmayr (Amberg 1515 - Nuremberg 1553) compositeur allemand. Il exerça à Heidelberg, Heilsbronn (où il fut recteur de l'école conventuelle) et Ansbach (comme curé de S. Gubertus). Mêlé aux conflits religieux de ces années-là, il abandonna toute charge ecclésiastique et se retira à Nuremberg. Il doit sa gloire à son *Epitaphe* pour la mort de Martin Luther. Il est parmi les premiers maîtres du lied allemand polyphonique.

Ottani Bernardino (Bologne 1736 - Turin 1827) compositeur italien. Il effectua ses études musicales avec le Père Martini et fit partie de l'Académie philharmonique bolonaise. Auteur de musique sacrée (46 messes de style contrapuntique, des oratorios, etc.), loué par Burney, il s'affirma encore avec succès dans l'opéra comique et sérieux, se faisant apprécier pour ses dons de mélodiste (*l'Amore senza malizia*, 1767; *le Nozze di città*, 1778; *la Clemenza di Tito*, 1798).

Otte Hans (Plauen 1926) pianiste et compositeur allemand. Elève de Hindemith, de Gieseking et de Germani, il est depuis 1959 le directeur musical de Radio-Brême. Avec ses compositions instrumentales et vocales, symphoniques et de chambre, il a cherché à s'aligner sur les plus récentes avant-gardes.

Otterloo Willem van (Winterswijk 1907 - Melbourne, Australie, 1978) compositeur et chef d'orchestre néerlandais. Il acquit une large célébrité par ses interprétations de Bruckner, de Debussy et de Ravel. Il est l'auteur de plusieurs morceaux symphoniques, chorals, et de musique de chambre. En 1949, il fut nommé chef permanent de l'Orchestre de la Résidence de La Haye.

Otto Georg (Torgau 1550 - Kassel 1628) compositeur allemand. A partir de 1586, il dirigea la chapelle musicale de la cour de Kassel où H. Schütz deviendra maître de chapelle. Il écrivit des cantiques spirituels allemands ainsi que diverses pièces sacrées de 5 à 8 voix.

Otto Julius (Königstein, Saxe, 1804 - Dresde 1877) compositeur et chef de chœur allemand. Dans ses 2 opéras aussi bien que dans ses cycles de lieder, il exploita des sujets typiquement nationalistes. Il composa également 4 opérettes, 4 oratorios et de la musique pour chœur.

Ottoboni Pietro (Venise 1667 - Rome 1740) cardinal italien. Homme de lettres et musicien, il s'intéressa à la diffusion d'œuvres musicales en organisant des concerts et des représentations d'opéras auxquels participèrent aussi A. et D. Scarlatti, Haendel et Corelli (ce dernier resta, en outre, à son service pendant plusieurs années). Il écrivit les livrets pour les opéras *Statira*, l'oratorio *Giuditta* et pour d'autres œuvres vocales d'A. Scarlatti ainsi que pour des opéras de G. B. Costanzi, A. Caldara et C. F. Pollarolo, etc.

Oudrid Cristóbal (Badajoz 1825 - Madrid 1877) chef d'orchestre et compositeur espagnol. Il écrivit (souvent en collaboration avec d'autres compositeurs) plus de 100 zarzuelas, contribuant ainsi de façon remarquable à la revalorisation du genre et à sa fertilisation par le contact avec le théâtre musical léger de tradition française. Parmi ses œuvres les plus réussies : *Buenas noches, señor Don Simón* (1852), *Moreto* (1854) et *El Postillón de la Rioja* (1856), qui contient une célèbre jota.

ouïe petite ouverture pratiquée sur la table d'harmonie de certains instruments à cordes, comme ceux de la famille du violon. Les o. sont au nombre de deux et sont situées à droite et à gauche des cordes. Leur forme rappelle celle de la lettre *f*, mais a subi des variations selon les époques et les styles. Les o. permettent le passage de l'air vibrant provenant de la caisse de résonance.

ouvert dans la terminologie de la technique vocale, son émis en abaissant le voile du palais, et en élevant le larynx. La couleur du son ainsi obtenu est particulièrement claire, et dans le registre aigu, peu timbrée, souvent même proche du cri. // En ce qui concerne le cor et les autres instruments à vent de la famille des cuivres, on appelle son o. les sons produits à pavillon libre, par opposition avec les sons fermés obtenus en bouchant le pavillon de la main.

ouverture composition qui a pour fonction d'introduire et qui est placée au début d'œuvres musicales — instrumentales, vocales et lyriques — de genres différents. Au cours de l'histoire de la musique, l'o. a toujours respecté cette signification générale tout en changeant plusieurs fois de forme et de caractère. Le terme se trouve pour la première fois dans les ballets de cour français du début du XVII^{e} s.; mais la *sinfonia* italienne qui était généralement placée au début de compositions lyriques — cela pouvait également être une sonate, une *canzone* ou, comme dans l'*Orfeo* de Monteverdi, une *toccata* — assumait déjà la fonction de l'o. De là dérivent, aux XVII^{e} et XVIII^{e} s., deux types différents d'o. : l'o. française, fixée par Lully, qui était caractérisée par un premier mouvement lent, d'allure solennelle, un second rapide et, éventuellement, une partie conclusive encore lente, qui pouvait être ou une pièce nouvelle ou une reprise du début; l'o. italienne, qui s'est surtout affirmée dans

l'opéra napolitain, commençait par un *allegro*, se poursuivait avec une brève partie centrale modérée et se terminait de nouveau avec un *allegro*, généralement de caractère dansant. L'o. se trouvait aussi au début de la suite instrumentale française, dont la totalité pouvait, à son tour, prendre le nom d'o. : c'est le cas des o. ou suites pour orchestre de Bach, inspirées justement du modèle français. Au cours des siècles suivants, devenue autonome par rapport aux modèles du XVIII[e] s., l'o. présenta de nouvelles caractéristiques formelles. Celle de l'opéra pouvait avoir (comme déjà chez Mozart) la forme d'un premier mouvement de sonate, ou pouvait aussi servir d'introduction à l'opéra lui-même, en en présentant librement plusieurs thèmes. Au XIX[e] s., l'o. de concert s'affirma aussi en tant que morceau symphonique à part entière, écrite généralement, du moins initialement, en forme de premier mouvement de sonate, et devenue par la suite une composition libre à programme.

Ozawa Seiji (Hoten 1935) chef d'orchestre japonais. Il fit ses études dans son pays natal et aux États-Unis et devint assistant de L. Bernstein en 1961. Après avoir occupé quelques charges auprès d'institutions mineures, il devint chef permanent de l'Orchestre symphonique de San Francisco en 1970, puis du Boston Symphony en 1973. Bien qu'ayant dirigé avec succès au théâtre, il est surtout connu comme interprète du répertoire symphonique et en particulier de la musique du XX[e] s.

P

p abréviation pour → piano. Pour → pianissimo, on utilise deux ou plusieurs *p*. // **P**, sigle accompagnant généralement la numération des œuvres instrumentales de A. Vivaldi, selon le catalogue établi par M. Pincherle. De nos jours, il est remplacé plus souvent par le sigle *F* et par la numérotation correspondante, suivant la nouvelle classification de A. Fanna.

Pablo Luis de (Bilbao 1930) compositeur espagnol. Dans le cadre de la tradition espagnole, sa production marque le moment du refus de la tradition nationaliste et de la prise en compte de la culture d'Europe centrale, exprimée tout d'abord par l'adoption de la technique dodécaphonique, puis des techniques qui suivirent Webern. Parmi ses compositions, il faut mentionner : *Radial* (1960), *Polar* (1962), *Recíproco* (1963), *Ein Wort* (1965), *Módulos I, II, III* et *IV* (1966-1967), *Imaginario I, II* (1967), *Protocolo* (1968), *Yo lo vi* pour 10 voix (1970), *Déjame hablar* pour 11 instruments à cordes (1974), *Concerto* pour piano et orchestre (1978-1979), *El sonido de la guerra* (1980), l'opéra *Kiú* (Madrid 1983).

Paccagnella Ermenegildo (Salboro, près de Padoue, 1880 - Rome 1975) organiste, compositeur et musicologue italien. Fondateur de l'Institut expérimental de musique de Milan et directeur du Centre d'études palestriniennes, il a composé des messes et publié plusieurs ouvrages théoriques et didactiques, ainsi que des études critiques et analytiques sur J. S. Bach, Palestrina et le chant grégorien (*la Formazione del linguaggio musicale* [«la Formation du langage musical»], 3 vol., 1961-69).

Paccagnini Angelo (Castano Primo, près de Milan, 1930) compositeur italien. Il appartient à l'avant-garde musicale sérielle et électronique. Il a composé des œuvres pour le théâtre (*Tutti la vogliono, tutti la spogliano* [«Tout le monde la désire, tout le monde la déshabille»] 1967; *Un Uomo da salvare* [«Un homme à sauver»] 1968, etc.), des pièces symphoniques (notamment le *Troisième Concerto* pour soprano et orchestre, 1964), des œuvres de musique de chambre et des pièces électroniques. Il a enseigné la musique électronique au Conservatoire de Milan, où il dirige le laboratoire de phonologie de la RAI; il est également directeur du Conservatoire de Mantoue.

Pacchierotti Gaspare, ou G. Pacchiarotti (Fabriano, Ancone, 1740 - Padoue 1821) sopraniste italien. De 1766 à 1792, il fut interprète de l'opéra napolitain (Galuppi, Piccinni, Paisiello, etc.) au moment de son apogée. Sa voix n'était pas très belle, mais il possédait un style clair et expressif, une éloquence dans les récitatifs et un grand pathétisme.

Pacchioni Antonio Maria (Modène 1654-1738) compositeur italien. Elève de G. M. Bononcini (pour le violon), il fut maître de chapelle à Modène. Avec ses oratorios (dont le premier fut *S. Antonio abbate, l'eroe trionfator dell'inferno*, 1677), il contribua à donner vie à la florissante tradition de l'oratorio à la cour d'Este. Contrapuntiste habile, il est l'auteur de messes, de motets et d'autres œuvres de musique sacrée a cappella ou pour instruments.

Pace Pietro (Loreto 1559 -1622) organiste et compositeur italien. Il exerça à Pesaro, Loreto, ainsi qu'à Urbino (au service de Giuliano della Rovere). Il a publié cinq livres de madrigaux à 4 et 5 voix (1597-1617) et un à 1 voix seule avec chitarrone (1613); dans quelques-unes de ses compositions, il fut l'un des premiers à adopter le nouveau style vocal expressif de Monteverdi, avec basse continue obligée et des éléments concertants. En outre, il composa un *intermezzo* (*l'Ilarocosmo*, 1621, en style récitatif et *arioso*) et publia onze livres de motets à 1 et 6 voix.

Pacelli Asprilio (Vasciano di Stroncone, Terni, 1570 - Varsovie 1623) compositeur italien. Après avoir exercé dans plusieurs chapelles romaines, de 1603 à sa mort, il fut maître de chapelle de Sigismond III à Varsovie. Polyphoniste sévère, lié au style romain raffiné dans le sillage de Palestrina, il a composé des messes, des *sacrae cantiones*, des psaumes et des motets à 4-8 voix (également à double chœur), dont beaucoup d'entre eux furent exécutés régulièrement à la cour polonaise jusqu'au XVIII^e^ s. En outre, il a publié un livre de madrigaux dans le style de Marenzio.

Pachelbel Johann (Nuremberg 1653-1706) organiste et compositeur allemand. Après des études effectuées à Nuremberg, il fut organiste à Vienne et dans plusieurs villes et cours allemandes. Il fut l'un des plus célèbres virtuoses européens et composa des pièces reposant sur des mélodies de chorals, des variations, des fantaisies, des toccatas, des fugues, des chaconnes et des suites pour orgue et clavecin; 6 partitas pour deux violons et basse continue; des motets et des cantates sacrées. L'influence de l'école italienne — notamment le *cantabile* des lignes mélodiques et la simplicité harmonique — se fait sentir dans ses compositions pour orgue, qui renforcèrent la tradition allemande du choral. Ses suites pour clavecin (1683) sont également dignes d'intérêt, en particulier par la disposition progressive de leurs différentes tonalités

(*do* majeur, *do* mineur, *ré* majeur, *ré* mineur, etc.) annonçant ainsi le *Clavecin bien tempéré* de Bach.

Pacini Giovanni (Catane, 1796 - Pescia, près de Pistoia, 1867) compositeur italien. Elève de S. Mattei à Bologne, il commença à écrire des œuvres pour le théâtre dès son adolescence, et devint rapidement célèbre à l'échelle internationale, presque au même rang que Rossini et Verdi. Il fit ses débuts à Milan avec la farce *Annetta e Lucindo* (1813). A partir de ce moment, son activité débordante n'eut plus de trève : sur une période de cinquante ans, il nous a laissé quelque 90 drames lyriques, comprenant aussi bien des opéras sérias que des opéras bouffes. Très nettement influencé par la musique de Rossini, P. avait un sens dramatique certain et une veine très facile (bien que parfois tournée vers un lyrisme quelque peu maniéré); son chef-d'œuvre est représenté par l'opéra *Saffo* (sur un livret de S. Cammarano), qui fut applaudi au Théâtre San Carlo de Naples en 1840. Parmi ses autres compositions pour le théâtre, signalons *l'Ultimo giorno di Pompei* («le Dernier jour de Pompéi», 1825), *Il Corsaro* («le Corsaire», 1831), *Medea* («Médée», 1843), *La Regina di Cipro* («la Reine de Chypre», 1846) et *Niccolò de' Lapi* (1873, posthume). P. a également composé des oratorios, des cantates, la symphonie *Dante* (1865), des pièces de musique sacrée et de chambre, instrumentales et vocales. Il s'est intéressé à l'histoire et à la théorie de la musique et a publié un traité de contrepoint, ainsi qu'un livre de mémoires d'une écriture agréable et élégante (1865).

Pacius Fredrik (Hambourg 1809 - Helsinki 1891) compositeur allemand naturalisé finlandais. Elève de L. Spohr et de M. Hauptmann à Kassel, il a exercé une influence très importante sur la vie musicale finlandaise, aussi bien comme compositeur (à travers des œuvres théâtrales et symphoniques) que comme organisateur d'ensembles vocaux et instrumentaux. En 1852, il a fait représenter à Helsinki l'opéra *Kung Karls jakt* («la Partie de chasse du roi Charles», premier opéra en langue finlandaise), suivi par *la Princesse de Chypre* (1860) et *Die Loreley* (1887), ce dernier d'inspiration nettement wagnérienne. Bien qu'appartenant à l'école allemande, P. a utilisé des éléments du folklore nordique dans ses compositions pour chœurs et dans ses nombreux lieder.

Pacolini Giovanni (Borgotaro XVI^e s.) luthiste et compositeur italien. Il est l'auteur d'un livre publié à Louvain en 1564, contenant essentiellement des compositions pour 3 luths, accordés à des hauteurs différentes.

Paderewski Ignacy Jan (Kuryłówka, Podolie, 1860 - New York 1941) pianiste et compositeur polonais. Il a étudié le piano à Varsovie et à Vienne (avec Leszetycki) et la composition à Berlin. A partir de 1887, il a entrepris une carrière de concertiste, s'affirmant en Europe et en Amérique comme le plus grand pianiste de son époque. Après 1919 il a exercé de nombreuses fonctions politiques au sein du nouvel Etat polonais indépendant (premier ministre, ministres des affaires étrangères, président du conseil d'Etat, etc.). Il mourut peu après l'invasion de la Pologne par les Nazis, alors qu'il se trouvait à New York pour rassembler des aides économiques et militaires. P. a incarné le type même du musicien romantique, interprète et représentant de son pays : les polonais ont reconnu en lui la même synthèse d'art et de patriotisme attribuée à Chopin. P. s'est d'ailleurs beaucoup inspiré de celui-ci, non pas tellement pour sa technique pianistique (plus proche de celle de Liszt), que pour ses nombreuses compositions (des concertos, des danses polonaises, différents recueils comprenant, entre autres, un célèbre *Minuetto*, etc.).

Padilla Sánchez José (Almería 1889 - Madrid 1960) compositeur de musique légère espagnol. Il a écrit des zarzuelas et des chansons, dont certaines devenues très célèbres : *La Violetera, Valencia, El relicario, Princesita.*

Paër Ferdinando (Parme 1771 - Paris 1839) compositeur italien. Il accomplit ses études à Parme, et y débuta à l'âge de vingt ans comme compositeur, avec *Orphée et Euridice* (1791), opéra en 1 acte sur un texte français de Duplessis. En 1792, il fut nommé maître de chapelle à la cour de Parme, puis, en 1798, il exerça au théâtre de la cour de Vienne et, en 1802, à Dresde comme maître de chapelle du Hoftheater. En 1807, Napoléon le fit venir à Paris et lui confia la direction de la Chapelle impériale. De 1812 à 1827, il dirigea le Théâtre-Italien (pour quelques années avec Rossini, dont il était le rival acharné); en 1832, il fut élu directeur de la musique de chambre à la cour de Louis-Philippe. Compositeur élégant, plaisant, au grand don mélodique, dans ses premières œuvres, il se réclama de l'école napolitaine, s'appropriant par la suite la richesse harmonique, instrumentale et dramatique de Mozart. Il a composé environ 50 opéras, parmi lesquels *Griselda* (1798), *Camilla o Il Sotterraneo* (1799), *Ginevra degli Almieri* (1805), *Leonora ossia l'Amore coniugale* (1804), et *le Maître de chapelle* (1821), œuvre qui, avant toute autre, assura sa gloire. Il fut également auteur de musique symphonique, sacrée et de chambre.

Paganelli Giuseppe Antonio (Padoue 1710 - Madrid v. 1762-65) compositeur italien. De famille noble, il étudia peut-être avec G. Tartini et, en 1732, débuta comme compositeur d'opéra à Venise avec *la Caduta di Leone imperatore d'Oriente*. Il exerça successivement dans différentes villes allemandes (de 1737 à 1739 à la cour de Bayreuth comme directeur musical), à Prague, à Madrid, puis de nouveau en Italie (Venise et Florence) et, à partir de 1756, à Madrid à la cour royale. Sa production variée — dans le style galant de l'époque — comprend, entre autres, quelques opéras, l'oratorio *Il Figliuol prodigo*, 2 cantates, 6 odes d'Horace pour soprano et cordes, des sonates et des airs pour clavecin, des sonates pour flûte traversière.

Paganini Niccolò (Gênes 1782 - Nice 1840) violoniste et compositeur italien. A 13 ans, déjà expert dans la technique du violon, il fut invité à se perfectionner pour la composition, à Parme avec Ferdinand Paër. En 1797, il commença une carrière de concertiste, et, en même temps, une vie inquiète et désordonnée, riche d'aventures sentimentales et de mésaventures financières et juridiques (qui ne l'empêchèrent pas, néanmoins, à sa mort, de laisser un patrimoine considérable à son fils, né de son union avec la danseuse Antonia Bianchi ; son précieux Guarneri del Gesù, fut, lui, légué à la ville de Gênes). En 1810, il était déjà un virtuose sans rival, non seulement au violon, mais aussi à la guitare. Après avoir connu un triomphe dans toutes les principales villes italiennes,

N. Paganini : dessin de Ingres (1819). Paris, Louvre.

en 1828, il entreprit une glorieuse tournée à Vienne, Prague, Varsovie et Berlin et, à partir de 1831, également à Paris et à Londres. Dans le développement du goût des XVIII^e^ et XIX^e^ s., la virtuosité de P. eut le mérite de dévoiler l'existence de domaines musicaux inexplorés, bien au delà des limites habituelles de la technique instrumentale. Il n'est pas surprenant que les pianistes Liszt et Chopin aient été parmi les premiers à en retirer une influence immédiate — l'instrument préféré des romantiques étant alors, non pas le violon, mais le piano — en transposant les découvertes de P. à leur instrument. Véritable héritier de l'école violonistique italienne de Locatelli et Pugnani, P. développa de façon considérable les possibilités expressives de cet instrument, l'enrichissant d'audaces jusque là impensables : triples cordes, harmoniques doubles, glissandos, registres suraigus, pizzicati de la main gauche, sauts de cordes et arpèges en tous genres. Cependant, il serait inexact de ne voir en P. que le virtuose. Les 24 *Caprices* pour violon seul op. 1 (1818) montrent de façon exemplaire comment la recherche technique peut devenir une source extraordinaire de nouveautés rythmiques, harmoniques et de timbre. A celles-ci s'ajoutent les œuvres pour violon et orchestre, comme les 6 *Concertos* (le plus célèbre étant le 1^er^ en *ré* majeur op. 6, et le final du second, contenant la non moins célèbre *Campanella*), les sonates *Napoléon, Maria Luisa* et *Sentimentale*, toutes sur la quatrième corde et en forme de variations, les autres variations étant appelées *Le Streghe*; certaines sur des thèmes rossiniens (*Non più mesta, Di tanti palpiti, Dal tuo stellato soglio*), celles sur un thème de Weigl, sur l'hymne anglais, celles intitulées *Il Carnevale de Venezia* et la *Sonata Varsavia*, le *Moto perpetuo*, etc. On peut retenir également : une *Sonata per la grande viola*, avec orchestre ; la *Scena amorosa*, les variations sur *Nel cor più non mi sento* de Paisiello, la *Sonata militare* (sur la quatrième corde) et d'autres compositions pour violon et piano ; 12 sonates pour violon et guitare ; 24 quatuors pour violon, alto, guitare et violoncelle, etc. Chez P., l'activité du concertiste resta toujours étroitement liée à celle du créateur, d'une part à cause de la technique inadéquate du répertoire traditionnel, ou, d'autre part, parce que le répertoire classique ne convenait pas à son tempérament. Il manifesta souvent une vigoureuse originalité dans son invention mélodique, incisive, subtile, pathétique, ou lyrique ; dans le cadre volubile de la variation improvisée. P. résolut le problème de la forme du concerto pour instrument soliste et orchestre, grâce à des formules simples et fonctionnelles appliquées au violon ; l'orchestration — plutôt faible dans les accompagnements, et retentissante dans les *tutti* — n'est pas exempte d'heureuses trouvailles de timbres, qui furent appréciées également par Berlioz.

Page Oran, dit « Hot Lips » (Dallas 1908 - New York 1954) trompettiste de jazz américain de la période swing. De 1931 à 1935, il a joué dans l'orchestre de Bennie Moten ; puis, il a dirigé son propre orchestre jusqu'en 1941. Il s'est également produit comme chanteur.

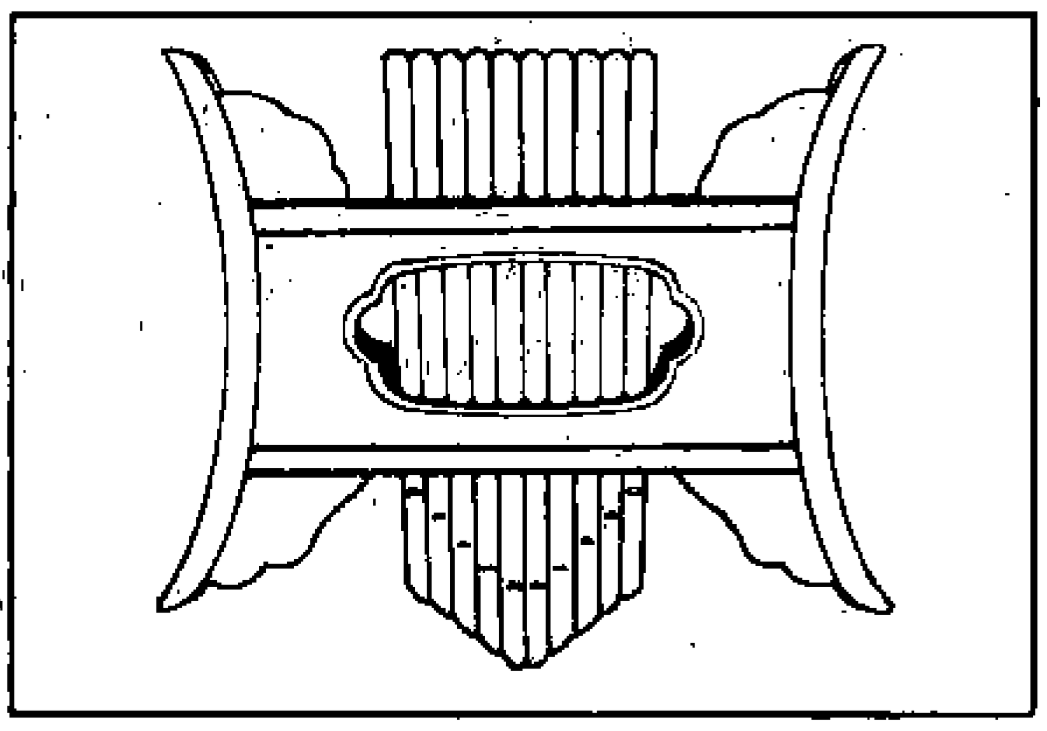
Page Walter Sylvester (Gallatin, Missouri, 1900 - New York 1957) contrebassiste de jazz américain. Il s'est affirmé dans l'orchestre de Count Basie, après avoir joué dans celui de Bennie Moten et avoir dirigé ses propres Original Blue Devils.

Pagliughi Lina (New York 1911 - Forlì 1980) soprano italienne. Elle fit ses débuts en 1928 et, pendant près de vingt ans, elle s'est illustrée par la douceur de son timbre et l'agilité de sa voix dans le répertoire lyrique léger traditionnel.

Pahissa Jaime (Barcelone 1880 - Buenos Aires 1969) compositeur et musicologue espagnol. Il s'est établi à Buenos Aires en 1937. Important représentant de l'école catalane moderne, il a composé des pièces lyriques, symphoniques et de chambre. En outre, il nous a laissé une intéressante monographie sur M. de Falla (1947).

pai-hsiao flûte de Pan chinoise dont les tuyaux sont disposés symétriquement sur un support en bois, en deux ensembles séparés (l'un « masculin » et l'autre « féminin »), et sont ordonnés de manière à laisser les tuyaux les plus longs au centre et les plus courts sur les côtés, ou vice versa.

Pai-hsiao : flûte de Pan chinoise.



Païk Nam June (Séoul 1932) compositeur coréen. Il a étudié à Tokyo, Munich, Fribourg (avec W. Fortner), Cologne, Darmstadt. De 1961 à 1964, il a été l'un des organisateurs du groupe Fluxus en Europe. Il a été successivement influencé par la musique de Bartók, Schoenberg et Stockhausen, avant de se tourner vers des compositions multiformes (inspirées par J. Cage et d'autres artistes tels que K. Schwitters et M. Duchamp). Parmi ces dernières, signalons *Hommage à John Cage* pour 2 pianos (à détruire pendant l'exécution), 3 bandes magnétiques, des projections, des représentations sur le vif intégrant des œufs, des voitures d'enfants et une mobylette (1959) ; *Etude for pianoforte*, comportant la destruction de deux pianos, la coupe de la cravatte et le shampooing sans préavis de J. Cage (1960) ; *Simple* pour actions, piano et 3 bandes magnétiques (1961) ; *Sinfonie* pour 20 orchestres de chambre (1962) ; *Theater at Amsterdam*, composition itinérante à exécuter à différents endroits de la ville (1962).

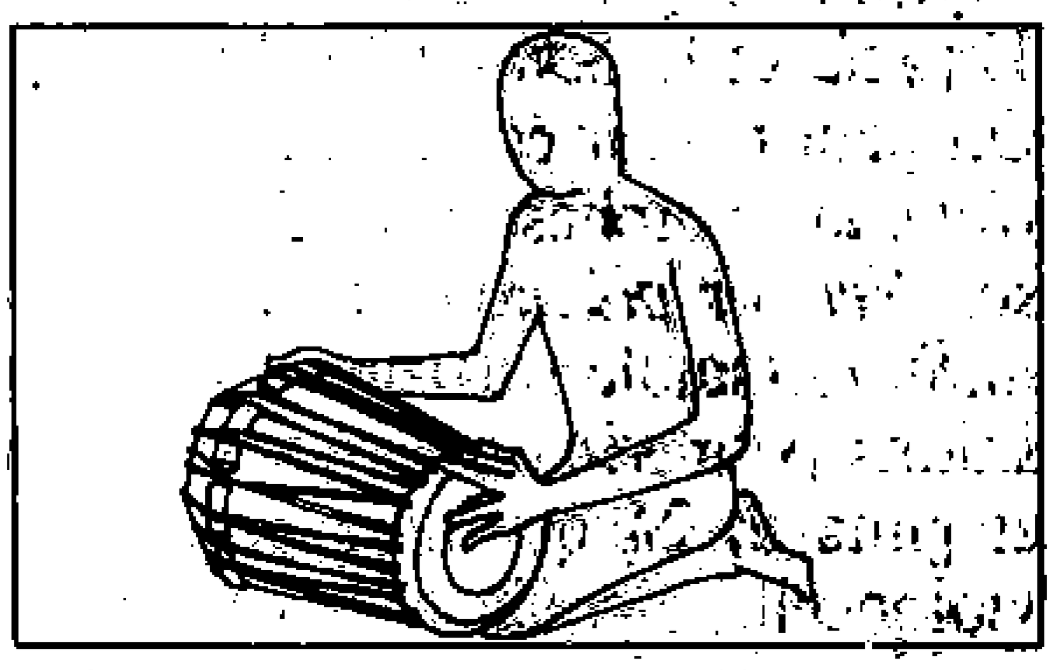
Paillard Jean-François (Vitry-le-François 1928) chef d'orchestre français. Il a fondé en 1959 un ensemble de musique de chambre, avec lequel il a effectué plusieurs tournées et enregistré de nombreux disques, dans un répertoire très large, bien que spécialisé dans la musique française des XVII^e et XVIII^e s. Il a publié en outre *la Musique classique française* (1960).

Paine John Knowles (Portland, Maine, 1839 - Cambridge, Massachusetts, 1906) compositeur et organiste américain. Après avoir étudié à Berlin, il a entrepris une carrière d'organiste concertiste en Allemagne; après son retour aux Etats-Unis, il s'est consacré à l'enseignement à partir de 1862, à l'Université de Harvard. Comme G. W. Chadwick et E. Mac-Dowell, P. a largement encouragé la recherche d'un style typiquement américain, indépendant des traditions étrangères. Ses œuvres (pour le théâtre, de style symphonique, choral et concertant) sont cependant très influencées par le romantisme allemand.

Paisiello Giovanni (Tarente 1740 - Naples 1816) compositeur italien. Il étudia au conservatoire de Sant'Onofrio à Capuana, à Naples avec F. Durante, C. Cotumacci et G. Abos, et se fit remarquer, jusqu'en 1759, comme auteur d'œuvres de musique sacrée et d'un *intermezzo.* En 1764, à Bologne, il se tourna vers le théâtre avec *Il Ciarlione,* et se remit à l'ouvrage aussitôt après, avec des livrets de Métastase et de Goldoni. De retour à Naples en 1766, il composa trois opéras sérias, *la Vedova di bel genio, l'Idole cinese* et *Lucio Papirio dittatore,* qui lui permirent de côtoyer les milieux culturels de la ville (ce fut l'époque où son amitié avec l'abbé Galiani se renforça). Il obtint un succès équivalent, dans le genre comique, avec *Socrate immaginario* (1775) sur un livret de G. B. Lorenzi. En 1775, il fut appelé par Catherine de Russie à Saint-Pétersbourg, à la succession de T. Traetta comme maître de chapelle et responsable de l'Opéra italien. A Saint-Pétersbourg, P. composa (tout en remaniant des œuvres précédentes) l'opéra séria, *Nitteti* (1777) et 3 œuvres bouffes : *la Serva padrona* (1781), sur le même texte mis en musique par Pergolèse, presque au milieu du siècle; le *Barbier de Séville* (1782), tiré de la comédie de Beaumarchais par le librettiste G. Petrosellini; et *Il Mondo della luna* (1782), sur un texte de Goldoni. Des désaccords avec le comité pour la réorganisation des Théâtres de la cour, son arrestation et la maladie de sa femme le firent revenir en Italie, en 1784. De passage à Vienne, à la demande de Joseph II, il écrivit *Il Re Teodoro in Venezia.* En 1789, au palais royal de Caserta, il donna *Nina pazza per amore,* l'un de ses opéras les plus réussis, et l'un des rares à être restés au répertoire jusqu'à nos jours. Ses derniers opéras sérias (*Pirro,* 1787 et *Elfrida,* 1792, sur un texte de R. De' Calzabigi) montrent une certaine parenté avec l'expression dramatique de Gluck, alors que *Proserpine* (1803) — composé à son arrivée à Paris, pour le futur empereur Napoléon — tient compte de l'expérience dramatique de la tragédie lyrique française (le livret de *Proserpine,* de Ph. Quinault fut également mis en musique par J.-B. Lully, en 1680). Après l'Empire, il ne bénéficia pas des sympathies des Bourbons, qui le privèrent de toute charge, lui reprochant son adhésion à la République Parthénopéenne de 1799, les nombreux honneurs obtenus à Paris grâce à Napoléon, et les charges reçues, à Naples, de Joseph Bonaparte et de Murat.
La production lyrique de P. — en tout, une centaine d'œuvres comiques ou sérieuses — se situe d'une façon cohérente dans la lignée du ton poétique et sentimental du milieu du siècle. L'esprit de Paisiello se trouve déjà dans son œuvre de jeunesse, *Il Duello* (1774, revu en 1780, sous le titre *Il Duello comico*), dans laquelle le personnage douloureux de Clarisse annonce, et non seulement de façon dramatique, celui de Donna Anna, de Mozart, tout comme d'autres personnages des œuvres futures de P., telle la Rosine du *Barbier.* L'introduction de l'élément pathétique n'enlève rien, par ailleurs, à la veine authentiquement comique de P., qui se rattache aux modèles de la tradition napolitaine (Pergolèse et Scarlatti), comme dans *la Serva padrona* et *le Barbier de Séville.* Cette dernière œuvre ne possède cependant pas la verve de l'œuvre homonyme de Rossini, et il lui manque également une caractérisation psychologique précise des personnages, à travers la musique; dans l'œuvre de P., Figaro n'est pas le protagoniste, le *factotum* de l'action, mais au contraire un personnage presque marginal, le compositeur privilégiant plutôt le rôle du tuteur balourd (Bartolo), personnage comique et pathétique. Les opéras sérias de P., beaucoup moins célèbres que ses œuvres bouffes, paraissent, de prime abord, moins originaux et plus liés à la convention de l'époque. Les œuvres de musique sacrée (oratorios et messes) et instrumentale (symphonies concertantes, sonates, concertos et quatuors) sont plus négligeables. Pour caractériser la musique de P., on peut souligner le soin apporté aux parties instrumentales, avec l'usage des vents comme soutien des voix, les symphonies en un seul mouvement, l'introduction du style concertant des *opere buffe* dans les *opere serie* au style héroïque, et l'utilisation de chœurs dans les airs.

pakhavaj tambour à deux membranes en forme de baril, utilisé dans la musique classique de l'Inde du Nord. Semblable au → mridangam, mais plus grand que ce dernier, il est composé d'un support creusé dans le bois, légèrement asymétrique, de sorte que l'une des deux membranes soit plus large que l'autre. Sur la surface des deux peaux, on applique un enduit élastique, qui permet d'accorder le tambour dans un registre assez grave et de rendre le timbre plus métallique et riche d'harmoniques. Le p. est surtout utilisé pour l'accompagnement du chant «dhrupad».

Joueur de pakhavaj, tambour en forme de baril (Inde du Nord).



Paladilhe Emile (Montpellier 1844 - Paris 1926) compositeur français. Prix de Rome en 1860, avec la cantate *Ivan IV,* il s'est affirmé dans le domaine de l'opéra grâce à une veine mélodique extraordinairement facile *(le Passant, l'Amour africain, Suzanne, Diana, Patrie).* Sa très célèbre *Mandolinata* a été orchestrée par plusieurs compositeurs, dont Saint-Saëns.

Palau Boix Manuel (Alfar del Patriarca, près de Valence, 1893 - Valence 1967) compositeur et chef d'orchestre espagnol. Personnalité très marquante dans la vie musicale de son pays, il s'est consacré avec beaucoup de ferveur à la recherche méticuleuse et à la collecte de chansons populaires. Très sensible aux suggestions du folklore, il a été en outre influencé par les musiciens impressionnistes, Ravel en particulier. Son abondante production comprend, notamment un opéra et une zarzuela, des ballets, des symphonies, des pièces de musique chorale et de chambre, ainsi que des œuvres pour piano. Il a été directeur de l'Institut de musicologie de Valence, de 1948 à 1967.

paléographie musicale branche de la musicologie, qui a pour objet l'étude et le déchiffrage des systèmes anciens de notation musicale, antérieurs à la musique mesurée (proportionnelle). Cette discipline revêt une importance particulière pour l'étude des documents de l'ancien chant liturgique chrétien. Mocquereau intitula «Paléographie musicale», la monumentale collection de manuscrits liturgiques anciens, dont il s'occupa à partir de 1889.

Palester Roman (Śniatyn 1907) compositeur polonais. Pendant les années 1930, il a été l'un des principaux représentants de la musique de son pays. Il a vécu en Allemagne, puis à Paris à partir de 1949. Il a surtout composé des pièces de musique symphonique et de chambre; mais il a également écrit des musiques de scène et de film, 2 opéras et un ballet. Après avoir été très proche du nationalisme de K. Szymanowski, il s'est ensuite tourné vers les expériences de l'avant-garde européenne.

Palestine Charlemagne (Brooklyn 1945) compositeur américain. Il a étudié à New York, où il a été organiste à l'église Saint Thomas; il est parmi les principaux représentants de la musique répétitive. Il utilise le principe répétitif plus particulièrement dans la recherche des sons harmoniques par résonance, comme dans *Strumming music* (1975-76), pièce pour piano d'une durée d'une heure.

Palestrina Giovanni Pierluigi da (Palestrina, Rome, v. 1525 - Rome 1594) compositeur italien. En 1537, il était enfant de chœur à la basilique de S. Maria Maggiore à Rome. En 1544, il fut nommé organiste et maître de chant de la cathédrale de Palestrina, et en 1547, il épousa Lucrezia Gori, qui lui donna trois fils, Rodolfo, Angelo et Iginio, qui seront tous musiciens. Quand l'évêque de Palestrina, Giovanni Maria del Monte, fut élu pape sous le nom de Jules III, il lui proposa de devenir maître de sa chapelle particulière à Rome, en 1551; par la suite, en 1555, P. abandonna cette charge pour le poste de chanteur à la chapelle Sixtine. La même année, le pape le congédia, ainsi que deux autres musiciens, car ils n'étaient pas célibataires; mais P. réussit à obtenir la charge de maître de chapelle de St-Jean-de-Latran, succédant à Roland de Lassus. En 1560, mécontent de son salaire, il donna sa démission pour devenir, une année plus tard, maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure. En 1565, il laissa également cette charge pour celle de directeur de l'enseignement musical du nouveau séminaire romain. Pendant toutes ces années, P. exerça aussi dans le domaine de la musique profane et dirigea des représentations de différents genres à la villa de Tivoli du cardinal Hippolyte d'Este. En 1571, il retourna au service du pape en qualité de maître de chapelle. En 1580, après le décès de sa femme et de deux de ses fils, il décida de rentrer dans les ordres. Mais l'année suivante, il changea d'avis, épousa une riche veuve, Virginia Dormoli, propriétaire d'un magasin de fourrure, et consacra le restant de sa vie à la composition et à la publication de ses œuvres. Ses funérailles eurent lieu à St-Pierre de Rome où sur sa tombe, on inscrivit *Princeps musicae*. Il fut enterré dans la Cappella nuova de St-Pierre.

La production musicale de P. fut considérable du point de vue quantitatif, bien que non exceptionnelle pour l'époque. Elle comprend surtout des œuvres de musique sacrée : plus de 100 messes, 2 *Stabat mater* (1 à 8 voix, l'autre à 12), plus de 250 motets (parmi lesquels 29 sur le *Cantique des Cantiques*) et de très nombreuses compositions liturgiques, des hymnes, des magnificat, des litanies, des psaumes, des offertoires, des lamentations (comme les admirables *Improperia*, à 8 voix). En outre, il composa 91 madrigaux profanes et 42 madrigaux spirituels. La moitié de ses messes reprend ses propres compositions ou celles d'autres compositeurs. La messe *Dies sanctificatus*, par exemple, publiée à l'extrême fin de sa vie, repose sur le motet qui commence avec les mêmes paroles, et que P. avait publié plus de 30 ans auparavant. En fait, il ne s'agissait pas d'imitations serviles d'un modèle; la méthode utilisée consistait à employer le matériel thématique d'une œuvre originale dans toutes les sections principales de la messe. Dans le tiers de ses messes, P. utilise la technique de la paraphrase ou développe librement le matériel thématique du fonds grégorien; ainsi, la messe *Aeterna Christi munera* développe-t-elle la mélodie de l'hymne qui commence avec ces mêmes paroles.

G. P. da Palestrina : page extraite d'un manuscrit du XVI^e^ s. Milan, Bibliothèque du Conservatoire.

Dans 7 messes, il suit la méthode traditionnelle (que la Contre-Réforme réprouvait) qui consistait à utiliser un thème, sacré ou profane, comme cantus firmus, chanté uniformément sur des notes longues, pendant que les 3 autres voix tressaient autour un tissu polyphonique. Une seule fois enfin, il se servit d'une mélodie profane, celle d'une chanson populaire de l'époque, *l'Homme armé*, tandis que 6 messes semblent ne rien devoir à des fonds préexistants : l'une d'entre elles est la messe du *Pape Marcel*, écrite en mémoire du pape Marcel II et en essayant de tenir compte d'exigences de simplicité et de clarté. En effet, à cette époque, une simplification de la polyphonie semblait indispensable pour rendre les paroles liturgiques compréhensibles et donc édifiantes. La maîtrise de P. dans l'écriture contrapuntique a toujours été l'objet d'une grande admiration; cependant, la beauté naturelle des lignes mélodiques, dans lesquelles l'influence du chant grégorien est évidente, reste l'élément dominant de son style. L'essence de l'harmonie palestrinienne tient dans un solide contraste entre dissonance et consonance, avec des passages de tension, immédiatement suivis d'autres moments de détente; il en résulte un style sans faille, qui peut parfois sembler manquer de personnalité. A la différence de quelques-uns de ses contemporains, P. semble peu enclin à conférer aux paroles une profondeur expressive, au moyen des modulations harmoniques et des dissonances; cela apparaît également dans les madrigaux, bien que leur style soit, en général, plus vif que dans la musique sacrée. Dans l'ensemble, on peut dire que la musique de P. se caractérise, en premier lieu, par un détachement, un ton impersonnel, et, dans un certain sens, par une sorte d'intemporalité; elle surprend, non pas par ce qu'elle dit, mais par le naturel et le contrôle sublime avec lequel elle le dit.

Le style de P. fut étudié, au cours des siècles suivants, par de nombreux théoriciens; J. J. Fux, en particulier, le prit comme fondement de son essai sur le contrepoint, intitulé *Gradus ad Parnassum* (1725). Sa connaissance des œuvres de P. était malheureusement limitée; mais la célébrité du livre fut telle, qu'elle fournit matière à de très nombreux autres traités sur le contrepoint; ainsi naquit une tradition pédagogique, qui, dans sa rigidité, avait peu de points communs avec le style de P. C'est seulement au XX^e s., lorsque la majeure partie des œuvres de P. fut désormais disponible en édition moderne, que l'étude du contrepoint a pris comme modèle la pratique réelle des œuvres de P., en s'opposant aux règles théoriques qui prétendaient en être dérivées.

Palisca Claude (Rijeka 1921) musicologue yougoslave naturalisé américain. Professeur à l'Université de Yale et président de la Société américaine de musicologie en 1970-1972, il a publié des études sur la musique italienne de la fin de la Renaissance et du baroque; il s'est intéressé plus particulièrement aux questions de théorie musicale du XVI^e s. et au développement de l'harmonie et du système tempéré au XVII^e s. (en rapport aussi avec l'empirisme scientifique). En outre, il a publié le précis *Baroque music* (1968), ainsi que des essais sur des questions relatives à l'éducation musicale.

Pallavicino Benedetto (Crémone, seconde moitié du XVI^e s. - Mantoue 1601) compositeur italien. En 1592, chanteur à la cour de Mantoue, il en devint maître de chapelle (1596), succédant à G. De Wert; à sa mort, C. Monteverdi prit sa succession. Madrigaliste de valeur reconnue, P. annonça le chromatisme monteverdien, en restant cependant attaché au style concertant de G. De Wert. Il a publié 10 livres de madrigaux de 4 à 6 voix, 1 livre de messe de 4 à 6 voix, 12 volumes de *Sacrae laudes* à 8, 12 et 16 voix.

Pallavicino Carlo (Salò, Brescia, v. 1630 - Dresde 1688) compositeur et organiste italien. Il commença son activité à la basilique de S. Antonio à Padoue. En 1666, il se rendit à Dresde auprès de George II de Saxe, au poste de maître suppléant, sous la direction de Schütz. Rentré en Italie en 1673, on le trouve de nouveau à Padoue, puis à Venise. Il passa les dernières années de sa vie à Dresde, comme maître de chapelle de la cour. Il a composé environ 20 œuvres lyriques. Parti de la tradition vénitienne de Cesti et de Cavalli, (avec un goût apparent pour le mélange des éléments comiques et dramatiques), P. atténua l'élément pathétique dans ses opéras, en réduisant la longueur des airs (d'ailleurs moins virtuoses que ceux de la majeure partie des auteurs de l'époque); en outre, il donna plus de relief et de vigueur à la partie instrumentale, en employant des instruments aux timbres contrastés.

Palm Siegfried (Berlin 1927) violoncelliste allemand. Très intéressé par la musique d'avant-garde, il a présenté le premier des compositions jugées jusqu'alors impossibles à exécuter en raison de leur difficulté, développant ainsi les possibilités techniques de son instrument. Il a enseigné dans plusieurs établissements et a publié *Pro musica nova : Studien zum Spielen neuer Musik für Cello* (1974). De 1977 à 1981, il a été directeur artistique de la Deutsche Oper de Berlin.

Palma Silvestro (Barano d'Ischia, Naples, 1754 - Naples 1834) compositeur italien. Elève de G. Paisiello, il fut un brillant compositeur d'*opere buffe*, tous représentés avec succès (*la Finta Matta*, 1789; *la Pietra simpatica*, 1795; *le Ninfe*, 1808; *lo Scavamento*, 1810; *Il Geloso di se stesso*, 1814); il composa également des œuvres de musique sacrée et instrumentale.

Palmgren Selim (Pori 1878 - Helsinki 1951) compositeur et chef d'orchestre finlandais. Après avoir commencé ses études musicales à Helsinki, il les a poursuivies à Berlin où il a été élève de F. Busoni. Ses œuvres pour piano (5 concertos, des sonates et des pièces variées) sont d'inspiration impressionniste. Il a composé aussi 2 opéras, des pièces vocales, des œuvres pour violon et piano ou pour violoncelle et piano.

Palomba Antonio (Naples 1705-1769) librettiste italien. Il vécut principalement à Naples. Il a écrit plus de 40 livrets, mis en musique par la plupart des compositeurs de l'école napolitaine de l'époque (D. Cimarosa, G. Paisiello, N. Piccini, T. Traetta, L. Leo, N. Jommelli).

Palomba Giuseppe (XVIII^e-XIX^e s.) librettiste italien. Neveu de Antonio P., il exerça à Naples dans les années 1765 - 1825. Il a écrit plus de 300 livrets dont 13 pour D. Cimarosa, parmi lesquels *le Astuzie femminili*.

Palumbo Costantino (Torre Annunziata, Naples, 1843 - Posillipo 1928) pianiste et compositeur italien. Il a entrepris avec succès une carrière de concertiste

en Italie, à Londres et à Paris; il a longtemps enseigné au Conservatoire de Naples et a largement contribué au développement de l'école pianistique locale. Il a composé surtout des pièces pour piano, mais aussi 2 œuvres pour le théâtre.

Panassié Hugues (Paris 1912 - Montauban 1974) critique de jazz français. Dans ses nombreuses publications il a été un fervent défenseur du jazz traditionnel contre les courants plus modernes.

pandeiro ou pandeiro cuadrado, tambour sur cadre à une seule peau, de forme carrée, utilisé dans la musique populaire ibérique, et plus particulièrement dans la région de Galice. Il sert à accompagner le chant et se porte attaché à la ceinture.

pandiatonisme terme introduit dans le langage musical par N. Slonimsky dans son ouvrage *Music since 1900* (1938), qui recouvre une technique de composition adoptée par la musique du XX^e^ s. : celle-ci est fondée sur l'utilisation libre des sept degrés de la gamme diatonique, à l'exclusion des altérations chromatiques. Le p. constitue la négation totale du langage post-wagnérien; il est à l'origine de presque toute la musique dite «néoclassique» de la période entre les deux guerres. Ses mélodies se caractérisent par d'importants sauts d'intervalles, souvent supérieurs à l'octave; ses harmonies sont formées par des progressions de tierces (accords de neuvième, onzième, treizième, etc.) et de quartes (mi, la, ré, sol). Le p. aboutit à des résultats variés, depuis une vague coloration de → modalité (Debussy, G. F. Malipiero) jusqu'à une véritable recherche de la dissonance, où l'on peut cependant toujours reconnaître la présence d'un plan tonal (Prokofiev, Falla, Poulenc).

Panel Ludovic (Rouen 1887 - Paris 1952) organiste et compositeur français. Elève d'A. Guilmant, puis d'E. Gigout, son successeur au poste de professeur d'orgue du Conservatoire de Paris, il obtint son 1^er^ Prix d'orgue en 1913. Il fut sucessivement organiste de St-Jacques de Dieppe (1913-1921) et du Sacré-Cœur de Montmartre (1921-1945), avant de diriger la maîtrise de St-Martin-des-Champs (1945-1952). Il a composé des messes, des motets, un *Te Deum* et des pièces d'orgue. On lui doit l'édition moderne des *Pièces d'orgues* de Fr. d'Agincour (1956). □

panharmonikon instrument mécanique pourvu d'un cylindre phonotactique, conçu et construit vers 1807 par J. N. Maelzel, pouvant reproduire le son d'instruments à cordes, de flûtes et d'instruments à percussion. Beethoven, qui connaissait son inventeur, a composé pour p. la version originale de *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* («la Victoire de Wellington ou la Bataille de Vittoria», 1813).

Panizza Ettore (Buenos Aires 1875 - Milan 1967) chef d'orchestre et compositeur argentin d'origine italienne. Il a commencé ses études musicales en Argentine avec son père et s'est ensuite perfectionné au Conservatoire de Milan. Il a été chef d'orchestre au théâtre de la Scala, aux côtés de Toscanini, et au Metropolitan. Il nous a laissé des drames lyriques, des œuvres orchestrales et de chambre.

Pannain Guido (Naples 1891 - 1977) critique musical et compositeur italien. Disciple de l'esthétique de B. Croce, il a collaboré à différents journaux et revues («Il Tempo» de Rome et «Epoca», entre autres) et publié plusieurs ouvrages, dont *le Origini della scuola musicale napoletana* («les Origines de l'école de musique napolitaine», 1914), des études sur Monteverdi, Bellini, Wagner, Verdi et des auteurs contemporains (*Musicisti dei tempi nuovi* [«Musiciens des temps nouveaux»], 1932) et, avec A. Della Corte, une histoire de la musique (*Storia della musica*, 3 vol., 1936). Comme compositeur il a été très influencé par la musique impressionniste et par le style de Puccini; il a écrit les opéras *l'Intrusa* (d'après Maeterlinck, 1926) et *Madame Bovary* (d'après Flaubert, 1955), des pièces de musique chorale, symphonique et de chambre.

Panni Marcello (Rome 1940) chef d'orchestre et compositeur italien. Interprète très apprécié de musiques d'avant-garde, il a composé des œuvres symphoniques et de chambre : *Empedokles Lied* (1965, pour baryton et orchestre), *D'ailleurs* (1966, pour quatuor à cordes), *Après tout* (1967, pour trio à cordes et orchestre), *Che cosa apparirà* («Que va-t-il en sortir?», 1969, pour orchestre de chambre), *Agréments* (1969, pour cordes), *Domino* (1969, pour instruments à clavier), etc. Il a publié des rééditions d'œuvres du XVIII^e^ s.

Panseron Auguste Mathieu (Paris 1796 - 1859) professeur de chant et compositeur français. Il fut claveciniste de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Italien (1829), et professeur de chant au Conservatoire de Paris. Il est connu surtout pour ses œuvres didactiques, et également comme auteur d'œuvres lyriques, de musique sacrée et de romances célèbres.

pantaleon instrument cordophone semblable au → Hackbrett (dulcimer), muni de 186 cordes frappées avec des baguettes revêtues de cuir. Inventé vers 1697, par Pantaleon Hebenstreit, il fut ensuite perfectionné par d'autres facteurs qui lui adaptèrent un clavier et augmentèrent le nombre de cordes. Il peut être considéré comme l'ancêtre du pianoforte.

pantomime spectacle théâtral avec accompagnement musical, pendant lequel les interprètes s'expriment au moyen du geste et de la mimique; il diffère du ballet par une stylisation moindre et une absence de plan chorégraphique. Très répandu en Grèce et dans la Rome d'Auguste, la p. moderne se développa en Angleterre au XVIII^e^ s. et, plus tard, en France. Au XX^e^ s., la p. a connu, musicalement, une sorte de renaissance, grâce, entre autres, à F. Schreker, R. Strauss et B. Bartók (*le Mandarin merveilleux*, 1918-19).

Panufnik Andrzej (Varsovie 1914) compositeur et chef d'orchestre polonais naturalisé anglais. Il a dirigé l'orchestre philharmonique de Cracovie (1945) et de Varsovie (1946); puis il s'est établi en Angleterre (1954), où il a poursuivi sa carrière à la tête des principaux orchestres britanniques. Ses compositions, où il réutilise souvent des éléments empruntés au folklore slave, comprennent des symphonies, plusieurs œuvres pour ensembles instrumentaux, des pièces de musique de chambre et des lieder.

Panzéra Charles (Genève 1896 - Paris 1976) baryton français d'origine suisse. Après ses études au Conservatoire de Paris, il débuta dans *Werther* de J. Massenet (1919). Il poursuivit ensuite une brillante carrière internationale, produisant des récitals consacrés aux musiciens français comme H. Duparc ou G. Fauré, qui lui dédicaça *l'Horizon chimérique* (1922). A partir de 1951, il enseigna au Conservatoire de Paris. Il a publié divers ouvrages, comme

l'Art de chanter (1945) ou *l'Art vocal : 30 leçons de chant* (1957). □

Papaioannou Yannis A. (Kaválla, Macédoine, 1911) compositeur grec. Il s'est perfectionné à Paris avec A. Honegger. A partir de 1950, il a successivement utilisé les techniques atonales, dodécaphoniques, sérielles libres et post-sérielles d'avant-garde. A partir de 1952, il est professeur de composition au Conservatoire d'Athènes. Il a composé des œuvres symphoniques, de chambre et pour piano, ainsi que des musiques de scène pour des tragédies.

Papandopulo Boris (Honnef am Rhein 1906) compositeur et chef d'orchestre yougoslave. Il a étudié à Zagreb et à Vienne, et il a été chef d'orchestre à Rijeka, Sarajevo et Zagreb. Il a composé 4 œuvres pour le théâtre (dont l'opéra bouffe *Amphitryon*, 1940), des musiques de scène, des pièces symphoniques (entre autres, une brillante *Sinfonietta* pour cordes et un original *Concerto da camera* pour soprano, violon, piano et bois), des pièces de musique de chambre, la cantate *la Légende du camarade Titus* et l'oratorio *la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*. Initialement très marqué par le folklore slave, il s'est ensuite progressivement tourné vers le néoclassicisme et les autres techniques de composition du XX^{e} s.

Papineau-Couture Jean (Outremont, près de Montréal, 1916) compositeur et pédagogue canadien. Elève de G. Cusson, L.-P. Morin et N. Boulanger, il a enseigné au Conservatoire (1946-1951) et à l'Université de Montréal, où il a été successivement professeur de composition, puis doyen de la Faculté de musique (1968-1973). Fortement marquée par un langage à tendance néoclassique ayant évolué vers un langage chromatique néo-impressionniste, sa production musicale est considérable, abordant tous les genres, excepté l'opéra, avec une nette préférence pour les petits ensembles de chambre. Il a composé pour l'orchestre, avec *Concerto grosso* (1943), *Symphonie n° 1* (1948), *Poème* (1952), *Pièces concertantes 1 à 5* (1957-63) et *Oscillations* (1969); pour le chœur, avec *Psaume CL* (1954) et *Viole d'amour* (1966); pour divers ensembles instrumentaux, avec *Nocturnes* (1969), *Obsession* (1973), *le Débat du cœur et du corps* (1977); pour le piano, avec *Suite* (1942), *Aria* (1960) et *Complémentarité* (1971). Pour la scène, il écrivit les ballets *Papotages* (1949) et *Eclosion* (1961). □

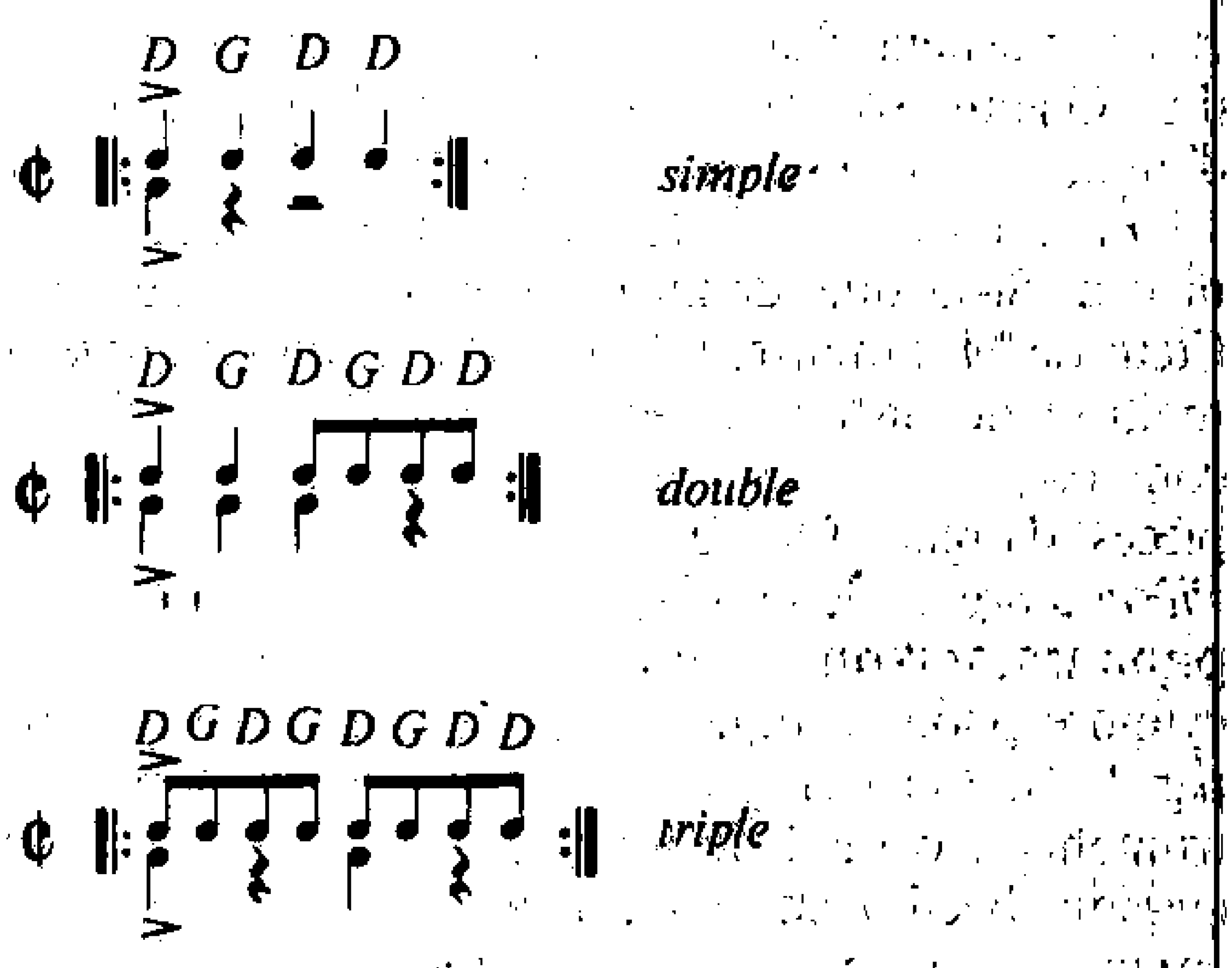
Pâque Désiré (Liège 1867 - Besancourt 1939) compositeur belge. Il a exercé différentes activités didactiques en Turquie, en Grèce, au Portugal et en d'autres pays; en 1914, il s'est établi à Paris. Très influencé par la musique russe dans ses premières compositions, il s'est ensuite tourné vers l'atonalité libre. Il a composé 8 symphonies, plusieurs pièces de musique de chambre, des mélodies, des pièces pour piano et pour orgue, ainsi qu'un drame lyrique.

Paquette Daniel (Morteau, Doubs, 1930) musicologue français. Docteur ès lettres. Après ses études au Conservatoire et à l'Université de Dijon, il a été assistant à l'Université de Strasbourg, maître-assistant à l'Université de Dijon, maître de conférence puis professeur d'histoire de la musique à l'Université de Lyon II, après y avoir fondé le Département de la musique (1972), dont il est le directeur. Spécialiste d'organologie antique, ses recherches portent aussi sur la musique française du XVIII^{e} s., notamment sur J.-Ph. Rameau et J.-J. Rousseau, et les rapports entre musique et beaux-arts. Il a publié divers articles et ouvrages, dont *J.-Ph Rameau, musicien sensible et savant rigoureux* (1983), *l'Instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique : études d'organologie* (1984) et *Jean-Philippe Rameau, musicien bourguignon* (1990). □

Parabosco Girolamo (Plaisance 1520 ou 1524 - Venise 1557) organiste italien, compositeur et homme de lettres. Il étudia peut-être avec A. Willaert ; après avoir séjourné dans différentes villes italiennes, il s'établit à Venise où il fut organiste à St-Marc, de 1551 à 1557. Il a publié, dans le style de Willaert et de A. Gabrieli, un livre de *Madrigali a 5 voci* (1546), qui connut un grand succès, ainsi qu'un *Ricercare* pour orgue (en anthologie) figurant parmi les premiers exemples du genre. Ami de l'Arétin, du Titien et d'autres artistes de l'époque, il a écrit des poésies, des nouvelles et des comédies.

paradiddle technique d'exécution pratiquée avec les instruments à percussion, surtout dans la musique jazz et dans la musique légère. Elle fait intervenir deux battements consécutifs exécutés par la même main à l'intérieur d'une série de battements exécutés alternativement par les deux mains. Le p. peut être *simple*, *double* ou *triple*, selon que les deux battements consécutifs exécutés par la seule main droite ou gauche interviennent après deux, quatre ou six battements exécutés par les deux mains alternées. Le p. est un élément essentiel de la technique percussive de la musique dansante.

Exemples de paradiddle :



[*D* = *main droite*; *G* = *main gauche*]

Paradisi Pietro Domenico, ou P. D. Paradies (Naples 1707 - Venise 1791) compositeur italien. Peut-être élève de Porpora, en 1746, il s'établit à Londres, où il vécut jusqu'en 1760, enseignant le clavecin et le chant. Auteur intéressant d'œuvres lyriques, il dut sa célébrité surtout à ses douze *Sonate di gravicembalo* (publiées à Londres, en 1746), documents importants et l'un des sommet de l'art du clavecin du XVIII^{e} siècle italien, tant par leur variété et leur élégance que par leur ingénieuse technique instrumentale.

parallèle désigne le mouvement de deux ou plusieurs parties d'une composition, qui procèdent simultanément en sens ascendant ou descendant.

paraphrase composition librement recomposée à partir d'un texte musical préexistant. Pratiquée dès le Moyen Age dans le répertoire liturgique sous différentes formes vocales et instrumentales, elle a été particulièrement à la mode chez les compositeurs virtuoses du XIX^{e} s. (Liszt, Thalberg, Rubinstein, Tausig et Sarasate, entre autres) comme pièce généralement instrumentale, à caractère brillant et techniquement très difficile, bien souvent élaborée à partir de thèmes célèbres de l'opéra.

Paray Paul (Le Tréport-sur-Mer 1886 - Monte-Carlo 1979) chef d'orchestre et compositeur français. En 1911, il a remporté le Prix de Rome avec la cantate *Yanitza*. Il a entrepris la carrière de chef d'orchestre en 1920 et s'est affirmé dans le répertoire de Brahms, du deuxième romantisme et des impressionnistes français. Il a composé un ballet, un oratorio, une messe et des pièces de musique de chambre.

Parennin Jacques (Ferryville 1919) violoniste français. En 1942, après ses études à Lorient et au Conservatoire de Paris avec Calvet, il a fondé un quatuor à cordes, avec Marcel Charpentier, violoniste, Serge Collot, altiste, et Pierre Penassou, violoncelliste. En 1958, Collot a été remplacé par Michel Wales, auquel a succédé Dénes Marton en 1964. En 1970, Gérard Caussé a pris la place de Marton et Jacques Ghestem celle de Charpentier. Le Quatuor Parennin a débuté une carrière internationale dès 1949 et s'est acquis une grande réputation depuis 1970, en interprétant aussi bien les classiques et romantiques que les musiciens de la seconde école de Vienne et les compositeurs actuels. □

parfait dans la notation mesurée, proportionnelle, indiquait la division ternaire d'une valeur de note ou d'une mesure. // On appelle *accord p.*, l'accord de 3 sons constitué de la note fondamentale, de la tierce majeure et de la quinte juste (accord p. majeur); ou de la note fondamentale, de la tierce mineure et de la quinte juste (accord p. mineur). // Par *cadence p.*, on désigne la succession harmonique — avec une fonction conclusive, dans la tonalité dans laquelle on se trouve — de l'accord parfait sur le cinquième degré (dominante), et de l'accord parfait sur le premier degré (tonique). // On appelle *consonance p.*, les intervalles d'unisson, d'octave, de quinte et de quarte justes. // *Système p.* (ou *systema teléion*) → modalité.

Pariati Pietro (Reggio nell'Emilia 1665 - Vienne 1733) poète et librettiste italien. En 1699, s'étant établi à Venise, il s'occupa de la version en vers de certains livrets de A. Zeno, avec lequel il collabora aussi par la suite à Vienne, où, en 1714, il fut nommé poète à la cour. Il écrivit, sans intermédiaires, les textes des opéras et des oratorios pour Albinoni, Caldara, Lotti, Galuppi, Porpora, etc.

Pariboni Giulio Cesare (Rome 1881 - Milan 1964) compositeur et critique musical italien. Il a composé des œuvres pour le théâtre et des pièces pour orchestre et pour formation de chambre. Comme critique, il s'est intéressé à la musique instrumentale et vocale italienne; il a été particulièrement célèbre comme professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire de Milan.

Parisch-Alvars Elias (Teignmouth 1808 - Vienne 1849) harpiste et compositeur anglais. Après avoir étudié avec F.J. Dizi et N. Ch. Bochsa, il se perfectionna auprès de Th. Labarre. Dès 1834, il s'installa à Vienne, tout en voyageant à travers l'Europe et en Orient. Virtuose incontesté, il est à l'origine de nouvelles techniques de jeu qui enthousiasmèrent les musiciens contemporains, tels que H. Berlioz, F. Liszt ou F. Mendelssohn. Il a composé diverses pièces pour la harpe, comme *Voyage d'un harpiste en Orient*, *Mandoline* et *Sérénade* pour harpe seule, *Concertino* pour deux harpes et *Concerto* pour harpe et orchestre. □

Parisotti Alessandro (Rome 1835 - 1913) musicographe et compositeur italien. A partir de 1880, il a été secrétaire de l'Académie Sainte-Cécile de Rome. Il a composé des pièces de musique chorale et de chambre et publié une importante anthologie d'airs italiens des XVII^{e} et XVIII^{e} s.; cette dernière, malgré le manque de rigueur scientifique (particulièrement en ce qui concerne la réalisation de la basse continue), a largement contribué à la redécouverte de la musique de chambre vocale italienne.

Parker Christopher Charles, dit «Charlie» P., surnommé «Bird» (Kansas-City 1920 - New York 1955) saxophoniste alto de jazz américain. Il a fait ses débuts à Kansas-City dans l'orchestre de Jay McShann, avec qui il a enregistré ses premiers solos; puis il a fait partie des orchestres d'Earl Hines et Billy Eckstine. Au début des années 1940, au Minton's Club de New York, il a été l'un des protagonistes des réunions expérimentales du bop : ses improvisations présentent une structure harmonique très complexe, de nombreux accords altérés, des phrases mélodiques alternativement formées d'une succession rapide de notes très brèves ou bien de notes tenues, sur un rythme aux accents tout à fait irréguliers. L'influence de P. sur les musiciens de son époque a été immense et le rôle qu'il a joué dans la musique de jazz peut être comparé à celui de L. Armstrong. Les musiciens noirs des années 1970 postérieurs à John Coltrane se sont souvent inspirés de l'extraordinaire liberté d'improvisation de P. Il a joué et enregistré des disques surtout avec des quintettes et d'autres petits ensembles, avec Dizzy Gillespie en 1945, puis en son nom. Quoique très rarement, il a aussi utilisé le saxophone ténor.

Charlie Parker.

Parker Evan (Bristol 1944) saxophoniste ténor et soprano de jazz anglais. Il a été l'un des principaux représentants de l'improvisation en Europe pendant les années 1970.

Parker Horatio William (Auburndale, Massachusetts, 1863 - Cedarhurst, New York, 1919) compositeur, organiste et pédagogue américain. Il a étudié à Boston

et s'est perfectionné à la Hochschule de Munich. Organiste dans différentes églises et professeur dans plusieurs conservatoires et universités, il a composé des opéras, des œuvres pour orchestre, des cantates et des chœurs, d'inspiration romantique et impressionniste. Son oratorio *Hora novissima* op. 30 (1893) est empreint d'un profond sentiment religieux de source puritaine.

Parker Leo (Washington 1925 - New York 1962) saxophoniste baryton de jazz américain. Disciple de Charlie Parker, il a été le saxophoniste soliste le plus célèbre du bop. Il a joué en 1944 avec l'orchestre de Billy Eckstine, puis il a enregistré des disques avec Fats Navarro, Dizzy Gillespie et Illinois Jacquet, avant de se consacrer définitivement au rhythm and blues.

parlando indication d'interprétation utilisée dans la musique vocale en vue d'un effet le plus proche de la déclamation. // Dans la musique instrumentale, indication d'interprétation laissant une très grande liberté de rythme et de phrasé, proche du récitatif vocal.

parlato synonyme de → parlando. Indication d'interprétation caractéristique de certaines formes de musique (opérette, singspiel, opéra-comique, entre autres) qui appelle le passage du style chanté au style parlé. Parfois l'utilisation du p. peut atteindre des formes extrêmement complexes, en exploitant les possibilités offertes par les organes de la phonation dans une perspective musicale; l'utilisation du chœur p. de la part de plusieurs compositeurs du XX^e s. s'inscrit tout à fait dans cette optique de recherche.

Parodi Lorenzo (Gênes 1856 - 1926) compositeur et critique musical italien. Il a étudié à Paris avec E. Guiraud et J. Massenet et a été l'un des premiers défenseurs de Debussy. Il a composé des opéras, des œuvres pour orchestre, des cantates et plusieurs autres pièces d'inspiration française; il a publié des ouvrages critiques et des traités didactiques.

Parodi Renato (Naples 1899 - Rome 1974) compositeur italien. Il a été professeur de composition au Conservatoire de Rome. Il a écrit 2 ballets, des musiques de scène, des pièces vocales et symphoniques, d'inspiration modérément moderne; en outre, il a publié des rééditions d'œuvres de V. Fioravanti, G. Paisiello, G. B. Pergolesi et d'autres compositeurs.

parodie adaptation instrumentale d'un texte littéraire ou substitution d'un texte avec un autre dans une composition vocale. Déjà pratiquée au Moyen Age (dans le procédé du *contrafactum*), la p. fut très en vogue dans la musique religieuse des XV^e, XVI^e et XVII^e s., par ex. dans le travestissement spirituel de la → lauda, et surtout dans la messe p. (→ messe.)

parolier auteur des vers d'une chanson. L'œuvre du p. se différencie essentiellement de celle du poète, par le fait que ses vers doivent obéir aux exigences particulières de la métrique et de la phonétique, dérivant de l'exploitation musicale du texte. Au cours de l'histoire, dans de nombreux pays, les paroliers ont surtout cherché à privilégier la musique, de façon mécanique, avec des textes d'une extrême banalité. En Italie, seuls quelques poètes se sont risqués dans le rôle de parolier, alors qu'en France, c'est une tradition qui se pratique depuis longtemps. Le texte littéraire peut naître, indifféremment, avant ou après la musique : mais, seuls des compositeurs experts arrivent à travailler sur un texte préexistant.

Parry sir Charles Hubert Hastings (Bournemouth 1848 - Rustington, Oxfordshire, 1918) compositeur, pédagogue et musicologue anglais. Avec Ch. V. Stanford, il a été l'un des principaux promoteurs du mouvement pour le renouveau de la musique anglaise, qui s'est développé autour des Universités d'Oxford et de Cambridge, vers 1880. Comme compositeur, il s'est d'abord affirmé au Festival de Gloucester (1880) avec *Scenes from Prometheus Unbound* (d'après Shelley). Il a composé des œuvres vocales, qui comptent des chefs-d'œuvre, des pièces de musique de chambre et pour la scène, des oratorios, 4 symphonies et un opéra; son style est fortement marqué par le deuxième romantisme allemand et en particulier par Brahms. Dans le domaine musicologique, il nous a laissé une histoire de la musique du Moyen Age à l'époque moderne (*Summary of the History and Development of Mediaeval and Modern European Music*, 1893).

Pärt Arvo (Paide, Estonie, 1935) compositeur estonien. Initialement très proche de Prokofiev et de Chostakovitch, il s'est ensuite tourné vers les techniques sérielles et d'autres recherches musicales, comme celle du collage. Il a composé 3 symphonies, *Pro et contra* pour violoncelle et orchestre (1966) et la cantate *Laul armastatule* (1973), où il réutilise d'anciens procédés polyphoniques.

Partch Harry (Oakland 1901 - San Diego 1976) compositeur et inventeur d'instruments américain. Autodidacte de formation, il s'est consacré à l'élaboration d'un système fondé sur une échelle de 43 notes. Afin de faire exécuter ses œuvres, il a mis au point une série d'instruments complètements étrangers au système tempéré : certains transformés à partir d'instruments traditionnels, d'autres entièrement construits à l'aide de matériaux inhabituels. Dans ses compositions, il utilise souvent une voix soliste, ou bien un instrument traditionnel, parallèlement aux instruments de sa création, ce qui produit bien souvent des effets de timbres très originaux. Il a été reconnu tardivement par le public, grâce à son drame lyrique *Delusion of the Fury* (1969).

partie morceau, section, épisode plus ou moins long d'une composition musicale; dans cette acception, le terme peut être synonyme de mouvement, d'acte. // Dans un contexte contrapuntique ou harmonique, p. équivaut à *voix*, et indique l'une des lignes vocales ou instrumentales appartenant à la structure d'une composition. Dans ce sens, on distingue les *parties réelles*, différentes les unes des autres et éléments constitutifs de l'architecture de la composition, des parties de *redoublement*, consistant en de simples redoublements des parties réelles, assumant la fonction de renfort phonique ou de recherche de timbre et de couleur. // Dans le cas d'une composition vocale, instrumentale ou vocale-instrumentale de plus d'un exécutant, la p. désigne la musique assignée à chaque chanteur ou instrumentiste, contenant ce qu'il devra interpréter. Chaque p. est extraite de la *partition* dont se sert le chef d'orchestre pour diriger l'ensemble de l'exécution. // *Avec la p.* : locution prescrivant à celui qui tient une p. d'accompagnement de seconder l'exécution d'un soliste vocal ou instrumental, en suivant les exigences de son interprétation.

partimento («partage») aux XVII^e et XVIII^e s., terme désignant une improvisation libre fondée sur

une basse donnée, constituant une sorte de développement et d'amplification de la technique usuelle de réalisation de la → basse continue.

partita forme de composition de la période baroque, généralement pour orgue ou clavecin, mais également pour d'autres instruments, constituée d'une série de variations sur une basse de danse (par ex. dans les livres de toccatas et p. de Frescobaldi) ou sur une autre basse donnée (par ex. sur des chorals de Bach). Dans la première moitié du XVIII^e^ s., le terme devint synonyme de suite (comme par ex. les p. pour clavecin et les p. pour violon de Bach).

partition d'orchestre représentation graphique d'une musique à plusieurs parties simultanées, vocales et instrumentales. Elle permet ainsi d'avoir sous les yeux toutes les parties, grâce à la superposition, de façon parallèle, des portées musicales respectives, portant tous les signes de notation et, dans le cas de parties chantées, du texte littéraire complet. Chaque portée peut être celle d'un seul exécutant ou plus souvent, peut reproduire la partie de plusieurs interprètes ou de plusieurs catégories d'exécutants (par ex. première flûte, seconde flûte, hautbois, clarinette, etc.; ou premiers violons, seconds violons, altos, sopranos, ténors, etc.). La p. rend lisible la composition dans son ensemble et permet à un coordinateur, le chef d'orchestre, de contrôler et de diriger l'exécution d'ensemble. L'idée de la p. commença à s'imposer vers le XVI^e^ s. avec le développement de la musique orchestrale. Une p. peut englober des dizaines de portées musicales; elle comporte, généralement en haut, la partie des bois (des plus aigus aux plus graves : flûtes, hautbois, clarinettes, bassons), puis des cuivres (trompettes, cors, trombones, tuba), de la harpe, et du piano, des percussions, des chœurs (comprenant les différentes voix, du soprano à la basse) des solistes vocaux et, enfin, celles des cordes (premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses).

Pascal Claude (Paris 1921) compositeur français. En 1945, il a remporté le Prix de Rome. Ses œuvres (compositions pour le théâtre, musiques de scène et de film, œuvres pour orchestre et de chambre) sont d'inspiration essentiellement néoclassique.

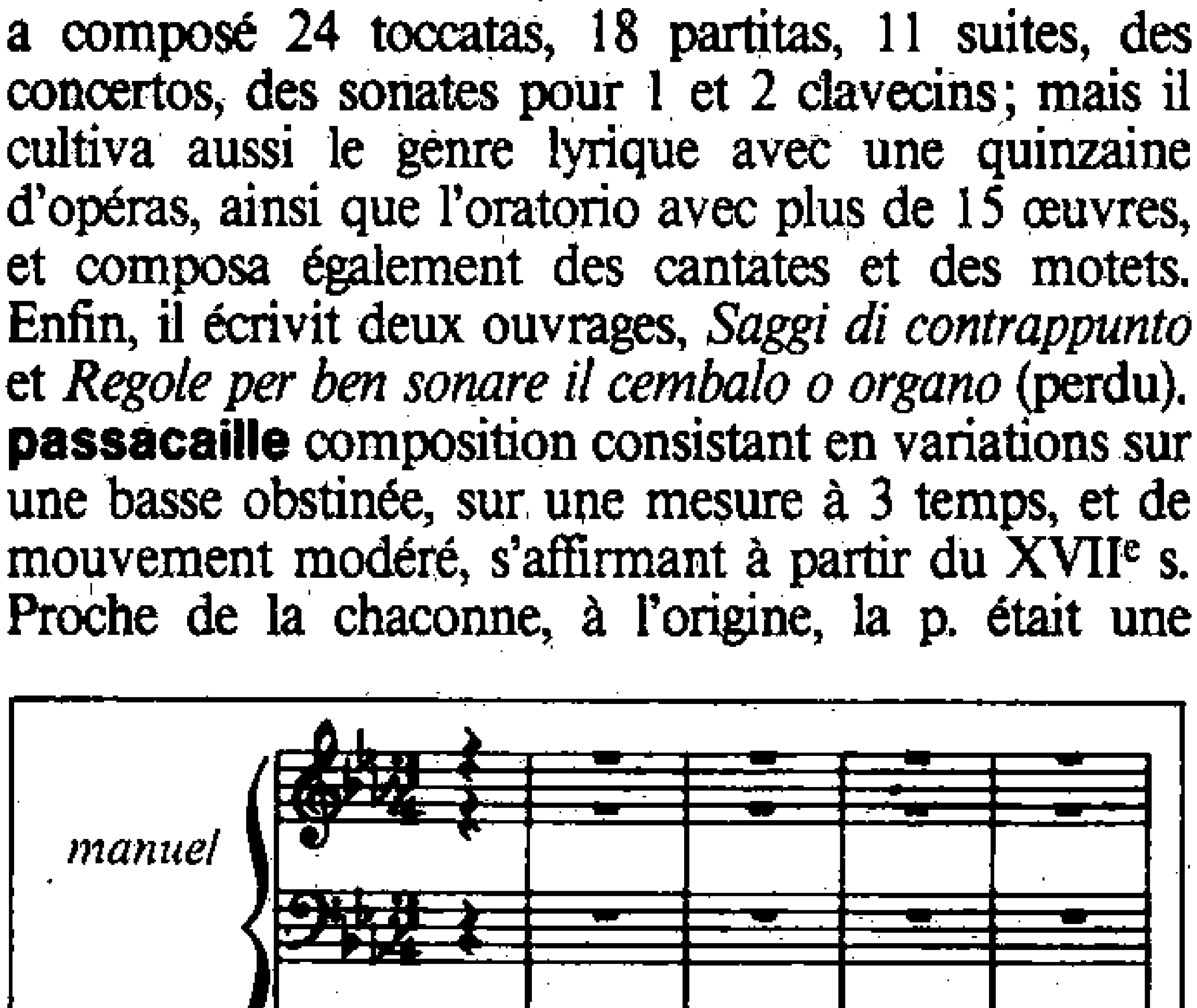
Pasdeloup Jules Etienne (Paris 1819 - Fontainebleau 1887) chef d'orchestre et organisateur de concerts français. Après avoir étudié au Conservatoire de Paris, il fonda en 1853 la Société des Jeunes Artistes du Conservatoire (devenue, en 1856, Société du Conservatoire impérial de Musique), association symphonique destinée à faire connaître les œuvres des jeunes compositeurs, surtout français. En 1861, il organisa six Concerts populaires au Cirque d'Hiver (5000 places), destinés à un public jusqu'alors exclu des soirées musicales de la Société des concerts du Conservatoire; l'initiative connut un succès extraordinaire, et le Concert populaire devint une véritable institution, qui allait jouer un rôle déterminant dans la création d'un nouveau public musical, plus élargi (et auquel il a fait connaître le répertoire allemand et celui des nouvelles écoles musicales), et qui allait exercer une influence positive également sur la production symphonique française. Cette institution fut bientôt suivie par d'autres, comme les Nouveaux Concerts de Charles Lamoureux (1871) et le Concert national Colonne (1873), qui entrèrent en sérieuse concurrence avec le Concert populaire; celui-ci poursuivit ses activités, avec plus ou moins de succès, jusqu'en 1884. P. essaya vainement de renouveler son institution en 1886, en organisant — avec beaucoup de succès d'ailleurs — un festival dédié à César Franck.

Pasero Tancredi (Turin 1893 - Milan 1983) basse italienne. Il s'est produit en concert de 1918 à 1953 sur les scènes des plus grands théâtres d'Europe et d'Amérique. Doué d'une voix très étendue et souple, au phrasé noble et expressif, il possédait un répertoire très vaste, comprenant les opéras de Wagner, Rossini, Moussorgski et, surtout, Verdi, son auteur préféré.

paso doble danse d'origine espagnole devenue populaire au tout début du XX^e^ s., sur un rythme binaire et dans un tempo plutôt rapide, généralement composée de deux parties principales. Destinée initialement à accompagner le défilé des quadrilles pendant la corrida, elle s'est répandue comme danse dans les théâtres et dans les salles de toute l'Europe.

Pasquini Bernardo (Massa di Valdinievole, Pistoia 1637- Rome 1710) compositeur, organiste et claveciniste italien. A peine âgé de12 ans, il s'établit à Rome, et fut l'élève de L. Vittori et A. Cesti; à partir de 1661, il exerça comme organiste dans différentes églises et oratoires, entrant, vers 1669, au service du prince Borghèse comme claveciniste de chambre. Apprécié comme concertiste par Christine de Suède, Ferdinand de Médicis et par l'empereur Leopold I, il se produisit également à l'étranger, entre autres, à la cour de Louis XIV. Ses œuvres les plus connues sont celles pour instrument à clavier; il y utilisa le style de la toccata, en contribuant à la rendre complémentaire de la fugue, et il figure parmi les premiers auteurs de sonates annonçant celles de D. Scarlatti. Il a composé 24 toccatas, 18 partitas, 11 suites, des concertos, des sonates pour 1 et 2 clavecins; mais il cultiva aussi le genre lyrique avec une quinzaine d'opéras, ainsi que l'oratorio avec plus de 15 œuvres, et composa également des cantates et des motets. Enfin, il écrivit deux ouvrages, *Saggi di contrappunto* et *Regole per ben sonare il cembalo o organo* (perdu).

passacaille composition consistant en variations sur une basse obstinée, sur une mesure à 3 temps, et de mouvement modéré, s'affirmant à partir du XVII^e^ s. Proche de la chaconne, à l'origine, la p. était une



Début de la « Passacaille » en do mineur, pour orgue, de J. S. Bach (exposition de la basse obstinée, sur laquelle se déroulent les variations).

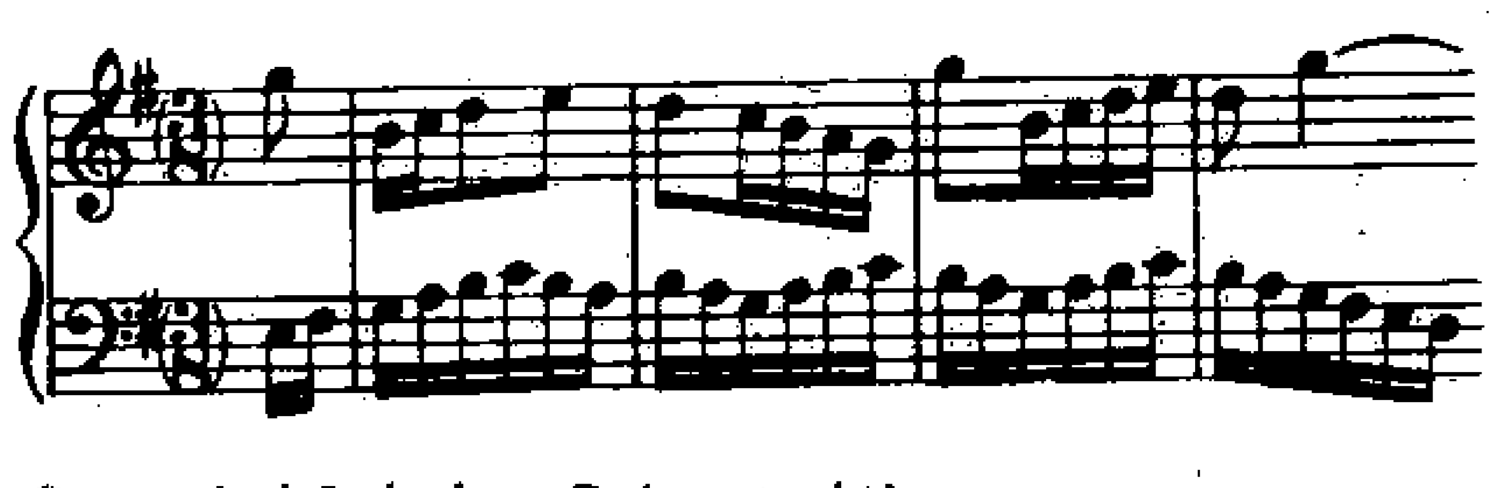
danse espagnole. Les p. pour orgue de Buxtehude et de Bach sont restées célèbres.

passage modulation ou passage d'une tonalité à une autre. Dans la pratique vocale du XVI^{e} s., les ornements improvisés, consistant essentiellement en gammes et en trilles, furent appelés p. // Nouvelle technique de chant du XVIII^{e} s., exercice d'agilité et de virtuosité. // Synonyme de fragment, brève section ou épisode d'une composition. // Synonyme de *pont modulant*, épisode de transition entre le premier et le second thème de la forme sonate. // *Notes de p.*, dans le langage harmonique, ce sont les notes qui relient deux notes réelles par degrés conjoints, diatoniques ou chromatiques, ascendants ou descendants; dans la terminologie de la technique vocale, les *notes de p.* désignent les notes de transition qui permettent de passer d'un registre à l'autre.

passamezzo danse de la Renaissance, de mesure binaire et de mouvement modéré, proche de la pavane, tout en étant moins solennelle et plus animée que cette dernière. D'origine française ou italienne, elle apparaît souvent dans le répertoire pour luth, ou celui du virginal anglais, ainsi que dans la suite instrumentale.

passepied danse à 3/8 ou 6/8, de mouvement vif, répandue surtout au XVI^{e} s., en France et en Bourgogne. Elle fut souvent introduite dans les suites instrumentales, entre la sarabande et la gigue.

Rythme de base du passepied.



Passepied I de la «Suite anglaise» n° 5 de J. S. Bach.

Passereau Pierre (XVI^{e} s.) compositeur français. Ténor à la chapelle du duc d'Angoulême en 1509, il tint ensuite le même poste à la cathédrale de Cambrai (1525-1530). Outre un motet, *Unde veniet auxilium mihi* (1534), son œuvre consiste en 26 chansons, tantôt grivoises, tantôt narratives ou descriptives, publiées de 1529 à 1547 par P. Attaingnant, et dont les plus célèbres restent *Il est bel et bon, Ce joly mois de may, Nostre dince, mon con, mon compere* ou *Sur le joly, joly jonc, ma doulce amye.* □

passion récit évangélique de la Passion du Christ, chanté dans les offices liturgiques de la semaine sainte, dès les premiers siècles de l'Eglise. La forme musicale la plus ancienne de p. est la récitation en style grégorien du texte de l'Evangile, faite par le prêtre durant la messe (cette forme a été remplacée presque complètement par une simple lecture, après la réforme liturgique du concile Vatican II). Vers le XIII^{e} s., on assista, dans le drame liturgique, au développement d'un style de p., avec plus de personnages et une forme représentative, toujours dans le style mélodique. A cette époque également, la récitation liturgique commença à revêtir un caractère nettement dramatique et, au XV^{e} s., la narration fut répartie, de manière stable, entre 3 voix, avec des registres et une exécution différents; ces voix interprétaient, respectivement, les paroles du Christ (la voix la plus grave), la partie de l'Evangéliste (voix médiane), les paroles des autres personnages et de la foule (voix les plus aiguës). Dans la seconde moitié du XV^{e} s., et au début du siècle suivant, les premières p. furent en style polyphonique (citons, parmi les compositeurs, R. de Lassus, T. L. de Victoria, W. Byrd) et on vit également le développement du genre de la *p. motet*, comprenant une série de motets polyphoniques (V. Ruffo, C. de Rore, entre autres). En Italie, à l'époque baroque, le genre de la p. fut peu cultivé, alors que, dans l'Allemagne de la Réforme, elle connut un développement considérable, se rapprochant au point de vue formel, de la cantate et de l'oratorio. H. Schütz, avec *les Sept Paroles du Christ*, avait créé une p. en style d'oratorio librement inspirée de la narration évangélique, et il mit en musique le texte original (dans la traduction allemande de Martin Luther) dans ses Passions selon saint Luc, saint Jean et saint Matthieu; ces p. sont composées dans un style récitatif assez sobre, alternant avec de brèves pages polyphoniques, et sans accompagnement instrumental. Par la suite, on prit l'habitude d'ajouter des passages de différentes origines au texte de l'Evangile et, au cours du XVIII^{e} s., on arriva à exploiter des textes choisis pour l'occasion, destinés à être mis en musique avec des airs et des récitatifs, selon les modèles de l'oratorio et de l'opéra. Ce genre de textes fut écrit en Allemagne par E. Neumeister et B. H. Brockes, et mis en musique par d'autres compositeurs comme G. F. Haendel et G. Ph. Telemann. Le point culminant de l'histoire du genre fut atteint par les chefs-d'œuvre de J. S. Bach, Passions en style d'oratorio, selon saint Matthieu et selon saint Jean, où le texte complet de l'Evangile, en langue allemande, alterne avec des commentaires poétiques, représentés par des airs et des récitatifs. Après Bach, le genre tomba de plus en plus en désuétude. Parmi les compositeurs modernes de p., on trouve L. Perosi, G. Migot, Penderecki.

Pasta Giuditta (Saronno, Varese, 1797 - Blevio, Côme, 1865) chanteuse lyrique italienne. Elle débuta en 1815 et, pendant environ 15 ans, chanta des rôles de contralto (alors qu'elle était, en fait, mezzo-soprano) et se fit connaître en Italie, à Paris et à Londres, surtout dans le répertoire de Rossini. Elle interpréta ensuite essentiellement des rôles de soprano, contribuant de façon déterminante à l'affirmation des premiers opéras romantiques grâce à l'interprétation exceptionnelle des personnages composés pour elle par Donizetti et Bellini (en particulier, Anne Bolène, Amina dans la *Somnambula*, Norma). Très vite cependant, sa voix se ressentit de ses efforts pour obtenir une tessiture plus élevée et, en 1837, elle dut se retirer de la scène. Dotée d'une voix chaude dans le médium et sonore et brillante dans les aigus, celle-ci, bien que très étendue (du *la* grave au *ré* suraigu), manquait peut-être de limpidité. Elle possédait d'excellentes capacités de virtuosité, mais, surtout, d'éloquence dans l'interprétation et une couleur vocale exceptionnellement variée ainsi qu'un style plein de noblesse et de «tragique sublime» comme l'a dit Bellini.

pastiche œuvre lyrique comprenant des pièces musicales non originales, mais extraites d'œuvres préexistantes, d'un ou de plusieurs compositeurs. Le

procédé du p., qui cherchait à rassembler le plus grand nombre de pièces au succès assuré, fut très à la mode aux XVII^e et XVIII^e s.

pastorale composition instrumentale, ou vocale, s'inspirant d'une scène à tendance pastorale, ou évoquant la nature, par l'imitation des mélodies et des instruments (musette, flûte, etc.) caractéristiques de la musique pratiquée par les bergers. Parmi les œuvres les plus célèbres de ce genre, on trouve les *sinfonie* contenues dans l'*Oratorio de Noël* de Bach et dans le *Messie* de Haendel, la *6ème Symphonie* en fa majeur, op. 68 et la *Sonate pour piano,* en ré majeur, op. 28 de Beethoven, ainsi que le dernier mouvement du *Concerto grosso nº 8 «pour la nuit de Noël»* de Corelli. // Aux XVI^e et XVII^e s., on désigna sous le nom de p. une représentation dramatique, le plus souvent en vers et inspirée d'un monde idyllique et bucolique, dans lequel intervenaient la musique et des danses (la présence de la musique est attestée à partir de la fin du XV^e s., par ex. dans la *Favola d'Orfeo* de Poliziano, représentée en 1480.) La p. est un des antécédents directs de l'opéra. Florissante en Italie, elle se répandit vite aussi en Allemagne et en France, où on appela également p. les premières formes de l'opéra (par ex. la *P. d'Issy* de Cambert, 1656 et la *P. comique* de Lully, 1667).

Pastura Francesco (Catane 1905 - 1968) musicologue et compositeur italien. Il s'est consacré à l'étude de l'œuvre de V. Bellini, dès 1935, lorsqu'il a publié la correspondance du compositeur *(Le Lettere di Vincenzo Bellini).* Devenu directeur du Musée Bellini de Catane en 1950, il a publié en 1959 l'ouvrage *Bellini secondo la storia* («Bellini selon l'histoire»). Il a composé des œuvres pour orchestre (*l'Alba di Trezza,* «l'Aube de Trezza», entre autres), des messes, des motets, des pièces de musique de chambre et des mélodies.

Patrick Patrick, dit «Pat» P. (Chicago 1929) saxophoniste baryton de jazz américain. Il est un des solistes les plus originaux de son instrument. Il a été membre de l'Arkestra de Sun Ra, où il est entré en 1956 et, pour une brève période, du quartette de Thelonious Monk. Il utilise aussi le saxophone alto, le saxophone ténor, la flûte et d'autres instruments.

Patta Serafino (Milan ? XVI^e s.- ap. 1619) compositeur et organiste italien. Moine bénédictin, il fut organiste à St-Pierre de Reggio nell'Emilia et dans d'autres villes. Il a publié plusieurs recueils de motets, des litanies et des psaumes. Il est l'un des premiers représentants du style monodique de la musique sacrée.

Patti Adelina (Madrid 1843 - Craig-y-Nos Castle, Pays de Galles, 1919) soprano italienne. Née dans une famille de musiciens, elle a fait ses débuts en 1859, à New York, dans *Lucia de Lammermoor* de Donizetti. Douée d'une voix peu puissante, mais extrêmement riche en couleurs, limpide et souple, elle a été la cantatrice la plus admirée de son temps. L'extraordinaire facilité et l'élégance avec laquelle elle exécutait les traits les plus virtuoses dans des opéras tels que *le Barbier de Séville* (Rossini), *la Somnambule* (Bellini), *Lucia de Lammermoor* (Donizetti), *les Puritains* (Bellini), *Dinorah* (Meyerbeer), *Rigoletto* (Verdi), *Roméo et Juliette* (Gounod), sont devenues légendaires. Elle s'est particulièrement distinguée dans *la Traviata* (Verdi) et dans *Faust* (Gounod), comme dans des rôles secondaires comme celui de Zerlina (*Don Juan* de Mozart); G. Verdi résumait ainsi l'ensemble de ses qualités artistiques : «C'est une artiste incomparable, douée d'un charme et d'un sens naturel uniques au monde».

Patton Charles, dit «Charley» P. (Dockery, Mississippi, 1885 - Holly Ridge, Mississippi, 1934) chanteur et guitariste de blues américain. Il a surtout chanté dans les plantations et dans la région du delta du Mississippi (où s'est développé le courant dit du «Delta Blues»), et il est le représentant le plus ancien du country blues dont nous possédons des disques. Certains de ses blues *(Mississippi Bo, Weavil Blues, High Water Everywhere)* s'inspirent de faits divers ou de catastrophes qui se sont produits dans les campagnes du Sud.

Pauer Ernst (Vienne 1826 - Jugenheim, près de Darmstadt, 1905) pianiste et compositeur autrichien. Elève de Sechter et Lachner, il a composé 3 œuvres pour le théâtre et plusieurs pièces instrumentales, mais il a été apprécié surtout pour les compositions et les ouvrages didactiques qu'il a consacrés au piano (sans compter les nombreuses pages autographes, les monographies, les révisions et les anthologies, les transcriptions d'auteurs classiques pour piano à 2, à 4 et à 8 mains, etc.). Son fils, Max P., a également consacré au piano des compositions et des ouvrages didactiques.

Pauer Jiří (Kladno-Libušín, Bohême, 1919) compositeur tchèque. Il a étudié au Conservatoire de Prague avec A. Hába, dont il s'est inspiré pour ses premières expériences sur les quarts de ton. Dans ses œuvres pour le théâtre et dans les pièces de musique symphonique et de chambre, il a essayé de réaliser une synthèse entre les éléments de la tradition populaire tchèque et les expériences avant-gardistes du XX^e s.

Paul Lester Polfus, dit «Les» P. (Waukesha, Wisconsin, 1916) guitariste de jazz et de musique légère américain. Il a été célèbre pendant l'après-guerre surtout à cause de ses disques, de goût commercial, qu'il a réalisés tout seul grâce à la technique de montage des différentes parties enregistrées séparément.

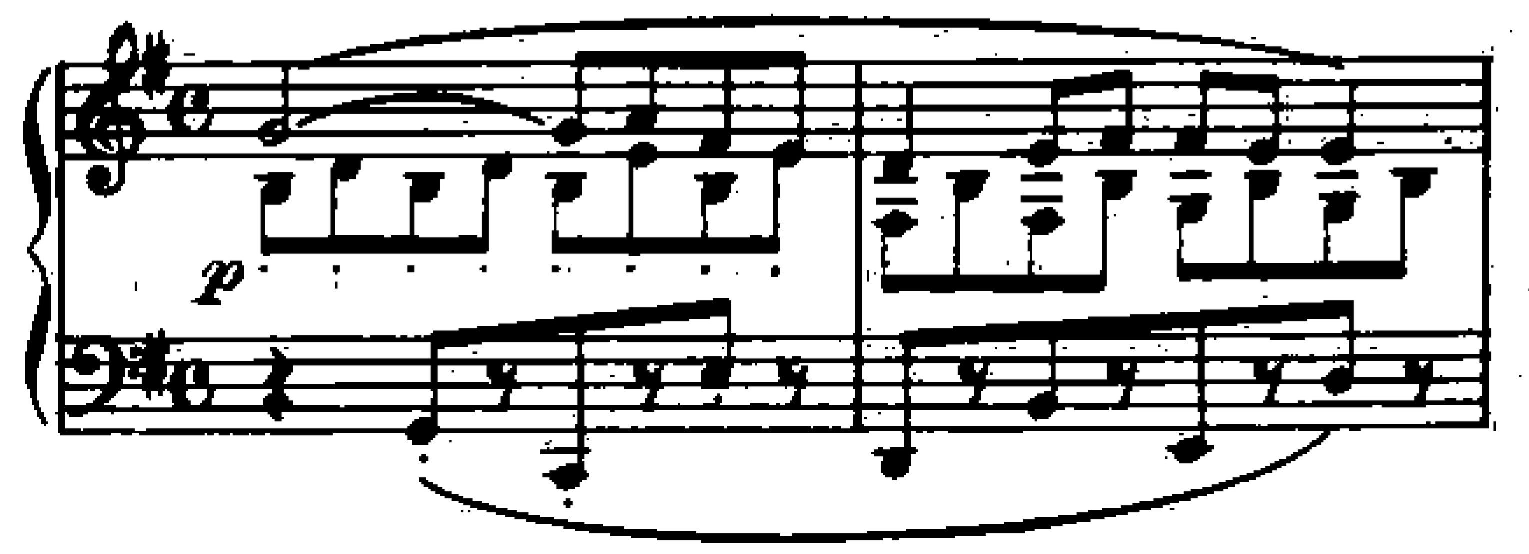
Paumann Konrad (Nuremberg v. 1415 - Munich 1473) organiste et compositeur allemand. Aveugle de naissance, il étudia à Nuremberg et devint un grand virtuose de l'orgue, de la flûte, du luth et du théorbe. A partir de 1450, il fut organiste de la cour de Munich, tout d'abord au service d'Albert III, puis de Sigismond et d'Albert IV. Il fut surnommé «l'aveugle miraculeux» lors d'un bref séjour auprès des Gonzague de Mantoue (1470). De sa production, il reste, en manuscrits, quatre recueils didactiques importants pour l'orgue qui représentent les premiers documents du genre : *Fundamentum organisandi* (1451-1452).

Paumgartner Bernhard (Vienne 1887 - Salzbourg 1971) musicologue, chef d'orchestre et compositeur autrichien. Il a étudié à Vienne, où il a été élève de B. Walter en direction d'orchestre. Directeur du Mozarteum de Salzbourg (1917-1938 et 1945-1959), il a fondé en 1917, avec Max Reinhardt et d'autres, le festival de Salzbourg et, en 1929, il a créé le Mozart-Orchester de Salzbourg. Avec cet orchestre, il a effectué de nombreuses tournées et a largement encouragé la diffusion des œuvres de Mozart entre les deux guerres. Il a réalisé un grand nombre de révisions des partitions de Mozart, à qui il a consacré une monographie, publiée en 1927. Il nous a laissé,

entre autres, 4 œuvres pour le théâtre, 3 ballets et des musiques de scène, ainsi que des monographies sur Schubert et J. S. Bach.

pause → silence.

pavane danse d'origine espagnole ou de Padoue, de rythme binaire, répandue en Europe au XVI^e s. ; de caractère solennel, elle avait un mouvement grave et digne et était souvent suivie d'une autre danse plus vive et de rythme ternaire. En Angleterre, elle fut plutôt utilisée comme forme instrumentale par les virginalistes. Elle a été reprise par quelques compositeurs modernes comme Ravel (« *Pavane pour une infante défunte* » pour piano, transcrite aussi pour orchestre).



« Pavane pour une infante défunte » de M. Ravel.

Pavarotti Luciano (Modène 1935) ténor italien. Il a débuté dans *la Bohême* en 1961 et a poursuivi une très brillante carrière dans la plupart des théâtres européens et américains, où il a obtenu des succès exceptionnels. Voix particulièrement prenante et cristalline, il s'est imposé dans le répertoire de Bellini, de Donizetti et de Verdi.

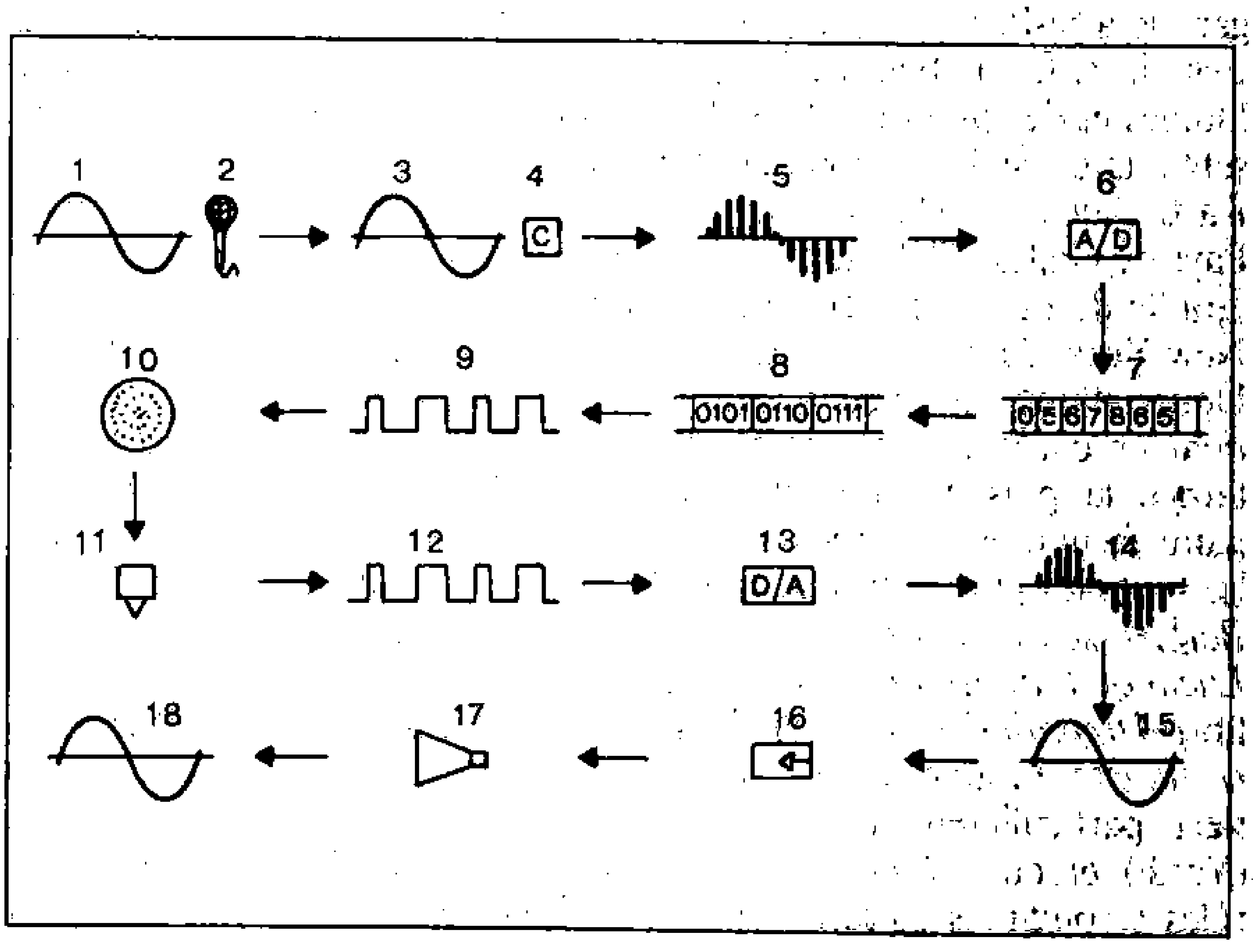
Pavesi Stefano (Casaletto Vaprio, Crémone, 1779 - Crema 1850) compositeur italien. Elève de Piccinni à Naples, féru d'idées républicaines (il suivit Napoléon dans sa campagne d'Italie), il fit représenter, entre 1803 et 1823, environ 70 *opere serie* ou *buffe* dans plusieurs villes italiennes, souvent avec grand succès. Il fut ensuite maître de chapelle à Crema et, à plusieurs reprises, directeur de l'Opéra de Vienne. Parmi ses réussites, notables pour leur invention mélodique et leur maîtrise orchestrale, on peut citer *la Fiera* (1804), *la Festa della rosa* (1808), *Ser Marcantonio* (1810, sur le même livret du *Don Pasquale* de Donizetti), *Fenella ovvero, la Muta di Portici* (1831). En outre, il a composé des œuvres de musique sacrée, des pièces vocales et des cantates de circonstance (également sur un texte de Métastase).

pavillon partie terminale de certains instruments à vent.

Paz Juan Carlos (Buenos Aires 1901 - 1972) compositeur argentin. Il a créé en 1930, avec d'autres compositeurs de sa génération, le groupe moderniste Renovación, suivi en 1938 par l'Agrupación Nueva Música. Il a composé des œuvres pour orchestre, plusieurs pièces de musique de chambre, dont 4 *Composiciones dodecafónicas* (1934-1938), des sonates et diverses autres pièces pour piano, ainsi que des compositions pour instruments à percussion.

PCM sigle anglais de « Pulse Code Modulation », c'est-à-dire modulation à impulsions codifiées ; il s'agit d'une appellation internationale désignant la nouvelle technologie d'enregistrement et de reproduction digitale du son. Grâce à un procédé de codification digitale (numérique) le message sonore est transformé en une série de chiffres élémentaires (zéro et un), donnant lieu à un signal beaucoup plus simple, facilement maniable et que l'on peut enregistrer tel quel sans lui faire subir de déformations, de distorsions ou de compressions de dynamique (ce qui se produit généralement avec les systèmes traditionnels d'enregistrement et de reproduction du son). Pour pouvoir réentendre un message sonore ainsi codifié, celui-ci doit être transformé à nouveau en « musique », grâce à un système de décodage adapté, avant d'être amplifié et retransmis par des enceintes acoustiques. Le PCM permet de reproduire le son dans des conditions pratiquement parfaites : dynamique pouvant dépasser les 90 dB, absence totale de bruits de fond, distorsions imperceptibles, ainsi que très longue durée possible des supports (disques et cassettes). Ces nouvelles technologies digitales ont été appliquées aussi bien aux lecteurs de cassettes que de disques ; ces derniers ont toutefois changé de forme et de système de lecture : les Compact Disc (c'est ainsi qu'on appelle les nouveaux supports) ont un diamètre de 12 cm seulement et un aspect métallique. Ils garantissent une durée d'écoute d'environ une heure, et ils sont lus par des platines spéciales équipées d'une pointe de lecture à rayon laser, qui agit sans toucher le disque, prolongeant ainsi considérablement la longévité de celui-ci.

PCM. Le signal sonore (1) est capté par un microphone (2) et transformé en un signal électrique (3), qui est aussitôt codifié (4). Le signal une fois codifié (5), réduit à une séquence de numéros (7) par un convertisseur Analogique/Digital (6), devient un signal digital (9) grâce à une codification binaire (8). Ce dernier est enregistré sur le disque comme une séquence de petits trous (10). Le disque est ensuite lu par une pointe laser (11) qui relève le signal digital (12). Par un procédé égal et contraire au précédent (13; 14), on revient au signal électrique (15), qui, une fois amplifié (16) et diffusé par un haut-parleur (17), est ainsi restitué à notre oreille.



Peacock Gary (Burley, Idaho, 1935) contrebassiste de jazz américain. Il est un des meilleurs solistes de race blanche du «free» et a largement contribué à l'affranchissement de la contrebasse de son rôle traditionnel d'instrument accompagnateur. Il a joué, entre autres, avec Albert Ayler.

Pears Peter Neville Luard (Farnham, Surrey, 1910) ténor anglais. Interprète et collaborateur de B. Britten (dont il a souvent créé les opéras), il s'est affirmé en raison de son intelligence interprétative dans un répertoire très large, comprenant également des œuvres de chambre.

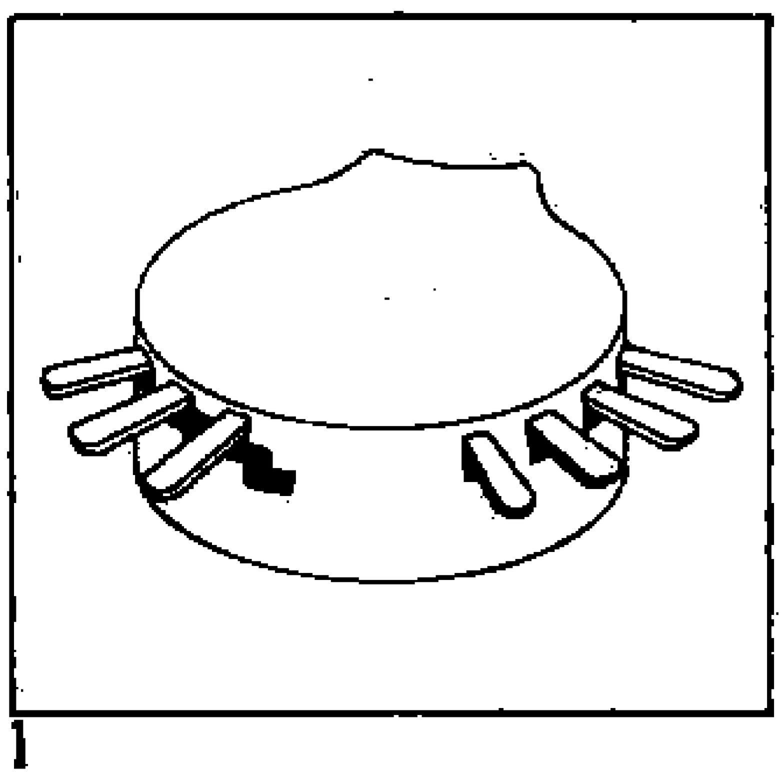
Pecci Tommaso (Sienne v. 1576 - 1606) compositeur italien. Signalé par Monteverdi comme l'un des représentants de la «*seconda prattica*» (ou de la «musique moderne»), il a composé des madrigaux à 5 voix, au style proche de ceux de Gesualdo, et des *canzonette* à 3 voix.

pectis instrument cordophone, à cordes pincées, en usage dans la Grèce antique. Les documents sur ses caractéristiques et son emploi sont peu nombreux et imprécis. Cependant, il est probable qu'il s'agissait d'une sorte de harpe.

pédagogie musicale dans les civilisations les plus anciennes (en Inde, Chine, Egypte, et chez les Hébreux), la musique était liée à des fonctions de grande importance dans les cérémonies publiques et cultuelles, et son enseignement était donc contrôlé directement par les plus hautes autorités civiles et religieuses. La civilisation grecque donna ainsi à la musique une signification encore plus vaste, en partant du principe selon lequel les différentes formes de la musique peuvent exciter chez l'auditeur des passions diverses; ainsi, le chant choral était-il considéré comme particulièrement adapté à l'éducation du futur guerrier et dans l'éducation de l'homme cultivé; l'enseignement musical devait développer en lui le goût de la beauté et le préparer à des études supérieures (mathématiques, philosophie, science de la nature). Les Romains, au contraire, considéraient la musique comme un élément secondaire de l'éducation; elle ne fut jamais introduite dans les programmes scolaires normaux. Au Moyen Age, l'enseignement de la musique avait deux aspects bien distincts : d'une part, la musique était enseignée comme une théorie liée aux disciplines du *quadrivium* ; d'autre part, elle était considérée en tant qu'*ars* (science), c'est-à-dire en tant que pratique artisanale, liée principalement à la nécessité du culte. Alors que le premier genre d'approche de la musique dérivait directement de l'expérience théorique grecque, dans les écoles de chant des grandes cathédrales et des abbayes, on développa une pédagogie musicale d'un genre nouveau; celui-ci trouva une des solutions les plus géniales dans l'œuvre de Gui d'Arezzo, qui facilita la lecture musicale et rationalisa l'apprentissage du chant, jusque là transmis presque uniquement par des procédés mnémotechniques. Pendant la Renaissance, alors que la grande tradition pédagogique, liée au chant liturgique, était toujours appliquée dans les milieux ecclésiastiques, une autre façon d'enseigner la musique, se développa dans les milieux profanes, visant à former le parfait courtisan. C'est à partir de là que s'accomplit la scission, encore dominante de nos jours, entre le musicien professionnel, l'«amateur» et le public, et qu'apparurent les différences dans l'enseignement musical; alors que l'éducation de base était de plus en plus négligée, la formation du musicien professionnel devint de plus en plus spécialisée, grâce également aux institutions (à partir du XVII^e s.), à des écoles spéciales et à des conservatoires, qui assurèrent alors la préparation professionnelle adéquate.
L'approche moderne des problèmes de la p. m. se caractérise par la discussion sur les méthodes visant à mettre l'éducation musicale à la portée de tous, sans faire de distinction, pour tous les élèves de l'école obligatoire. Déjà la pédagogie pratiquée au XIX^e s. avait mis l'accent sur la présence, chez certains enfants, de dons musicaux innés, qui devaient être cultivés et développés avec des moyens autonomes. Après les intuitions géniales de J.-J. Rousseau (1712-1778), reprises et développées par J. H. Pestalozzi (1746-1827), E. Jaques-Dalcroze élabora, au début de notre siècle, une méthode pédagogique, organique et complète, reposant sur l'étude des racines psychologiques et physiologiques du rythme et du son. D'autres méthodes se développèrent sur des principes analogues : Carl Orff, dans sa Günther Schule de Munich, voulait familiariser les enfants avec la musique, de manière instinctive, les poussant à la pratiquer avant même d'apprendre la théorie, en particulier grâce à l'utilisation d'instruments simples à percussion, à vent et à cordes; le Hongrois Zoltán Kodály, au contraire, accentua l'importance du chant choral populaire, considéré comme vrai instrument de participation et, en même temps, comme une pratique facile pour l'accès à la compréhension théorique des bases du langage musical. Parmi les représentants fondamentaux de la p. m. moderne, il faut citer également Laura Bassi, Justine Ward, Leo Kinderer, Maurice Martenot, Edgar Willems, tous ayant fondé leurs théories sur les renversements des rapports traditionnels entre l'apprentissage de la théorie et la pratique musicale vivante, le côté matériel du rythme, et de la musique considérée comme jeu.

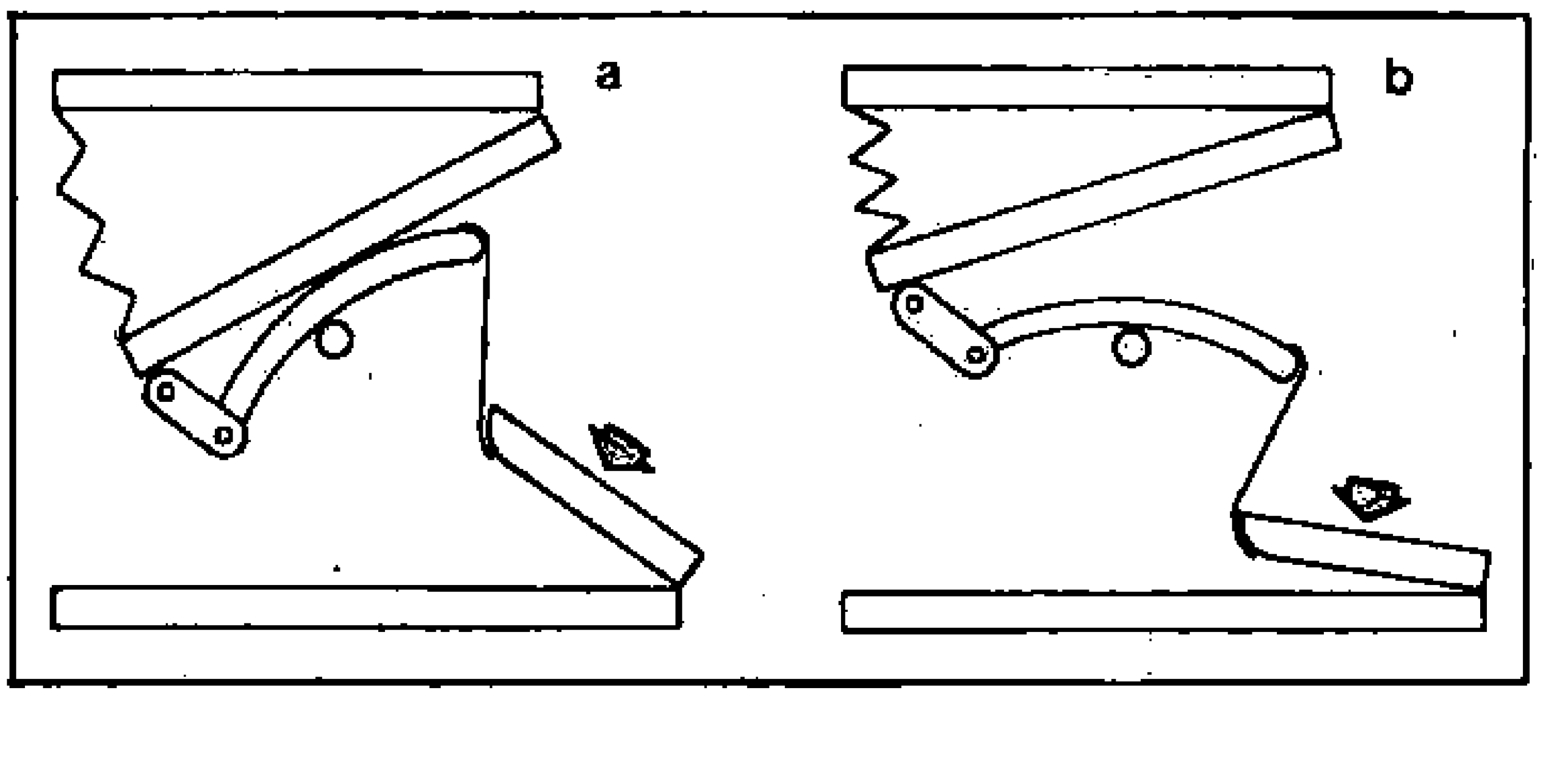
pédale mécanisme appliqué à différents instruments (orgue, clavecin, piano, harpe, timbale, etc.), et actionné avec le pied, pour obtenir les notes et les effets désirés. A l'orgue, la p. a une fonction de touche, donnant une note grave. Cet instrument est muni d'un pédalier entier, semblable à un clavier de grande dimension. Celui-ci peut comprendre jusqu'à

1 *Cuvette d'une harpe.*
2 *Action de la pédale d'un harmonium : la pédale en position haute (a) maintient le soufflet ouvert, la position basse (b) le fait se refermer.*

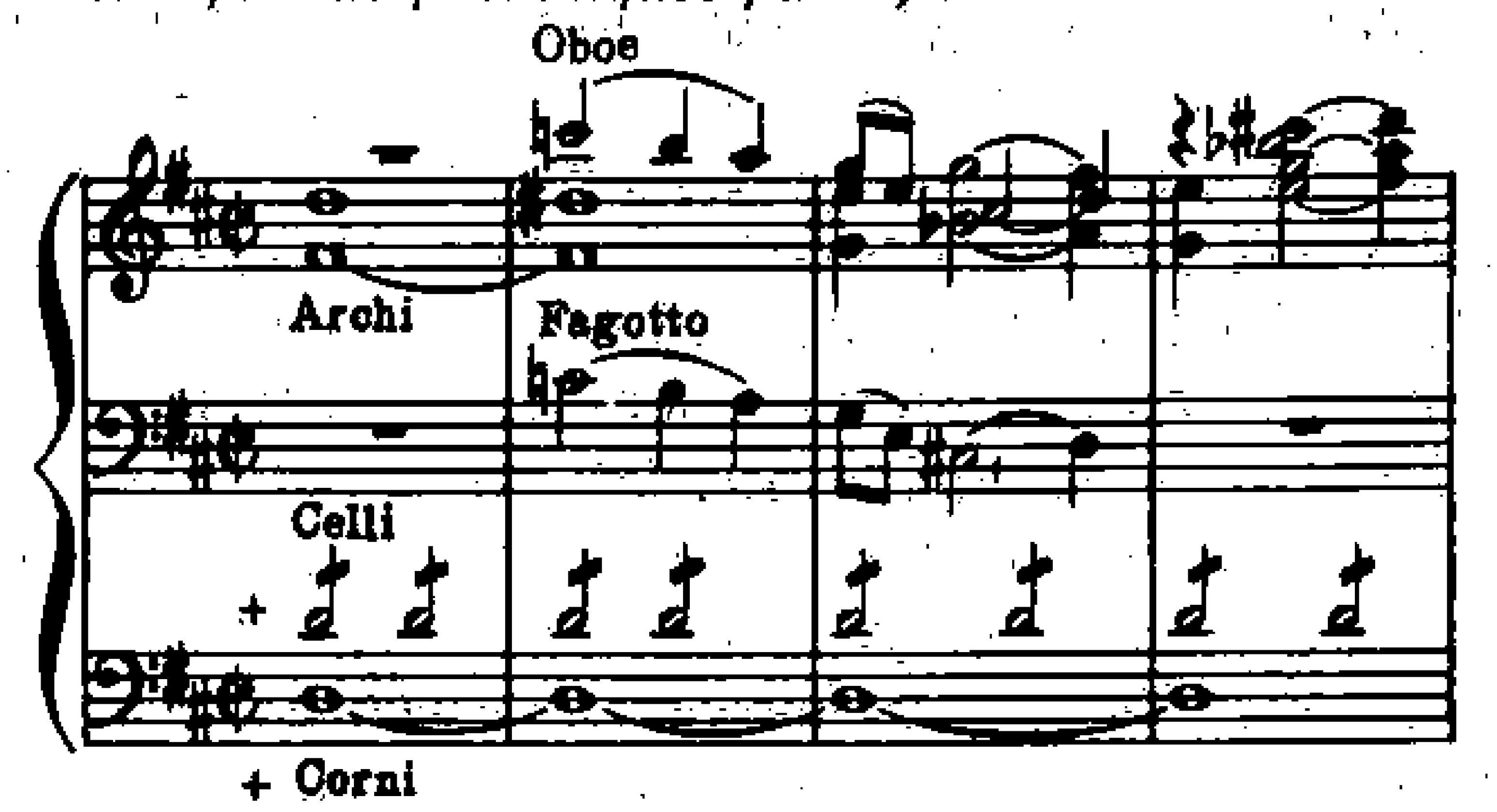


2

1

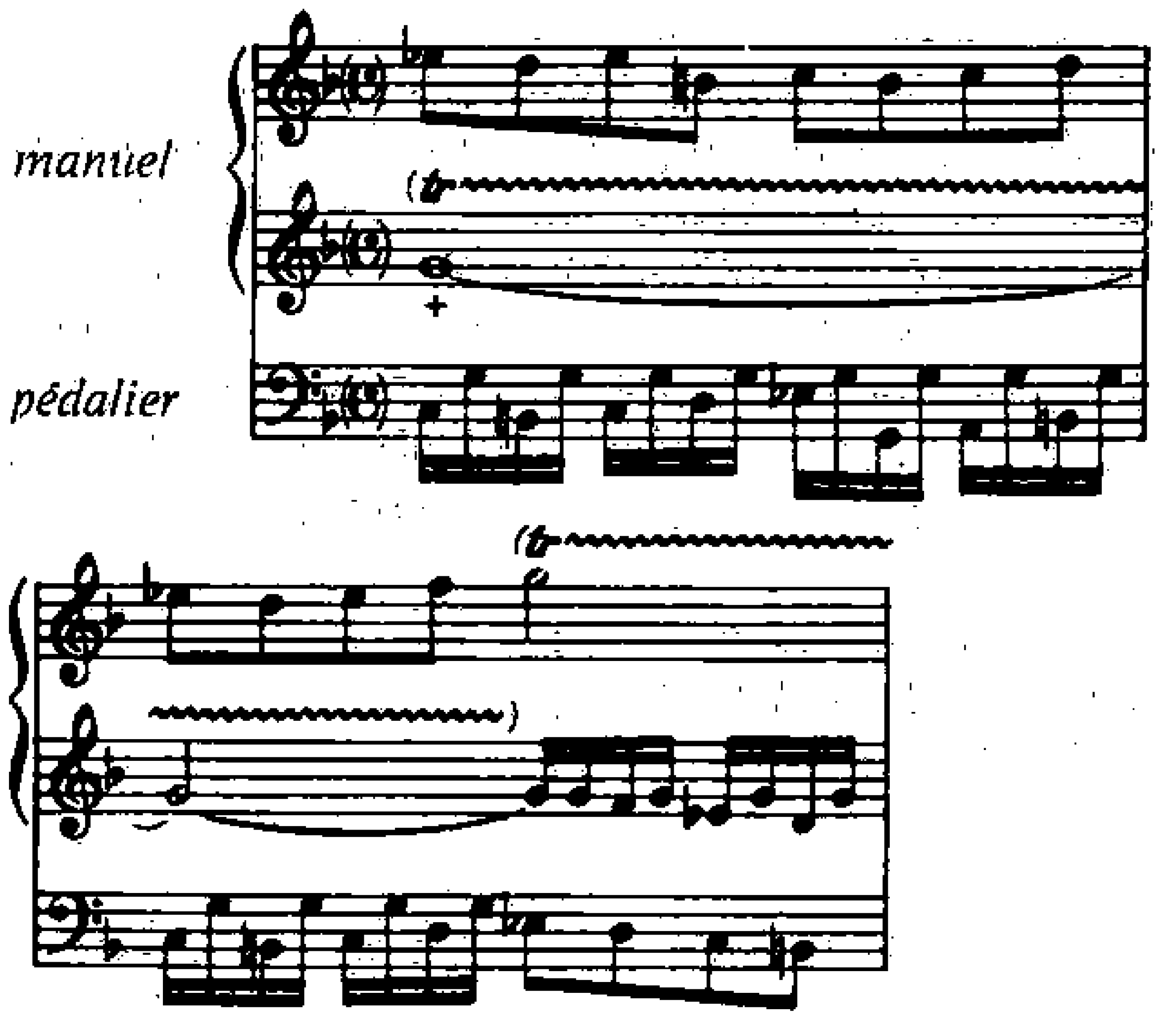


Exemples de p. (indiquée par +) :

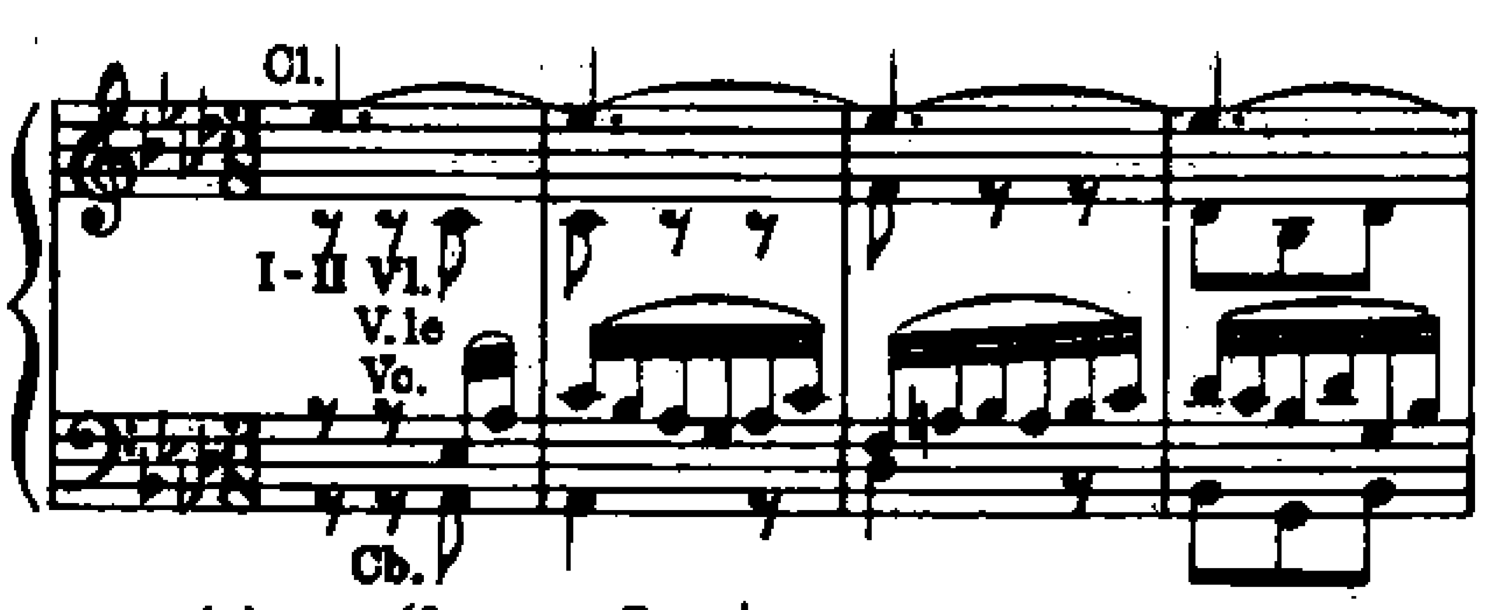


p. inférieure (W. A. Mozart : ouverture de « Don Giovanni »)

32 p., actionnées soit par la pointe, soit par le talon des deux pieds, qui peuvent se prêter à des passages d'agilité. Les p., reliées aux tuyaux les plus graves de l'instrument, assument la fonction de basse. Outre le pédalier, on trouve dans l'orgue plusieurs autres p. (commandes de registres, *p. d'expression*), produisant des effets spéciaux de timbre et d'expression. Au clavecin, les p. ont le rôle de sélectionner les → registres. Au piano, il y a deux p. : la première permet aux cordes de continuer à vibrer librement, même lorsque l'interprète a enlevé ses doigts des touches; au contraire, avec l'autre, on obtient une diminution de la sonorité. Une troisième p. existe sur certains pianos, permettant de tenir soulevé l'amortisseur d'une seule touche. Dans certains pianos, il peut exister une autre p. , qui remplit la fonction de sourdine, c'est-à-dire qui atténue les sons. A la harpe, les 7 p. servent à changer la hauteur des cordes, ce qui permet ainsi d'obtenir toutes les notes de la gamme chromatique. Dans les timbales modernes, la p. sert à modifier l'accord des peaux. A l'harmonium, la p. actionne le soufflet. // En harmonie, on appelle p. un son tenu assez longtemps, s'opposant à la sonorité des accords des autres voix. On appelle cette p. *inférieure, supérieure* ou *médiane*, selon qu'elle est plus grave que ceux-ci, ou plus aiguë, ou qu'elle se prolonge entre eux.



p. médiane (J. S. Bach : « Toccata et fugue en ré mineur » pour orgue)



p. supérieure (L. van Beethoven : 5ème Symphonie, en do mineur, 2ème mouvement)

pédalier clavier de grande dimension en bois, faisant partie de l'orgue; il est joué avec les pieds par l'interprète et produit les sons les plus graves de l'instrument.

Pedersen Moyens, ou M. Pederson (? v. 1585-Copenhague v. 1623) compositeur danois. Il fut connu également sous le nom de Magno Pedreo. Invité par Christian IV de Danemark à étudier avec G. Gabrieli à Venise (1599), il fut le plus grand compositeur danois de son époque. Il a publié 2 livres de madrigaux dans le style polyphonique de Marenzio et un recueil de motets à 5 voix (*Pratum spirituale*, 1620).

Pedrell Felipe (Tortosa 1841 - Barcelone 1922) compositeur et musicologue espagnol. Il est considéré comme le fondateur du théâtre lyrique espagnol moderne et de la musicologie espagnole contemporaine. Il a commencé très jeune l'étude des grands maîtres de la polyphonie espagnole et du chant populaire : il a écrit plusieurs importants essais dans ces deux domaines, qui ont abouti à la série *Hispaniae schola musica sacra* (8 vol., 1894-1896), à l'édition des œuvres complètes de T. L. de Victoria (8 vol., 1902-1912) et à celle du monumental *Cancionero musical popular español* (4 vol., 1919-1922). En outre, il a réalisé des ouvrages lexicographiques, tels que des dictionnaires techniques, organologiques et bio-bibliographiques. En 1891, il publia l'opuscule *Por nuestra música,* où il exposait les fondements de ses orientations culturelles et de sa production musicale. En 1894, il est élu membre de l'Académie des beaux-arts de San Fernando et, l'année suivante, professeur d'histoire de la musique et d'esthétique musicale au Conservatoire royal de Madrid. En 1904, il s'établit définitivement à Barcelone. P. a établi les fondements de l'opéra national espagnol, en réutilisant les meilleurs éléments de la tradition autochtone, aussi bien savante que populaire, sans perdre de vue pour autant les expériences de la musique européenne; dans son importante trilogie *Els Pireneus* (composée en 1890-1891 et représentée en 1902 au théâtre du Liceo de Barcelone), il a habilement utilisé des techniques modernes d'harmonisation et d'instrumentation, avec de nombreux recours aux techniques thématiques de R. Wagner, parallèlement aux éléments les plus caractéristiques de la tradition musicale espagnole : depuis les chansons catalanes jusqu'aux anciennes pages polyphoniques, des mélopées mozarabes aux villanelles du XVII^e s. Les recherches effectuées par P. dans sa trilogie et dans ses autres compositions (dont *la Celestina,* 1902) n'ont pas abouti à des résultats remarquables du point de vue esthétique; cependant, l'exemple du compositeur a été déterminant pour le développement de la nouvelle école espagnole (I. Albéniz, M. de Falla, E. Granados), qui a reconnu en lui un véritable précurseur.

Pedrollo Arrigo (Montebello Vicentino, près de Vicence, 1878 - Vicence 1964) compositeur italien. Doué d'un solide sens de la construction et animé par

une veine mélodique exubérante, il a principalement composé pour le théâtre; parmi ses opéras, signalons *Terra promessa* (1908), *Juana* (1914), *la Veglia* («la Veillée», 1920), *l'Uomo che ride* («l'Homme qui rit», 1920), *Delitto e castigo* («Crime et châtiment», 1926) et *Amante in trappola* («Un amant pris au piège», 1936). Ses œuvres pour orchestre et pour formations de chambre ont connu moins de succès.

Pedrotti Antonio (Trente 1901-1975) chef d'orchestre italien. Directeur artistique adjoint et chef remplaçant de l'orchestre de l'Académie de Sainte Cécile à Rome (1938 à 1944), il a ensuite dirigé plusieurs orchestres d'Europe. Il a été chef permanent de l'orchestre Haydn de Bolzano et Trente.

Pedrotti Carlo (Vérone 1817-1893) compositeur et chef d'orchestre italien. Il fut l'un des premiers chefs d'orchestre italiens au sens moderne. Actif à Amsterdam, Vérone et Turin, il dirigea dans cette dernière ville le Liceo et, en 1872, fonda, avec Depanis, les Concerts populaires — première institution italienne de ce genre — et contribua ainsi au développement de la vie musicale de Turin par l'exécution d'œuvres de Beethoven et de Wagner. Ses œuvres lyriques, liées au modèle rossinien, sont éclectiques et brillantes; elles appartiennent notamment au genre de l'opéra bouffe (*Tutti in maschera*, 1856; *Il Favorito*, 1870).

Peeters Flor (Tielen, près de Turnhout, 1903 - Anvers 1986) organiste, compositeur et pédagogue belge. D'abord élève de l'Institut Lemmens de Malines, il s'est ensuite perfectionné auprès de M. Dupré et Ch. Tournemire, avant d'être titularisé à l'orgue de la cathédrale de Malines en 1923. Il a exercé son activité de pédagogue dans diverses institutions, dont le Conservatoire royal d'Anvers (1948-1968), dont il a été directeur (1952-1968). Spécialiste réputé de C. Franck, il a écrit de nombreuses pièces pour l'orgue, le piano et des chœurs, et publié divers ouvrages, comme sa *Méthode pratique pour l'accompagnement du chant grégorien* (1943), *Ars organi* (3 vol., 1952-54) ou *Little Organ Book* (1957). □

Peïko Nikolaï Ivanovitch (Moscou 1916) compositeur soviétique. Ses œuvres — l'opéra *Aichylu*, des ballets, des symphonies, ainsi que d'autres pièces orchestrales, souvent inspirées de thèmes populaires — révèlent une formation stylistique traditionnelle, un solide sens de la forme et une forte sensibilité aux couleurs.

Peire Cardenal (v. 1180-90 -?). Originaire du Puy-en-Velay. Un des principaux troubadours provençaux, il fut en relation avec le roi Jaime d'Aragon, et les comtes Raimon VI et Raimon VII de Toulouse. Près de 70 de ses chansons et *sirventès*, dont 3 notés, écrits dans un style satirique et coloré, nous sont parvenus. □

Peire Vidal (1160 - v. 1205). Troubadour originaire de Toulouse, réputé comme musicien et compositeur. De tempérament fantaisiste, il fut banni de Provence, pour un baiser volé, par son protecteur Gaudefredi Barral de Marseille. Il se réfugia à Gênes, participa à la croisade aux côtés de Richard Cœur de Lion, voyagea au Proche-Orient, en Hongrie, puis en Espagne et en Italie. De son œuvre, au style souvent très recherché, une cinquantaine de pièces, dont 11 notées (*cansos, sirventès, coblas, tensos*, grand chant) ont été conservées. □

Peirol d'Auvergne ou P. d'Alvergna (v. 1165 - v. 1230) troubadour français. Chevalier originaire du Puy-de-Dôme, il se fit jongleur à la suite d'une mésaventure amoureuse, fut en relation avec le dauphin d'Auvergne et le Moine de Montaudon, voyagea en Italie, se maria, après un pèlerinage en Terre Sainte en 1221, et finit peut-être ses jours à Montpellier. 34 de ses chansons, dont 18 notées, nous sont parvenues. □

pelittone instrument à vent appartenant à la famille des cuivres construit en 1846 par le milanais G. Pelitti; il était très proche du tuba, et fut réalisé en deux versions, une basse et une autre contrebasse.

Pellegrini Domenico (exerça à Bologne au XVII[e] s.) guitariste et compositeur italien. Il fut l'un des meilleurs guitaristes de son époque. En 1650, il a publié à Bologne un livre intitulé *Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola*, dans lequel on trouve des *toccate* et des danses.

Pellegrini Vincenzo (Pesaro, XVI[e] s. - Milan 1630) compositeur italien. Maître de chapelle du Dôme de Milan, il publia des recueils de musique sacrée, contenant ses propres œuvres, et celles d'autres musiciens. Il fut l'auteur de messes, magnificat et motets, conformes aux directives du concile de Trente.

Penco Rosina (Naples 1823 - Bagni della Porretta, près de Bologne, 1894) soprano italienne. Elle a fait ses débuts vers 1850 et s'est affirmée de manière éclatante dès 1853, lors de la création du *Trouvère* de Verdi, en raison de sa voix chaude, très étendue et extrêmement souple, ainsi que de son tempérament vibrant. Toujours dans le répertoire de Verdi, elle s'est distinguée aussi dans *la Traviata* et dans *les Vêpres siciliennes* mais, après quelques années, elle s'est plutôt tournée vers le répertoire de Rossini, Bellini et Donizetti. Comme en Italie, elle a été saluée avec enthousiasme à Paris, à Londres et à Madrid.

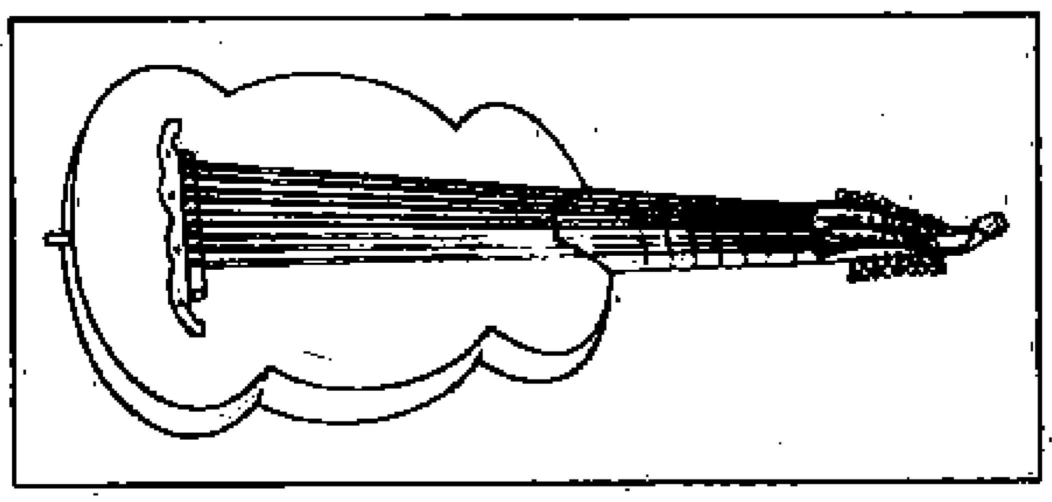
Penderecki Krzysztof (Dębica, près de Cracovie, 1933) compositeur polonais. Elève au Conservatoire de Cracovie, où il a ensuite été professeur, il est le compositeur polonais le plus célèbre de sa génération. Ses premières compositions (*Anaklasis* pour cordes et percussion, 1960; *Polymorphia* pour 48 instruments à cordes, 1961; *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* pour 52 instruments à cordes, 1961), très influencées par les expériences de l'école de Darmstadt, témoignent d'une recherche sur les matériaux sonores, axée surtout sur une utilisation particulière des cordes (dans *Thrène* les différentes bandes sonores produisent des effets proches de ceux de la musique électronique). Plus tard, après quelques expériences d'élaboration électronique sur bande magnétique (*Psalmus*, 1961), P. a réutilisé dans son langage des éléments hérités de la tradition (depuis la mélopée grégorienne jusqu'à Stravinski, en passant par Wagner et la musique du deuxième romantisme), faisant preuve d'un style très éclectique, particulièrement évident dans son immense *Passio et mors domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1962-1965), dans le *Dies irae* (1967), ainsi que dans toutes ses compositions postérieures à l'opéra *le Paradis perdu* (1975-78). Parmi ses autres œuvres, signalons *De natura sonoris* (1965-66), *Capriccio* pour violon (1967), *Messe slave* (1968), *Utrenia* (1970), *Cosmogonie* (1970) et l'opéra *les Diables de Loudun* (Hambourg, 1969).

Penna Lorenzo (Bologne 1613 - Imola 1693) compositeur et théoricien italien. Carmélite, maître de chapelle, il figure parmi les fondateurs de l'*Accademia filarmonica* bolonaise. Auteurs de messes, de psaumes et de courantes françaises, il est surtout connu pour ses traités, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata e Direttorio del canto fermo, dal quale si apprende il modo da cantare in coro*, qui connurent une large diffusion.

Pennisi Francesco (Acireale, près de Catane, 1934) compositeur italien. Après ses premières expériences dans la musique sérielle et aléatoire, il a élaboré un langage personnel clair et raffiné, extrêmement sobre et d'une grande légèreté, empreint parfois d'une discrète résonance nostalgique. Certains de ses cycles de pièces ont été conçus parallèlement à des éléments extra-musicaux, tels les dessins qui accompagnent *Carteggio* pour flûte, violoncelle et clavecin (1974-1979). Parmi ses autres compositions, signalons *A Cantata on Melancholy* pour soprano et orchestre, *Fossile* pour voix d'homme et huit instruments, *Sylvia Simplex* pour soprano et petit orchestre, *Arioso mobile* pour flûte et orchestre (1981) et l'opéra *Descrizione dell'Isola Ferdinandea* (1982).

penorcon instrument à cordes pincées, de la famille du cistre, en usage au XVIII^{e} s. Il est caractérisé par des éclisses à festons et par l'absence de trous de résonance sur la table d'harmonie.

Penorcon (XVIII^{e} s.).



pentatonique, gamme (ou gamme pentaphonique) gamme formée de cinq sons. Dépourvue de demi-tons, elle se caractérise par des intervalles de seconde majeure ou de tierce mineure entre les sons contigus (ex. *do-ré-mi-sol-la*). Elle est commune à plusieurs musiques extra-européennes, mais on la rencontre également dans différentes mélodies populaires anciennes d'Europe (galloises, écossaises, anglaises, hébraïques nord-orientales, etc.). Elle a été souvent utilisée aussi dans la musique savante occidentale, soit à des fins exotiques (ex. Dvořák, *Quatuor* en fa majeur op. 96 *«l'Américain»*; Puccini, *Turandot*), soit pour elle-même par des compositeurs français du début du XX^{e} s. (Debussy, Ravel), puis reprise également par Stravinski et Bartók.

Les deux versions de la gamme pentatonique.

Pepoli Alessandro (Venise 1757 - Florence 1796) dramaturge et librettiste italien. De famille aristocratique, il pratiqua la musique et les lettres en amateur, écrivant des tragédies dans le style d'Alfieri. Il possédait des théâtres privés, à Bologne et à Padoue, ainsi qu'à Venise, où il fonda la *Tipografia pepoliana*. Il a écrit de nombreux livrets pour, notamment, G. Paisiello, F. Bianchi et F. Alessandri.

Pepoli Carlo (Bologne 1796 - 1881) homme de lettres, librettiste et patriote italien, parent de Alessandro P. Après avoir participé aux mouvements nationaux de 1831 et 1848, il fut exilé à Paris et à Londres. Il a écrit des livrets pour Bellini (*I puritani*) et pour d'autres compositeurs.

Pepper Arthur Edward, dit «Art» P. (Gardena, Californie, 1925 - Los Angeles 1982) saxophoniste alto de jazz américain. Disciple de Charlie Parker tout en étant très proche des nouvelles recherches du cool jazz, il a été l'un des improvisateurs de race blanche les plus inventifs de l'après-guerre; dans sa dernière phase, il a été en partie influencé par John Coltrane. Il a joué dans l'orchestre de Stan Kenton (1943-1944 et 1948-1952).

Pepping Ernst (Duisburg 1901 - Berlin 1981) compositeur et musicologue allemand. Il a enseigné la composition à la Hochschule de Berlin et a été l'un des principaux représentants de la musique sacrée protestante en Allemagne (il a écrit des messes, des psaumes, des chorals, des lieder, etc.). Il s'est parfois inspiré de Hindemith et a souvent réutilisé des techniques contrapuntiques anciennes. Il a également composé des pièces de musique purement instrumentale pour orchestre (surtout des symphonies), pour formations de chambre et pour orgue (des concertos, des partitas, etc.).

Pepusch Johann Christoph (Berlin 1667 - Londres 1752) compositeur allemand naturalisé anglais. Ayant exercé à la cour de Berlin de 1691 à 1697, il s'établit à Londres en 1700. Il est surtout connu pour avoir mis en musique le *Beggar's Opera* («Opéra des gueux») de J. Gay (1728) : premier exemple significatif du → ballad opera, né en réaction contre l'opéra de cour à la mode, comme ceux de Haendel ou de style italien. Reposant musicalement sur des mélodies populaires et des parodies d'œuvres de Haendel et de Purcell, très satiriques, l'*Opéra des gueux* eut une grande retombée et suscita de nombreuses imitations et réélaborations (la dernière est celle de Britten, en 1948); on peut aussi y rattacher, malgré la structure et le style musical différents, le *Dreigroschenoper* (l'*Opéra de quat'sous*, 1928) de B. Brecht K. Weill. Les 12 autres opéras de P. (parmi lesquels *Polly*, qui continue *l'Opéra des gueux*), ainsi que ses compositions instrumentales (parmi lesquelles des sonates et des concertos pour plusieurs instruments) et ses œuvres vocales (*Six English Cantatas*) n'ajoutent rien à sa célébrité.

J. C. Pepusch : portrait de Th. Hudson. Londres, National Portrait Gallery.

Peragallo Mario (Rome 1910) compositeur italien. Après avoir composé deux opéras véristes — *Ginevra*

degli Almieri (1937) et *Lo Stendardo di San Giorgio* («l'Etendard de saint Georges», 1941) — il s'est progressivement éloigné du système tonal, à partir du madrigal scénique *la Collina* (d'après *Spoon River* d'E. Lee Masters, 1947); à travers diverses compositions instrumentales (*Musica per doppio quartetto d'archi* [«Musique pour double quatuor à cordes»] 1948; *Concerto* pour piano, 1950), il a finalement adhéré au système dodécaphonique : *la Gita in campagna* («la Promenade à la campagne», opéra sur un livret de Moravia, 1954), *Concerto* pour violon et orchestre (1954), *In memoriam. Corale e aria* pour chœur (1955), *Forme sovrapposte* («Formes superposées» pour orchestre, 1959), *Emircal* pour orchestre, (1980).

Peranda Marco Giuseppe (Rome ou Macerata v. 1625 - Dresde 1675) compositeur italien. A partir de 1651, il exerça à la chapelle de Dresde. Dans la cour de cette ville, avec G. A. Bontempi et V. Albrici, il introduisit la nouvelle mode italianisante, qui, dans la musique sacrée vocale et instrumentale, cherchait à supplanter les modèles de Schütz, en utilisant plus largement le style concertant et une virtuosité vocale proche des modèles de l'opéra. Il a composé des messes, des oratorios, des motets, des concerts spirituels, ainsi que 2 opéras, en collaboration avec Bontempi (*Dafne*, 1671 et *Jupiter*, 1673).

perce rapport existant entre le diamètre interne et la longueur du tube d'un instrument à vent. On distingue la p. cylindrique (par ex. dans la clarinette), et la p. conique (comme dans le hautbois). La forme de la p. est déterminante pour la formation des sons harmoniques et, par conséquent, pour le timbre de l'instrument.

percussion terme désignant les instruments de musique dont le son est produit par des mouvements percussifs (avec les mains ou bien à l'aide de maillets, de baguettes, de marteaux, etc.). Ces instruments (que l'on appelle aussi instruments à p., ou encore percussions) sont certainement parmi les plus anciens et on les rencontre dans toutes les civilisations, sous les formes les plus variées (pour leur classification → instruments de musique). Dans la musique savante occidentale, en dehors de quelques exceptions, les instruments à p. ont été très peu utilisés jusqu'au XIX^e s., et en nombre relativement limité : parmi les plus importants, signalons le tambour, la grosse caisse, les timbales, les cymbales, le triangle et les clochettes. Depuis le début du XX^e s., en revanche, le répertoire des instruments à p. s'est largement développé, avec l'apparition de nouveaux instruments tels que le xylophone, le marimba, les tambours en bois, les gongs orientaux, le tam-tam, les différentes sortes de tambours africains, le güiro, les castagnettes, les crotales, le woodblock, les bambous, les bones, la crécelle. D'autres instruments ont été inventés afin de répondre à des recherches de timbres particuliers : entre autres, l'enclume, le fouet, la sirène et les cloches tubulaires. Par conséquent, la p. a abandonné, de nos jours, le rôle tout à fait secondaire qui lui avait été réservé, pour revêtir bien souvent une fonction de première importance, aussi bien dans l'orchestre que dans les formations de musique de chambre. Certains compositeurs ont même écrit des œuvres pour percussion seule : entre autres, Milhaud, Chávez, Varèse, Boulez et Stockhausen.

Page avec percussions : P. Boulez, «Improvisation sur Mallarmé - une dentelle s'abolit» pour soprano et 9 instrumentistes.

Perez Davide (Naples 1710 ou 1711 - Lisbonne 1778) compositeur italien. Il fit ses débuts comme compositeur d'opéras à Naples, en 1735, avec *la Nemica amante* («la Maîtresse ennemie»); l'œuvre fut reçue au théâtre de la cour, puis au théâtre San Bartolomeo, avec un succès si retentissant que le compositeur fut aussitôt nommé maître de chapelle à Palerme. Sur une période de près de quarante ans, P. a composé une trentaine d'autres opéras pour les théâtres de Naples et de Palerme, puis pour le théâtre de la cour de Lisbonne, où il s'établit en 1752, après avoir voyagé à travers différents pays d'Europe. Dans ses œuvres, il s'est surtout illustré par l'élaboration instrumentale, la richesse des moyens rythmiques et harmoniques et la force dramatique de certains passages. Il nous a laissé également plusieurs pièces de musique sacrée : l'oratorio *Il Martirio di san Bartolomeo* («le Martyre de saint Bartholomée»), un *Te Deum* pour 8 voix et instruments, des messes, etc.

Pérez Casas Bartolomé (Lorca, Murcie, 1873 - Madrid 1956) chef d'orchestre et compositeur espagnol. Après avoir dirigé des musiques militaires, il fut nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Madrid. Il fonda l'Orquesta filarmónica de Madrid en 1915, puis dirigea l'Orchestre national. Il a écrit de la musique symphonique, comme le poème symbolique *Calixto y Melibea*, de la musique de chambre, ainsi qu'un opéra, *Lorenzo*. □

Pergolèse Giovanni Battista (Jesi 1710 - Pozzuoli 1736) compositeur italien. Fils d'un agronome au service d'un architecte militaire, P. put faire des études grâce à l'aide de quelques nobles de Jesi, tout d'abord, dans sa ville natale et, par la suite, au Conservatoire des Poveri di Gesù Cristo, à Naples, où il fut l'élève de Durante en contrepoint. En 1731, il présenta le drame sacré *la Conversione di san Guglielmo d'Aquitania*; la même année, il débuta au théâtre avec *Salustia*, mais le résultat fut peu heureux; en revanche, il remporta un grand succès avec son premier opéra bouffe, *lo Frate'nnammorato* (1732), sur un livret napolitain de G. A. Federico. En 1733, il présenta au théâtre S. Bartolomeo *Il Prigionier superbo*, dont les *intermezzi* (intermèdes), sous le titre de *la Serva padrona*, remportèrent un vrai triomphe et furent exécutés ensuite, en-dehors du drame dont ils faisaient partie. En 1734 également, on applaudit surtout les intermèdes *Livietta* et *Tracollo*, de l'opéra *Adriano in Siria*. En 1735, P. se rendit à Rome pour y donner l'*Olimpiade* au Tor di Nona, mais sans grand succès. Retourné à Naples, il obtint

le poste d'organiste surnuméraire de la chapelle royale. A l'automne 1735, son dernier opéra bouffe *Il Flaminio* fut donné au Teatro Nuovo. Invité à composer un *Stabat Mater* pour une confrérie, il l'acheva peut-être au couvent des capucins à Pozzuoli, où il s'était retiré pour soigner une phtisie et où il mourut, à peine âgé de 26 ans.

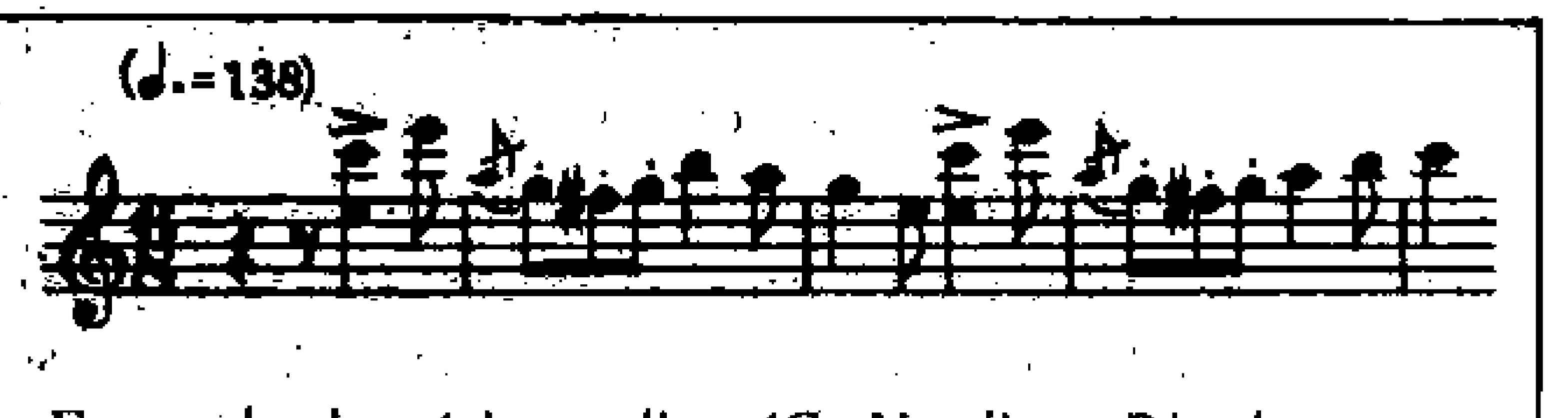
La célébrité quasi légendaire de P. est liée surtout à son œuvre, *la Serva padrona*, qui fit grandir sa renommée dans toute l'Europe à partir de l'exécution parisienne de 1752. Cette représentation attisa, en effet, la Querelle des Bouffons en opposant clairement les partisans de l'opéra français, représenté par Rameau, et ceux du courant italien représenté par les encyclopédistes. Mais au-delà de l'importance de cette célèbre polémique, *la Serva padrona* constitue une étape fondamentale dans l'évolution de l'opéra. Avec cette œuvre, l'intermède se transforma en *opera buffa*; et la perfection des airs de cette brève partition constitua un modèle pour la décennie future. Les autres opéras et les autres *intermezzi* de P., bien que de moindre importance, restent néanmoins très intéressants. La veine sentimentale contenue dans *lo Frate'nnammorato* et *Il Flaminio* fut caractéristique du genre de l'*opera buffa*, qui resta en vogue au moins jusqu'au XVIII^e s. Les *opere serie*, dans l'ensemble plus modestes, contiennent quelques airs intéressants. Parmi les œuvres de musique sacrée, le *Stabat Mater*, est l'une des rares compositions du XVIII^e s. italien à être toujours restée au répertoire; écrite pour soprano, contralto, cordes et basse continue, elle bénéficia de très nombreuses transcriptions, parmi lesquelles celles de grands musiciens. On peut citer aussi à côté du *Stabat*, le *Salve Regina* en do mineur; avec ces compositions, P. laisse un exemple marquant de pureté stylistique et de richesse inventive, plus qu'une réelle innovation dans le domaine de la musique sacrée. Les études les plus récentes attribuent à P., outre les œuvres déjà citées, un *Concerto* pour violon, cordes et continuo, quatre *Sonates* (deux pour orgue, une pour violoncelle et une pour violon et continuo), l'oratorio *la Fenice sul rogo ovvero la morte di San Giuseppe*, deux *Messes* (en ré majeur et en fa majeur) et d'autres pièces de musique sacrée (*Confitebor tibi Domine, Dixit Dominus, Laudate pueri*, ainsi que d'autres motets et antiennes), quelques cantates et des solfèges. Les *Concertini* pour cordes et continuo qui lui ont été longtemps attribuées — ainsi qu'à Haendel, puis à Carlo Ricciotti — ne sont pas de lui, mais sont reconnus, de façon définitive aujourd'hui, comme l'œuvre d'un noble amateur hollandais, le comte Unico von Wassenaer.

G. B. Pergolèse : caricature de P. L. Ghezzi.

Peri Jacopo (Rome 1561 - Florence 1633) compositeur italien. Il fut le musicien préféré des Médicis à partir de 1598, année où il participa aux fêtes organisées pour les noces de Ferdinand I et Christine de Lorraine, avec un intermède qu'il avait composé et chanté pour la circonstance. Il fit partie de la → Camerata fiorentina; il essaya ainsi de résoudre — avec V. Galilei, G. Bardi, I. Corsi, O. Rinuccini, E. De' Cavalieri, G. Caccini et d'autres — le problème du *recitar cantando* et d'une représentation scénique entièrement chantée, à l'image de la tragédie grecque antique. Le premier fruit de cette recherche collective (à partir des essais — perdus — du chant monodique de Galilei et de Bardi) fut la pastorale, *Dafne*: Rinuccini en écrivit le livret et P. en composa la musique, à l'exception des deux dernières scènes mises en musique par Corsi. Les quelques pièces conservées sont de structure strophique (mélodie identique pour les différentes parties de la scène) et ont un style souvent proche de celui de la *canzonetta*. Cette pastorale, très courte, fut composée entre 1594 et 1595, représentée pendant le carnaval de 1598, et reprise les années suivantes avec quelques éléments ajoutés, jusqu'en 1604. En 1600, à l'occasion des noces de Marie de Médicis et d'Henri IV, le premier opéra connu mis en musique — et conservé dans son intégralité —, *Euridice*, toujours sur un texte de Rinuccini, fut représenté au palais Pitti. Caccini y collabora, en composant quelques *arie* (peu après, il écrira sa propre *Euridice*), mais P. en assura la partition musicale complète. La publication de l'*Euridice* de Caccini et de celle de P. suscita une polémique entre les deux rivaux au sujet de la priorité de l'invention du *recitar cantando* (polémique à laquelle participa également De' Cavalieri). Il est clair que l'*Euridice* de P. montre une plus grande intensité dramatique et expressive que celle de Caccini (qui privilégie plus le côté lyrique et virtuose) ; après un examen attentif de cette partition, on ne peut plus désormais considérer cette œuvre comme une application d'un principe théorique abstrait (en l'occurence, le *recitar cantando*), mais au contraire comme une œuvre vivante, avec des moments d'intensité, collant au texte et sans rigidité structurelle; la mélodie suit les exigences expressives, recourant à une certaine passion dans les moments les plus dramatiques, et les ornements vocaux répondent à un lyrisme intime. En 1608, P. composa des récitatifs (de nos jours, perdus) pour l'*Arianna* de Monteverdi, et au cours des années suivantes, il collabora à des opéras de M. da Gagliano, y introduisant des airs et des récitatifs ; il écrivit également de nombreuses pièces pour les fêtes de cour (ballets, intermèdes, etc.) et publia le recueil, *le Varie musiche* (1609).

périgourdine danse française rapide, à 6/8, née au XVIII^e s. Verdi l'introduisit dans le premier acte de *Rigoletto*.

période dans la syntaxe traditionnelle de la musique tonale du XVII^e s. à nos jours, terme désignant une partie du discours musical ayant un sens complet et comprenant un ensemble d'unités syntaxiques mineures, appelées *phrases*. La p. de 8 mesures (*p.*



Exemple de périgourdine (G. Verdi : «Rigoletto», Acte I, scène 3).

régulière) divisées en 2 parties de 4 mesures chacune, est la plus courante; les autres p. sont appelées *irrégulières.*

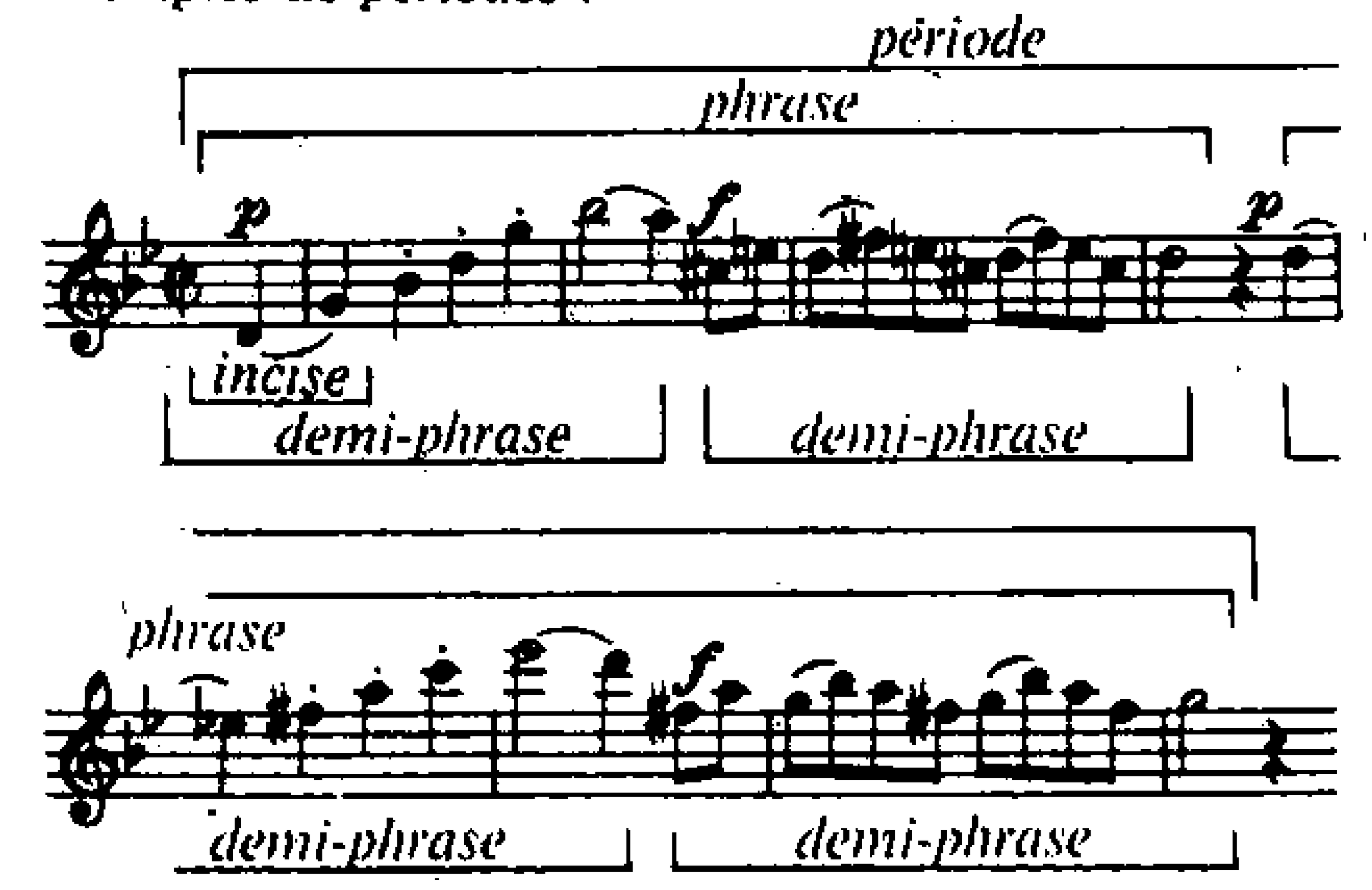
Perkowski Piotr (Oweczacze 1901) compositeur polonais. Il a fondé à Paris, avec d'autres musiciens, l'Association des jeunes musiciens polonais, et a été un fervent animateur de la vie musicale dans son pays. Il a composé des ballets et des musiques de scène, ainsi que des pièces de musique orchestrale, chorale et de chambre, où l'on reconnaît l'influence du néoclassicisme français et de K. Szymanowski, qui a été son maître.

Perle George (Bayonne, New Jersey, 1915) compositeur et théoricien de la musique américain. Il a été parmi les premiers compositeurs américains qui se sont intéressés à l'école de Vienne et à la technique dodécaphonique. Dans ses œuvres (par exemple les *Quatuors* à cordes nos 5 et 7 de 1967-1973 et les *Trois mouvements* pour orchestre de 1960), il a mis au point un système dodécaphonique-modal très personnel qui fait intervenir, dans le contexte des 12 sons, certains éléments de différenciation élaborés à partir des propriétés fonctionnelles des intervalles, des accords et des relations de symétrie. Il a publié différents essais sur Schoenberg, Berg et Webern, ainsi que des ouvrages théoriques et analytiques, dont *Serial Composition and atonality : an introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern* («Composition sérielle et atonalité», 1962, 4/1977) et *Twelve-tone Tonality,* («Tonalité en douze tons», 1978, où il intègre aux principes dodécaphoniques des éléments hiérarchiques et tonals).

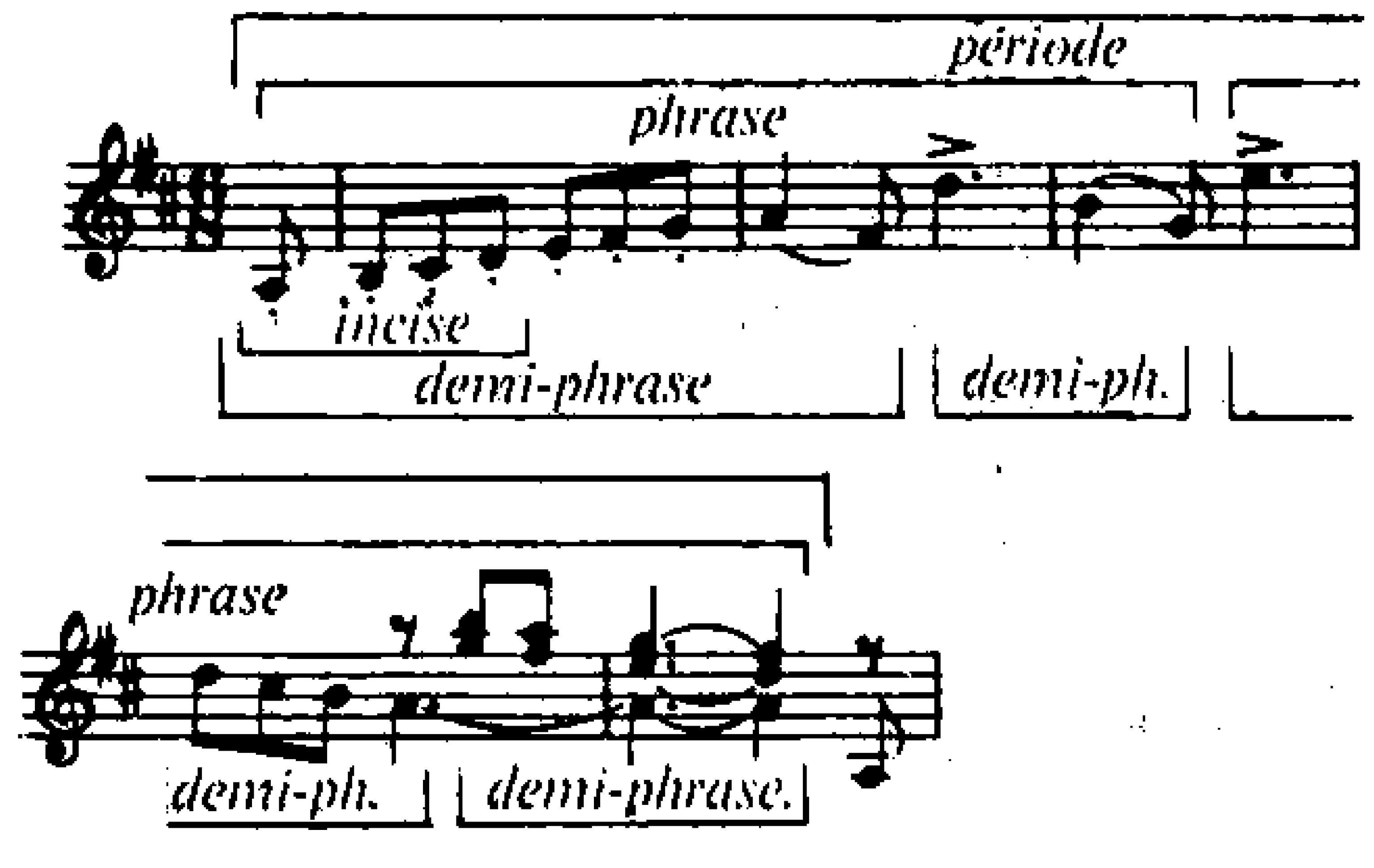
Perlea Jonel (Ograda, près de Bucarest, 1900 - New York 1970) chef d'orchestre et compositeur roumain naturalisé américain. Premier chef d'orchestre de l'Opéra de Bucarest pendant les années 1920, après la Seconde Guerre mondiale, il a repris sa carrière en Italie, où il a gagné l'estime de Toscanini pour la fidélité de ses interprétations. A partir de 1947, il a travaillé aux Etats-Unis. Il a composé des œuvres symphoniques et de chambre.

Perosi Lorenzo (Tortona 1872 - Rome 1956) compositeur et organiste italien. Il a d'abord étudié avec son père, Giuseppe P. (1849-1908), maître de chapelle de la cathédrale de Tortona, puis au Conservatoire de Milan, et il s'est perfectionné à Ratisbonne avec F.X. Haberl. A l'âge de dix-huit ans, il a été nommé organiste à l'abbaye de Montecassino; en 1895, il est devenu maître de chapelle à Imola, puis à Saint-Marc de Venise; en 1898, il a pris la direction de la chapelle Sixtine, charge qu'il a conservée presque sans discontinuer jusqu'à sa mort. En 1894, il entra dans les ordres. Sa période de composition la plus intense se situe immédiatement avant la Première Guerre mondiale; ensuite, un affaiblissement général de son état de santé, ainsi que des préoccupations d'ordre esthétique, ont mis un frein à son activité de compositeur. En raison d'une effusion mélodique très naturelle, le style de P. est très proche de celui de la «jeune école italienne» : il se caractérise toutefois par un mélange très personnel de composantes véristes et d'influence wagnérienne, avec des emprunts au chant grégorien et à la polyphonie classique. Parmi ses œuvres, signalons les oratorios *la Passione di Cristo secondo San Marco* («La Passion du Christ selon saint Marc», 1897), *la Resurrezione di Cristo* («la Résurrection du Christ», 1898), *Il Natale del Redentore* («la Nativité du Rédempteur», 1899), *la Strage degli Innocenti* («le Massacre des Saints Innocents», 1900), *Il Giudizio universale* («le Jugement dernier», 1904), *Dies iste* (1904), *Transitus animae* (1907), *Il Nazzareno* («le Nazaréen», 1950), ainsi que 9 autres oratorios. Il a écrit en outre 52 messes, un *Stabat Mater* (1904) et une centaine d'autres pièces de musique sacrée chorale (où il s'est probablement le mieux illustré), 2 poèmes symphoniques, 9 suites et plusieurs autres pièces orchestrales, des œuvres pour formations de chambre (dont 18 quatuors et 5 quintettes) et pour orgue.

Exemples de périodes :



p. régulière (W. A. Mozart : Symphonie en sol mineur)



irrégulière (F. J. Haydn : Symphonie nº 4)

Pérotin ou Perotinus (XII-XIIIe s.) compositeur français. Il fut le maître le plus célèbre de l'école de Notre-Dame. Il exerça dans cette cathédrale, de la fin du XIIe s. à environ 1230, se faisant surtout connaître par sa production d'*organa* liturgiques. Continuant l'œuvre commencée par Léonin (Leoninus), il augmenta le nombre des voix dans la polyphonie de 2 à 4 voix, superposant jusqu'à 3 parties mélismatiques, d'invention libre, à la voix principale (*vox principalis*), qui, elle, utilisait une mélodie liturgique choisie dans le répertoire grégorien. Il amplifia également de

façon notable les proportions de l'→ organum, en y introduisant également de nouvelles formules rythmiques. Les *organa* de Pérotin, contenus dans le *Magnus Liber* ou les Manuscrits de Wolfenbüttel, de Madrid, *Alleluia nativitas*, à 3 voix, dans leur simplicité harmonique et leur rythme incisif, constituent le premier monument de la polyphonie européenne. On dénombre 9 pièces, de 2 à 4 voix, attribuées de façon certaine à P. : les plus célèbres sont les *organa*, à 4 voix, *Viderunt omnes* et *Sederunt principes* et le conduit à 3 voix, *Salvatoris hodie*.

Perrachio Luigi (Turin 1883 - 1966) compositeur, pianiste et pédagogue italien. Ami de G. M. Gatti et d'A. Casella, il a beaucoup encouragé la diffusion de la musique contemporaine à Turin et en Italie pendant les années 1910-1930, comme pianiste, organisateur de concerts et critique musical. Il a enseigné au Lycée musical de Turin et a participé à la réforme de l'éducation musicale. Comme compositeur, il a été influencé par Debussy et Ravel; il nous a laissé surtout de remarquables compositions pour piano (dont un *Concerto*, 1932), caractérisées par une recherche des timbres très raffinée et par un solide sens de la construction. Il a publié un essai sur l'œuvre pour piano de Debussy (*l'Opera pianistica di Debussy*, 1922), un traité d'harmonie et un traité de composition.

Perrin Pierre (Lyon, v. 1620 - Paris 1675) poète et librettiste français. Il collabora surtout avec R. Cambert, pour lequel il écrivit le texte de la *Pastorale d'Issy* (1659), l'un des premiers opéras français. En 1669, il obtint de Louis XIV le privilège de monter un théâtre, l'Académie des Opéras, pour y faire représenter des opéras composés d'après le modèle italien. En 1672, P. inaugura le théâtre avec *Pomone*, mis en musique également par Cambert; mais peu après, l'entreprise connut des difficultés financières, fit faillite, et le privilège revint à Lully.

Persiani Giuseppe (Recanati 1799 - Paris 1869) compositeur italien. A Florence, il débuta comme compositeur d'opéras avec *Piglia il mondo come viene* (1826), première œuvre d'une série d'opéras à succès influencés par Bellini et Donizetti, parmi lesquels on peut retenir *Ines de Castro* (1835) et *Fantasma* (Paris, 1843). Devant le succès de Verdi, il renonça à composer; en 1847, il devint imprésario du nouveau Théâtre italien de Covent Garden à Londres, et, après sa faillite, il se rendit à Paris pour être maître de chant. Il épousa la chanteuse soprano Fanny → Tacchinardi.

Persichetti Vincent (Philadelphie 1915 - 1987) compositeur et pianiste américain. Compositeur d'inspiration éclectique, il nous a laissé des ballets, des symphonies, des pièces de musique de chambre et des œuvres chorales.

Perti Giacomo Antonio (Crevalcore, Bologne 1661 - Bologne 1756) compositeur italien. De 1696 à sa mort, maître de chapelle à Bologne, il présida l'Accademia filarmonica et eut pour élèves G.M. Jacchini, D. Gabrielli, G. Torelli, G. B. Martini. Considéré comme le plus grand représentant de l'école bolonaise, il fut parmi les initiateurs (avec G. P. Colonna et G. B. Vitali, entre autres) de l'oratorio (dont le premier fut *I Due Gigli porporati*, 1679). En outre, il a composé 20 opéras, surtout pour les théâtres de Bologne et Venise, et de nombreuses cantates. Son style vocal montre les influences de Carissimi et de Cesti et se caractérise par son invention mélodique, sa clarté et sa concision; mais l'utilisation des parties instrumentales, soit en dialogue avec les voix, soit alternées avec celles-ci, dans un style concertant pour instruments solistes, est également variée et digne d'intérêt. Il a composé aussi des messes, des motets, des psaumes et d'autre pièces de musique sacrée pour S. Petronio. Ces œuvres se caractérisent par l'emploi d'une *sinfonia* d'ouverture (dans les messes) et l'utilisation des cordes, des trompettes, et autres instruments obligés, en plus des solistes et du chœur.

Pertile Aureliano (Montagnana, près de Padoue, 1885 - Milan 1952) ténor italien. Il a entrepris une carrière de concertiste surtout en Italie et en Amérique du Sud et a connu sa période de gloire dans les années 1921-1929, lorsqu'il était l'un des chanteurs préférés de Toscanini au théâtre de la Scala. Sa voix présentait au départ de légères inflexions gutturales ou nasales mais, grâce à un excellent travail de polissage, elle s'est pliée aux exigences d'un répertoire très vaste (comprenant entre autres *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, les principaux rôles verdiens, certains opéras de Wagner et le répertoire vériste), favorisant ainsi — dans le chant pathétique tout comme dans les élans lyriques — le déploiement d'un tempérament très musical, à travers un phrasé fervent et passionné.

pes signe ou → neume de la notation grégorienne, désignant des sons ascendants. // Dans les *ballades* des troubadours, partie de la strophe (formées de 2 p. et d'une *cauda*). Dans la ballade italienne également, la strophe est divisée en p. et *volte*. // Synonyme de *tenor* dans la polyphonie médiévale anglaise. // Section appelée également *punctum*, de certaines danses médiévales, les estampies.

Pescetti Giovanni Battista (Venise 1704 - 1766) compositeur, claveciniste et organiste italien. Elève de A. Lotti à Venise et ami de Galuppi, il débuta, en 1725, dans le domaine théâtral avec l'opéra *Nerone detronato*. En 1737, il fut nommé directeur du Covent Garden de Londres, succédant à Porpora, puis dirigea le King's Theatre, l'année suivante. Vers 1745, il quitta l'Angleterre, à la suite d'une réaction anticatholique suscitée par la rébellion jacobine, et, en 1762, il obtint le poste de second organiste à St-Marc de Venise. Il a composé une vingtaine d'opéras, de style simple et facile (parmi lesquels *Gli Odii delusi dal sangue*, 1728, écrits en collaboration avec Galuppi et *Zenobia*, 1761), un oratorio, des œuvres de musique sacrée, mais il se distingua surtout dans quelques sonates pour clavecin et orgue.

Pesenti Martino (Venise ? v. 1600 - 1647/48) compositeur et claveciniste italien. Aveugle de naissance, il se consacra uniquement à la musique de chambre, vocale et instrumentale, ayant de nombreux protecteurs, parmi lesquels l'archiduc Léopold à Augsbourg et le noble vénitien Nicolò de Rossi. Il a publié des recueils de *Correnti, Gagliarde e balletti*, pour clavecin, un livre d'*Arie a voce sola* pour clavecin ou chitarrone, 5 livres de madrigaux de 2 à 5 voix (la plupart de style concertant avec instruments) et un recueil de *Messes* à 3 voix et continuo.

Pesenti Michele (Vérone v. 1475 -1521) compo-

siteur italien. Il fut prêtre et composa une trentaine de *frottole*, parmi lesquelles figure la célèbre *Del lecto me levava*, plusieurs fois rééditée.

Peskó Zoltán (Budapest 1937) chef d'orchestre et compositeur hongrois naturalisé allemand. Après avoir terminé les études dans son pays, il s'est perfectionné de 1963 à 1966 en Italie avec F. Ferrara (direction d'orchestre) et G. Petrassi (composition). Assistant de L. Maazel à Berlin, il a été chef permanent du Théâtre municipal de Bologne depuis 1974, de la Fenice à Venise depuis 1976 et de l'Orchestre de la RAI de Milan depuis 1977. Il s'est illustré plus particulièrement dans le répertoire de XXe s. et nous a laissé une orchestration des fragments de *Salammbô* de Moussorgski.

Pestalozza Luigi (Milan 1928) critique musical italien. D'orientation marxiste, il a été critique de l'hebdomadaire «Rinascita», directeur du périodique paraissant tous les quatre mois «Musica/Realtà» et responsable à l'échelle nationale de la section musicale du parti communiste italien. Il enseigne l'histoire de la musique à l'Académie Brera de Milan. Il a publié des essais sur Schoenberg, Stravinski, Janáček, Gershwin, Chostakovitch, Nono et Stockhausen, un ouvrage sur l'école russe (*la Scuola nazionale russa*, 1958), une anthologie de la *Rassegna musicale* (1966), ainsi que l'édition italienne de l'ouvrage de Schoenberg *Stile e idea*.

Pestelli Giorgio (Turin 1938) musicologue italien. Il est professeur d'histoire de la musique à l'Université de Turin, codirecteur de la «Rivista italiana di musicologia» et critique musical du quotidien «la Stampa». Outre de nombreux essais, il a publié des ouvrages sur les sonates de Scarlatti (*le Sonate di Domenico Scarlatti*, 1967) et sur l'époque de Mozart et de Beethoven avec *l'Età di Mozart e Beethoven*, 1979 («la Musique classique. L'époque de Mozart et de Beethoven», 1989). Depuis 1979, il est membre du Comité international pour l'édition critique des œuvres de Verdi et, depuis 1982, directeur artistique de l'Orchestre de la RAI de Turin.

Petazzi Paolo (Venise 1944) musicologue italien. Il est professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Milan et il collabore comme critique musical au quotidien «l'Unità». Outre de nombreux essais, il a publié une monographie sur *Alban Berg* (1977).

Petelin Jacob → Gallus, Jacobus.

petenera forme de chant «flamenco» dont il est difficile de former une généalogie. Certains lui attribuent cependant une origine hébraïque : elle présenterait en effet certaines ressemblances avec les chants des anciennes synagogues espagnoles et utilise pour ses textes des mots d'origine sémitique.

Peters maison d'édition musicale allemande. Acquise en 1814 par Carl Friedrich P. (1779-1827), après différents transferts de propriété, la maison a été rachetée par Max Abraham P. (1831-1900), qui lui a donné un essor prodigieux surtout grâce aux éditions économiques des classiques des XVIIIe et XIXe s. Toutefois, c'est à la famille HINRICHSEN, qui prit la succession de Max Abraham en 1900, que l'on doit le renom international de la maison P.

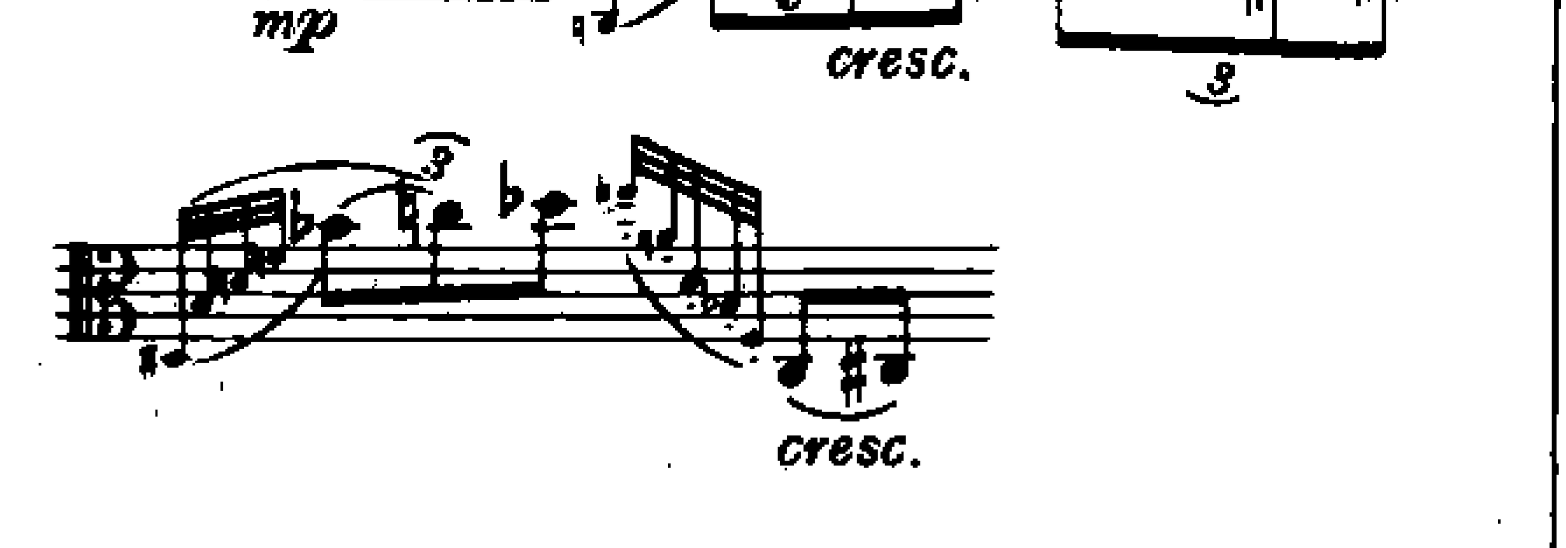
Peterson Oscar Emmanuel (Montréal 1925) pianiste de jazz canadien. Après s'être affirmé dans son pays, il s'est établi aux Etats-Unis, où il a connu un très grand succès en raison de sa virtuosité, inspirée du dernier swing, ainsi qu'au cours des nombreuses tournées internationales du Jazz at the Philharmonic.

Peterson-Berger Wilhelm (Ullånger, Ångermanland, 1867 - Östersund 1942) compositeur et critique musical suédois. Dans ses 6 compositions pour le théâtre — dont il a réalisé personnellement la mise en scène à l'Opéra de Stockholm — il fait constamment appel à des thèmes de caractère national et à des éléments du folklore suédois. Sa production instrumentale est assez importante : 5 symphonies, plusieurs œuvres symphoniques (dont un *Carnaval à Stockholm*, un *Concerto* pour violon et 3 *Suites*) et des mélodies pour piano; parmi ses œuvres vocales, signalons 5 cantates, plus de 100 mélodies et des chœurs.

Petipa famille de danseurs et chorégraphes français JEAN (? 1787 - ? 1855) maître de ballet à Bruxelles. JOSEPH LUCIEN (Marseille 1815 - Versailles 1898) danseur et chorégraphe, fils du précédent. En 1840, il quitta le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, pour l'Opéra de Paris, où il régla divers ballets comme *Namouna* (Lalo, 1882). MARIUS (Marseille 1818 - St-Pétersbourg 1910) danseur et chorégraphe, frère du précédent. Elève d'A. Vestris, il fut Premier Danseur au Grand Théâtre de Bordeaux et au Teatro del Circo de Madrid, puis au Théâtre impérial de St-Pétersbourg (1847-1858), où il fut ensuite nommé professeur et maître de ballet (1858-1904). Après divers succès avec des ballets comme *la Fille du pharaon* (Pugni, 1862), sa chorégraphie tendit vers une fusion des styles italiens et français, et, plus tard, la collaboration avec P. I. Tchaïkovski enfanta une série de chefs-d'œuvre : *la Belle au bois dormant* (1890), *Casse-Noisette* (1892) et *le Lac des cygnes* (1895). □

Petit Pierre (Poitiers 1922) compositeur et critique musical français, Ier Grand Prix de Rome (1946). Elève de N. Boulanger et H. Busser, il a exercé diverses activités au Conservatoire de Paris et à l'ORTF, avant d'être nommé directeur de l'Ecole normale de musique en 1963, poste qu'il occupe toujours. En outre, il est critique musical au «Figaro» depuis 1975. Auteur d'une abondante production musicale, qui aborde tous les genres musicaux, de la pièce pour piano à l'opéra, il a obtenu différents prix, dont le Grand Prix de la musique de la SACEM (1982). Il a aussi publié *Autour de la chanson française* (1952), *Verdi* (1958), *Ravel* (1970) et *Mozart* (1991). □

petite note figure de note plus courte que les autres et qui les précède. Elle indique une note à caractère



Exemples de petites notes à caractère ornemental dans la cadence pour alto seul de la «Sérénade» pour cinq instruments de G. Petrassi.

ornemental ou superfétatoire par rapport à la structure harmonique ou formelle du passage de la composition dans lequel elle apparaît. Elle est utilisée dans les ornements et les cadences pour solistes.

Pétrarque François, Francesco Petrarca (Arezzo 1304 - Arquà, Padoue 1374) poète italien. Ses vers furent mis en musique par de nombreux compositeurs ; au XIV^e s. déjà, Jacopo de Bologne, puis, plus tard, Dufay mirent ses œuvres en musique, mais c'est surtout au XVI^e s. que les madrigalistes, tels que Marenzio, Palestrina, R. de Lassus ou Cyprien de Rore utilisèrent abondamment le *Canzoniere.*

Petrassi Goffredo (Zagarolo, près de Rome, 1904) compositeur italien. Initialement autodidacte, il a ensuite fréquenté régulièrement les cours du Conservatoire de Rome, où il a enseigné à partir de 1939. Directeur général du théâtre de la Fenice à Venise (1937-1940), directeur artistique de l'Académie philharmonique de Rome (1947-1950) et président de la Société internationale de musique contemporaine (1954-1956), il a animé de 1958 à 1974 un cours de perfectionnement de composition à l'Académie Sainte-Cécile de Rome. Il a été également chef d'orchestre dans plusieurs pays d'Europe et d'Amérique. Il s'est illustré comme compositeur dès 1932, avec la *Partita,* et s'est affirmé très rapidement parmi les penseurs les plus pénétrants et claivoyants de sa génération dans le domaine musical; son parcours stylistique a été marqué par des envolées d'exceptionnelle envergure ainsi que par une remarquable cohérence interne. Dans ses premières compositions, jusqu'en 1940 environ, P. s'est montré très attentif aux développements de la production musicale européenne. Au cours de ces années, il tend d'un côté à réutiliser et à faire revivre la tradition instrumentale italienne, à l'exemple de Malipiero et de Casella; d'un autre côté, l'attrait pour la musique de Stravinski et pour certaines œuvres de Hindemith le conduit vers un néoclassicisme caractérisé avant tout par une très grande fermeté architecturale, comme dans son *Ouverture da concerto* (1931) et dans la *Partita* citée précédemment, deux œuvres pour orchestre, ainsi que dans *Introduzione e Allegro* (1933) pour violon et onze instruments. C'est surtout dans les compositions faisant intervenir les chœurs, que P. élabore à cette époque un style où l'on reconnaît très clairement les signes de son évolution ultérieure, un style très influencé par la culture baroque, romaine et de la Contre-Réforme, et qu'il développe dans des œuvres telles que *Salmo IX (Psaume IX,* 1936) pour chœur, cordes, cuivres, percussions et deux pianos et le *Magnificat* (1940) pour soprano, chœur et orchestre. Les œuvres de la période suivante révèlent une disposition plus méditative et intérieure, un approfondissement attentif aux thèmes religieux, l'élargissement des matériaux techniques et linguistiques, ainsi qu'un enrichissement très personnel des timbres; c'est dans cette nouvelle perspective qu'il compose la plupart de ses œuvres les plus importantes : *Coro di morti* («Chœur de morts», 1941, sur un texte de G. Leopardi, pour chœur d'hommes et instruments), *Quattro Inni sacri* («Quatre Hymnes sacrées», 1942, pour voix d'homme et orgue), les ballets *la Follia di Orlando* (1943) et *Ritratto di don Chisciotte* («Portrait de Don Quichotte», 1945), les opéras en un acte *Il Cordovano* («le Cordouan», 1949) et *Morte dell'aria* («*Mort de l'aria*», 1950), la cantate *Noche oscura* («Nuit obscure», 1950-51, pour chœur et orchestre), *Nonsense* (1952, pour chœur mixte a cappella) et *Gloria in excelsis Deo* (1952, pour soprano, flûte et orgue). Pendant ce temps, l'auteur élabore progressivement un langage instrumental qui, à partir de 1951, devient prédominant dans son œuvre, alors que la musique vocale disparaît presque complètement. Ses *Concertos* pour orchestre, surtout du *n^o 3* (*Récréation concertante,* 1953) au *n^o 8* (1972), présentent une incessante évolution du langage, axée sur des éléments vaguement empruntés à Bartók et mettant progressivement en cause les connexions logiques traditionnelles. P. parvient à creuser de l'intérieur la forme sonore, qu'il réduit à une succession de cellules de base ou à une suite d'arabesques abstraites; ou bien il assimile de manière tout à fait personnelle le dodécaphonisme et les techniques de la nouvelle avant-garde. Il radicalise ainsi progressivement la dimension abstraite de son art et finit par s'affranchir totalement de la dimension matérielle. Le même parcours se produit dans certaines importantes pièces de musique de chambre, comme le *Quatuor* à cordes (1956), la *Serenata* pour cinq instruments (1958) et le *Trio* pour violon, alto et violoncelle (1959). Le *Concerto* pour flûte et orchestre date de 1960. A partir de cette date, P. s'est consacré presque exclusivement à la musique de chambre : *Propos d'Alain* pour baryton et douze instruments (1960), *Seconda Serenata-trio* (1962, pour harpe, mandoline et guitare), *Musica di ottoni e timpani* («Musique pour cuivres et timbales», 1963), *Tre per sette* («Trois pour sept», 1967, pour trois interprètes et sept instruments à vent), *Estri* («Fantaisies», 1967, pour quinze interprètes), *Ottetto per ottoni* («Octuor pour cuivres», 1968), *Beatitudes : testimonianza per Martin Luther King* («Béatitudes : hommage à Martin Luther King», 1969, pour baryton ou basse et cinq instruments). Il faut toutefois signaler une nouvelle composition pour chœur (avec cuivres, altos et violoncelles) en 1974-75, *Orationes Christi,* ainsi qu'une dernière pièce orchestrale pour cordes et trompettes, *Pœma,* en 1977-80. Parmi les œuvres de P., signalons encore les musiques de scène et de film, dont *Riso amaro* («Riz amer»), *Non c'è pace fra gli ulivi* («Il n'y a pas de paix entre les oliviers») et *Cronaca familiare* («Chronique familiale»), *Lamento di Arianna* (1936, pour piano et chant), *Due liriche di Saffo* («Deux mélodies de Sappho», 1941, pour voix et onze instruments), *Toccata* (1933, pour piano) et *Invenzioni* (1944, pour piano), le *Concerto* pour piano et orchestre (1939), *Dialogo angelico* («le Dialogue des anges», 1948,

G. Petrassi.

pour deux flûtes), *Sonata da camera* pour clavecin et dix instruments (1948), *Mottetti della Passione* («Motets de la Passion» à cinq voix, 1965), etc.

Petrella Errico (Palerme 1813 - Gênes 1877) compositeur italien. Représentant de l'école napolitaine, il a composé des opéras d'inspiration franche et naturelle, typiquement provinciale. Malgré leur caractère fortement mélodique et extrêmement brillant, ses œuvres ont été rapidement oubliées. Parmi ses 24 opéras, il a surtout été apprécié pour *le Precauzioni* («les Précautions», 1851), sa meilleure œuvre dans le genre comique, et, dans le genre sérieux, pour *Marco Visconti* (1854), *Jone* (1858), *la Contessa di Amalfi* («la Comtesse d'Amalfi», 1864) et *I Promessi sposi* («les Fiancés», 1869).

Petri Egon (Hanovre 1881 - Berkeley, Californie, 1962) pianiste et pédagogue allemand naturalisé américain. Fils du violoniste Henri Wilhelm P. (1856-1914) et élève de F. Busoni, il a entrepris une carrière de concertiste à l'échelle internationale et a été très apprécié comme pédagogue. Avec la collaboration de Busoni et Mugellini, il a publié une révision pour piano des œuvres de J. S. Bach (*Bach-Busoni Ausgabe*, 25 vol., 1890-1920).

Petridis Petros (Nigde, Turquie, 1892 - Athènes 1978) compositeur grec. Il a été profondément marqué par le milieu musical parisien. Son style, qui s'inspire également du patrimoine folklorique hellénique, est caractérisé par la recherche d'un contrepoint modal ou polymodal très dépouillé. Parmi ses œuvres, signalons l'opéra *Zephyra* (1925), l'oratorio *Saint Paul* (1950), un *Requiem byzantin* (1952) pour soli, chœur et orchestre, 5 symphonies et des concertos pour un ou deux pianos.

Petrobelli Francesco (Vicence v. 1620 - Padoue 1695) compositeur italien. Prêtre, maître de chapelle à Padoue, mais ayant également exercé à la cour d'Innsbruck, il composa des psaumes, des motets, des cantates, de 1 à 2 voix (1676), et autres œuvres de musique sacrée (également en style concertant avec instruments), ainsi qu'un recueil de *Scherzi amorosi*, à 2 et 3 voix, avec violon ad libitum (1668). On possède également de lui un opéra (*Teseo in Creta*, 1672), influencé par les modèles vénitiens.

Petrobelli Pierluigi (Padoue 1932) musicologue italien. Il a étudié la composition avec A. Pedrollo et la musicologie à l'Université de Princeton. Il a enseigné l'histoire de la musique au Conservatoire de Pesaro et aux Universités de Parme et de Pérouse; il a également été «lecturer in music» (1973-1977) et «reader in musicology» (1977-1980) au King's College de Londres; depuis 1983, il enseigne régulièrement l'histoire de la musique à l'Université de Rome. Il dirige l'Istituto di Studi Verdiani de Parme depuis 1980. Il a publié *Giuseppe Tartini, le fonti biografiche* («G. Tartini, les sources biographiques», 1968, en collaboration avec V. Duckles et Minnie Elmer), *Thematic Catalog of a manuscript collection of XVIIIth century italian instrumental music* («Catalogue thématique d'une collection manuscrite de musique instrumentale italienne du XVIII^e s.», 1963), ainsi que de nombreuses contributions sur la musique italienne du XIV^e s., l'opéra vénitien du XVII^e s., la musique de Tartini et, surtout, l'opéra italien du XIX^e s., plus particulièrement de Verdi.

Petrosellini Giuseppe (Corneto, de nos jours Tarquinia, Viterbo, 1727 - Rome ap. 1797) librettiste italien. Abbé, il vécut à Rome à la cour pontificale. Il écrivit 7 livrets pour Piccinni, 5 pour Cimarosa, *Il Barbiere di Siviglia* pour Paisiello (1782) et d'autres pour Galuppi, Guglielmi, Salieri et Anfossi.

Petrucci Ottaviano (Fossombrone, Pesaro, 1466 - Venise 1539) éditeur italien de musique. Vers 1490, il s'établit à Venise, et, en 1501, y publia l'*Harmonice Musices Odhecaton*, première édition musicale entièrement imprimée avec des caractères mobiles et avec le système de l'*impression en trois temps* → édition et imprimerie musicales. Les années suivantes, il publia de nombreux recueils de musique polyphonique de l'école franco-flamande et de nombreux livres de *frottole*, modèles dont l'élégance et la clarté sont restées inégalées. Après avoir quitté Venise, P. reprit ses publications à Fossombrone, où il avait fondé une nouvelle imprimerie (1511). Mais cette seconde phase de son activité (1511-1520), plus commerciale, fut loin du soin éditorial de la première.

Petrus de Cruce ou Pierre de La Croix (exerça à Paris au XIII^e s.) théoricien de la musique et compositeur français. Il est considéré comme l'une des personnalités significatives de la période de transition de l'ars antiqua à l'ars nova. On lui attribue l'introduction du *punctus divisionis* dans la notation mesurée et la subdivision de la *brevis* (brève) en un nombre variable — de 2 à 9 — de *semibreves* (semibrèves). De sa production, il reste seulement 2 motets, à 3 voix, par ex. *Aucun ont trouvé chant par usage* (Ms. Montpellier H. 196), et le *Tractatus de tonis*.

Petrželka Vilém (Brno 1889 - 1967) compositeur tchèque. Elève et assistant de Janáček, il a été à son tour un excellent pédagogue, le maître de plusieurs grands musiciens tchèques contemporains. Ses œuvres (symphoniques, de chambre et théâtrales) s'inspirent bien souvent du folklore national, dans la tradition de Novák, bien qu'elles soient aussi ouvertes aux principaux courants du XX^e s.

Pettersson Gustaf Allan (Västra Ryd 1911 - Stockholm 1980) compositeur et violoniste suédois. Elève de Honegger et de Leibowitz à Paris, altiste concertiste très apprécié, il a adhéré au courant de musiciens suédois qui se sont intéressés aux expériences du XX^e s. beaucoup plus qu'aux sources d'inspiration nationale. En plus du genre symphonique (il a composé 15 symphonies de 1933 à 1978), P. s'est illustré également par des œuvres pour chœur, des mélodies, ainsi qu'à travers d'autres pièces de musique de chambre.

Pettiford Oscar (Okmulgee, Oklahoma, 1922 - Copenhague 1960) contrebassiste de jazz américain. D'origine amérindienne, il s'est illustré surtout dans l'après-guerre avec Coleman Hawkins, après avoir joué dans l'orchestre de Billy Eckstine. De 1945 à 1948, il a fait partie de l'orchestre de Duke Ellington. Son style, très puissant, associé à une technique remarquable, se situe entre ceux de Jimmy Blanton et de Charles Mingus.

Petyrex Felix (Brno 1892 - Vienne 1951) pianiste et compositeur autrichien. Elève de Schreker, il a enseigné le piano en Allemagne et, à partir de 1949, à Vienne. Ses compositions, inspirées du dernier romantisme, comprennent 2 opéras, 2 pantomimes,

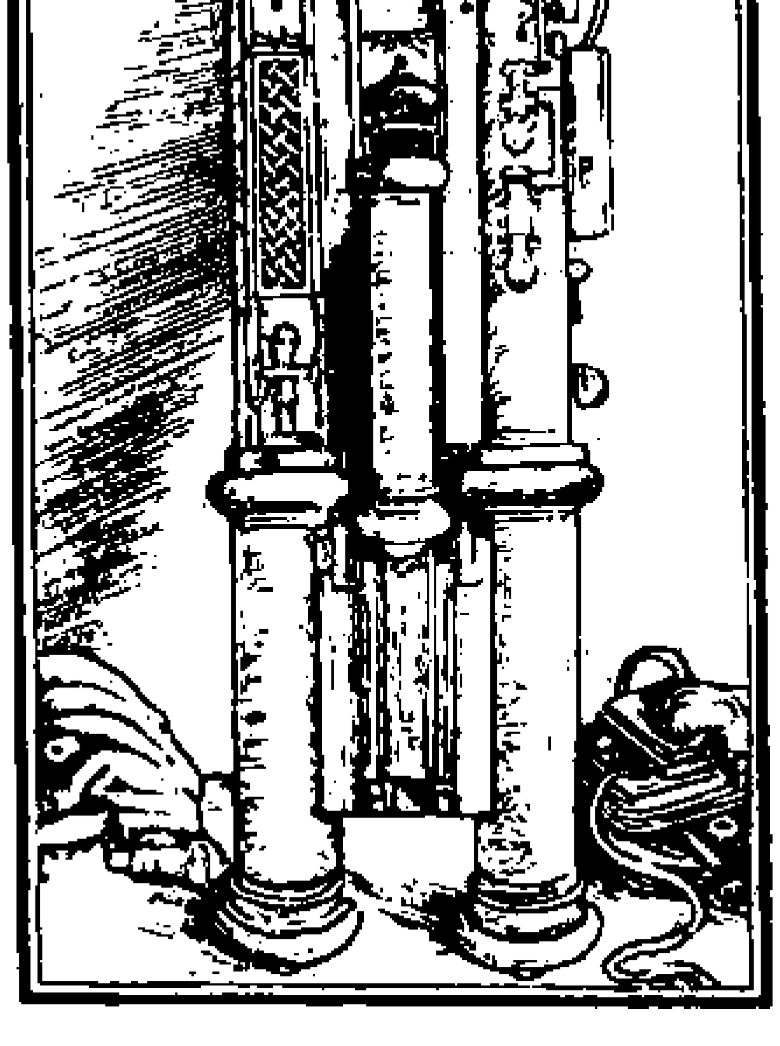
des œuvres symphoniques et pour piano, des pièces de musique de chambre sacrée et chorale, ainsi que des mélodies.

Pezzati Romano (Florence 1939) compositeur italien. Elève de R. Lupi et de L. Dallapiccola, il a élaboré un style rigoureusement construit et cependant profondément expressif. Parmi ses œuvres, signalons *Und wenig Wissen* (1971) pour soprano et instruments, *Frammenti biblici* (1973) pour chœur et trois ensembles instrumentaux, *Correspondances* (1972) pour voix et instruments, *Recordare* (1977) pour voix solistes, chœur et instruments et la fable en un acte *Il Sognatore* («le Rêveur»,1982).

Pfitzner Hans (Moscou 1869 - Salzbourg 1949) compositeur allemand. Il a mené une intense carrière de chef d'orchestre, de professeur, de pianiste, d'écrivain et de metteur en scène dans plusieurs villes d'Allemagne, surtout à Munich et à Berlin, et a vécu ses dernières années dans le plus grand dénuement à Vienne et à Salzbourg. Rigoureusement retranché sur des positions esthétiques traditionnelles, il s'est opposé à tous les courants d'avant-garde, au dodécaphonisme de Schoenberg comme à l'esthétique de Busoni, avec des ouvrages violemment polémiques : *Futuristengefahr* («le Péril des Futuristes», 1917), *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* («Nouvelle Esthétique de l'impuissance musicale», 1920), *Über musikalische Inspiration* («De l'inspiration musicale», 1940). Les œuvres qu'il a composées dans la lignée de Wagner présentent des caractères nationalistes très marqués et constituent, dans leur ensemble, une continuation de la tradition romantique. Il a composé 5 œuvres pour le théâtre, dont *Palestrina* (1917), son chef-d'œuvre; des cantates, dont les plus célèbres sont *Von deutscher Seele* («De l'âme allemande», 1921) et *Das dunkle Reich* («l'Empire sombre», 1929) pour soli, chœur et orchestre; des symphonies et d'autres pièces orchestrales; des œuvres chorales; des pièces de musique de chambre, dont un *Sestetto* très poétique pour clarinette, cordes et piano (1945), 3 quatuors, 1 quintette, des sonates et 106 lieder; des concertos, etc.

ph symbole de → phone.

phagotum instrument à vent, inventé, en 1532, par le Ferrarais Afranio degli Albonesi. C'était une cornemuse complexe, alimentée au moyen d'un soufflet, et comprenant deux tuyaux parallèles munis de trous et de clés, et d'un tuyau plus petit situé au milieu des deux autres. Elle fonctionnait avec une anche de métal. C'est le premier cas de cornemuse utilisant un soufflet pour alimenter l'outre.



Le phagotum, instrument à vent inventé en 1532. Gravure du XVI^e s.

Phalèse Pierre (Louvain v. 1510-1573) éditeur et luthiste flamand. En 1545, il commença son activité d'éditeur, en publiant de nombreuses anthologies de tablatures pour luth, guitare et cistre. En 1570, il s'associa avec Jean Bellère.

Philidor François André (Dreux 1726 - Londres 1795) compositeur français. Elève de Campra à la cour de Versailles, il se fit apprécier comme compositeur d'airs, dès l'âge de douze ans. Il eut une vie aventureuse et, poursuivi pour dettes, fut contraint de fuir (1745) en Hollande et en Allemagne, où il vécut en tirant également parti de son talent de joueur d'échecs (il écrivit un traité sur ce jeu, *Analyse des échecs*, 1794, qui atteignit presque une centaine d'éditions, en plusieurs langues). En 1754, rentré à Paris, il se consacra avec succès à la production d'œuvres lyriques. De 1759 à 1775, pour des théâtres parisiens, il composa une longue série d'opéras-comiques, parmi lesquels *Blaise le Savetier* (1759), *le Soldat magicien* (1760), *Sancho Pança* (1762), *le Sorcier* (1764), *Tom Jones* (1765), *les Femmes vengées* (1775). Les années suivantes, il fit de fréquents séjours en Angleterre, où, en 1779, il fit représenter son oratorio profane, *Carmen saeculare*, pour voix et orchestre, œuvre estimable, inspirée par le poème d'Horace; c'est à Londres qu'il passa le restant de sa vie, contraint à l'exil, car il figurait sur la liste des émigrés. Ph. est l'un des créateurs de l'opéra-comique, qu'il enrichit du point de vue orchestral et sur le plan du traitement harmonique; il possédait une capacité extraordinaire pour assimiler le style des grands maîtres italiens et allemands (Jommelli, Gluck, Haendel) et le remodeler dans les formes mélodiques françaises, tout en apprenant l'art du coloris instrumental chez les classiques de l'*opera seria* national (Rameau). En plus d'une vingtaine d'opéras comiques, sa production comprend quelques *opere serie*, un *Te Deum* et un *Requiem* (pour la mort de Rameau), des motets, l'oratorio déjà cité, *l'Art de la modulation* (6 quatuors pour hautbois, flûte ou violon, 2 violons et continuo) et des pièces vocales de chambre.

Philippe de Vitry → Vitry, Philippe de.

Philippot Michel Paul (Verzy, Marne, 1925) compositeur français. Elève de G. Dandelot au Conservatoire de Paris, puis de R. Leibowitz (1948-1950), il a intégré le Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF dès 1949, et en a pris la tête en 1959. Plus tard, il a été directeur de la musique (1964-1972), puis conseiller scientifique (1972-1975) à France-Culture, avant de partir pour le Brésil et d'assurer diverses fonctions aux Universités de São Paulo et Rio de Janeiro (1976-1981). De retour en France, il a occupé un poste de direction à l'Institut national de la communication audiovisuelle (1981-1984). Depuis 1970, il est professeur de composition au Conservatoire de Paris. Sa musique est le reflet de ses activités de théoricien, de mathématicien et de cybernéticien, largement développées dans des compositions comme *Commentariolus Copernicae* (1973-74) ou *Carrés magiques, Hommage à Evariste Gallois* (1983). Il a aussi publié divers écrits, dont *Electronique et techniques compositionnelles* (1956), *I. Stravinski* (1965) et *Traité de l'écriture musicale* (1984).

Phillips Flip, pseud. de Joseph Edward Filippelli (Brooklyn, New York, 1915) saxophoniste ténor de jazz américain. D'origine italienne, il a joué dans l'orchestre de Woody Herman de 1944 à 1946. Influencé par Illinois Jacquet, entre autres, il a été très applaudi aux concerts du Jazz at the Philharmonic pour ses très longs solos rythmiques.

philosophie de la musique → esthétique et philosophie de la musique.

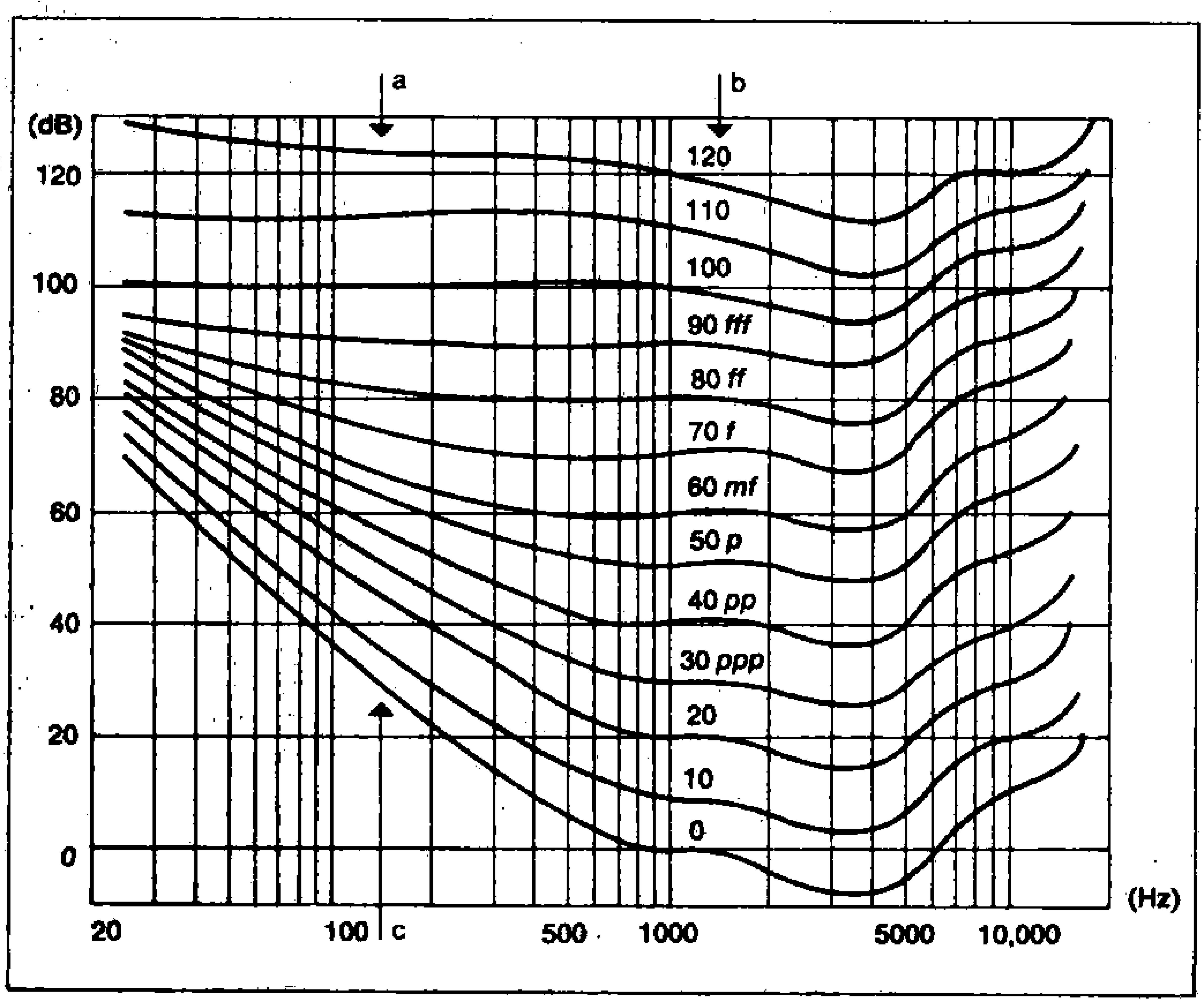
phonation production du son vocal déterminée par les vibrations de l'air sortant de la glotte à travers les cordes vocales qui fonctionnent comme une anche double. La hauteur du son dépend de la tension des cordes vocales (due aux muscles adducteurs de la glotte) et de la pression subglottique, c'est-à-dire de l'air qui sort. L'intensité du son provient uniquement de la pression subglottique. Le timbre du son, déterminé par le nombre et par l'intensité des harmoniques, dépend de la forme des cavités supraglottiques. (Voir → chant, pour la technique vocale de l'opéra et le Précis d'acoustique au chapitre relatif à la voix).

phone unité de mesure du niveau de sensation d'intensité sonore, proposé par Fletcher et Munson en 1933. Les deux chercheurs ont déterminé les courbes isophoniques le long desquelles l'intensité d'un son sinusoïdal est perçue de manière constante aux diverses fréquences. De nombreuses courbes ont été tracées de manière expérimentale selon différentes valeurs d'intensité, afin de déterminer l'intensité physique (exprimée en dB) nécessaire pour maintenir constante la perception d'intensité (exprimée en ph.) sur tout le réseau des fréquences audibles. Par convention, l'échelle en dB coïncide avec celle en ph. à la fréquence de 1 000 Hz. Par exemple, si l'on abaisse un son sinusoïdal de 60 ph. et 1 000 Hz à 100 Hz, il faut augmenter l'intensité physique de 60 dB à plus de 70 dB pour maintenir la même sensation d'intensité de 60 ph. Les deux courbes qui présentent le plus d'intérêt sont celle de 0 ph., qui correspond au seuil inférieur d'audibilité, et celle de 120 ph., qui marque le seuil de la douleur auditive. Les valeurs moyennes d'une conversation se situent autour de 50 ou 60 ph., alors que le «fortissimo» d'un orchestre peut dépasser les 90 ph.

phone tout élément phonique de la langue, c'est-à-dire tout son produit par la voix humaine dans l'acte linguistique.

phonème unité du système phonologique d'une langue (→ phonologie). Puisque dans une langue le plan du signifiant (c'est-à-dire de l'image acoustique associée au signifié) ne peut être analysé en unités successives plus petites que le ph., celui-ci est donc l'unité minimale sur ce plan. Le nombre de ph. qui caractérisent un système phonologique est limité et varie d'une langue à l'autre (d'un minimum d'une vingtaine à un maximum d'une cinquantaine). Etant donné que les ph., bien que composant le signifiant, sont en eux-mêmes privés de signification, l'usage s'est répandu d'appeler improprement ph. les innombrables effets phonatoires sans parole que l'appareil vocal humain est en mesure de produire à des fins musicales et qui trouvent un vaste emploi dans la musique d'avant-garde.

phonétique étude des sons produits par l'appareil phonatoire humain. Ces sons sont créés par des organes internes de phonation bien déterminés, se diffusent par l'intermédiaire d'un moyen de propagation (généralement l'air) et sont perçus par les oreilles. Sur la base de cette distinction, la ph. se divise généralement en trois secteurs : la *ph. articulatoire* (ou *physiologique* ou *motrice*) qui étudie la production du son (→ phonation), la *ph. acoustique* qui s'occupe de la propagation du son, et la *ph. auditive* qui étudie la façon dont le son est perçu. Etant une science de la nature, la ph. est souvent considérée comme étrangère au domaine propre de la linguistique; sa version proprement linguistique serait la



Courbes isophoniques tracées par Fletcher et Munson en 1933 afin de déterminer l'intensité physique (dB) nécessaire pour maintenir l'intensité de perception (phone) constante aux diverses fréquences (Hz); a, *seuil de la douleur auditive,* b, *niveau de la sensation d'intensité (phone),* c, *seuil inférieur d'audibilité.*

→ phonologie, qui étudie l'aspect fonctionnel du son. Sur la base de la distinction de la ph. en trois secteurs on peut classer les sons de façon à pouvoir les décrire et les transcrire convenablement. La classification la plus répandue est celle qui se base sur des critères articulatoires, même si aujourd'hui on utilise très souvent celle qui se fonde sur des critères acoustiques, élaborée par R. Jakobson et ses collaborateurs. Il faut avant tout distinguer entre mode et lieu (ou point) d'articulation. Par lieu d'articulation, on entend le point de l'appareil phonatoire où, lors de la production de ces sons, s'effectue la fermeture ou le reserrement du canal phonatoire. On obtient facilement la liste complète des points d'articulation en calculant les combinaisons qui peuvent être réalisées entre les parties (ou *articulateurs*) mobiles et les parties fixes de l'appareil phonatoire. Les articulateurs mobiles sont au nombre de cinq : la lèvre inférieure, la pointe de la langue (apex), la partie antérieure de la langue, la partie postérieure de la langue et les cordes vocales. Les articulateurs fixes sont au nombre de six : la lèvre supérieure, les dents supérieures, les alvéoles supérieures, le palais dur, le palais mou, la glotte. Si chaque articulateur mobile pouvait se déplacer jusqu'à toucher chaque articulateur fixe, nous aurions trente points d'articulation. Mais c'est une chose physiologiquement impossible : la lèvre inférieure, par exemple, ne peut reculer jusqu'au point de toucher le voile du palais; en conséquence, le plus souvent, il n'y a que huit des trente possibilités. (Voir, au bas de la page, le tableau des points d'articulation).

Le mode d'articulation indique au contraire la nature de l'articulation. Selon le mode, on distingue en général six articulations dont les cinq premières sont typiques des consonnes : 1) les *occlusives* pour lesquelles le passage de l'air est totalement obstrué au moins en un point du canal (comme pour la lettre «p»); 2) les *fricatives* (ou *spirantes*) pour lesquelles le passage de l'air est fortement restreint et se réduit à une fissure (comme pour les lettres «s» ou «j»); 3) les *latérales* pour lesquelles la ligne médiane de la bouche est obstruée par la langue qui appuie sur le palais si bien que l'air sort par les côtés de la langue (comme dans les différents types de la lettre «l»); 4) les *vibrantes* pour lesquelles le courant d'air est utilisé pour mettre en vibration rapide l'un des articulateurs mobiles (comme pour la lettre «r» de certains parlers régionaux); 5) les *nasales* pour lesquelles l'air sort non seulement par la bouche mais aussi par le nez (comme pour la lettre «n»); 6) les *voyelles* pour lesquelles le passage de l'air est laissé relativement libre. Souvent les fricatives (ou spirantes), les latérales et les vibrantes sont réunies sous le nom de *continues*, parce que l'on peut les prolonger dans le temps; au contraire, les occlusives sont appelées *momentanées* (ou *explosives*) car on ne peut les prolonger longtemps. En outre, on appelle *sonores* les articulations dans la production desquelles intervient une vibration des cordes vocales (comme avec la lettre «b») et *sourdes* celles qui sont privées de cette vibration (comme avec la lettre «p»).

Dans la réalité du langage, comme les sons se présentent à la suite et enchaînés, les articulations peuvent se combiner en s'influençant réciproquement (*articulations complexes*), qu'elles soient ou non immédiatement contiguës.

Selon l'étendue de la chaîne parlée que l'on prend en considération, on distingue différents secteurs de la ph. : une *ph. de la parole*, une *ph. du groupe de paroles*, une *ph. de la phrase*. Puisque les sons linguistiques (dits également *phones*) sont des phénomènes dotés d'une durée dans le temps, on peut également les décrire en terme de *quantité* (ou *durée* ou *longueur*). A ce propos, on a deux types de quantités : la *quantité objective* imposée par la nature même des organes phonateurs ou par les contraintes des combinaisons, et la *quantité linguistique* ou *distinctive*. Pour la première, par exemple, plus une voyelle est fermée, plus elle est brève : «i» est plus bref que «é», «é» est plus bref que «a»; ou bien : une voyelle est plus longue devant une spirante que devant une consonne sonore, elle est plus brève devant une double consonne, etc. Le locuteur ne peut se soustraire à ce type de contraintes, car elles lui sont imposées par la physiologie de son appareil phonatoire. La quantité distinctive au contraire est celle qui est utilisée par les langues pour créer des systèmes phonologiques différents, c'est-à-dire pour différencier les paroles et les formes (par ex. *péché* et *pêcher*).

Etant donnée une chaîne parlée, certaines parties de cette chaîne peuvent être mises en valeur par rapport aux autres. Le moyen par lequel on effectue cette mise en valeur est appelé généralement *accent*. On distingue deux sortes d'accents : un *accent d'intensité* (ou *dynamique*), constitué par une augmentation de l'intensité sonore (et donc de l'audibilité) d'une syllabe donnée, et un *accent musical* (ou *d'intonation*) qui se réalise à travers la mélodie. La syllabe qui porte l'accent d'intensité est dite *accentuée* ou *tonique*, celle qui est dépourvue d'accent est dite *atone*. Les règles qui déterminent la position de l'accent sur la parole varient selon les langues : il y a des langues dont

Phonétique. Points d'articulation

articulateurs fixes	*articulateurs mobiles*				
	lèvre inférieure (labiales)	pointe de la langue (apicales)	partie ant. de la langue (frontales)	partie post. de la langue (dorsales)	cordes vocales (glottales)
lèvre supérieure	bilabiales				
dents supérieures	labiodentales	dentales			
alvéoles supérieures		alvéolaires			
palais dur		rétroflexes	palatales		
palais mou				vélaires	
glotte					glottales

l'accent a une place fixe et des langues dont l'accent a une place mobile. Parmi les premières citons le français (accent sur la dernière syllabe du mot s'il ne se termine pas par un «e» muet), le finnois et le tchèque (accent sur la première syllabe), le polonais (accent sur la pénultième), le turc (accent généralement sur la dernière). En latin, l'accent est sur la pénultième ou l'antépénultième. L'italien et l'espagnol sont des exemples de langue à accent mobile. L'accent musical consiste au contraire en une augmentation des vibrations des cordes vocales et provoque dans la chaîne parlée une courbe mélodique caractérisée par diverses hauteurs relatives. Chaque langue a sa façon propre d'utiliser les variations de l'accent musical. En général, la mélodie concerne essentiellement la ph. : grâce à elle on distingue par exemple les phrases affirmatives (*vous venez*) des phrases interrogatives (*vous venez?*) et des phrases exclamatives (*vous venez!*). Mais il existe de nombreuses langues (spécialement africaines et orientales) dans lesquelles la différence de hauteur sert à distinguer non la fonction de la phrase, mais le mot lui-même. De telles langues sont dites *à tons*; parmi elles, on trouve le chinois, le coréen, le vietnamien et l'hottentot. A plusieurs reprises, dans l'histoire de la ph., il y a eu des tentatives d'élaborer des techniques graphiques qui, en remédiant à la plus ou moins grande incongruité entre la prononciation et la graphie des diverses langues, auraient permis d'indiquer au moyen d'un symbole unique chaque articulation. Des tentatives de ce genre ont été faites en Italie où le système de transcription de G. I. Ascoli et C. Merlo est encore largement utilisé. Mais le système le plus répandu est l'*Alphabet phonétique international*, élaboré vers 1930 par l'Association phonétique internationale et mis à jour par la suite.
Enfin, la *ph. expérimentale* (ou *instrumentale*) étudie, au moyen de systèmes d'enregistrement sophistiqués, les caractères objectifs de la production, de la transmission et de la perception du son qu'il serait impossible de saisir au seul moyen de l'ouïe. Parmi les secteurs les plus intéressants de la ph. instrumentale il faut mentionner : la *palatographie* qui permet l'étude des points de contacts entre la langue et le palais grâce à l'insertion dans la bouche d'un palais artificiel (de cette façon on relève le point d'articulation et le niveau d'élévation de la langue); la *cimographie* qui permet de reporter sur un cylindre enregistreur les divers mouvements des organes articulateurs (les lèvres, la langue, le voile du palais, etc.); et surtout la *spectrographie* qui, en combinant un oscillographe avec un spectroscope, permet d'enregistrer le spectre acoustique des sons, c'est-à-dire l'ensemble des fréquences qui le composent, et constitue aujourd'hui le secteur le plus avancé et le plus sophistiqué de toute la recherche expérimentale en ph. (Voir le Précis d'acoustique, la Voix).

phonographe → disque.

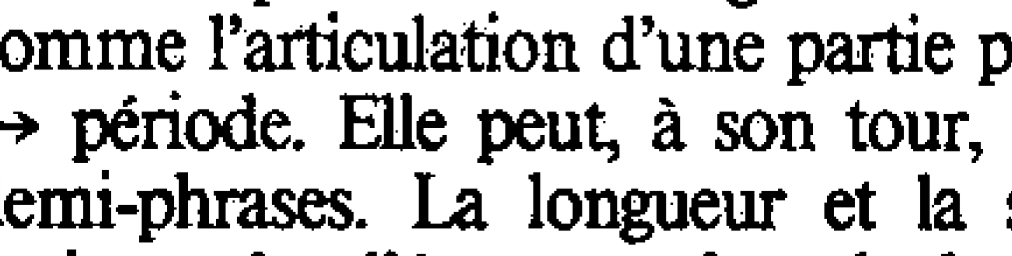
phonologie branche de la linguistique qui étudie les *phonèmes* et les caractères distinctifs de chaque langue, c'est-à-dire les classes de sons équivalents, par rapport à la signification, que chaque communauté linguistique établit (et qui constituent le *système phonologique* propre à chaque langue) et les caractéristiques phoniques qui les déterminent. On peut donc aborder l'étude des sons selon deux perspectives différentes : la première est la perspective physique, naturaliste, de la → phonétique, qui en considère les caractéristiques articulatoires ou acoustiques en général, faisant abstraction de leur utilisation dans une langue donnée, la seconde est la perspective de la ph., qui les étudie selon leur fonction, c'est-à-dire du point de vue de leur contribution à distinguer les significations d'une langue. Alors que la phonétique a pour objet d'étude les sons concrets, chaque fois différents, que les locuteurs produisent et entendent au cours de tout acte de communication, la ph. a plutôt pour objet d'étude les classes abstraites auxquelles se réfèrent les locuteurs quand ils articulent et individualisent ces sons. Par *ph. musicale* on a l'habitude de désigner, par affinité, le domaine de recherche, d'expérimentation et d'élaboration sonore qui intéresse les laboratoires de musique électronique et d'informatique musicale, bien qu'on y fasse abstraction, le plus souvent, de systèmes proprement phonologiques ou de codes linguistiques, sauf lorsque l'on s'attache expressément à un matériau verbal (comme L. Berio dans *Thema : hommage à Joyce*, réalisé dans son Studio de phonologie musicale de Milan, en 1958).

phonomètre appareil utilisé pour mesurer l'intensité d'un son, gradué habituellement en *phones* et parfois en *décibels*.

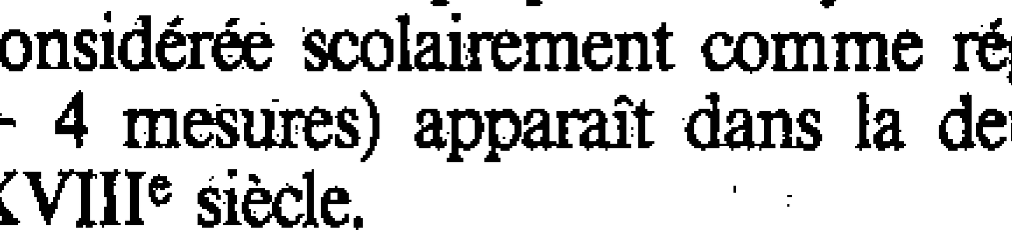
phrase partie d'une ligne mélodique considérée comme l'articulation d'une partie plus longue appelée → période. Elle peut, à son tour, être subdivisée en demi-phrases. La longueur et la structure de la p. varient selon l'époque et le style du compositeur; la p. considérée scolairement comme régulière (4 mesures + 4 mesures) apparaît dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle.

phrasé dans le domaine vocal et instrumental, manière d'articuler l'exécution d'un morceau de façon expressive, en respectant la structure syntaxique, et en interprétant les aspects intimistes du discours.

phrygien mode ou échelle de l'ancien système musical grec (IV[e] s. av. J.-C.) qui peut être représenté schématiquement au moyen d'une gamme moderne descendante, constituée des notes *ré-do-si-la-sol-fa-mi-ré*. // Un des huit modes du système musical médiéval (VIII[e]-X[e] s.), défini par une échelle ascendante correspondant à une gamme moderne constituée des notes *mi-fa-sol-la-si-do-ré-mi*; il était appelé également *troisième mode* ou *second authente*.



Echelle grecque phrygienne.



Echelle médiévale phrygienne.

Piaf Edith (Paris 1915 - Nice 1963) chanteuse française de musique légère. Elle eut une enfance difficile : très jeune, elle chantait dans les rues de Paris, avant de se produire régulièrement dans les cafés de Montmartre. Sa voix unique, douloureuse et tendre, s'est épanouie dans le climat existentialiste français de l'après-guerre, sans toutefois se laisser influencer par les tendances intellectualistes de l'époque, et gardant

toujours une certaine fraîcheur populaire. Parmi ses succès, rappelons *la Vie en rose*, *Milord* et *Je ne regrette rien*.

pianissimo sonorité relative, indiquant une intensité extrêmement douce. Graphiquement, on la symbolise avec la lettre p redoublée, généralement en italique (*pp*) et, parfois, également, avec trois, quatre ou plusieurs p (*ppp*, *pppp*, etc.), lorsque l'on veut obtenir, dans une sonorité, des graduations de sons de plus en plus faibles.

piano sonorité relative, désignant une intensité plutôt douce. Graphiquement, on la symbolise avec la lettre p, généralement en italique (*p*). // Abréviation pour le mot *pianoforte*.

piano instrument de musique à cordes frappées au moyen de petits marteaux actionnés par un clavier. Il comprend une *caisse*, un *cordier*, une *mécanique* , un *clavier* et des *pédales* . Il existe deux sortes de p., déterminés en fonction de la forme de leur caisse : p. à queue, avec la caisse en forme de harpe, disposée horizontalement; et p. droit , avec la caisse rectangulaire disposée verticalement. Le cordier comprend les *cordes*, le cadre métallique sur lequel celles-ci sont tendues, et la *table d'harmonie*, en bois souple de sapin, qui sert à renforcer les vibrations des cordes. La mécanique, très complexe, s'est perfectionnée progressivement au cours de l'histoire de l'instrument; elle comprend un système de leviers qui transmet le mouvement des touches aux marteaux. La caractéristique fondamentale qui différencie la mécanique du p. de celle d'autres instruments à clavier est la mécanique du marteau, qui frappe la corde, puis retombe en arrière, indépendamment du retour des touches en position de repos (mécanisme à *échappement*); en outre, un petit bloc de bois recouvert de feutre (*amortisseur*) reposant sur les cordes, se soulève quand la touche s'abaisse et retombe, en étouffant la vibration de la corde, quand la touche retourne à sa position de repos. Il y a normalement deux pédales : celle de droite soulève tous les armortisseurs, en laissant vibrer librement les cordes frappées, même après la retombée de la touche; celle de gauche produit une réduction de la sonorité : dans les p. à queue, en déplaçant légèrement le clavier, de telle sorte que les marteaux frappent seulement sur une des deux ou trois cordes qui correspondent à chaque touche; dans les p. droits, en rapprochant les marteaux des cordes. Certains p. possèdent une troisième pédale, qui peut avoir différentes fonctions; dans les p. Steinway, elle sert à maintenir soulevé l'armortisseur correspondant à une touche, après que celle-ci soit revenue en position de repos. La largeur des p. à queue varie de 1,45 m à 1,55 m, la longueur de 1,20 m à 2,90 m environ. Dans les p . droits, la hauteur varie de 90 cm à 1,35 m environ, alors que la largeur est identique à celle des p. à queue.

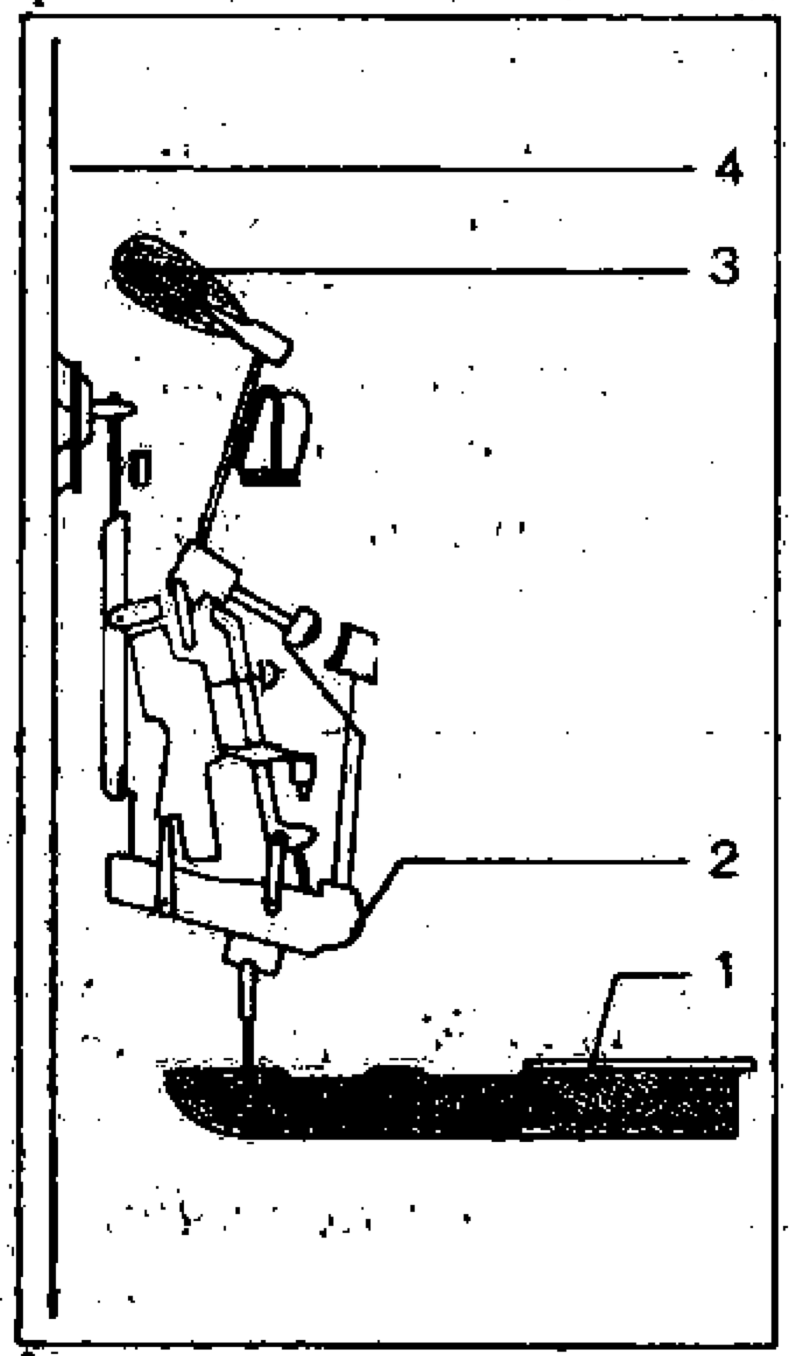
Le premier p. fut construit par le Padouan Bartolomeo Cristofori, claveciniste au service de la cour des Médicis de Florence, entre 1698 et 1700. Ni le premier, ni les autres modèles de Cristofori n'eurent de succès, et c'est seulement vers le milieu du siècle que quelques modèles du facteur d'orgue allemand G. Silbermann commencèrent à être appréciés. Silbermann fonda une fabrique qui connut une grande renommée dans la deuxième moitié du siècle (et fut rapidement suivie de l'ouverture d'autres usines importantes : Stein, Zumpe, Broadwood, Erard, etc.). Vers 1770, on inventa les pédales, et la technique de construction de l'instrument s'améliora constamment. Les modèles étaient à queue (avec un référence évidente à la forme du clavecin), «à table» (comme le clavicorde) ou à caisse verticale (comme le clavicythérium); c'est seulement dans les premières décennies du XIX^{e} s. que les p. droits commencèrent à se répandre, prenant la place des p. à table et à caisse verticale. La mécanique fut perfectionnée ultérieurement, et, en 1872, le cadre, fondu en un seul bloc, fut breveté. Par la suite, la construction du p. ne subit plus de changement important. En 1931, on construisit le premier p. électrique, qui n'intéressa cependant aucun grand compositeur; dans celui-ci, le son est produit par des électro-aimants et amplifié par des haut-parleurs. La grande mode du p. commença aux alentours de 1760, et les premières compositions spécialement destinées à ce nouvel instrument apparurent dans la période de 1760 à 1780.

Les compositeurs, qui contribuèrent à l'élaboration du style et de la technique proprement pianistique, sont nombreux. Parmi les premiers et les plus importants figurent M. Clementi, W.A. Mozart et F.J. Haydn; Mozart et Clementi furent également de célèbres concertistes. Clementi, en particulier, se rendit compte très tôt des possibilités mécaniques de l'instrument, et mit en valeur ses côtés expressifs et ses contrastes dynamiques et de timbre : en ce sens, il préfigure les résultats que Beethoven obtint d'une manière complète. Clementi influença une pléiade d'amateurs de la virtuosité pianistique. Jusqu'à la fin du siècle, le répertoire pour piano fut constitué surtout de concertos pour p. et orchestre, de sonates pour p. solo et à 4 mains et pour p. accompagné par d'autres instruments, de variations et de pièces descriptives pour p. seul. Outre les œuvres originales, le répertoire comprenait de très nombreuses transcriptions d'opéras, de symphonies, de quatuors, etc.; de ce point de vue, le p. constitua un important moyen de diffusion de la musique (et il le resta jusqu'à l'apparition du disque). Le génie isolé de Beethoven domine les quinze premières années du XIX^{e} s.; pour Beethoven, le p. avait un rôle de premier plan, car le compositeur expérimentait (plus que par n'importe quel autre moyen) ses futures compositions sur son clavier. C. M. von Weber lui conféra également un grand rôle, notamment avec ses sonates, qui connurent un plus grand succès et une plus grande diffusion que celles de F. Schubert. La richesse des sonates pour piano de Schubert fut reconnue plus tardivement, ce qui ne fut pas le cas de ses *Impromptus* et *Moments musicaux* ; résultant de la recherche schubertienne, les cycles de danses pour p. furent une alternative de plus large envergure pour la sonate, annonçant les cycles de jeunesse de R. Schumann, qui se consacra surtout au p., au début de sa carrière de compositeur.

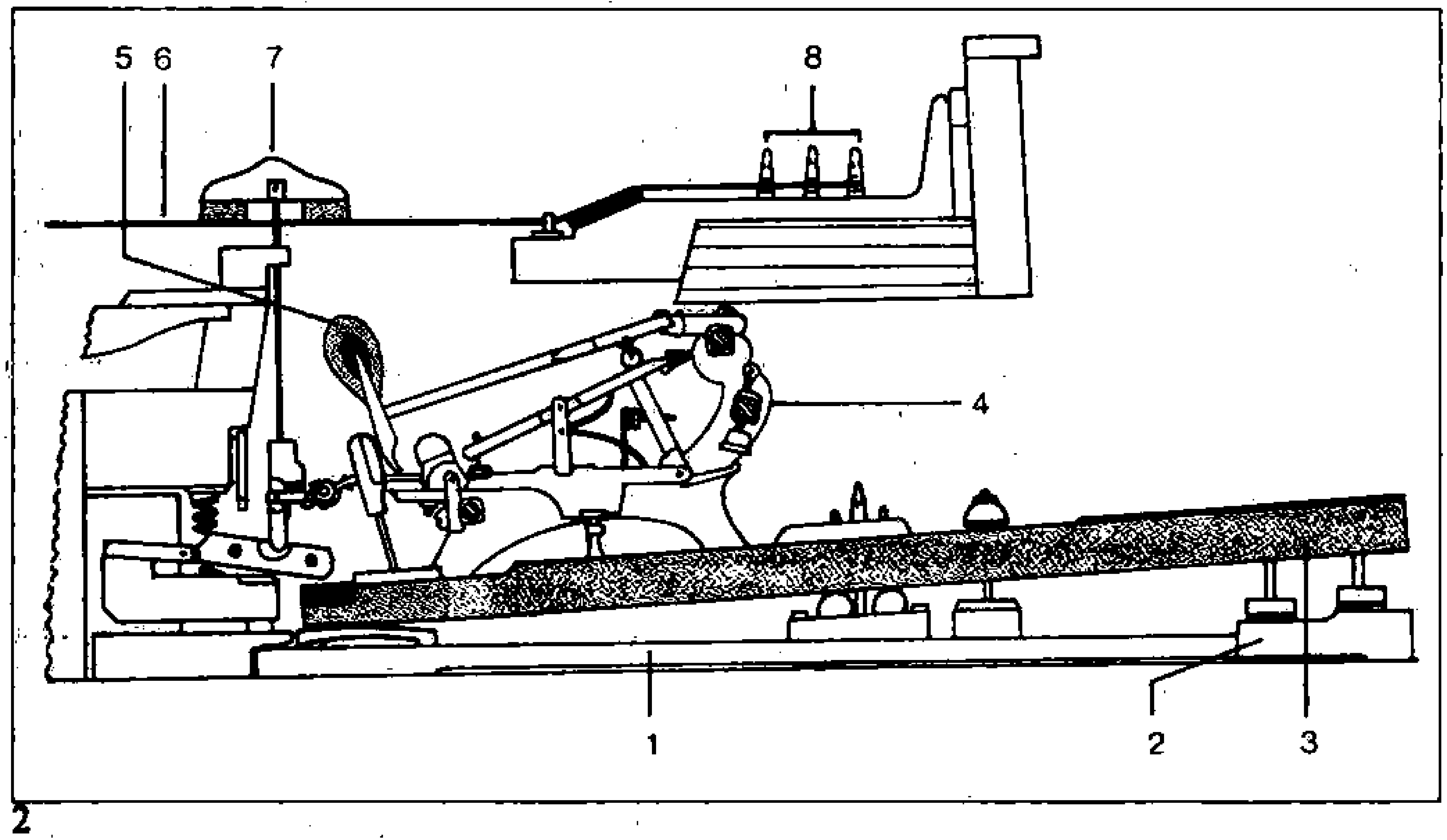
Dans les premières décennies du XIX^{e} s., la virtuosité pianistique s'affirma; elle était liée à la vogue du concerto pour piano, considéré comme manifestation mondaine. Le goût pour la virtuosité domina jusqu'au milieu du siècle, et prit la forme de paraphrases variées sur les thèmes d'œuvres lyriques. Entre 1830 et 1850, les productions de F. Mendelssohn, R. Schumann et F. Chopin dominent le

répertoire pianistique; on peut remarquer que Chopin, en se consacrant presque uniquement au piano, aboutit à un extraordinaire approfondissement de la recherche de timbre de l'instrument; il fut suivi, en certains points, par F. Liszt et, plus tard, par Debussy. Liszt, considéré comme le plus grand virtuose de sa génération, ralentit beaucoup son activité de concertiste, après 1850, mais ne cessa jamais d'approfondir les ressources de la virtuosité — en tant que compositeur — en dépassant les aspects les plus superficiels, et en se tournant vers de nouvelles richesses de timbre. La leçon de Liszt fut décisive pour la technique du piano de la seconde moitié du siècle, bien qu'on ne puisse rapprocher sa technique pianistique de celle de Brahms, héritée en grande partie de celle de Schumann et cherchant à approfondir une intimité méditative. D'autres enrichissements du répertoire pianistique apparurent, dans la deuxième moitié du siècle, avec M. Moussorgsky, M. A. Balakirev, P. I. Tchaïkovski, C. Franck, E. Grieg, G. Fauré et, plus tard, Albeniz et E. Granados. Les compositeurs de la fin du siècle et du début du XXe s. développèrent ensuite la technique et le langage qui donneront, parallèlement à l'évolution de la tonalité, des recherches nouvelles du timbre pianistique; Debussy, en est le premier exemple, avec une production très originale et difficile à rapprocher d'autres œuvres antérieures, tout comme, encore en France, les œuvres de M. Ravel et E. Satie. A. Scriabine partit des exemples de Chopin et de Liszt pour en trans-

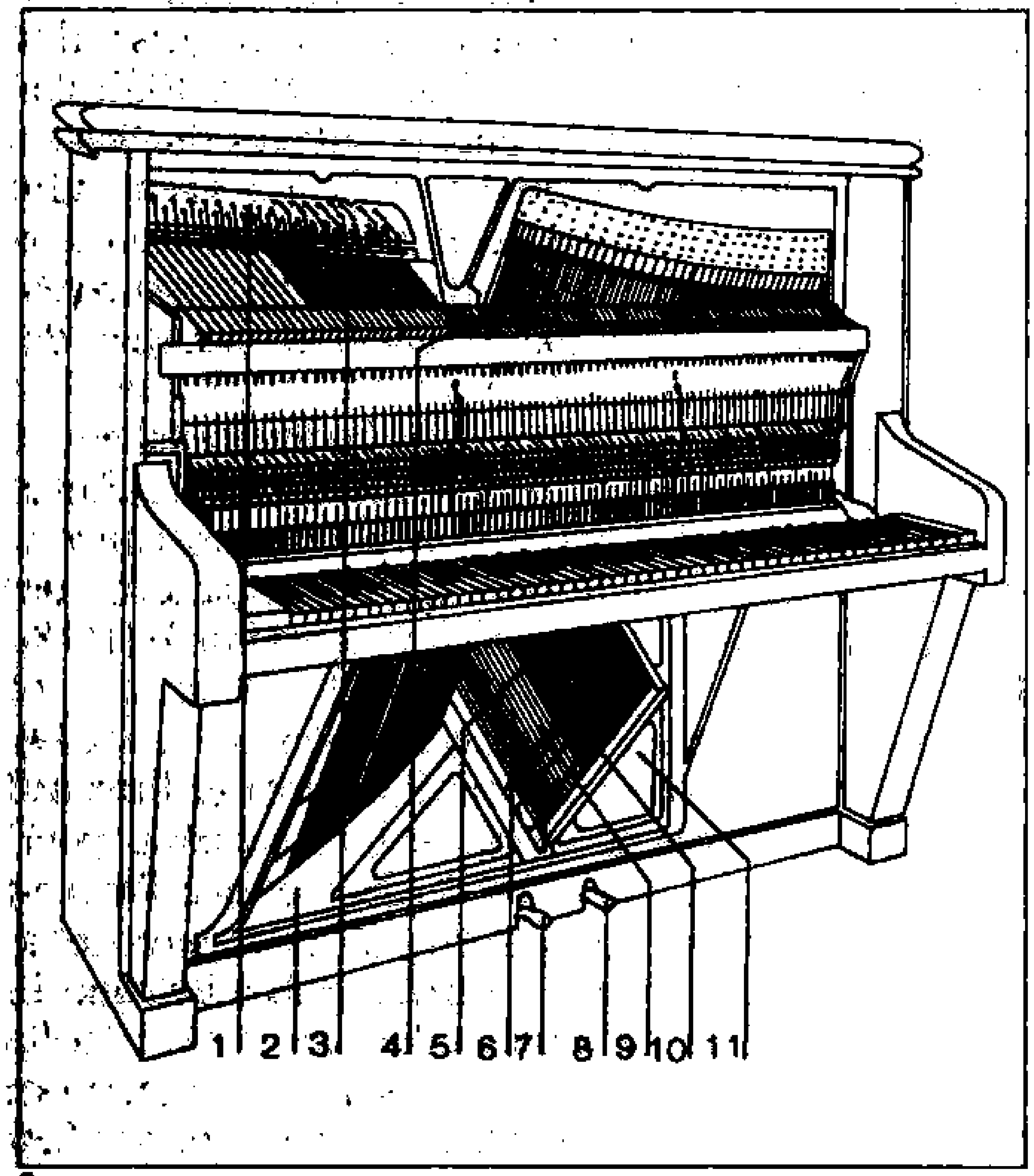
1 *Mécanique de la touche d'un piano droit* : 1 *touche,* 2 *système de levier,* 3 *marteau,* 4 *corde.*
2 *Mécanique de la touche d'un piano à queue* : 1 *châssis du clavier,* 2 *siège de la touche,* 3 *touche,* 4 *système de levier,* 5 *marteau,* 6 *corde,* 7 *étouffoir,* 8 *cheville.*
3 *Piano droit* : 1 *chevilles,* 2 *cadre de fer,* 3 *chevalet,* 4 *cordes triples,* 5 *cordes doubles,* 6 *cordes simples,* 7 *pédale douce,* 8 *pédale forte,* 9 *cordes graves,* 10 *chevalet,* 1 *table d'harmonie.*
4 *Piano à queue* : 1 *chevilles,* 2 *chevalet des cordes graves,* 3 *table d'harmonie,* 4 *chevalet long,* 5 *cordes simples,* 6 *cordes doubles,* 7 *cordes triples,* 8 *étouffoirs,* 9 *chevilles.*



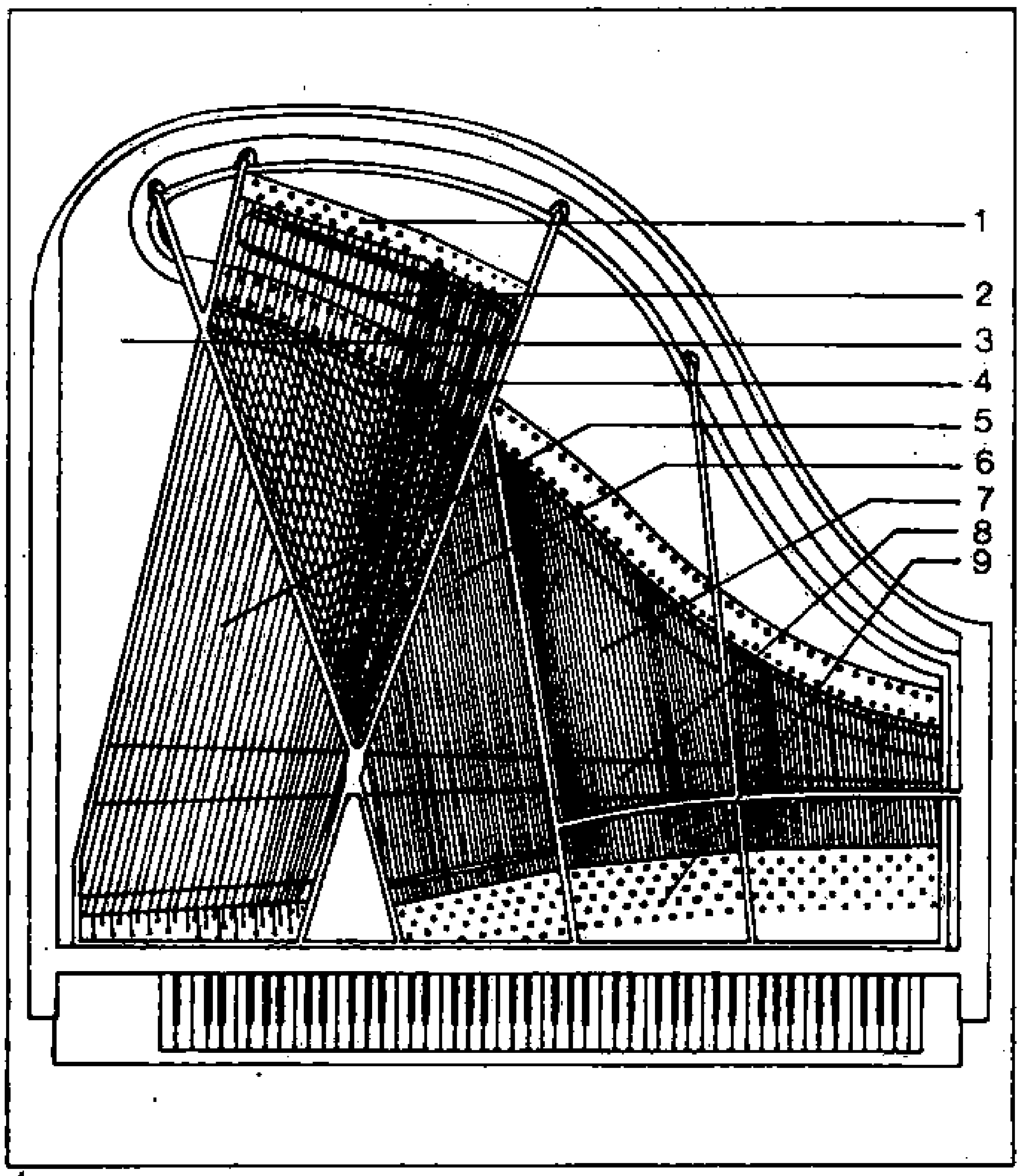
1



2



3



4

figurer la technique pianistique, avec une ouverture visionnaire; B. Bartók et S. Prokofiev, de manière différente, privilégièrent le côté «percutant» du piano. F. Busoni, également célèbre concertiste, suivit les traces des classiques, en particulier celles de Bach — dont il transcrivit de manière stupéfiante quelques pièces pour piano —, pour tendre à une sorte d'objectivité expressive, qui prend sa racine et trouve sa propre raison d'être dans les procédés d'élaborations thématiques.

Au XX^{e} s., en pleine crise tonale, A Schoenberg, G. F. Malipiero, Ch. Ives, I. Stravinski, A. von Webern, O. Messiaen, P. Hindemith, L. Dallapiccola, G. Petrassi, ont mis en valeur les dernières possibilités traditionnelles de l'instrument, dans leur production pianistique, pourtant limitée. A la même période enfin, l'usage du p. comme instrument d'orchestre se répandit de plus en plus. Parmi les compositeurs contemporains, on peut retenir surtout P. Boulez, K. Stockhausen, et J. Cage. Ce dernier, à la production pianistique importante et variée, a également développé l'utilisation manuelle de la corde (introduite par H. Cowell) et a été le premier à expérimenter le «piano préparé», dans lequel le timbre, et, dans une moindre mesure, la hauteur du son, sont modifiés au moyen de l'insertion de différents objets entre les cordes. Seul, Stockhausen a pour le moment utilisé le p. appelé «p. modulé», dans lequel le son de l'instrument est élaboré par des appareils électroniques, pendant l'exécution.

pianola piano automatique inventé à la fin du XIX^{e} s. et devenu à la mode juste avant l'invention du phonographe. Il était équipé d'un dispositif actionné d'abord mécaniquement, puis électriquement, dans lequel des rouleaux de papier perforé, se déroulant, agissaient sur les touches et les marteaux, de manière à reproduire une composition de musique.

Pianta Bruno (Trévise 1943) spécialiste de musique populaire, chanteur et instrumentiste italien. Il a commencé ses activités de recherche au sein du «Nuovo canzoniere italiano» de Milan, se consacrant plus particulièrement à la connaissance des chansons et des musiques populaires d'Italie du Nord. Comme interprète, il s'est spécialisé dans le domaine des ballades et des chansons ouvrières; en outre, il a utilisé pour la première fois la vielle, la cornemuse et le dulcimer au sein des recherches instrumentales du renouveau populaire italien. Il a écrit le manuel *Cultura popolare* («Culture populaire», 1982).

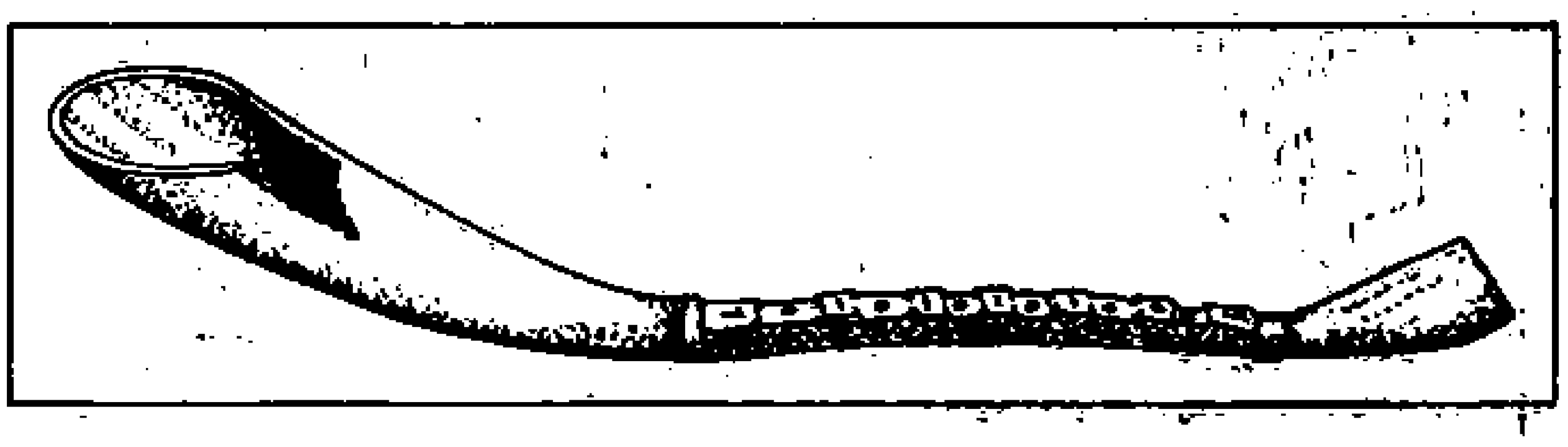
Piattelli Elio (Rome 1910) compositeur et musicologue italien. Il a effectué des études littéraires à l'Université de Rome et musicales (composition) à l'Académie Sainte-Cécile. Il a composé, entre autres, l'opéra *Inés de Suárez* (1941), ainsi que de nombreuses œuvres pour le chœur de la Synagogue de Rome, dont il est le chef. Il publie le recueil *Canti liturgici ebraici d'Italia* («Chants liturgiques hébraïques d'Italie», 3 vol., 1/1967).

Piatti Alfredo (Bergame 1822 - Crocetta di Mozzo, près de Bergame, 1901) violoncelliste et compositeur italien. Après des débuts à Milan, en 1834, il s'est affirmé comme l'un des meilleurs violoncellistes de son temps et a été entre autres applaudi à Munich en duo avec F. Liszt; il a été également un pédagogue très apprécié. Il a composé presque exclusivement pour son instrument, avec piano, avec orchestre ou en solo.

Piave Francesco Maria (Murano, près de Venise, 1810 - Milan 1876) librettiste italien. Il a été directeur des spectacles au théâtre de la Fenice de Venise et, à partir de 1859, à la Scala de Milan. Il a écrit une soixantaine de livrets d'opéras, notamment pour Verdi, dont il a été un collaborateur fidèle et précieux : *Ernani* (1844), *I Due Foscari* (1844), *Macbeth* (1847; nouvelle version 1865), *Il Corsaro* (1848), *Stiffelio* (1850, recomposé avec *Aroldo* en 1857), *Rigoletto* (1851), *la Traviata* (1853), *Simon Boccanegra* (1857), *la Forza del destino* (1862, modifié en 1865). Cependant, il a écrit des livrets pour de nombreux autres compositeurs, dont Cagnoni, Mercadante, Pacini, Pedrotti, les frères Ricci (*Crispino e la comare,* 1850) et Ponchielli.

Piazzolla Astor (Mar del Plata 1921) compositeur et virtuose de bandonéon argentin. Excellent improvisateur de tangos *(Balada para un loco, Libertango),* il a également composé des œuvres de plus grande envergure, comme le mini-opéra *Maria de Buenos Aires* (1967) et l'oratorio *El Pueblo joven* (1970).

pibcorn ou pibgorn, instrument à vent et à anche simple battante, utilisé jusqu'à la fin du XVIII^{e} s., dans la musique populaire du pays de Galles. Il appartient à la famille des → hornpipes : il s'agit, en fait, d'une clarinette constituée d'un tube de bois (parfois de section externe carrée) terminé par un pavillon recourbé et taillé en corne de bœuf. L'anche est également protégée par une corne de bœuf qui fonctionne comme embouchure.



Pibcorn, instrument de musique du pays de Galles.

Piccaver Alfred (Long Sutton, Lincolnshire, 1884 - Vienne 1958) ténor autrichien d'origine anglaise. Il a fait ses débuts à Paris en 1907 et, de 1912 à 1937, il a été l'un des chanteurs les plus populaires du Staatsoper de Vienne. Surnommé le «Caruso allemand» en raison de sa voix chaude et ténébreuse, bien que légèrement nasale, il s'est illustré plus particulièrement dans le répertoire italien et français du XIX^{e} s. et du début du XX^{e} s.

Picchi Giovanni (XVII^{e} s.) compositeur italien et maître de danse. En 1615, il était organiste à Santa Maria dei Frari à Venise. Il a publié des *canzoni strumentali*, de 2 à 8 voix avec continuo, et un recueil intitulé *Intavolatura di balli d'arpicordo* (1618-1619).

Piccinini Alessandro (Bologne 1566 - v. 1639) luthiste et compositeur italien. Il inventa et fit construire d'intéressants modèles de luth basse et, pour cette raison, il fut considéré, à tort, comme l'inventeur de l'archiluth. Après avoir été au service de la cour de Mantoue, il vécut à Ferrare, puis à Bologne. Il a laissé 2 livres de tablatures, édités en 1623 et 1639, le deuxième, par les soins de son fils LEONARDO MARIA (m. à Venise, 1645), lui-même luthiste. Ses

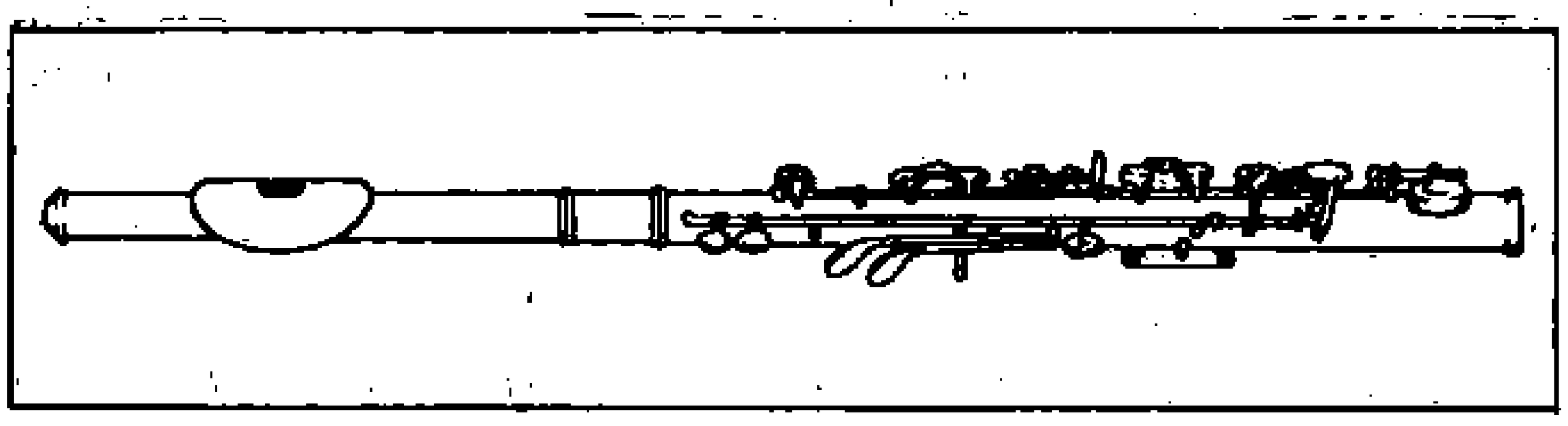
compositions, qui vont des formes contrapuntiques, à celle de la toccata et des danses, sont des chefs-d'œuvre d'invention et de science polyphoniques.

Piccinni Nicolò Vito (Bari 1728 - Passy, Paris, 1800) compositeur italien. Après des études effectuées au conservatoire Sant'Onofrio de Naples, en 1754, il fit représenter son premier opéra (*Le donne dispettose*) avec un franc succès, et réussit, en peu d'années, à conquérir une position de premier plan dans la capitale parthénopéenne. En 1760, avec la représentation à Rome de la *Cecchina ossia la Buona Figliola* (sur un livret de C. Goldoni), il s'imposa complètement au public italien et européen. Les années suivantes, il vécut à Rome et composa avec un rythme très soutenu. En 1774, il retourna à Naples. A la fin de 1776, il s'établit à Paris, où il avait été appelé par les partisans du goût italien, opposés au succès croissant de Gluck, et il se trouva impliqué — malgré lui et sans grande conviction — dans cette polémique. Paradoxalement, il semblerait que les opéras de ces années aient été influencés par l'atmosphère française et qu'il ait cherché à assimiler les expériences de Gluck (surtout dans *Didon*, 1783, peut-être son opéra le plus célèbre) en apportant un soin particulier à l'écriture. La Révolution poussa P. à retourner à Naples, en 1791 ; tout d'abord bien accueilli, il fut bientôt suspecté de jacobinisme et condamné à la prison à demeure pendant 4 ans. En 1798, il retourna à Paris, où il fut couvert d'honneurs. P. représente la plus grande personnalité de l'école napolitaine de la génération précédant immédiatement Paisiello. Son chef-d'œuvre est probablement *Cecchina* : la fraîcheur de la veine de P. s'y montre avec des accents d'humour charmant, de délicatesse et teintés de pathétisme, dans le goût de la «comédie larmoyante», alors très à la mode en Europe. Mais la plus grande réussite de P. se trouve dans la justesse expressive ajoutée à la psychologie bien sentie des personnages et, en particulier du personnage central. De sa vaste production (environ 120 œuvres), on peut retenir, outre *Zenobia* (1756), *Caio Mario* (1757), *Alessandro nelle Indie* (1758, remanié en 1774), tous sur des livrets de Métastase, *la Buona Figliuola maritata* (Goldoni, 1761), *I Viaggiatori* (1775) ainsi que les opéras français, *Roland* (1778), *Atys* (1780), *Iphigénie en Tauride* (1781). Il a composé également des *sinfonie* (ouvertures), des sonates pour clavecin, une messe et quelques autres œuvres de musique sacrée, des pièces vocales de chambre, et les oratorios *Gioas*, *la Morte di Abele*, *Sara e Gionata* (1792).

Piccioli Giuseppe (Bologne 1905 - Milan 1961) compositeur et pianiste italien. Il s'est produit en concert dans tous les pays d'Europe et s'est également consacré à l'enseignement. Il a composé des œuvres pour orchestre et publié plusieurs recueils pour piano, en plus de nombreux essais sur la littérature pour piano.

Piccioni Gian Piero, mieux connu comme Piero P. (Turin 1921), compositeur et pianiste de jazz et de musique légère italien. Initialement connu sous le pseudonyme de Piero Morgan, il a fait ses débuts comme pianiste en 1938 à la Radio italienne, où il est revenu en 1944 avec l'orchestre «013», premier orchestre de jazz radiodiffusé. Il a composé plus de 100 musiques de films.

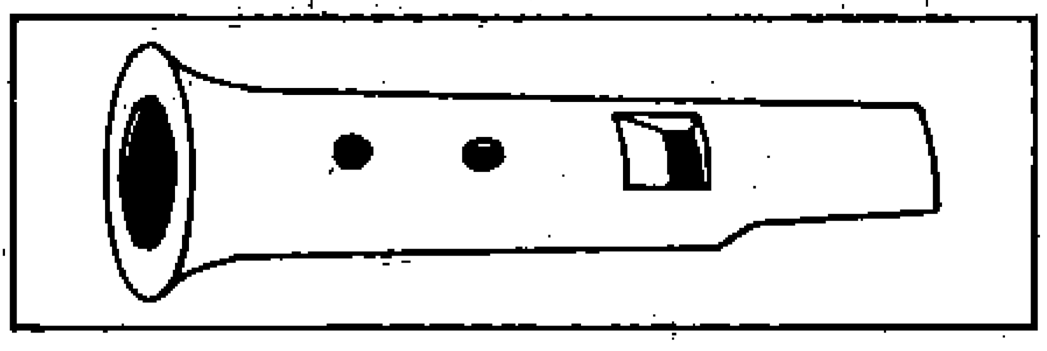
piccolo flûte traversière de petites dimensions. Sa tessiture correspond à celle de la flûte, mais à l'octave supérieure. C'est l'instrument le plus aigu employé dans l'orchestre.



Piccolo, type de flûte traversière.

picco-pipe flûte piccolo, à bec de bois, munie de trois trous (2 antérieurs et 1 postérieur), répandue en Angleterre. Elle prit son nom actuel au milieu du siècle dernier, en raison de la célébrité d'un virtuose d'origine italienne, un certain Picco, qui était capable d'exécuter des mélodies complexes, sur ce petit instrument de musique, réussissant à couvrir un ambitus de 3 octaves.

Picco-pipe.



Pichl Wenzel (Bechyne, Bohême, 1741 - Vienne 1805) violoniste et compositeur tchèque. Il étudia à l'université de Prague ; en 1769, il devint premier violon au Théâtre de la cour de Vienne et, en 1777 — sur les recommandations de Marie-Thérèse d'Autriche qui le préférait à Mozart — il se rendit à Milan, au service de l'archiduc Ferdinand d'Este. En outre, il fut directeur du Théâtre de Monza, ami de Martini et, peut-être, élève du violoniste P. Nardini, à Florence. En 1796, à l'arrivée de Napoléon, il rentra à Vienne. Estimé de Haydn, il compta parmi les fondateurs de l'école viennoise de violon. Il écrivit environ 900 compositions, parmi lesquelles 12 œuvres lyriques (4 sur ses propres textes latins qu'il mit en musique, en collaboration avec son ami Dittersdorf), 89 symphonies, 16 concertos pour violon et de nombreuses œuvres de musique de chambre (quintettes, quatuors, des trios, dont beaucoup avec baryton, ainsi que des *capricci*, des sonates, des variations et des duos pour violon) qui le désignent comme disciple de Haydn et fidèle aux principes formels du classicisme.

Picken Laurence (Nottingham 1909) ethnomusicologue anglais. Il s'est intéressé à l'ethnomusicologie après des études en sciences naturelles et a effectué des recherches sur la musique en Turquie et en Extrême-Orient (Chine, Japon, Sud-Est asiatique), avec une attention toute particulière pour l'organologie (*Folk musical Instruments of Turkey*, «Instruments populaires turcs», 1975). Depuis 1962, il dirige le journal de l'International Folk Music Council et, depuis 1977, la collection d'études ethnomusicologiques *Musica asiatica*.

Pick-Mangiagalli Riccardo (Strakonitz, Bohême, 1882 - Milan 1949) pianiste et compositeur tchèque naturalisé italien. Célèbre concertiste, il a abandonné sa carrière en 1914 pour se consacrer à l'enseignement et à la composition ; de 1936 à 1949, il a été directeur du Conservatoire de Milan. Il a composé les opéras

Basi et Bote (1927, sur un livret de Boito), *l'Ospite inatteso* («l'Hôte inattendu», 1932) et *Notturno romantico* («Nocturne romantique», 1936); la «comédie mimo-symphonique» *Il Carillon magico* (son plus grand succès) et la légende pour mime seul *Sumitra*; plusieurs ballets; des œuvres orchestrales, un concerto pour piano et orchestre, des pièces de musique de chambre et de nombreux morceaux pour piano. Influencé par le style symphonique allemand (Wagner et Strauss), il s'est exprimé à travers un langage précieux et élégant, rythmiquement animé, avec quelques emprunts à la technique vocale du théâtre vériste.

pick-up dispositif fixé au bras de lecture du tourne-disque, servant à capter les vibrations sonores enregistrées : il contient une pointe de lecture (le plus souvent en diamant ou en saphir) qui, en suivant les ondulations des sillons du disque, produit des vibrations; celles-ci sont ensuite captées par un dispositif qui les transforme en variations de tension électrique et, par là même, en vibrations sonores. // Transducteur électromagnétique qui, dans certains instruments électromécaniques tels que la guitare électrique, transforme les vibrations des cordes en impulsions électriques, qu'il transmet ensuite à l'amplificateur.

Picou Alphonse Florestan (La Nouvelle-Orléans 1878 - 1961) clarinettiste de jazz américain. Il a joué à La Nouvelle-Orléans avec l'Olympia Band et la Superior Band; puis il a créé l'Independent Band. Redevenu à la mode en 1940, il a enregistré ses premiers disques avec Kid Rena, puis avec Papa Celestin. Son solo de clarinette dans *High Society* est devenu un thème presque obligé pour les clarinettistes dans la tradition du premier jazz.

pièce terme général par lequel on désigne une composition de musique, vocale ou instrumentale, ayant une forme achevée; elle peut exister de manière autonome, ou bien faire partie d'une composition plus étendue.

pied unité rythmique de la poésie classique grecque et latine, formée de l'union de 2 ou 3 syllabes longues (indiquées par le signe –) et brèves (indiquées par le signe ◡). Au XIIIe s., on fonda la théorie des modes rythmiques sur les 6 principaux p. gréco-latins (trochée – ◡, ïambe ◡ –, dactyle – ◡◡, spondée – –, anapeste ◡◡ –, tribraque ◡◡◡). // Unité de mesure, correspondant environ à 3,24 m, utilisée pour désigner la hauteur d'un registre d'orgue ou de clavecin, prenant, comme point de référence, le tuyau d'orgue qui produit le *do* central, long de 8 pieds. Ainsi la même touche, en utilisant un registre de 4 ou de 6 p. (indiqué avec l'abréviation de 4' et 6'), donnera-t-elle la même note à l'octave supérieure ou, respectivement, à l'octave inférieure. Le phénomène est identique pour chaque note des deux instruments : on appellera registre de 8', le registre qui donnera la hauteur voulue, même si, dans l'orgue, le tuyau correspondant ne mesure pas 8 p. (tel celui du *do* central) et on appellera registre de 4' ou de 16', le registre produisant la note située respectivement à l'octave supérieure ou inférieure, et correspondant — dans l'orgue — à des tuyaux longs de la moitié ou du double du premier, bien que ne mesurant effectivement pas 4 ou 16 p.

Pierné Gabriel Henri Constant (Metz 1863 - Ploujean, Finistère, 1937) compositeur français. Lauréat du Prix de Rome en 1882 avec la cantate *Edith*, il a été organiste et chef d'orchestre. Très nettement influencé par J. Massenet, il a composé 10 opéras, 9 ballets et des pantomimes (dont *Cydalise et le chèvre-pied*, 1923), 4 oratorios et d'autres pièces symphonico-chorales, plusieurs œuvres orchestrales et de chambre (instrumentales et vocales), des pièces pour orgue et pour chœurs.

Pierre Constant (Paris 1855-1918) musicologue français. Après ses études de basson au Conservatoire de Paris, il joua dans plusieurs orchestres parisiens (1877-1882), puis occupa diverses fonctions administratives, dont celle de vice-secrétaire du Conservatoire de Paris (1900-1910). Outre ses articles dans «le Monde musical» et autres journaux, il a écrit quelques ouvrages importants, dont *les Facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale* (1893), *Bernard Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation* (1895), *le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs* (1900), *les Hymnes et chansons de la Révolution française, aperçu général et catalogue avec notices* (1904) et *Histoire du Concert spirituel 1725-1790* (écrit en 1900 et publié en 1975).

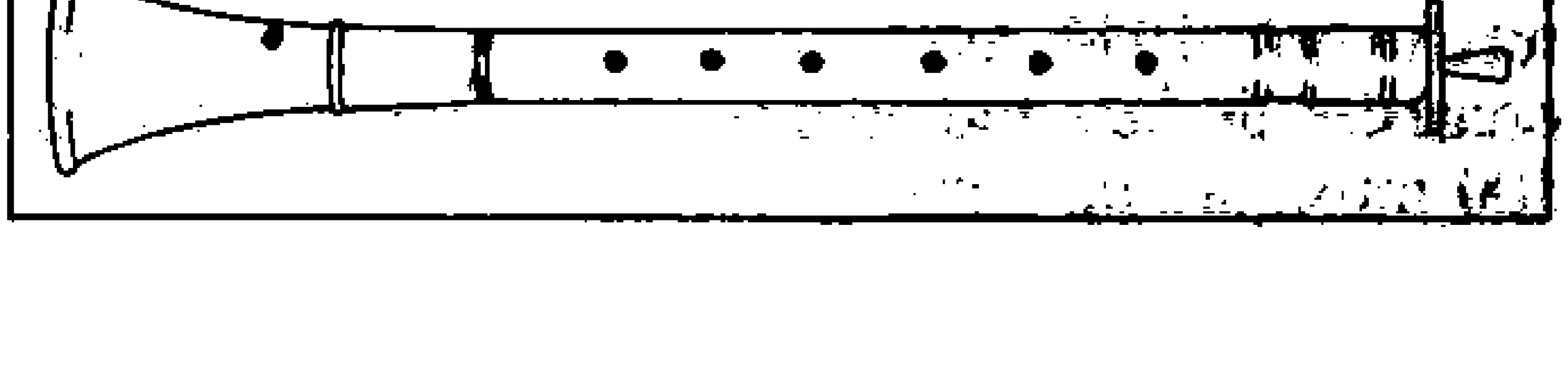
Pierre de la Croix → Petrus de Cruce.

Pierre de Picardie théoricien dont le traité est reproduit par Jérôme de Moravie, à la suite de celui de Francon, sous le titre ajouté de *Musica mensurabilis*, auquel P. de P. se réfère, mais les exemples qu'il donne ne sont pas notés.

Pietri Giuseppe (Sant'Ilario, île d'Elbe, 1886 - Milan 1946) compositeur italien. Il est surtout connu pour ses 18 opérettes, d'une très grande fraîcheur mélodique, dont les plus populaires sont *Addio giovinezza* (1915), *Modella* (1917), *Lucciola* (1919) et *Acqua cheta* (1920). Il a composé également 6 opéras (dont *Maristella*, 1934), quelques pièces de musique instrumentale et des hymnes.

piffero ou piffaro, instrument aérophone en bois à anche double, avec embouchure conique et pavillon évasé, très utilisé dans la musique populaire italienne. Il en existe deux versions différentes : la première, mieux connue sous l'appellation de → chalemie, qui forme avec la cornemuse un duo dans les noëls; la deuxième s'est répandue surtout dans l'Apennin septentrional, c'est-à-dire dans la zone dite «des 4 provinces» (Pavie, Alexandrie, Gênes et Plaisance). Le p. de l'Apennin se différencie de la chalemie surtout par son anche plus petite, fixée à un support en bois *(pirouette)* sur lequel l'instrumentiste applique ses lèvres, ainsi que par ses sonorités moins claironnantes et plus mœlleuses. De nos jours, le p. de l'Apennin est joué avec un accompagnement d'accordéon, qui a remplacé après la Première Guerre mondiale la → musette, c'est-à-dire la cornemuse d'accompagnement dont le p. constituait l'élément mélodique. // On appelle encore p. (ou *fifre*) la petite flûte traversière en bois qui, accompagnée de tambours, était un instrument typique des musiques mili-

Piffero de l'Apennin septentrional.



taires en Europe ; il est encore utilisé de nos jours dans les manifestations musicales qui accompagnent certains carnavals (Ivrée et Bâle, entre autres). // Le p. (ou *fiffaro*) est encore un jeu ondulant de l'orgue italien.

Pijper Willem Frederik Johannes (Zeist, près d'Utrecht, 1894 - Leidschendam 1947) compositeur néerlandais. Personnalité éminente de la vie musicale hollandaise contemporaine, il a été pendant plusieurs années directeur du Conservatoire de Rotterdam. Grand admirateur de Mahler (dont l'influence dans ses premières compositions orchestrales est très forte), ouvert par ailleurs aux principes impressionnistes et néoclassiques, il a progressivement élaboré un style personnel, fondé sur un matériau thématique réduit à une brève et concise idée mélodique, à partir de laquelle se développent de larges structures polytonales et polyrythmiques. L'opéra *Halewijn*, la *Troisième* (et dernière) *Symphonie* et le *Concerto* pour piano et orchestre (trois œuvres composées après 1921) constituent autant d'étapes significatives de son évolution stylistique. P. a composé en outre un concerto pour violoncelle, un concerto pour violon et d'autres œuvres symphoniques et chorales, ainsi que différentes pièces de musique de chambre.

Pilati Mario (Naples 1903 - 1938) compositeur italien. Ses œuvres, caractérisées par un solide sens de la construction, révèlent l'influence d'I. Pizzetti. Il a composé, entre autres, *Il Battesimo di Cristo* (1927, pour soli, chœur et orchestre), des œuvres orchestrales (dont *Quattro canzoni popolari italiane*, 1933), des pièces de musique de chambre et des mélodies.

pincé ornement musical employé par les clavecinistes français des XVII^e^ et XVIII^e^ s., et correspondant au mordant actuel.

Pinchard Max (Le Havre 1928) compositeur français. Elève d'A. Beaucamp et G. Migot, il a dirigé la section musique des Editions ouvrières (1967-1982), avant d'être nommé à la tête de l'Ecole nationale de musique de Grand-Couronne. Sa musique, d'abord tournée vers l'école de Vienne, a subi la forte influence de celle de G. Migot, en évoluant vers une écriture plus linéaire. Sa production musicale comprend des œuvres comme *Golfes d'ombre 1 à 9*, pour pianos (1975-80), *la Forêt, le Fleuve, la Ville*, triptyque symphonique avec chœurs (1977), ou *Sainte Unité de Trois*, oratorio lyrique pour soli chœur et orchestre (1983), écrit à l'occasion du tricentenaire de la mort de P. Corneille. Il a publié divers livres, dont *Introduction à l'art musical* (1957), *Connaissance de Georges Migot* (1959) et *A la recherche de la musique vivante* (1967). □

Pincherle Marc (Constantine, Algérie, 1888 - Paris 1974) musicologue français. Professeur d'histoire du violon à l'Ecole normale de musique de Paris, président de la Société française de musicologie (de 1948 à 1956), ses recherches ont apporté une importante contribution à la connaissance de la musique instrumentale italienne et française des XVII^e^ et XVIII^e^ s. Parmi ses publications, signalons *Corelli* (1933), *Corelli et son temps* (1954), *A. Vivaldi et la musique instrumentale* (1948, avec un catalogue thématique), *A. Vivaldi* (1955), *J.-M. Leclair* (1952), ainsi que des ouvrages sur Lully, Couperin, l'histoire du quatuor, de l'orchestre de chambre et des techniques instrumentales (*le Monde des virtuoses*, 1961).

Pindare (Cynoscéphales 518 av. J.-C. - Argos ? 438 av. J.-C.) le plus célèbre des poètes grecs. Disciple du grand musicien Lasos d'Hermione, auteur renommé d'odes, il écrivit des chants de tous genres, péans, parthénies, prosodies et dithyrambes, avec un accompagnement instrumental soigné. Compositeur «classique», il fut reçu dans tous les Etats grecs ; longtemps appréciées, ses mélodies étaient encore chantées au temps d'Aristoxène. □

Pinelli Carlo (Alpignano, près de Turin, 1911) compositeur italien. Ses œuvres révèlent l'influence de G. Ghedini, dont il a été élève. Il a composé une *Sinfonia breve* et d'autres pièces de musique instrumentale.

Pinello de Gherardi Giovanni Battista (Gênes 1544 - Prague 1587) chanteur et compositeur italien. Issu d'une famille noble de Gênes, il débuta comme chanteur, puis devint maître de chapelle (à Dresde et à Prague), et publia 4 livres de «*canzoni napolitane*» et des recueils de musique sacrée, contribuant à la diffusion du style vénitien dans les pays germaniques.

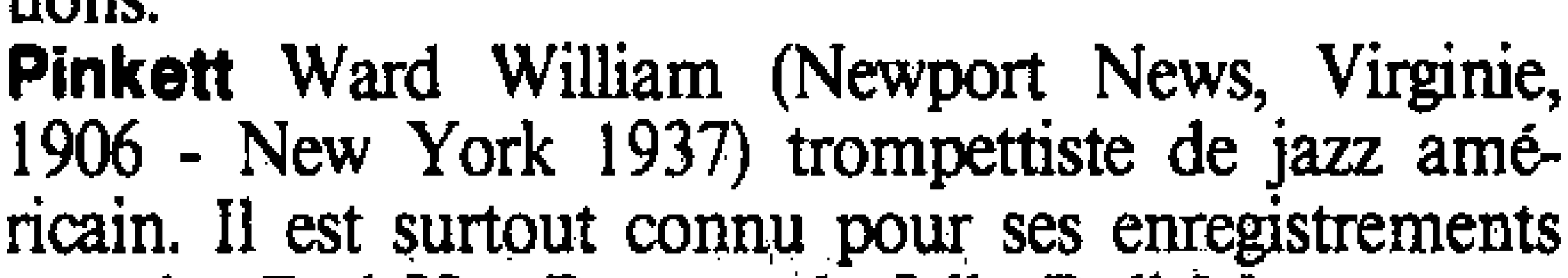
Pini-Corsi Antonio (Zara 1858 - Milan 1918) baryton italien. Il s'affirma comme l'un des plus importants spécialistes de Rossini et s'imposa comme interprète de Don Pasquale dans *Elisir d'amore* et dans le rôle de Ford dans *Falstaff*.

Pinkert Regina (Varsovie 1869 - Milan 1931) soprano polonaise. De 1890 à 1907, elle a été l'une des soprano virtuoses européennes les plus appréciées. Elle s'est distinguée dans *la Somnambule, Lucia de Lammermoor, les Puritains, Rigoletto, le Barbier de Séville* et *Dinorah* de Meyerbeer, non seulement pour sa voix cristalline et son étonnante virtuosité, mais encore par le lyrisme très émouvant de ses interprétations.

Pinkett Ward William (Newport News, Virginie, 1906 - New York 1937) trompettiste de jazz américain. Il est surtout connu pour ses enregistrements avec les Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton.

Pink Floyd ensemble instrumental et vocal pop anglais. Fondé en 1965 par Rick Wright (claviers), Roger Waters (basse), Nick Mason (batterie) et Syd Barrett, remplacé plus tard par David Gilmour (guitare), il se caractérise par une recherche sans cesse changeante de sonorités raffinées. Sa dimension psychédélique et électronique s'est accentuée au fil du temps, jusqu'à l'identification avec une certaine facilité mélodique. Parmi les succès discographiques des P. F., signalons *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), *Atom Heart Mother* (1970), *The Dark Side of the Moon* (1973), *The Wall* (1980).

pinquillo flûte à bec en roseau utilisée dans la musique populaire des Andes. Elle peut avoir 5, 6 ou 7 trous et recouvrir une étendue de deux octaves.



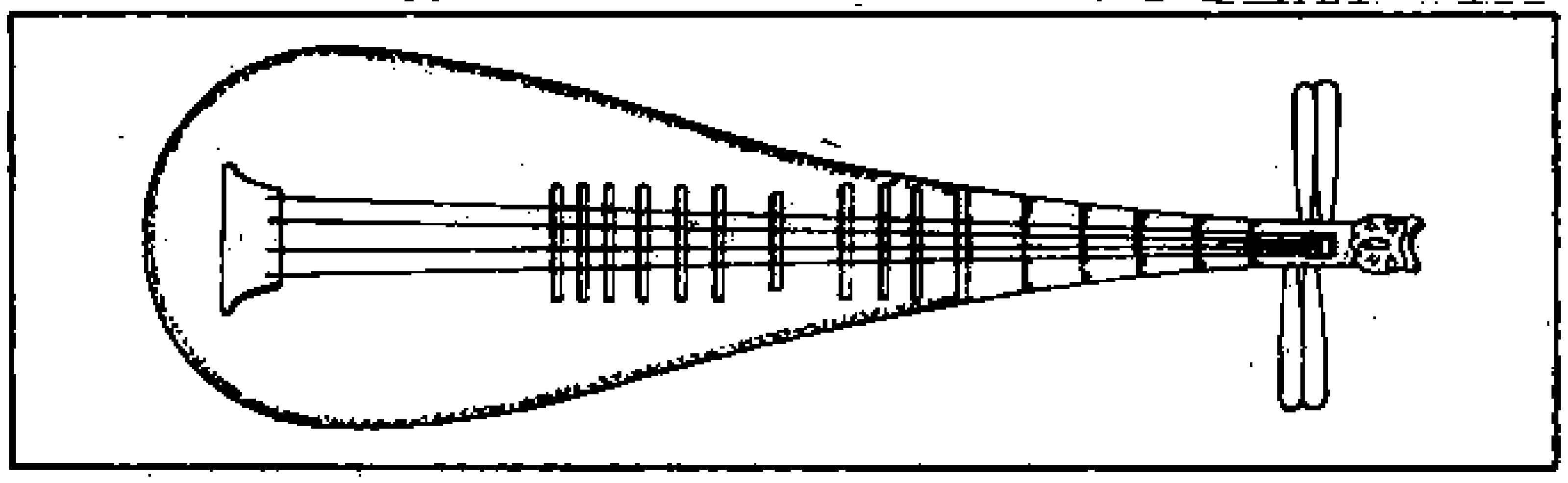
Pinquillo, flûte de la musique populaire andine.

Pinsuti Ciro (Sinalunga, Sienne, 1829 - Florence 1888) compositeur et professeur de chant italien. Il a exercé sa carrière surtout à Londres, où il a eu

comme élèves des artistes aussi célèbres que A. Patti, A. Bosio, G. Ronconi, G. M. Mario. Ses romances (plus de 200), composées sur des textes anglais ou italiens, ont été très applaudies par le public londonien.

Pinza Ezio (Rome 1892 - Stamford, Connecticut, 1957) basse italienne. Après s'être affirmé en Italie, il a chanté, au Metropolitan de New York de 1926 à 1948, un très large répertoire, et a été salué comme l'une des basses les plus remarquables de son époque. Il était doué d'une voix extrêmement souple et mœlleuse, aux timbres très intéressants; c'était également un acteur d'une très grande sensibilité et prestance. Il s'est distingué non seulement dans le répertoire de Verdi et dans des rôles tragiques tels que Méphistophélès, Don Juan et Boris Godounov, mais aussi dans des rôles comiques. Il a interprété avec succès de nombreux films musicaux.

p'ip'a instrument cordophone utilisé dans la musique classique chinoise, composé d'un luth à manche court, au profil piriforme, creusé dans un seul bloc de bois, au fond légèrement bombé. Il possède quatre cordes en soie, serrées par de grandes chevilles coniques insérées dans un chevillier recourbé qui porte une chauve-souris sculptée à son extrémité. La touche est composée de quatre grandes pièces d'ivoire ou de bambou, collées au manche, ainsi que de plusieurs autres barrettes collées à la table d'harmonie. La mélodie est produite par pincement de la première corde.



P'ip'a : instrument utilisé dans la musique classique chinoise.

pipaiolu flûte à bec bouchée ayant seulement trois trous (un postérieur et les deux autres antérieurs), utilisée en Sardaigne, le plus souvent parallèlement à un petit tambour joué par le même instrumentiste. On le joue de la main gauche et il peut mesurer de moins de 30 à plus de 50 cm.

pipe terme anglais qui, dans les pays anglo-saxons, indique généralement tous les instruments à vent de forme tubulaire.

Pipkov Ljubomir (Lovech 1904 - Sofia 1974) compositeur bulgare. Elève de Dukas à Paris, il dirigea l'Opéra de Sofia de 1944 à 1947 et a été ensuite président de l'Union des compositeurs bulgares (1947-1954). Ses œuvres s'inspirent des chansons populaires bulgares, souvent à partir de thèmes sociaux ou à caractère héroïco-dramatique; elles comprennent des opéras, des pièces de musique symphonique, chorale et de chambre.

piqué dans la technique d'exécution des instruments à cordes, ce terme désigne la réalisation d'une série de notes détachées et rapides à l'aide d'un seul coup d'archet. // Dans le domaine de la musique vocale, il indique un trait de virtuosité (très apprécié par les sopranos légères) qui consiste à chanter très rapidement des notes détachées, souvent dans le registre aigu.

Exemple de piqué : N. Paganini, « Capriccio » n° 7.

Piriou Adolphe (Morlaix 1878 - Paris 1964) compositeur français. Ayant étudié la composition avec V. d'Indy, il a composé pour tous les genres, avec des œuvres comme *Trois Contes,* pour piano et orchestre (1926), *la Nativité de la très Sainte Vierge,* oratorio (1926), *Sonate* pour violon et piano (1929), *Quatuor à cordes* (1937) et diverses mélodies. Il est aussi l'auteur d'un opéra, *le Rouet d'Armor* (1936). □

pirouette partie de certains types de bombardes, consistant en un support de bois de forme plutôt conique, dans lequel l'anche est insérée.

Pirro André (Saint-Dizier 1869 - Paris 1943) musicologue français. Il a succédé à R. Rolland à la chaire d'histoire de la musique de la Sorbonne, où il a enseigné de 1912 à 1937, ayant comme élèves M. Pincherle, A. Machabey, N. Bridgman, V. Fédorov, J. Chailley et P. H. Lang, entre autres; il a été l'un des pionniers de la musicologie française moderne. Il a publié d'importantes études sur J. S. Bach (dont *l'Esthétique de J. S. Bach,* 1907, consacrée au symbolisme musical du compositeur) et d'autres ouvrages sur *D. Buxtehude* (1913), *Schütz* (1913) et *les Clavecinistes* (1924), toujours à partir d'une somme considérable de documents inédits, ainsi qu'une importante *Histoire de la musique de la fin du XIV^e^ s. à la fin du XVI^e^ s.* (1940).

Pirrotta Nino (Palerme 1908) musicologue italien. Il a enseigné à partir de 1956 à l'Université de Harvard et, depuis 1972, à l'Université de Rome; il a été l'un des fondateurs de l'Association internationale des bibliothèques musicales (A.I.B.M., 1951). Il a publié d'importantes études sur la musique du XIVe au XVIIe s., où il a souvent proposé de nouvelles orientations historico-critiques; signalons plus particulièrement ses contributions sur l'ars nova en Italie, Gesualdo, Marenzio et, surtout, sur la musique florentine du XVIe s. et les origines du théâtre lyrique, qu'il a analysées au sein d'un contexte historique et culturel plus large, en rapport avec d'autres phénomènes historiques tels que la Commedia dell'Arte, le théâtre du XVIe s., le développement de la monodie et de l'aria (*Li Due Orfei : da Poliziano a Monteverdi,* 1969, 2/1975).

Pisador Diego (? v. 1509 - ap. 1557) vihuéliste et compositeur espagnol. En 1552, à Salamanque, il a publié un *Libro de música de vihuela,* contenant des fantaisies, des danses variées, des transcriptions pour vihuela seule et des compositions pour voix et vihuela.

Pisaroni Benedetta Rosmunda (Plaisance 1793 - 1872) contralto italienne. Elle fit ses débuts comme soprano en 1811, mais passa ensuite au registre d'alto, en partie sur les conseils de Rossini, dont elle allait devenir l'une des cantatrices préférées. Elle a parti-

cipé aux créations de *Richard et Zoraïde, Hermione* et *la Donna del lago,* et elle s'est distinguée surtout dans *l'Italiana in Algeri* et *Tancredi*; son interprétation d'Arsace dans *Semiramide* est devenue légendaire. Bien que d'aspect peu attrayant, elle s'est affirmée dans les plus importants théâtres italiens et à Paris en raison des qualités exceptionnelles de sa voix et de son interprétation. Elle est considérée comme l'une des altos les plus remarquables de tous les temps.

Pisendel Johann Georg (Cadolzburg, Bavière, 1687 - Dresde 1755) violoniste et compositeur allemand. Elève de Torelli à Ansbach, il s'affirma très jeune comme violoniste, exerçant par la suite à Leipzig et à Dresde, où, en 1712, il fut premier violoniste de la cour et, à partir de 1728, chef d'orchestre. Considéré comme l'un des plus célèbres virtuoses de son temps, il fut en contact avec les plus grandes personnalités de la vie musicale de l'époque, comme Bach — qui fit sa connaissance à Weimar, et écrivit, peut-être, pour lui les *Sonates* et *Partitas* pour violon seul —, Telemann, Graupner, Quantz, Hasse, Vivaldi, dont il fut l'élève et qui lui dédia plusieurs compositions, tout comme Albinoni. Le modèle de Vivaldi, présent dans le style galant assimilé par Quantz et Heinichen, domine dans les 7 concertos pour violon et les 4 *concerti grossi* qui nous sont parvenus. L'influence française semble, au contraire, prévaloir dans ses autres compositions (1 symphonie et quelques sonates pour violon). Il eut comme élèves F. Brenda et J.G. Graun.

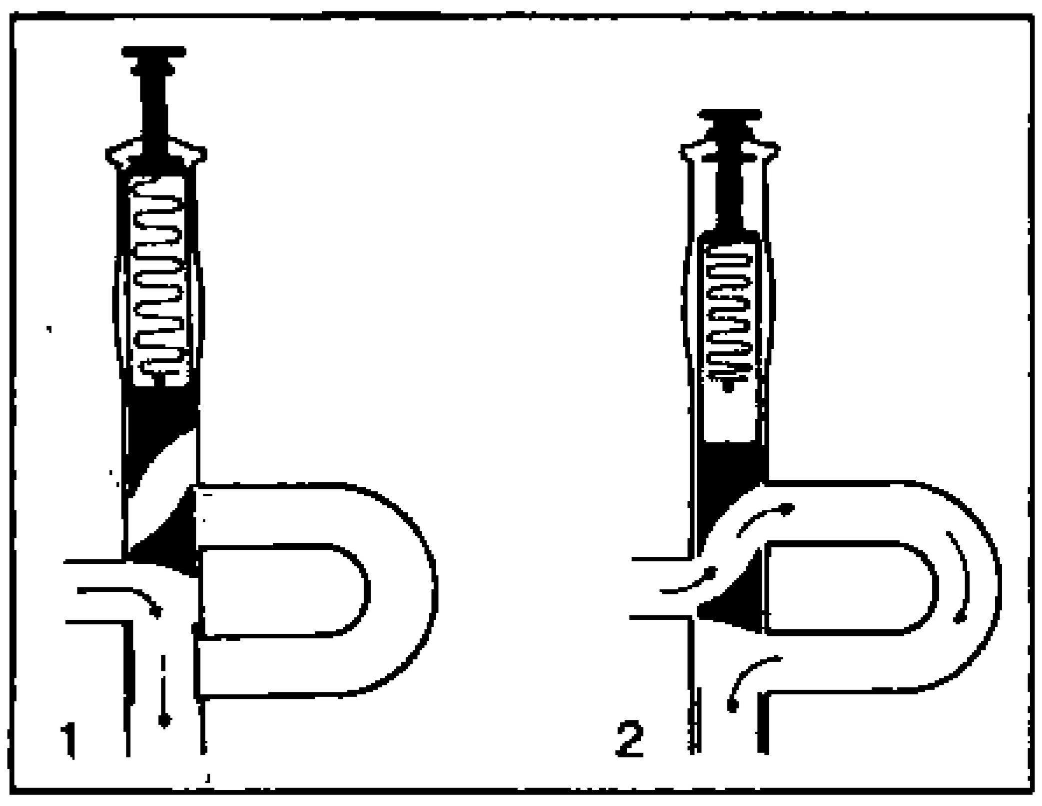
piste sonore côté de la pellicule cinématographique sur lequel est enregistré le son selon un procédé photoacoustique.

Pistocchi Francesco Antonio, dit «Pistocchino» (Palerme 1659 - Bologne 1726) contraltiste et compositeur italien. Renommé comme chanteur virtuose, il fut également maître de chapelle au service de plusieurs cours d'Italie et d'Allemagne. En 1701, à Bologne, il fonda une école de chant qui devint rapidement célèbre. Ses œuvres lyriques (dont *Narciso,* 1697, *le Pazzie d'amore,* 1699 et *le Risa di Democrito,* 1700), ses oratorios et ses œuvres de musique sacrée et instrumentale font preuve d'une grande veine mélodique et d'un goût de coloriste.

Piston Walter (Rockland, Maine, 1894 - Belmont, Massachusetts, 1976) compositeur américain. Il étudia à l'Université de Harvard avant de se perfectionner à Paris avec N. Boulanger. Il a composé entre autres le ballet *The Incredible Flutist* (1938) — œuvre le plus souvent exécutée aux Etats-Unis, en raison de son caractère élégant et agréable — et des pièces de musique symphonique et de chambre d'inspiration néoclassique.

piston dispositif des instruments à vent avec tube et embouchure métalliques qu'on appelle *cuivres.* Il se compose d'un petit cylindre qui, une fois abaissé perpendiculairement à l'intérieur du tube, dirige la colonne d'air vers un parcours plus long que celui normalement prévu avec le piston relevé, de manière à abaisser l'intonation d'un certain intervalle. De nos jours, chacun de ces instruments est généralement équipé de trois pistons (pouvant aller, bien que rarement, jusqu'à cinq), qui peuvent agir individuellement ou ensemble et qui permettent de produire tous les sons chromatiques exigés par la tessiture de l'instrument. Le p. a été inventé au début du XIXe s.

Mécanisme de fonctionnement d'un piston :
1 *relevé,*
2 *abaissé.*



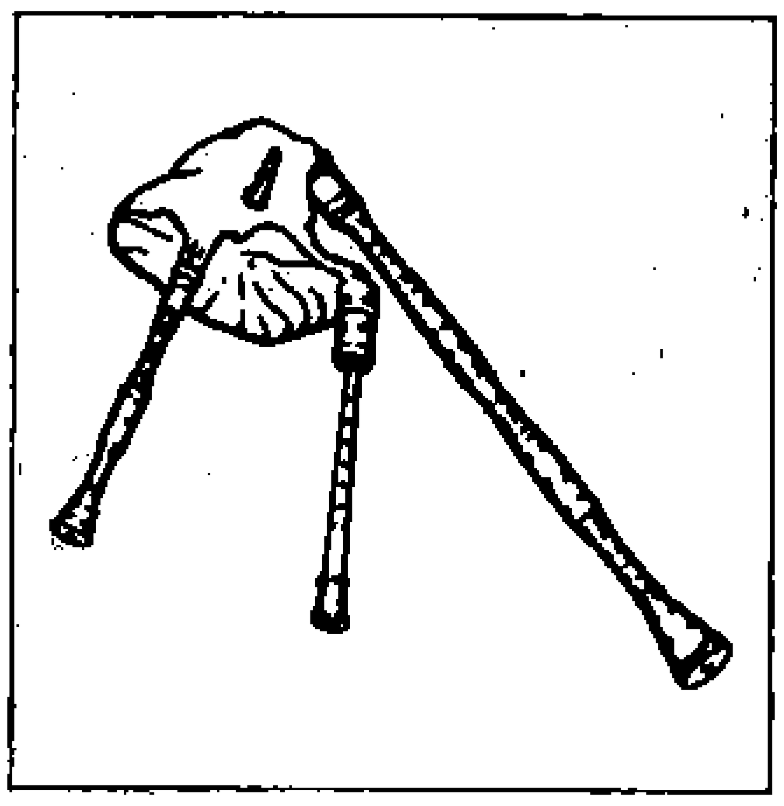
Pistone Danièle (Belfort 1946) musicologue française. Docteur ès lettres (1973), elle a été nommée professeur, en 1981, à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), dont elle dirige le Département de musique et musicologie depuis 1990. Fondatrice de la collection Musique-Musicologie (Champion), en 1975, elle a dirigé la «Revue internationale de musique française», de 1980 à 1991. Ses recherches s'attachent principalement à la musique en France aux XIXe et XXe s. Elle a publié *le Piano dans la littérature française des origines jusqu'en 1900* (1975), *la Symphonie dans l'Europe du XIXe siècle* (1977, 2/1984), *la Musique en France de la Révolution à 1900* (1979), et, en collaboration avec S. Gut, *le Commentaire musicologique du grégorien à 1700* (1976, 3/1986), *les Partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky* (1977, 2/1982), *la Musique de chambre en France de 1870 à 1918* (1978), ainsi que *Musique et musicologie dans les Universités françaises* (1982), en collaboration avec M. Delahaye. □

Pitoni Giuseppe Ottavio (Rieti 1657 - Rome 1743) compositeur italien. Maître de chapelle dans plusieurs églises, il s'affirma surtout dans des œuvres de vastes proportions, à plusieurs chœurs réels, de 12 à 30 voix, avec et sans instruments (par ex. le célèbre *Dixit,* à 16 voix et 4 chœurs, encore exécuté de nos jours à Saint-Pierre de Rome, durant la semaine sainte). Il fut le maître de Leo, Feo, Bonporti, Durante, et s'occupa de la révision de nombreuses œuvres de Palestrina. Sa production considérable d'œuvres de musique sacrée, révélant une connaissance approfondie du contrepoint, en fait l'un des représentants les plus significatifs de l'école polyphonique baroque romaine.

Pittaluga Gustavo (Madrid 1906-1975) compositeur espagnol. Diplomate de métier, il reçut des cours privés d'O. Esplá et poursuivit ses études musicales en autodidacte. Désirant exprimer le grotesque plutôt que le folklorisme et le nationalisme, il fut l'un des meilleurs représentants de la «Génération de 27» ou «Groupe de la République», avec des compositions comme *la Romería de los cornudos,* ballet (1927), *El Loro,* zarzuela (1933), *Petite Suite,* pour dix instruments (1933), *Capricio alla romántica* (1936) ou *Llanto por Federico García Lorca* pour chant et deux pianos (1944). Après la guerre, il a dirigé la compagnie de ballets de Pilar López. □

Pittoni Giovanni (Ferrare v. 1600-1677) théorbiste et compositeur italien. Virtuose renommé, il chercha à élever au rang d'instrument soliste le théorbe — destiné en général à l'accompagnement — en composant pour celui-ci de nombreuses sonates avec basse continue (1669).

piva terme italien désignant la → cornemuse et la → zampogna. // Nom d'une cornemuse de l'Italie du



Piva, cornemuse en usage en Italie du Nord (Apennin émilien).

Nord, en usage jusqu'à la fin de l'après-guerre, dans les vallées de l'Apennin émilien. Elle est faite d'une outre en peau de chèvre, dans laquelle sont insérés trois tuyaux, dont l'un est muni de trous pour les doigts (7 devant, aucun à l'arrière) de perce conique et à anche double, les deux autres étant des tuyaux de bourdon, cylindriques avec une anche simple, à intervalle d'une octave entre eux. C'était l'instrument soliste utilisé pour exécuter la musique de danse et pour les cérémonies de mariage. // Danse rapide populaire italienne de rythme ternaire, en vogue au Moyen Age et à la Renaissance, accompagnée à l'origine par l'instrument homonyme.

Pixis Friedrich Wilhelm II (Mannheim 1785 - Prague 1842) violoniste et chef d'orchestre allemand. Fils de l'organiste FRIEDRICH WILHELM I (1755-?) et frère du pianiste JOHANN PETER (1788-1874); il accomplit avec ceux-ci des tournées de concert. En 1810, il s'établit à Prague. Il continua l'école de violon inaugurée par Viotti, dont il fut l'élève.

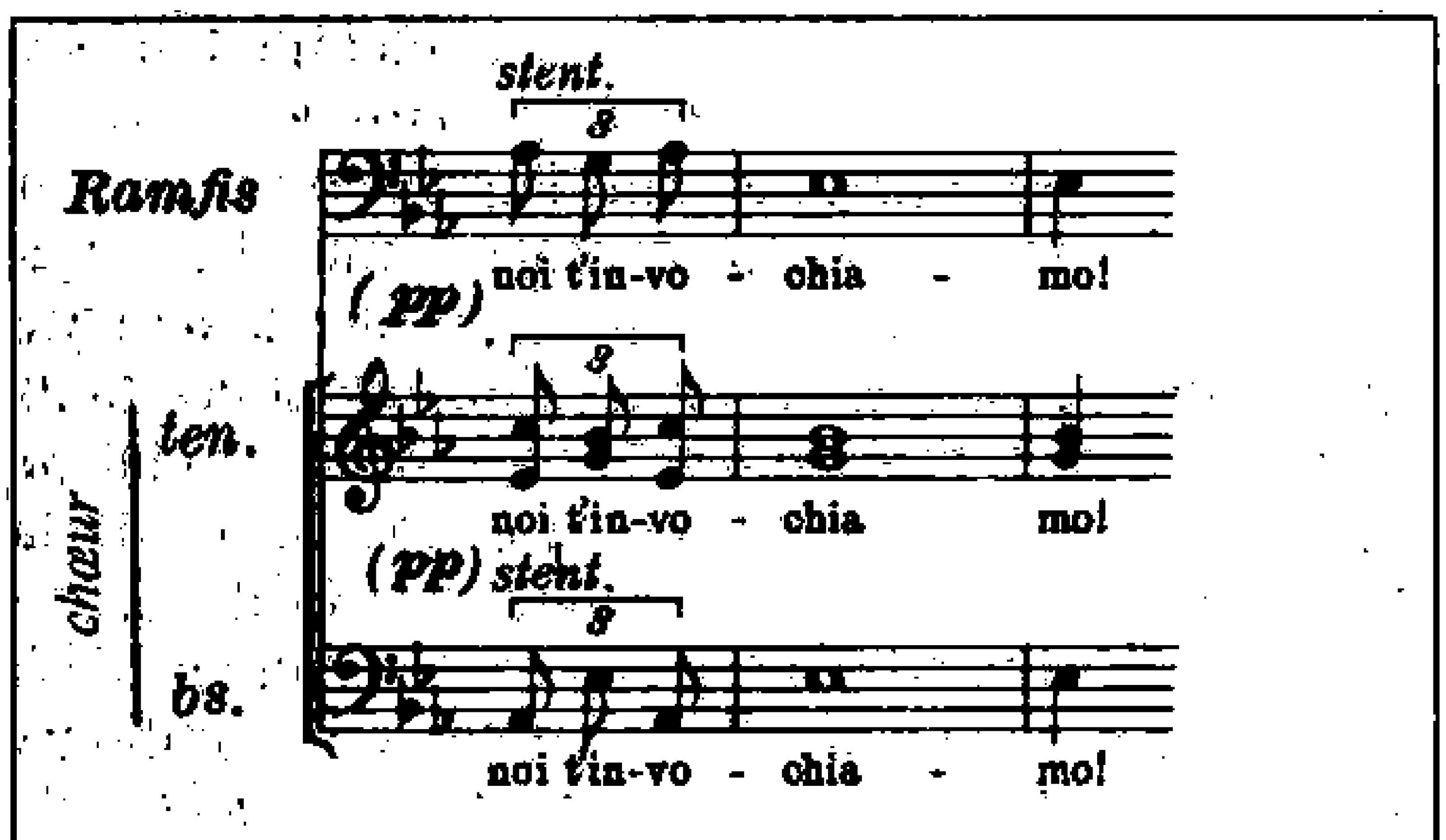
Pizzetti Ildebrando (Parme 1880 - Rome 1968) compositeur italien. Elève de G. Tebaldini au Conservatoire de Parme, chef remplaçant au théâtre de la même ville en 1901-1902, il fit ses débuts en 1908 avec la musique de scène pour *la Nave* de D'Annunzio. Il se lia d'amitié avec le poète, qui allait adapter pour lui le texte de sa tragédie *Fedra* (1915). Professeur au Conservatoire de Florence à partir de 1908, il l'a dirigé de 1917 à 1924; à cette époque, il fréquentait le milieu de «la Voce». Par la suite, il a été directeur du Conservatoire de Milan et, de 1936 à 1958, professeur de composition aux cours de perfectionnement de l'Académie Sainte-Cécile de Rome, tout en poursuivant une activité de critique musical. P. appartient à la génération des musiciens italiens nés vers 1880, qui ont été considérés au début du siècle comme unanimement attachés à surmonter la condition d'isolement où le théâtre lyrique du XIX^{e} s. (représenté à cette époque par les avatars post-verdiens et véristes) reléguait la vie musicale italienne, très à l'écart des progrès effectués par la musique européenne. Alors que Casella et Respighi cherchaient les fondements d'une musique instrumentale italienne à la hauteur des dernières acquisitions du langage européen, P. développait au sein même du théâtre lyrique une nouvelle problématique destinée à renouveler l'opéra italien par un genre vocal adapté au théâtre, fondé sur un art de la déclamation plastique capable d'amplifier les possibilités verbales, en particulier à travers le recours au «recitar cantando» florentin, à la polyphonie ancienne et, surtout, au chant grégorien, dont P. avait une parfaite connaissance grâce à son maître Tebaldini. La psalmodie grégorienne a été pour P. beaucoup plus qu'un simple procédé d'écriture; elle lui a permis de donner un visage à sa conception éthico-esthétique du théâtre, lieu d'un conflit permanent entre une vision religieuse de la vie et de l'art. Toutes les œuvres de P., aussi bien théâtrales qu'instrumentales, restent étrangères aux développements du chromatisme post-wagnérien et aux formes de dissolution tonale. Par ailleurs, elles sont caractérisées par la présence d'un art vocal débordant, intensément déclamé. Parmi ses compositions pour le théâtre, signalons les musiques de scène pour *la Nave* (1908) et pour *la Pisanella* (1913) de D'Annunzio, ainsi que plusieurs opéras (il en a composé 14, toujours sur ses propres livrets à l'exception de 4) : *Fedra* (1915, sur un livret de D'Annunzio), *Débora e Jaële* (1922), *Fra Gherardo* (1928), *lo Straniero* (1930), *la Sacra rappresentazione di Abramo e Isacco* (1931), *Orsèolo* (1935), *Cagliostro* (1953), *la Figlia di Jorio* (1954, sur un livret de D'Annunzio), *l'Assassinio nella cattedrale* (1958) et *Clitennestra* (1965). Il nous a également laissé de remarquables compositions pour orchestre (dont *Concerto dell'estate*, 1928, *Rondò veneziano*, 1931, *Sinfonia en la*, 1940); pour orchestre et instruments solistes (dont *Canti della stagione alta* pour piano, 1933, *Concerto endo* pour violoncelle, 1934, *Concerto en la* pour violon, 1945); pour chœurs, avec ou sans orchestre (*Messa di Requiem* pour voix solistes, 1922, *De profundis* pour sept voix, 1938, la cantate *Epithalamium* pour soli, chœur et orchestre, 1940, etc.); pour formations instrumentales de chambre (*Quatuor en la*, 1906, *Quatuor en ré*, 1933, une *Sonate* pour violon et piano, 1918, une *Sonate* pour violoncelle et piano, 1921, *Tre canti* pour violoncelle et piano, 1920, etc.); et pour formations vocales de chambre (*I Pastori*, 1908, *Tre Sonetti del Petrarca*, 1922, *Tre Canzoni* pour chant et quatuor à cordes, 1926, *Tre Liriche*, 1944, etc.).

pizzicato désigne la façon de jouer des instruments à cordes en pinçant la corde avec le doigt. On l'exécute avec la main droite et cette technique se note graphiquement avec l'abréviation *pizz.*; elle peut également être exécutée avec la main gauche, en général pour obtenir des effets de virtuosité et, dans ce cas, elle est indiquée avec une petite croix (+) sur chaque note à jouer en p. On trouve les premiers exemples d'indication de p. dans *Agrippina* (1709) et dans le *Pastor fido* (1712) de Haendel; mais l'usage du p. était déjà connu avant, par exemple dans le *Combat de Tancrède et Clorinde* de Monteverdi, qui date de 1624 (*«qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con duoi diti»*).

Pizzini Carlo Alberto (Rome 1905 - 1981) compositeur italien. Elève de Respighi, il a composé des musiques de scène, de film et pour la télévision, des œuvres orchestrales et des pièces de musique de chambre.

placement dans la terminologie de la technique vocale, désigne la manière de placer, durant le chant, les organes concourant à la phonation. Ce terme est également employé comme synonyme d'émission (→ chant).

plagal dans la théorie musicale du chant grégorien, désigne, parmi les huit modes du système, chacun des quatre modes pairs, dérivant des quatre modes impairs appelés *authentes*. Ils avaient en commun la note finale, mais la dominante était différente.



Exemple de cadence plagale (G. Verdi : Aïda, premier acte, scène de la Consécration).

// Dans l'harmonie tonale, on appelle plagale la → cadence allant de la sous-dominante à la tonique.

plain-chant expression désignant, à partir du XIII[e] s., le chant liturgique, en opposition avec le chant *mensuraliste* et *figuré* employé dans la pratique polyphonique, ou bien avec le chant mesuré (selon des valeurs et des figures de durée correspondantes) nommé, quant à lui, *cantus fractus*. Le plain-chant présente un certain caractère de gravité; il n'est pas réglé par des scansions régulières, mais suit librement le rythme de la prosodie.

Planquette Robert (Paris 1848 - 1903) compositeur français. Il a écrit des chansons et une vingtaine d'opérettes dans la tradition du café-concert. Parmi ses œuvres, signalons *Méfie-toi de Pharaon* (1872), *le Serment de Madame Grégoire* (1874), *les Cloches de Corneville* (la plus connue, 1877) et *Panurge* (1895).

Planté Francis (Orthez 1839 - Saint-Avit, Landes, 1934) pianiste français. Enfant prodige, il suivit les cours de Marmontel au Conservatoire de Paris et obtint un 1[er] Prix en 1850. Protégé par F. Liszt et G. Rossini, il joua ensuite dans les salons parisiens, et participa aux concerts de musique de chambre organisés par D. Alard et A. J. Franchomme. Dès 1861, il se retira dans son pays natal, afin de se perfectionner, et ne réapparut à Paris qu'en 1872. Il effectua ensuite une tournée européenne, avant de revenir chez lui, ne jouant plus en public qu'en de rares occasions. □

Platania Pietro (Catane 1828 - Naples 1907) compositeur italien. Il fut successivement directeur du Conservatoire de Palerme, maître de chapelle de la cathédrale de Milan et directeur du Conservatoire de Naples. Il a composé des œuvres pour le théâtre d'inspiration rigoureusement académique (*Matilde Bentivoglio*, 1852; *Spartaco*, 1891), mais il s'est également consacré à la musique sacrée et à la musique symphonique (*l'Italia, Sinfonia funebre* à la mémoire de Pacini).

platerspiel nom allemand désignant un instrument aérophone à anche, en usage au Moyen Age et pendant la Renaissance. Il a survécu dans certaines traditions musicales populaires européennes. Il consiste en une petite outre, provenant en général d'une vessie animale, dans laquelle un ou deux tuyaux à anche sont insérés.

Platon (Athènes 427 - 347 av. J.-C.) philosophe grec. Les notices et les références à la théorie musicale, aux instruments, et au chant sont dispersés dans plusieurs dialogues de Platon. Le grand philosophe évoque, en particulier, ces sujets dans *la République*, *les Lois* et *le Sophiste*, en mettant en valeur la fonction fondamentalement éducative de la musique, conformément à la tradition, dans le domaine de la conception éthique et aristocratique de l'Etat (cf. Précis d'histoire de la musique, la Musique grecque).

Platters, The ensemble vocal américain. Au moment de sa fondation, en 1956, il était composé par Tony Williams (qui allait ensuite entreprendre une carrière de soliste), David Linch, Herbert Reed, Zola Taylor et Paul Mobi; il fut l'un des premiers ensembles à utiliser les modules du rhythm and blues noir au sein du rock'n roll de race blanche. Parmi ses succès, signalons *Only you* (1956) et *Smoke gets in your eyes* (1959).

Platti Giovanni Benedetto (Venise v. 1700 - Wurzbourg 1763) compositeur italien. En 1724, il fut au service de la cour de Wurzbourg, comme chanteur, hautboïste, claveciniste, violoniste et violoncelliste. Ses *6 Sonates* pour clavecin «sur le goût italien» op. 1 (1742) représentent un sommet de sa vaste production (concertos et sonates pour divers instruments, messes, cantates, oratorios, etc.) et une étape significative dans le développement de la sonate préclassique, soit par l'accentuation du contenu dramatique, soit par la présence (dans le premier mouvement) du bithématisme, qu'il introduisit, en même temps que Ph. E. Bach.

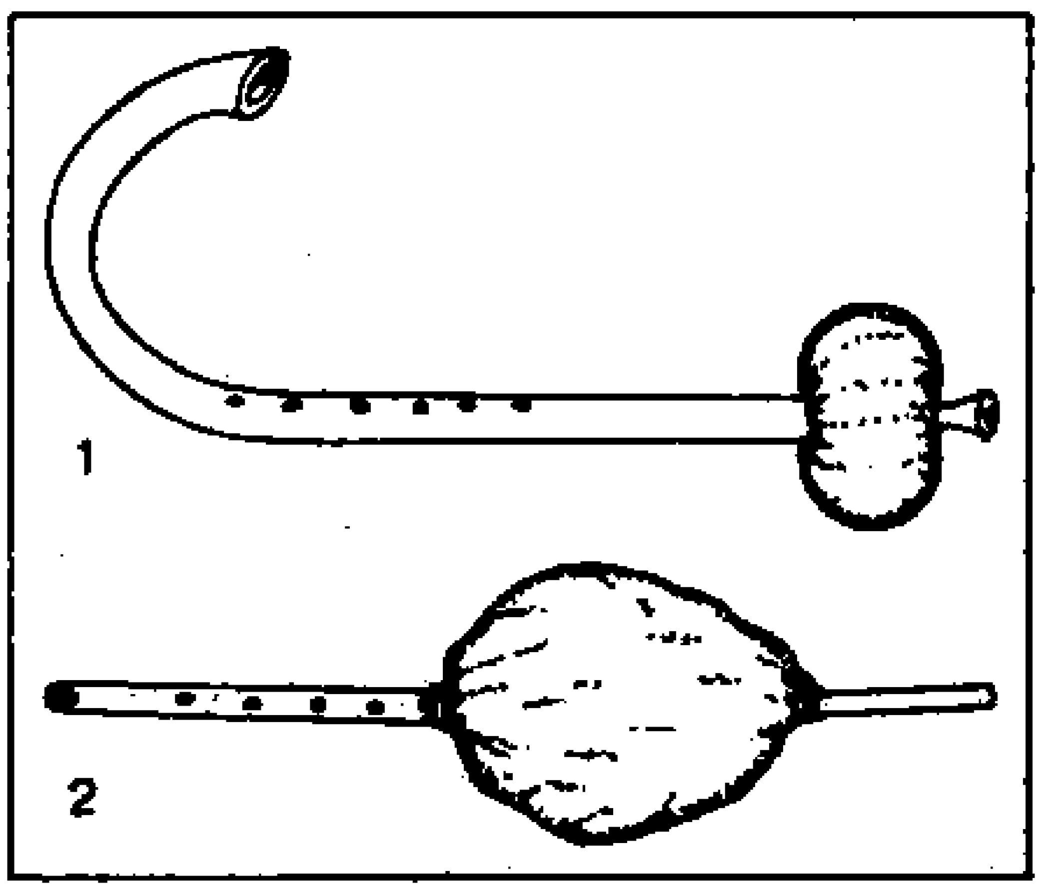
play-back technique de montage du son et des images, utilisée au cinéma, à la télévision et, plus rarement, pour des spectacles en direct, qui consiste à superposer un enregistrement sonore antérieur (musique, bruits, voix) sur des images, ou bien à doubler un chanteur faisant semblant d'interpréter une chanson. En revanche, on appelle «base» la partie orchestrale enregistrée servant d'accompagnement à un chanteur qui se produit en direct.

play-party fête dansante rurale aux Etats-Unis, diffusée surtout chez les Appalachiens où, à la différence de la → square dance, les morceaux interprétés sont exclusivement chantés, bien souvent par les danseurs eux-mêmes; l'accompagnement instrumental est donc totalement absent.

Plé-Caussade Simone (Paris 1897) compositeur et pianiste française. Epouse de G. Caussade, elle a composé pour le piano, l'orgue et la voix. □

plectre petite lame d'ivoire, d'écaille, de métal ou d'autre matière, de forme ovale, utilisée pour pincer les cordes de certains instruments, comme la guitare, le banjo, la mandoline, etc.

Pleyel Ignaz Joseph (Ruppertsthal, Autriche du Sud, 1757 - près de Paris 1831) compositeur français



Platerspiel : 1 instrument du XVI[e] s., 2 instrument populaire des Balkans.

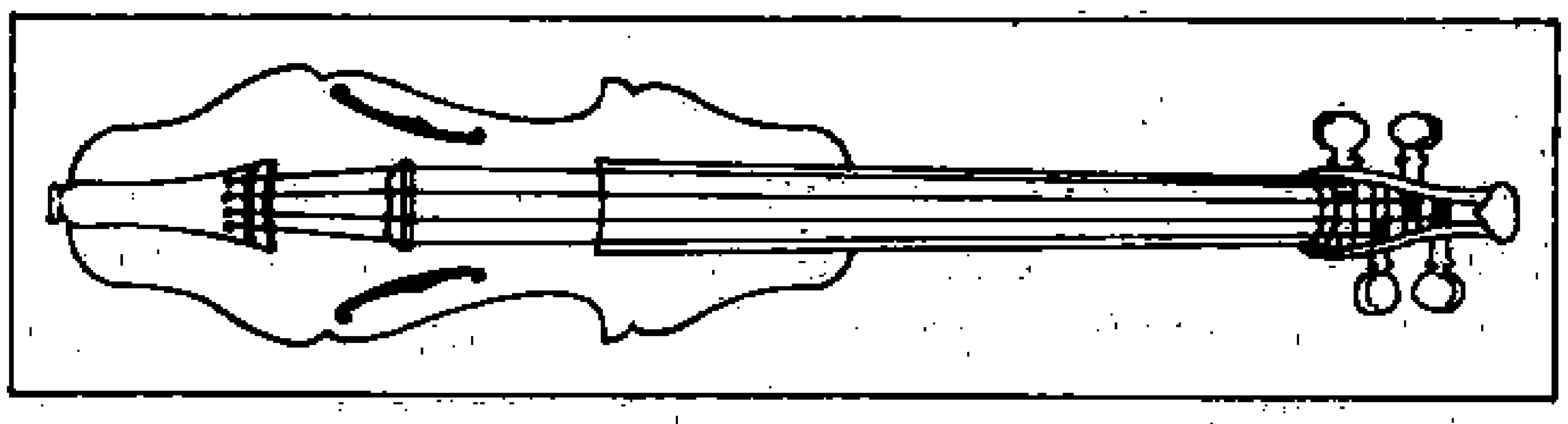
d'origine autrichienne, éditeur et fabricant de pianos. Il vécut à Vienne, en Italie, à Strasbourg, à Londres (où il dirigea les «Professional Concerts») et à Paris, où il fonda une maison d'édition et, en 1807, la fabrique de piano portant son nom et qui devint l'une des plus importantes fabriques d'Europe. Sa production (2 opéras, 58 symphonies, de très nombreuses œuvres de musique de chambre) suit largement le modèle de Haydn (dont P. fut l'élève à Vienne), comptant cependant des compositions originales, pleines de grâce, qui eurent un succès aussi grand qu'éphémère. On doit à son fils CAMILLE JOSEPH STEPHAN (1788-1855), pianiste et compositeur — qui poursuivit l'œuvre de son père —, l'ouverture de la Salle Pleyel (1838), qui fut le centre de la vie musicale parisienne, pendant de nombreuses années.

plique, en latin *plica*, du verbe *plicare* (plier), signe de la notation mesurée du XIII^{e} s., désignant une note ornementale. Elle était en forme de *punctum*, avec deux petites barres verticales sur les côtés (…, selon les cas).

pluriarc genre de luth utilisé en Afrique de l'Ouest, composé d'une caisse de résonance sur laquelle sont fixés des supports flexibles, arqués, qui tendent chacun une corde.

Plutarque (Chéronée, Béotie, 48-? v. 123). Auteur grec dont les œuvres sont remplies d'allusions sur la pratique musicale de son temps. Il ne serait pas l'auteur de l'unique histoire de la musique grecque classique connue, *Péri mousikè*, transmise sous son nom. □

pochette petit instrument à cordes dérivé du → rebec, utilisé aux XVII^{e} et XVIII^{e} s. par les maîtres de ballet, pour rythmer les pas de danse. La petite dimension de cet instrument permettait de le glisser dans les poches d'un habit.



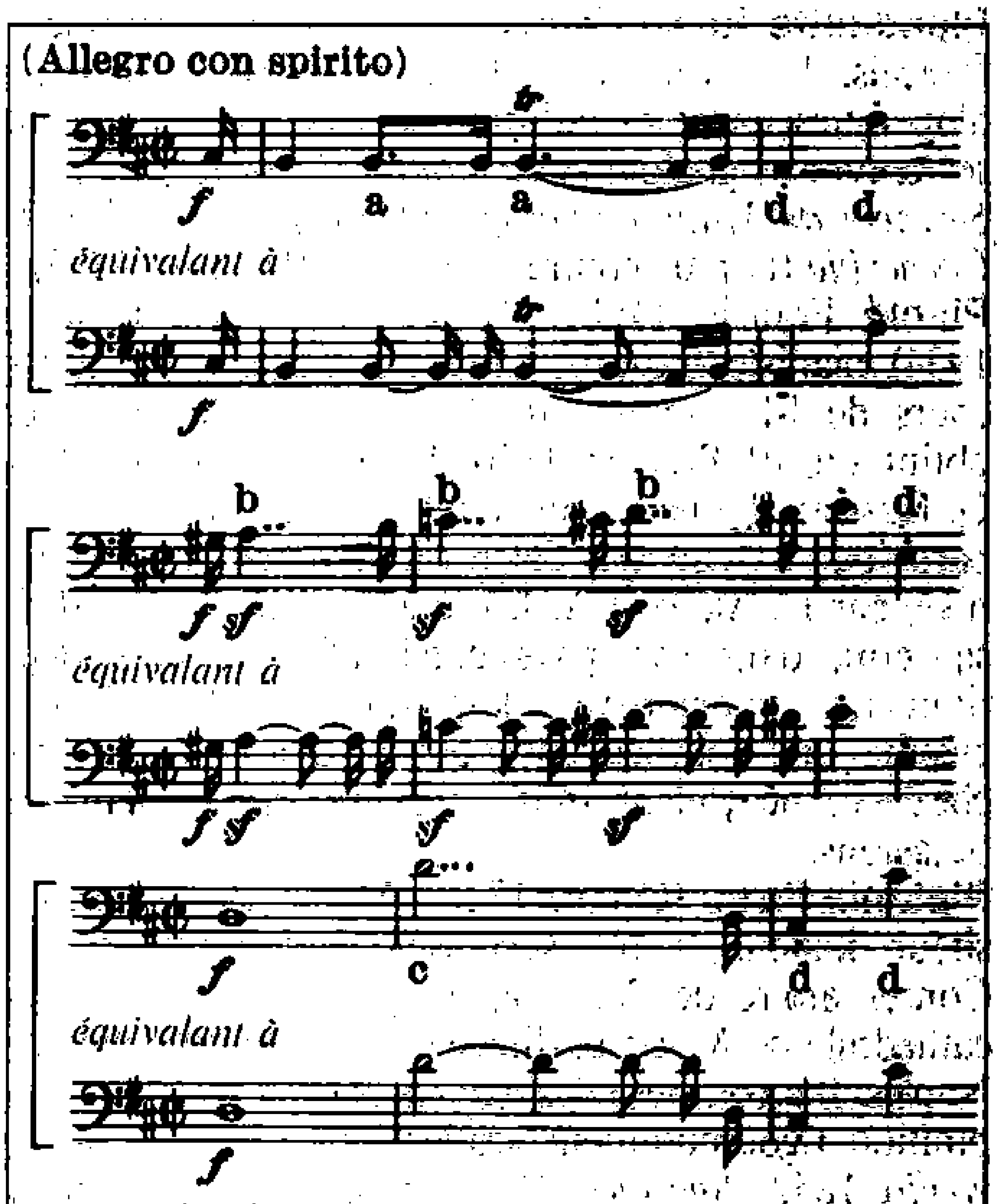
Type de pochette du XVIII^{e} s.

poème symphonique composition pour orchestre, d'inspiration littéraire, picturale, mythique ou naturaliste : il représente la réalisation formelle la plus complète de la musique à → programme. Alors qu'il existait des exemples antérieurs, qui ne se référaient à aucun style particulier (comme *les Quatre Saisons* de Vivaldi et la *6ème symphonie* de Beethoven), le terme de p. s., fut attribué à Liszt, mais s'appliquait déjà à la *Symphonie fantastique* de Berlioz, qui décrivait une trame romanesque avec des moyens musicaux. Le p. s., forme typique du XIX^{e} s., est caractérisé par une liberté structurelle absolue, par une prédilection marquée pour des effets de timbre, par la présence fréquente de motifs conducteurs, évoquant des personnages ou des événements significatifs. Après Berlioz et Liszt, Rimski-Korsakov, Tchaïkovski, Sibelius et, surtout, R. Strauss écriront des p. s.

Poglietti Alessandro (? - Vienne 1683) compositeur italien. Il naquit probablement en Toscane et étudia, peut-être, à Rome. Il fut organiste à Vienne. Parmi ses compositions pour instrument à clavier (révélant l'influence de Frescobaldi), on peut retenir *Dodici Ricercari*, très connu auprès de ses contemporains, les *Toccate*, les *Toccatine* et le *Capriccio per il rossignolo* (1677), sorte de suite dans laquelle on peut voir un embryon de la musique à programme. Il fut également l'auteur d'œuvres de musique sacrée, de style palestrinien ou virtuose, avec des éléments concertants et fugués. Son *Compendium* (1676), resté à l'état de manuscrit, est important pour la connaissance de la technique des instruments à clavier du XVII^{e} s.

Pohl Carl Ferdinand (Darmstadt 1819 - Vienne 1887) musicologue allemand. Il a publié de nombreux essais, dont *Mozart und Haydn in London* (2 vol., 1867) et une importante monographie sur *J. Haydn* (3 vol., 1875-1927; après la mort de P., l'ouvrage fut mené à terme par H. Botstiber).

point dans la notation moderne occidentale, signe qui augmente de moitié la valeur de durée des figures de notes ou des silences placés à sa gauche. Un second point, valant la moitié de la valeur détenue par le premier point qu'il suit (c'est-à-dire égal à la moitié de la moitié de la durée de la figure de note qui précède) peut être ultérieurement augmenté de sa propre moitié, au moyen d'un autre point. // S'il est placé au-dessus d'une note, il indique que celle-ci devra être jouée *staccato*, c'est-à-dire plus courte que sa valeur de durée et séparée par une brève césure de la note suivante.



Exemples de point de valeur simple (a), double (b), triple (c) et ex. de point «staccato» (d). W. A. Mozart : 1er mouvement de la Symphonie n^{o} 35, en ré majeur «Haffner» K. 385. (partie des violoncelles et contrebasses).

point d'orgue signe graphique 𝄐 qui, placé au-dessus d'une note ou d'un silence, en prolonge indéfiniment la durée. En usage depuis le XV^{e} s., il servit au XVIII^{e}, à introduire un passage improvisé par le soliste (*cadence*).

pointe extrémité supérieure de l'archet; la tête de la baguette comporte une mortaise dans laquelle sont fixés les crins de la mèche, tenus par une plaquette d'ivoire.

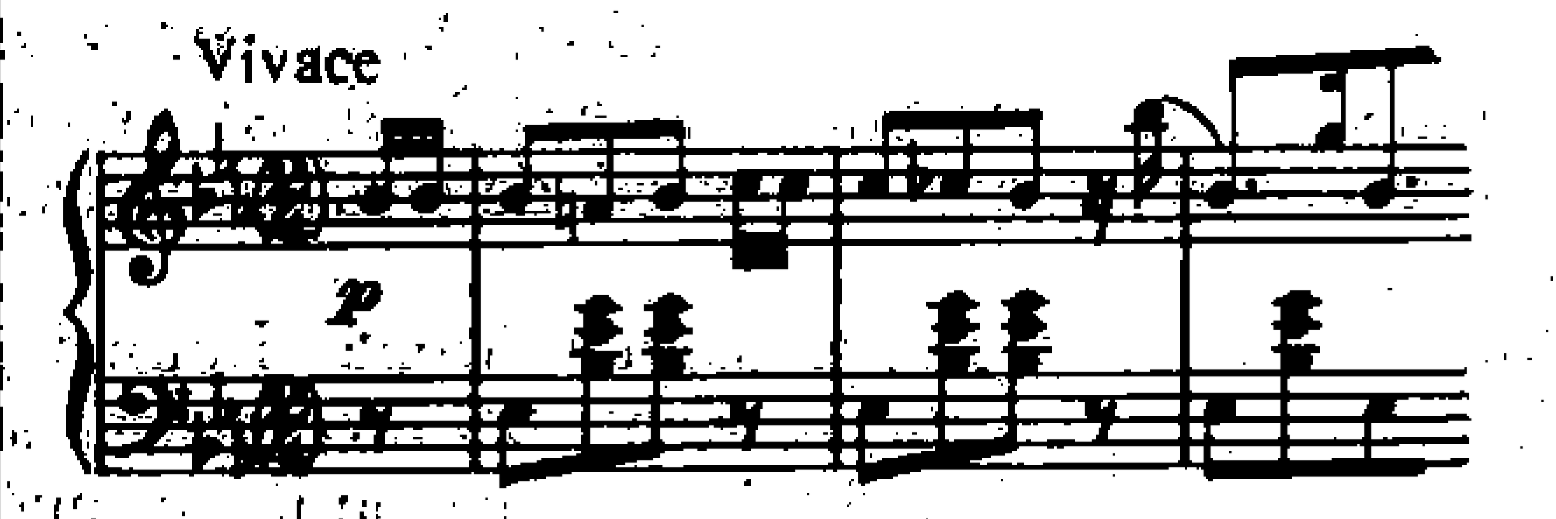
pointillisme courant de la musique contemporaine qui, renouant avec la technique sérielle de → Webern, utilise les sons comme événements isolés tant du point de vue du timbre que du tempo.

politiques, chants → sociaux et politiques, chants.

Polívka Vladimir (Prague 1896 - 1948) compositeur et pianiste tchécoslovaque. Il mena une carrière de concertiste dans le monde entier, souvent en collaboration avec d'importantes formations de musique de chambre. Comme compositeur, il a d'abord été influencé par le style de V. Novák, dont il a été l'élève à Prague ; par la suite, il a élaboré un langage en réaction contre le sentimentalisme romantique, caractérisé par un style polyphonique et linéaire, avec quelques emprunts à l'atonalité. Il a composé un opéra et plusieurs pièces de musique instrumentale.

polka danse de Bohême de tempo assez rapide et sur un rythme à 2/4. Inventée vers 1830, elle s'est rapidement diffusée dans toute l'Europe et en Amérique. Parmi les p. les plus célèbres, signalons celles de Smetana (pour piano) et de J. Srauss junior.

Rythme de base de la polka.



Exemple de polka : J. Strauss junior, « Postillon d'amour » op. 317.

Pollarolo Carlo Francesco (Brescia v. 1653 - Venise 1723) compositeur italien. Il a probablement étudié avec Legrenzi ; à Venise, il fut vice-maître de chapelle à St-Marc et chef de chœur au Conservatorio degli Incurabili. Il a composé 13 oratorios (en italien et en latin) et, à partir de 1685, environ 85 opéras (pour Venise et d'autres villes), parmi lesquels on peut retenir : *la Rosinda* (1685), *Onorio in Roma* (1692), *la Forza della virtù* (1693), *Il Faramondo* (1699), *l'Arminio* (1722). Quoique influencé d'abord par Legrenzi, il affirma bientôt son propre style de compositeur d'opéras, en utilisant une forme plus vaste (airs et récitatifs accompagnés) et une élaboration harmonique et orchestrale plus riche en fonctions dramatiques, contribuant en ce sens à l'évolution de l'opéra vénitien de la fin du XVII[e] s. Dans ses dernières œuvres apparaît une virtuosité vocale typique de l'opéra napolitain. Son style se caractérise également par l'emploi d'effets *en écho* ou *fuori scena*, par un usage fréquent de l'ouverture à la française et une variété de combinaisons instrumentales d'accompagnement, qui va des 5 parties de cordes à la Lully, à divers assemblages de cordes et de vents (il fut le premier à introduire le hautbois dans l'orchestre à Venise). Son fils ANTONIO (Brescia 1676-1746) fut aussi maître de chapelle à St-Marc et compositeur d'opéras. Encore plus que son père, il exploita la virtuosité vocale napolitaine et les grandes couleurs de l'aria *col da capo*.

Polledro Giovanni Battista (Piovà, Asti, 1781-1853) violoniste et compositeur italien. Elève de Pugnani, il commença très jeune une carrière de concertiste, en remportant d'énormes succès en Russie, en Allemagne et en France. En 1812, à Karlsbad, accompagné au piano par le compositeur, il interpréta une sonate de Beethoven. Il composa des œuvres de musique sacrée et plusieurs pièces pour violon qui annoncent la virtuosité romantique de Paganini.

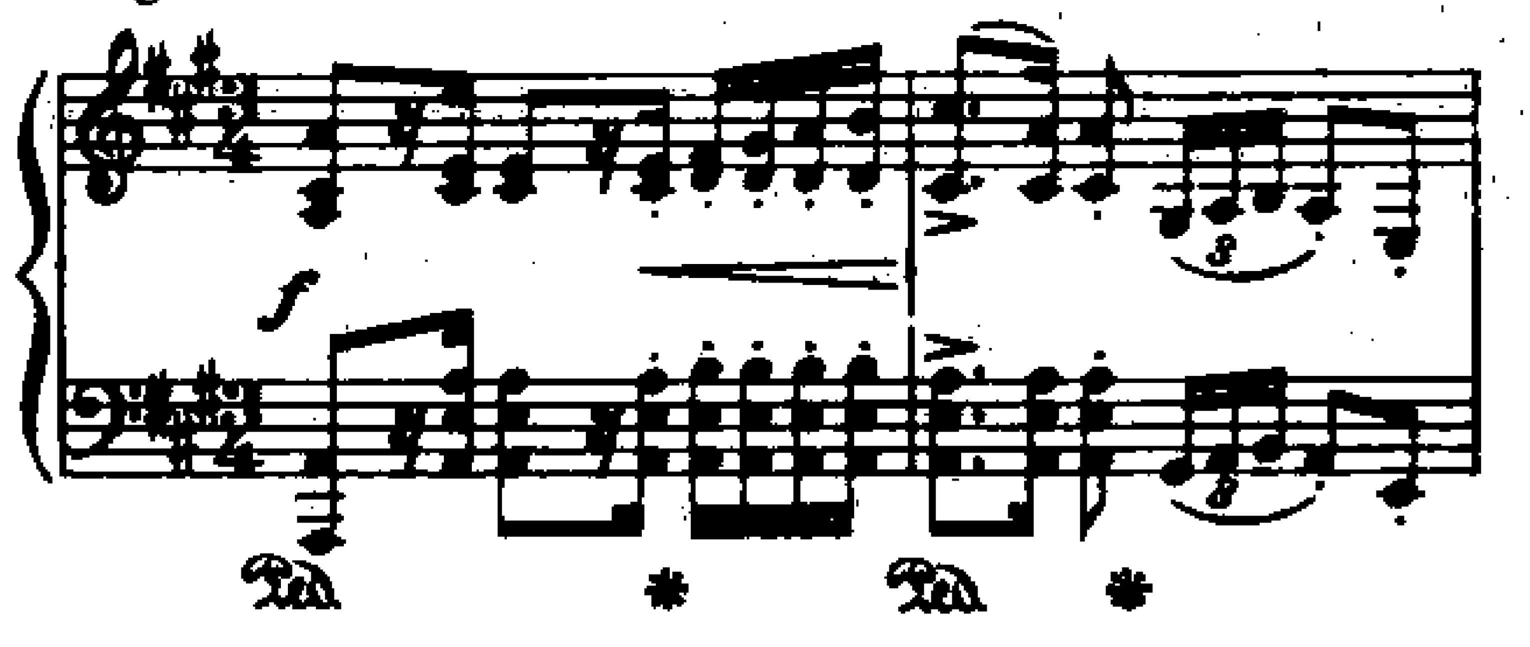
Pollini Cesare Cavaliere de' (Padoue 1858 - 1912) pianiste, compositeur et musicologue italien. Il mena une carrière de concertiste et dirigea à partir de 1883 l'Institut musical de Padoue. Il nous a laissé plusieurs compositions, mais il est surtout connu comme auteur d'ouvrages historiques et théoriques sur la musique et pour avoir encouragé la connaissance de la musique allemande dans son pays.

Pollini Francesco Giuseppe (Ljubljana 1762 - Milan 1846) pianiste et compositeur autrichien d'origine italienne. Il étudia avec Mozart à Vienne, se perfectionna avec Zingarelli à Milan où il s'installa et se produisit aussi comme chanteur d'opéra. Sa production pour piano et clavecin (sonates, fantaisies, variations, etc.) appartiennent par le style au classicisme à ses débuts. Il réalisa également une importante *Metodo per clavicembalo* (1812).

Pollini Maurizio (Milan 1942) pianiste italien. Il a remporté le I[er] Prix du concours Chopin de Varsovie en 1960 et, depuis cette date, il mène une intense carrière de concertiste. Son répertoire est très vaste et laisse une part importante à la musique contemporaine. Ses interprétations sont caractérisées par la rigueur de l'analyse technique et stylistique.

polo danse chantée andalouse sur un rythme à 3/8 et dans un tempo modéré. L'un des p. les plus connus est représenté par *Cuerpo bueno* de M. García, réutilisé par G. Bizet dans le prélude du quatrième acte de *Carmen*. Albeniz et de Falla reprirent à leur tour cette danse dans leurs œuvres.

polonaise ou polacca, danse nationale polonaise à caractère majestueux, sur un tempo modéré et un rythme à 3/4. Née à la fin du XVI[e] s., elle s'est répandue en Europe au début du XVIII[e] s. et a été pratiquée jusqu'à la fin du XIX[e] s. comme danse de cérémonie aussi bien que comme forme musicale destinée aux concerts et à l'opéra. Parmi les nombreux auteurs de p., Chopin est sûrement le plus remarquable, avec ses célèbres p. pour piano.



F. Chopin, « Polonaise en la majeur » op. 40 n° 1.

polska danse de rythme ternaire dans un tempo assez vif, proche de la mazurka. Elle a été à la mode au XVIII[e] s. D'origine polonaise, elle est toutefois considérée comme danse nationale en Suède.

polychoralité style de composition polyphonique

utilisant un chœur divisé en plusieurs groupes — chacun d'entre eux exécutant une partie différente — ou plusieurs chœurs opposés, qui dialoguent et s'entremêlent. Ce style fut répandu au XVI^e^ s., surtout dans la musique vénitienne (A. Willaert, Gabrieli, etc.)

polyphonie ensemble simultané de plusieurs sons ou d'une succession combinée de sons ayant une individualité propre. On appelle *harmonie*, la p. sous son aspect vertical, ou dans l'émission simultanée des sons; le *contrepoint* concerne son aspect horizontal, c'est-à-dire le développement simultané dans le temps de plusieurs successions de sons (appelés *voix* ou *parties*). L'histoire de la musique occidentale est, en substance, le résultat du processus des combinaisons de plusieurs sons simultanés, c'est-à-dire de la p. La p. est importante également sur le plan du timbre, à cause de l'intéraction acoustique existant entre les timbres des différents sons, produits par un instrument seul, ou par un ensemble vocal et instrumental. Le concept de p. s'oppose à celui de *monodie*, ou composition pour une seule voix ou une seule partie (mais également avec accompagnement), dans le sens où cette forme met en valeur seulement la mélodie, les autres parties n'effectuant qu'un soutien harmonique.

polyrythmie utilisation simultanée de rythmes différents à l'intérieur d'une même œuvre, obtenue souvent par un décalage des accents. La p. est pratiquée dans certaines musiques populaires (surtout en Afrique), dans la musique savante occidentale dès le Moyen Age, ainsi que dans le jazz.

polytonalité utilisation simultanée de deux ou de plusieurs tonalités différentes au sein d'une même partition. Si l'on fait abstraction de quelques exemples exceptionnels au XIX^e^ s. (visant à produire des effets de couleur particuliers), la p. constitue avec l'atonalité et le dodécaphonisme l'une des principales solutions apportées à la crise du langage musical au début du XX^e^ s. Elle a été le procédé technique privilégié du néoclassicisme, pour qui elle représentait une approche nouvelle et élargie du langage tonal, ressenti comme épuisé.

Ponc Miroslav (Vysoké Myto 1902 - Prague 1976) chef d'orchestre et compositeur tchécoslovaque. Elève d'A. Hába et d'A. Schoenberg, il a surtout utilisé dans ses œuvres les techniques atonales et des quarts de ton, dans la lignée de Hába. Il a également composé plusieurs musiques de scène et de film.

Ponce Manuel María (Fresnillo 1882 - Mexico 1948) compositeur mexicain. Ses compositions, souvent inspirées du folklore indien et mexicain, ont largement contribué à la naissance d'un langage musical national au Mexique. Parmi ses œuvres les plus connues, signalons *Concierto del Sur* pour guitare et orchestre (1940, dédié à A. Segovia) et la célèbre mélodie *Estrellita* (1914). □

Ponchielli Amilcare (Paderno Fasolaro, près de Crémone, 1834 - Milan 1886) compositeur italien. Il étudia au Conservatoire de Milan, où il enseigna à partir de 1833, ayant comme élèves, entre autres, Puccini et Mascagni. De 1861 à 1886, il fut maître de chapelle de l'église Sainte-Marie-Majeure de Bergame. Son premier opéra, *I Promessi sposi* (composé et représenté à Crémone dès 1856 sur un livret anonyme, mais retravaillé à partir d'un livret d'E. Praga et représentée au théâtre Dal Verme de Milan en 1872) connut un certain succès, qui lui procura un engagement à la Scala. L'opéra suivant, *I Lituani*, rencontra aussi un très grand succès à la Scala (1874); dans ce même théâtre, ce fut ensuite le triomphe, avec *la Gioconda*, sur un livret de Tobia Gorrio, pseud. d'A. Boito (1876; deuxième version en 1880). L'œuvre de P. se situe à un moment difficile du théâtre lyrique italien, au tournant du Risorgimento et au sein d'un climat moral fluctuant : alors que Verdi cherche désormais des voies nouvelles, ses épigones suivent encore de très près les grands succès du maître, dont ils tirent des formules simplistes, à la recherche d'un succès rapide. Parmi ces épigones, P. occupe une place tout à fait honorable : *la Gioconda*, son opéra le plus réussi (le seul, d'ailleurs, qui soit encore représenté de nos jours), a été composé à partir d'un livret habilement construit et empreint du goût spectaculaire caractéristique du grand opéra. En dépit de certains accents emphatiques, le lyrisme élégiaque de P. a atteint dans cet opéra des résultats tout à fait remarquables du point de vue mélodique. L'opéra suivant, *Il Figliuol prodigo* (1880), révèle une structure et une recherche stylistique encore plus élaborées, alors que *Marion Delorme* (1885) accentue la tendance «crépusculaire» déjà présente dans *la Gioconda*. Toujours pour le théâtre, P. a composé 3 autres opéras, 1 opérette, 1 farce et 2 ballets; il nous a laissé également quelques pièces de musique instrumentale.

Poniatowski Joseph, prince de Monte Rotondo, (Rome 1816 - Chislehurst, Kent, 1873) compositeur et ténor polonais. Il étudia à Florence, où il a chanté au théâtre de la Pergola. Il fut, à partir de 1848, ambassadeur de Toscane auprès de Napoléon III, avec qui il garda toujours des relations d'amitié, au point de le suivre en exil en 1870. Ses opéras (une dizaine), représentés avec succès en Italie, en France et en Angleterre, s'inspirent des modèles de Mercadante et de Pacini.

Poniridis Gheorghios (Chalcedon, auj. Kadikoï, près d'Istanbul, 1892) violoniste et compositeur grec. Il entreprit une carrière de concertiste et de chef d'orchestre en Europe. Il a été le défenseur d'un style national grec, inspiré du folklore et des chants de l'Eglise grecque ortodoxe. Il a composé l'opéra *Lazarus*, un ballet, de nombreuses mélodies (dont *6 Mélodies byzantines* pour soli, chœur et orchestre), ainsi que des pièces de musique instrumentale.

Pons Lily (Draguignan 1904 - Dallas 1976) soprano franco-américaine. Après son début triomphal, en 1931, dans *Lucie de Lammermoor*, au Metropolitan de New York, elle y resta pendant vingt-cinq ans. Sa voix souple et limpide de soprano léger en fit une interprète idéale d'opéras tels que *Lakmé, Mignon, l'Elixir d'amour, le Barbier de Séville*.

pont terme par lequel on désigne, dans la forme sonate, l'épisode modulant servant de transition entre le premier et le deuxième thème (→ *passage*).

Ponty Jean-Luc (Avranches, 1942) violoniste français de musique pop. Il s'est d'abord affirmé dans la musique de jazz, puis il s'est tourné vers le pop-jazz, où il a su appliquer l'originalité de ses qualités sonores à un répertoire standardisé. Il a collaboré avec l'ensemble des Mothers of Invention de Frank Zappa.

Ponzio Pietro (Parme 1532 - 1595) compositeur italien et théoricien de la musique. Il fut maître de chapelle à Bergame, Parme et Milan. Dans ses écrits théoriques (*Ragionamento di musica*, 1588; *Dialogo ... della theorica e prattica di musica*, 1595), il suit les idées de Zarlino et de Gaffurio, en les vulgarisant; comme compositeur de musique sacrée, il respecta les consignes de simplicité austère de la Contre-Réforme.

Pooh, I ensemble vocal et instrumental pop italien, né comme quintette en 1966 et devenu quartette en 1967. De nos jours, il est composé de Roby Facchinetti (claviers), Dody Battaglia (guitare), Red Scanzian (successeur de Riccardo Fogli à la basse) et Stefano D'Orazio (batterie). Il est caractérisé par un style essentiellement mélodique, enrichi d'effets électriques et scéniques. Parmi ses succès, signalons *Piccola Katty* (1967) et *Tanta voglia di lei* (1971), ainsi que les albums *Poohlover* (1977) et *Buona fortuna* (1981).

Poot Marcel (Vilvorde 1901) compositeur et critique musical belge. Elève de P. Gilson à Bruxelles, il a été en 1925 cofondateur du groupe des «Synthétistes», qui se proposait de renouveler la musique belge, dominée auparavant par l'influence de César Franck. Dans cette optique, P. a encouragé le développement d'une musique directe, brillante et très rythmée, ouverte aux suggestions de Stravinski et Prokofiev, mais sans rupture avec l'héritage traditionnel (*Ouverture joyeuse*, 1934 et *Allegro symphonique*, 1935). Dans ses dernières œuvres (*Symphonies nos 2 et 3*, *Concerto* pour piano) son lyrisme s'est beaucoup accentué. P. a composé en outre 1 opéra, 3 ballets, 3 oratorios, des mélodies et des pièces chorales, plusieurs œuvres symphoniques (dont *Sinfonietta*, *Divertimento* et *Perpetuum mobile*) parfois avec instruments solistes, ainsi que des pièces de musique de chambre.

pop-jazz genre musical dans lequel des éléments tirés du pop et, plus particulièrement, du rock, se mélangent à des éléments tirés du jazz. A l'origine, ce sont les aspects rythmiques et électriques du rock qui ont trouvé un enrichissement expressif dans l'improvisation et dans les sonorités caractéristiques du jazz (p. ex. chez Carlos Santana); ensuite, c'est le procédé contraire qui s'est vérifié, connu aussi sous l'appellation de *fusion*, où la liberté inventive du jazz se plie à la régularité rythmique et aux rituels du rock (p. ex. chez les Weather Report).

pop-music (ou, tout simplement, pop) expression anglaise, contraction de «popular music», désignant dans les pays anglo-saxons la musique légère : l'épithète *popular* sert à indiquer la diffusion de cette musique auprès des masses et non pas, à la différence du folk, l'appartenance à une culture ethnique ou authentiquement populaire. Dans les années 60, l'expression a été utilisée à l'échelle internationale pour désigner la musique en vogue chez les jeunes qui — de même que le beat en Angleterre — a brisé les schémas formels de la chanson traditionnelle, en donnant plus d'importance aux dimensions rythmique (d'inspiration blues) et sonore (souvent avec des effets d'amplification et, par la suite, avec l'apport des techniques électroniques) au détriment de la ligne mélodique. Parmi les traits caractéristiques de la musique p., signalons une prépondérance des travaux de groupe, l'identité entre compositeur et interprète, ainsi qu'une tendance au cosmopolitisme qui, favorisée aux Etats-Unis par la coexistence de différentes civilisations d'importation, réutilise tout à la fois des éléments hérités du jazz, du blues, de la musique européenne et orientale. Le courant principal de la musique p. est représenté par le rock et par les genres dérivés de celui-ci (country rock, folk rock, hard rock, soft rock, etc.) : c'est pourquoi le terme p.-m. a parfois été utilisé comme synonyme de rock; mais, plus récemment, il a été utilisé par opposition à celui-ci, afin d'indiquer un genre de musique de consommation.

Popov Gavril Nikolaevitch (Novotcherkask, près de Rostov, 1904 - Repino 1972) compositeur et pianiste soviétique. Il a composé de nombreuses œuvres pour le théâtre, vocales, symphoniques et de chambre, dont le style est dicté par les principes expressifs du réalisme socialiste (*Ode à Lénine*, poème symphonico-vocal, 1950; *Gloire à l'armée soviétique*, poème-cantate, 1952; les opéras *le Chevalier de bronze* et *Alexandre Nevski*; etc.).

Popper David (Prague 1843 - Baden, près de Vienne, 1913) violoncelliste et compositeur tchèque. Brillant virtuose, très apprécié par H. von Bülow, il a mené une extraordinaire carrière de concertiste dans tous les pays d'Europe. Comme compositeur, il a surtout écrit pour son instrument, dont il a essayé d'exploiter toutes les ressources techniques; il nous a laissé une importante méthode et d'intéressants ouvrages didactiques.

populaire, musique expression appliquée à la musique issue des plus basses couches sociales d'un pays ou d'une région, dont elle exprime le caractère spécifique, les sentiments profonds et la culture par sa structure rythmique et ses formules mélodiques. Qu'elle soit vocale ou instrumentale, elle est toujours liée à un événement ou bien à une fonction en rapport avec la vie communautaire; son caractère spontané exclut toute apparition d'auteurs individuels : la m. p. est expression artisanale et anonyme et, par conséquent, son style n'est pas lié à la personnalité d'un compositeur en particulier mais aux caractéristiques et aux exigences générales de l'époque et du lieu où elle se développe. La présence d'une m. p. suppose l'existence, au sein d'un pays ou d'une région donnés, de stratifications diverses dans la population, au point de justifier la distinction entre couches populaires et classes dominantes et, par là même, entre les différents aspects des cultures respectives (→ ethnomusicologie). Voir aussi, dans le Précis d'histoire de la musique, Musique populaire européenne et Civilisations musicales extra-européennes).

Porena Boris (Rome 1927) compositeur italien. Il a été élève de Petrassi; il a enseigné au Conservatoire de Pesaro (à partir de 1965), puis à celui de Rome. Dans ses compositions, il a mené une subtile recherche stylistique : parti d'une conception néoclassique, il a fini par reprendre la technique harmonique de la fin de la Renaissance, modernisée à la lumière des expérimentations de l'avant-garde, qu'il suivait attentivement tout en restant sur des positions indépendantes. Il a composé, entre autres, *Musica no 1* et *no 2 pour cordes (1960, 1967); Musica no 1* et *no 2* pour orchestre (1963, 1966); plusieurs cantates, dont *Der Gott und die Bajadere* (1957) et d'autres sur des vers de Gryphius (1961), Trakl (1964) et

N. Sachs (1964), ainsi qu'*Über aller dieser deiner Trauer* (1965); plusieurs pièces de musique instrumentale. Depuis plusieurs années, il s'intéresse aussi aux problèmes de didactique musicale.

Porpora Nicola Antonio (Naples 1686-1768) compositeur italien. Il étudia avec G. Greco au Conservatorio dei Poveri di Gesù Christo et, en 1708, à Naples, débuta comme compositeur d'opéras. C'est au moins à partir de 1711 qu'il entra au service du prince Philippe de Hesse, à Darmstadt, et, en 1713, au service de l'ambassadeur du Portugal, à Naples. De 1715 à 1722, il fut maître au Conservatoire de Sant'Onofrio et très recherché pour ses leçons particulières; pour élèves, il eut quelques-uns des plus grands chanteurs du XVIIIe s., comme les castrats Farinelli et Caffarelli et la soprano Regina Mingotti. De 1726 à 1733, il fut professeur à l'Ospedale degli Incurabili à Venise; puis, n'ayant pas obtenu le poste de maître de chapelle à St-Marc, il partit pour Londres (1733-1736), à la demande du parti italien, qui opposait ses œuvres, magistralement exécutées par un ensemble de grands chanteurs italiens, à celles de Haendel. Après un nouveau séjour à Naples (où il fut maître au Conservatoire de Sant'Onofrio) et à Venise (où il enseigna à l'Ospedaletto), il suivit l'ambassadeur de Venise à Vienne, puis à Dresde, où, de 1748 à 1752, il dirigea la chapelle de la cour. Après un nouveau séjour à Vienne, où il compta J. Haydn parmi ses élèves, il retourna à Naples, en 1760; là, après un bref remplacement comme enseignant au Conservatoire de Sant'Onofrio, il finit sa vie dans la pauvreté.

Musicien cultivé et raffiné, P. est l'un des plus grands représentants de l'idéal mélodramatique métastasien. Sa musique est caractérisée par une clarté d'écriture, et un équilibre formel d'influence presque néoclassique, qui ne sacrifie cependant jamais l'expression à des fins formelles. Très grand spécialiste et connaisseur de la voix, P. soigna également l'accompagnement orchestral de ses œuvres. Sa célébrité est due à sa production lyrique, qui attend encore de nos jours une étude critique approfondie; elle comprend une soixantaine d'œuvres : *Berenice*, 1718, *Ariadne in Naxus*, 1733, *Enea nel Lazio*, 1734, *Polifemo*, 1735, des *intermezzi*, des sérénades (*Feste di Imeneo*, 1736). Les œuvres religieuses et les œuvres de musique de chambre vocale, dont se détache une série de cantates très raffinées, sur des textes de P. Métastase, sont également dignes d'intérêt. Enfin, ses compositions instrumentales, qui comprennent 6 sonates à 3, 6 sonates pour 2 violons et 2 violoncelles, 12 sonates pour violon et basse, un concerto pour flûte, un concerto pour violoncelle, et une sonate pour clavecin, présentent un haut niveau stylistique.

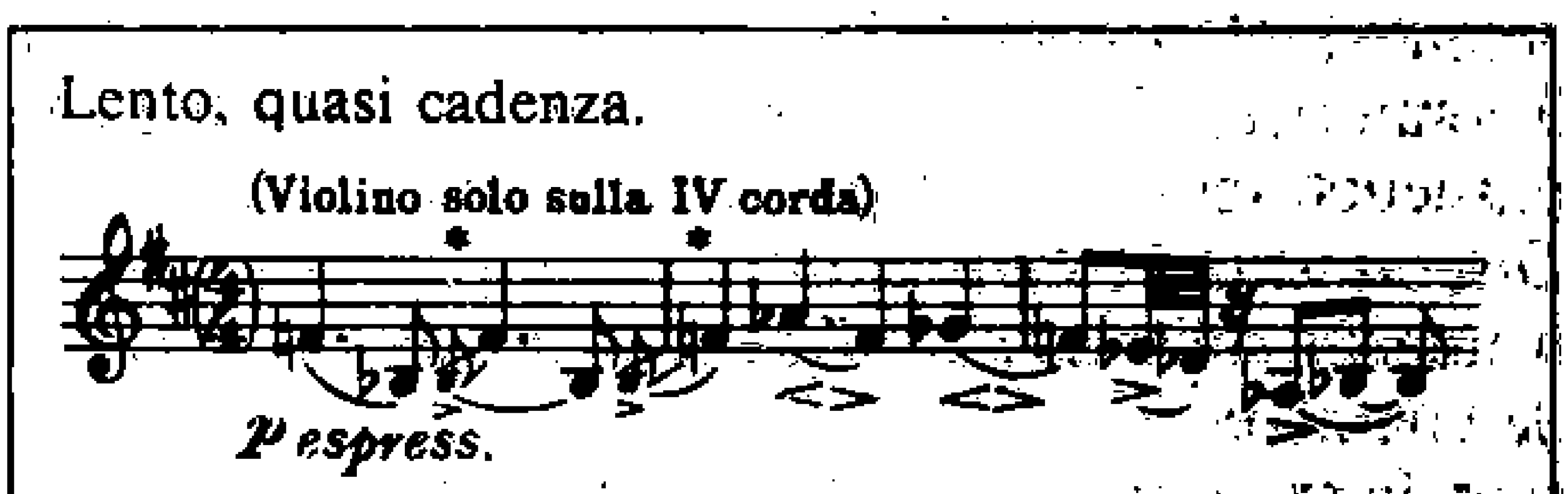
porrectus dans la notation médiévale neumatique, figure désignant trois sons, dont le second est plus grave que le premier et que le dernier (→ neume).

Porrino Ennio (Cagliari, Sardaigne, 1910 - Rome 1959) compositeur et chef d'orchestre italien. Il a été élève de Respighi à Rome. Ses premières œuvres (l'ouverture *Tartarin de Tarascon*, le poème symphonique *Sardegna*) s'inspirent directement de la musique de Respighi, mais il a par la suite élaboré un langage plus personnel, sorte de synthèse entre les procédés grégoriens et les éléments dérivés de la tradition et des chansons populaires sardes. Parmi ses œuvres, signalons les opéras *Gli Orazi* (1941), *l'Organo di bambù* («l'Orgue de bambou», 1955) et *I Shardana* (1959), les danses primitives sardes pour orchestre *Nuraghi* (1952), la *Sonata drammatica* pour piano et orchestre (1947) et l'oratorio *Il Processo di Cristo* («le Procès du Christ», 1949).

Porro Pierre Jean (Béziers 1750 ou 1759 - Montmorency 1831) guitariste et compositeur français. Il exerça une activité didactique et éditoriale. Ses compositions, de style classique, comprennent surtout des œuvres pour guitare seule ou accompagnée par d'autres instruments.

Porsile Giuseppe (Naples 1680 - Vienne 1750) compositeur italien. Au début, il exerça à Naples et à Barcelone. En 1713, il s'établit à Vienne comme maître de chant et compositeur de la cour. Il composa de nombreux opéras, des oratorios, des pièces de musique sacrée. A son époque, il connut une grande renommée (il fut admiré par Hasse et Fux), faisant preuve d'une solide science contrapuntique et d'une technique personnelle, surtout dans les chœurs.

port de voix ou «portamento», technique d'exécution qui consiste à passer d'un son à un autre en effleurant rapidement tous les sons intermédiaires, ou du moins une grande partie de ceux-ci. Largement utilisé dans la technique du chant et des instruments à archet, le p. de v. est pratiqué aussi sur certains instruments à cordes pincées et à vent. Il est généralement interprété librement, mais il peut également être indiqué par l'auteur par un petit trait reliant les deux notes.



Exemples de «portamento» (*)
M. Ravel, «Tzigane», rhapsodie concertante pour violon et piano ou pour violon et orchestre.

Porta Costanzo (Crémone v. 1529 - Padoue 1601) compositeur italien. Moine franciscain, il fut l'élève de Willaert, à Venise, puis maître de chapelle dans différentes villes. Dans ses recueils de musique sacrée et profane, il fit preuve d'une très profonde connaissance de la technique polyphonique et polychorale du XVIe s. vénitien, qu'il développa avec beaucoup de fantaisie, avec un goût pour ce qui est monumental et avec une excellente sensibilité de coloriste.

Porta Ercole (Bologne 1585 - Carpi, Modène, 1630) compositeur italien. Il figure parmi les premiers représentants du style monodique et concertant dans la musique sacrée. Il publia plusieurs recueils de compositions religieuses et profanes, avec un riche accompagnement instrumental.

Porta Giovanni (Venise v. 1690 - Munich 1755) compositeur italien. Comme instrumentiste et compositeur, il exerça à Rome, Venise, Munich et peut-être à Londres (1718-1720, pour la représentation de son opéra *Numitore*). Il fut un auteur prolifique d'œuvres lyriques, conçues selon le goût de l'école vénitienne.

portamento → port de voix.

portato coup d'archet, qui consiste à produire une

succession de notes légèrement séparées les unes des autres, mais en un seul mouvement d'aller ou de retour de l'archet.

portavoce terme désignant une clé, caractéristique de la clarinette, située sous le barillet, à l'arrière de l'instrument. Elle est utilisée pour obtenir les sons harmoniques supérieurs; par exemple, si l'on actionne le p. avec le pouce de la main gauche, et avec le doigté qui sert à produire un son fondamental, on obtient le son harmonique, à la douzième supérieure. Le p. désigne également le trou situé à l'arrière de la flûte douce, bouché par le pouce de la main gauche, grâce auquel on peut obtenir, non seulement une note à l'octave supérieure, mais encore, avec des doigtés appropriés, l'octave redoublée.

portée ensemble de 5 lignes parallèles horizontales et de 4 interlignes, sur lesquels on écrit les signes des notes et des silences. Elle est en usage depuis le XVI^{e} s. Au début de la p., on met la clé, qui, établie sur une ligne déterminée, fixe automatiquement la hauteur de toutes les autres notes.
Pour les notes qui se situent en dehors de la portée, à cause de leur hauteur, on emploie des *lignes supplémentaires*, situées au-dessus ou au-dessous des lignes et utilisant des segments visibles d'une ligne imaginaire. On appelle *systèmes* ou *accolades* l'ensemble de p. superposées qui doivent être lues en même temps et qui comprennent des parties qui doivent être exécutées simultanément par un ou plusieurs interprètes (par ex. dans le répertoire pour piano, dans les partitions de chant et piano, dans les partitions d'orchestre).

Porter Cole (Peru, près d'Indianapolis, 1892 - Brentwood, Californie, 1964) compositeur américain de musique légère. Il a fait ses études musicales à l'Université de Harvard et avec Vincent d'Indy à Paris. En raison de son sens harmonique raffiné, il s'est affirmé très vite parmi les grands classiques internationaux. Ses chansons sont bien souvent liées aux comédies musicales qu'il a composées pour Broadway (la première avait été *See America first,* suivie de l'opérette *Paris*). Les œuvres suivantes sont devenues très célèbres dans le monde entier : *Night and day* (1932), *Begin the beguine* (1935) et *I love Paris* (1954), sans oublier *Kiss me, Kate* (1948, sa comédie musicale la plus réussie).

Porter Quincy (New Haven, Connecticut, 1897 - Bethany, Connecticut, 1966) compositeur et pédagogue américain. Il étudia avec V. d'Indy à Paris et avec E. Bloch à New York. Très influencé par la tradition musicale européenne, il définissait lui-même son style de «moderne-traditionaliste». P. a composé des musiques de scène, des mélodies et de remarquables pièces pour orchestre et pour diverses formations instrumentales.

Portinaro Francesco, ou F. Portenaro (Padoue v. 1520 - ? ap. 1578) compositeur italien. Déjà «virtuose» du cardinal Hippolyte d'Este à Ferrare, en 1576, il devint maître de chapelle de la cathédrale de Padoue. Ses recueils de motets et madrigaux figurent parmi les premiers exemples du style polyphonique vénitien.

Portogallo Marc'Antonio → Portugal da Fonseca, Marcos António.

Portugal da Fonseca Marcos António (Lisbonne 1762 - Rio de Janeiro 1830) compositeur portugais, connu en Italie sous le nom de Marc'Antonio Portogallo. Organiste et directeur théâtral à Lisbonne, il se consacra intensément à l'activité de compositeur d'opéras. Il vécut longtemps dans diverses villes italiennes et, au Brésil, au service de la cour portugaise. Il composa plus de 50 opéras et de nombreuses œuvres de musique sacrée. Sa production, sans aucune couleur nationale, reflète l'influence des écoles vénitiennes et napolitaines.

position terme par lequel on désigne, en harmonie, la disposition des sons qui forment un accord. Dans l'écriture traditionnelle à quatre voix, si les trois sons supérieurs de l'accord sont compris dans un intervalle d'octave, l'accord est dans sa *position serrée;* s'ils sont plus espacés, l'accord est dans sa *position large.* // Sur les instruments à archet et à cordes pincées de la famille du luth et de la guitare, le terme indique un doigté qui se rapporte au placement des quatre doigts de la main gauche sur la touche, degré par degré, en fonction de son éloignement du chevalet, la première p. étant la plus proche de celui-ci. // Sur les instruments à vent équipés de coulisses, les p., classées aussi dans un ordre successif, indiquent les doigtés correspondants.

postlude morceau d'orgue de forme libre, souvent improvisé et exécuté à la fin d'une cérémonie religieuse, pour accompagner la sortie des fidèles hors de l'église. Dans les œuvres lyriques, le p. désigne la musique vocale et instrumentale assumant un rôle de *coda* et de commentaire final.

Pothier dom Joseph (Bouzemont, près de Saint-Dié, 1835 - Refuge des Conques, Belgique, 1923) musicologue français. Moine bénédictin de l'abbaye de Solesmes, il a été l'une des personnalités les plus éminentes du mouvement de restauration du chant grégorien. Il a publié les éditions critiques du *Liber gradualis,* du *Liber antiphonarius* et du *Liber responsorialis,* fondé une collection de paléographie musicale (1889) et dirigé la «Revue du chant grégorien» (1892-1914).

Potiron Henri (Rezé-lès-Nantes, Loire-Atlantique, 1882 - Roye, Somme, 1972) compositeur et musicologue français. Maître de chapelle de la basilique du Sacré-Cœur de Montmartre (1910-1961), il enseigna le chant grégorien et l'accompagnement à l'Institut grégorien de Paris dès sa fondation en 1923, et soutint une thèse de doctorat à la Sorbonne : *Boèce, théoricien de la musique grecque* (1954). Outre 9 *Messes polyphoniques,* des motets et des pièces d'orgues, il a publié un *Cours d'accompagnement du chant grégorien* (2/1927), des *Leçons pratiques d'accompagnement du chant grégorien* (1938), *l'Origine des modes grégoriens* (1948), *l'Analyse modale du chant grégorien* (1948), *les Modes grecs antiques* (1950), *la Composition des modes grégoriens* (1953) et *l'Accompagnement du chant grégorien suivant les types modaux* (1960). □

pot-pourri terme par lequel on désigne une anthologie réunissant des motifs extraits d'opéras ou d'opérettes reliés entre eux par des passages modulants, précédée d'une introduction et suivie d'une coda, généralement arrangée pour un ou plusieurs instruments. Le p.-p. a été très à la mode au XIX^{e} s.

(également sous l'appellation impropre de *fantaisie*), surtout dans le domaine de la musique pour piano, des petites formations de chambre et des harmonies et fanfares.

Poueigh Jean (Toulouse 1876 - Olivet 1958) compositeur et critique musical français. Elève de G. Fauré et de V. d'Indy, il fréquenta le milieu musical de la Schola cantorum à Paris. Il a été critique dans plusieurs revues (sous le pseudonyme d'Octave Séré) et il composa de nombreuses œuvres pour le théâtre, pour orchestre et de chambre; mais il s'est surtout consacré à la collecte des chansons populaires.

Pougin Arthur (Châteauroux, Indre, 1834 - Paris 1921) musicologue français. Après avoir été chef d'orchestre de théâtre et violoniste, il fut critique musical dans plusieurs quotidiens et revues. Il publia plusieurs études sur l'opéra français aux XVIII[e] et XIX[e] s., sur le violon et la littérature pour violon, ainsi que sur la musique russe.

Poulenc Francis (Paris 1899 - 1963) compositeur français. Il étudia avec le pianiste R. Viñes et, par la suite, avec Ch. Kœchlin. Il fit partie du groupe des Six et apporta une contribution très originale au développement de l'esthétique néoclassique à Paris dans les années de l'après-guerre. Ses œuvres, animées par un souffle créateur et un sens de la légèreté tout à fait exquis, restent à l'écart des recherches linguistiques effectuées par les courants d'avant-garde de l'époque; elles s'efforcent plutôt de traduire avec plus de précision, parfois même d'ironie, le caractère nuancé du courant impressionniste. Parallèlement au goût de la plaisanterie et au sens de l'humour, ses œuvres sont parfois empreintes d'une veine mélancolique, qui s'exprime en particulier dans les passages les plus méditatifs des *Dialogues des Carmélites* (1957, sur un livret de G. Bernanos) et de *la Voix humaine* (1959, sur un livret de J. Cocteau). Parmi ses nombreuses compositions (caractérisées parfois par une charmante et lucide recherche de la frivolité), signalons encore le ballet *les Biches* (1924), *Concert champêtre* pour clavecin et orchestre (1928), le concerto chorégraphique *Aubade* pour piano et 18 instruments (1929), le *Concerto en ré mineur* pour deux pianos et orchestre (1932), la cantate *le Bal masqué* (1932), la *Messe en sol* (1937), la cantate pour chœur double a cappella *Figure humaine* (1943), *Sinfonietta* (1947), l'opéra comique *les Mamelles de Tirésias* (1947), un *Stabat Mater* (1950), des œuvres pour piano et des cycles de mélodies pour piano et chant (*le Bestiaire*, sur des textes de G. Apollinaire, 1919, *Poèmes de Ronsard*, 1925, *Tel jour, telle nuit*, sur des vers de P. Eluard, 1937, etc.).

F. Poulenc : dessin de P. Picasso (1957).

Poulet Gaston (Paris 1892 - 1974) violoniste et chef d'orchestre français. 1[er] Prix de violon du Conservatoire de Paris (1910), il débuta sa carrière à Bruxelles dans le *Concerto* de Beethoven et fonda ensuite le Quatuor Gaston Poulet (1912). Il dirigea ensuite le Conservatoire de Bordeaux (1932-1944) et se produisit aux Concerts Colonne à Paris (1940-1945). Professeur de musique de chambre au Conservatoire de Paris (1944-1962), il créa le Festival de musique de Besançon (1948). Sa grande réputation de violoniste lui valut de créer la *Sonate* pour piano et violon de Debussy avec le compositeur (1917). Son style de chef d'orchestre, très proche de celui de Toscanini, fut très apprécié en Europe et en Amérique du Sud.

Poulton Diana (Storington, Sussex, 1903) luthiste et musicologue anglaise. Elève d'A. Dolmetsch, elle fut parmi les premiers promoteurs du luth au XX[e] s. (elle commença une carrière de soliste en 1927). Présidente de la Lute Society et, depuis 1971, professeur de luth au Royal College of Music de Londres, elle a publié des études sur l'histoire et sur la technique d'exécution du luth, particulièrement sur John Dowland, dont elle a écrit une biographie critique (1972) et publié l'édition de l'œuvre pour luth (1973).

Pousseur Henri (Malmédy, près de Lièges, 1929) compositeur belge. Il appartient au groupe de musiciens qui, au début des années 50, fondèrent l'école de Darmstadt (Stockhausen, Boulez, Berio, Maderna, Nono). Il a participé aux principales expériences de la musique nouvelle, du pointillisme au structuralisme en passant par la musique aléatoire; très influencé par Webern et par la musique sérielle, il a fait preuve d'un pointilleux rationalisme, mitigé parfois par la simplification de certaines expériences récentes. Parmi ses œuvres, signalons *Trois Chants sacrés* pour soprano et cordes (1951), *Quintette à la mémoire de Webern* (1955), *Symphonie* pour quinze solistes (1955), *Mobile* pour deux pianos (1958), *Ode* pour quatuor à cordes (1960-61), *Madrigal II* pour quatre instruments anciens (1962), *Votre Faust*, «fantaisie variable genre opéra» (1963, sur un texte de M. Butor), *Electre* pour bande magnétique (1968, d'après Sophocle), *Couleurs croisées* pour orchestre (1967), l'action musicale de chambre *Die Erprobung des Petrus Hebraicus* (1974). P. a aussi écrit plusieurs essais sur la musique du XX[e] s.

Powell Earl, dit «Bud» P. (New York 1924 - 1966) pianiste de jazz américain. Il a été le premier pianiste vraiment marquant (après Thelonious Monk) du genre bop. Très influencé, à l'origine, par Charlie Parker, il en a transposé le style au piano de manière très originale. Il a enregistré avec Ch. Parker, mais aussi avec ses propres ensembles, ainsi qu'avec les plus grands solistes du bop.

Power Lionel (? - Cantorbéry 1445) compositeur et théoricien anglais. Après Dunstable, il fut le plus éminent représentant de l'école polyphonique anglaise du XV[e] s. On possède de lui et intégralement la messe *Alma redemptoris mater*, à 3 voix, et de nombreux fragments d'autres messes et différents motets de divers style, ainsi que le traité *Tretis... upon the Gamme*, portant sur la pratique anglaise du déchant.

Pozo Chano, de son vrai nom Gonzales Luciano Rose (Matanzas, Cuba, 1920 - New York 1948)

joueur de bongos cubain. Il fut le meilleur percussionniste de jazz afro-cubain et, en 1947, entra dans l'orchestre de Dizzy Gillespie.

Pozzoli Ettore (Seregno, près de Milan, 1873 - 1957) pédagogue, pianiste et compositeur italien. Il a composé des œuvres vocales, symphoniques, de chambre et, plus particulièrement, pour piano ; mais il est surtout connu pour ses ouvrages didactiques, de théorie musicale et de solfège, notamment pour le piano, toujours en usage aujourd'hui.

Prado Pérez Dámaso (Cuba 1922 - Milan 1983) chef d'orchestre et compositeur cubain de musique légère. Il a connu un succès international avec ses mambos après s'être établi aux Etats-Unis (dans les années 1950), à la tête d'un orchestre cubain.

Praetorius famille de musiciens allemands. JACOB I (Magdebourg v. 1530 - Hambourg 1586) organiste et compositeur. «Kirchenschreiber» de St-Jacob de Hambourg à partir de 1550, il en devint organiste (1558-1586). Parallèlement, il eut des fonctions similaires à St-Gertrud (1560-1586). En 1566, il publia un ensemble de 204 compositions sacrées d'auteurs allemands et flamands, sous le titre d'*Opus musicum excellens et novum,* contenant sa seule œuvre connue : un *Te Deum* à 4 voix. HIERONYMUS (Hambourg 1560-1629) fils du précédent, organiste, compositeur et éditeur de musique. Il débuta comme organiste à Erfurt (1580-1582), puis devint l'assistant de son père, avant de lui succéder dans ses divers postes, qu'il conserva jusqu'à sa propre mort. Outre sa compilation de chorals latins et allemands, *Cantiones sacrae chorales* (1587), et sa participation à l'édition du *Melodeyen Gesangbuch* (1604), c'est surtout dans le domaine du motet, où il se révèle comme l'un des plus grands maîtres de l'Allemagne du Nord, qu'il s'est distingué, publiant un nombre considérable d'œuvres, de 8 à 20 voix, dans divers recueils intitulés *Cantiones sacrae de festis praecipuis totius anni* (1599), *Canticum beatae Mariae Virginis seu Magnificat* (1602), *Cantiones variae* (1618) et *Cantiones novae officiosae* (1618), dont quelques-uns des plus beaux motets sont *Cantate Domino* (1602), *Decantabat populus Israel* (1618), *Ein Kindelein so löbelich* (1613 et 1618) et *Herr Gott dich loben wir* (1613 et 1618). Plusieurs messes, des *Magnificat* et des pièces pour l'orgue, comme ses *8 Magnificat,* dans les 8 tons (v. 1611), et son *Magnificat primi toni,* complètent cet ensemble exceptionnel où la manière vénitienne n'est pas étrangère et apporte son éclat si particulier. JACOB II (Hambourg 1586-1651) fils du précédent, organiste et compositeur. Elève de Sweelinck (1601-1603), il devint organiste de St-Pierre de Hambourg (1603-1651), et reprit les charges de son père à St-Gertrud après sa mort (1629-1651). Il fut aussi un pédagogue renommé. Son œuvre compte de la musique d'orgue (des préludes, des *Magnificat* et des chorals, comme *Christum wir sollen loben schon* ou le très expressif *Durch Adams Fall ist ganz verdebt,* proche du choral-fantaisie) et de la musique sacrée, avec divers motets et chorals (dont 19 publiés dans le *Melodeyen Gesangbuch* et 10 dans le *Neuer Himmlischer Lieder Sonderbahres Buch* de 1651). JOHANNES (Hambourg v. 1595-1660) frère du précédent, organiste et compositeur. Après ses études avec Sweelinck (1609-1611), il joua les orgues de St-Nicolas de Hambourg (1612-1660). Son œuvre se limite à six motets de circonstance publiés entre 1615 et 1635. □

Praetorius Michael (Creuzburg, Thuringe, 1571 - Wolfenbüttel, Basse-Saxe, 1621) compositeur allemand et théoricien de la musique. Organiste et maître de chapelle, il fut l'une des plus importantes personnalités de la musique allemande à l'époque de transition entre la Renaissance et l'époque baroque. Sa production importante — il suffit de citer le recueil en 9 parties, *Musae Sioniae* (1605-1610) — qui comprend plus de 1200 compositions vocales religieuses, a nettement contribué à forger la tradition liturgique luthérienne issue de l'exploitation de chorals (*Kirchenlieder*) provenant de régions géographiquement éloignées, mais représentant un facteur d'unification. Son activité de théoricien, également importante, culmine dans les *Syntagma musicum* (1615-1619) en trois parties : la première et la troisième, rédigées en latin, contiennent respectivement un traité historique et des informations sur les formes et les techniques, tandis que la seconde, écrite en allemand, contient une description des instruments de musique, accompagnée par des illustrations claires et très utiles.

Pratella Francesco Balilla (Lugo, près de Ravenne, 1880 - Ravenne 1955) compositeur et musicologue italien. Elève de Mascagni, il fit partie du mouvement futuriste, dont il rédigea les manifestes musicaux (1911 et 1912). Ses audaces théoriques, relativement limitées d'ailleurs, ne trouvèrent pas toujours les illustrations concrètes correspondantes dans ses œuvres musicales, où il apparaît encore influencé par Debussy, Puccini, Mascagni, ainsi que par le premier Pizzetti. Il a composé plusieurs pièces symphoniques (dont *Inno alla vita*), chorales et de chambre, des opéras (dont *l'Aviatore Dro,* 1920), des opérettes et des musiques de scène. Son activité d'ethnographe a été importante, de même que celle de collecteur de chansons populaires de Romagne : signalons les publications *Etnofonia di Romagna* et *Saggi di comparazione etnofonica.*

Pravo Patty, pseud. de Nicoletta Strambelli (Venise 1948) chanteuse de pop italienne. Elle a été la première voix italienne influencée de manière originale par les nouvelles formules vocales du beat, abandonnant ainsi le style d'interprétation psychologique traditionnelle. Parmi ses succès, signalons *Ragazzo triste,* 1966, *la Bambola,* 1968, *Pensiero stupendo,* 1978, *Cerchi,* 1982.

Predieri Luca Antonio (Bologne 1688 -1767) compositeur et violoniste italien. Maître de chapelle à Bologne et, pendant une longue période, à la cour de Vienne comme successeur de Caldara, il a composé une trentaine d'œuvres lyriques, des oratorios et de nombreuses œuvres de musique sacrée en style polyphonique (et également à double chœur), ainsi que des pièces instrumentales et vocales. Il appartient à une famille nombreuse de musiciens bolonais — ayant exercé dans diverses villes italiennes — parmi lesquels on peut retenir le cornettiste Giacomo Maria P. (Bologne 1611-1695).

préface prière liturgique récitée ou entonnée par le célébrant, avant le Sanctus. Elle fait partie du propre de la messe.

prélude forme musicale instrumentale libre, qui constitue généralement l'introduction à une autre œuvre, bien qu'elle se rencontre aussi, parfois, comme pièce musicale à part entière. Né au XV^e s. comme pièce pour instrument soliste déterminée par diverses

exigences techniques (préparation technique à l'exécution, improvisation destinée à indiquer l'intonation aux chanteurs, etc.), le prélude se développe au cours du XVI^e s., où il est à peu près synonyme de toccata; au XVII^e s., son rôle se précise : le p. introduit alors des formes ayant une structure plus proprement classique, comme la suite ou la fugue. Dans les pays protestants, le p. introduit plus particulièrement un choral. En tout cas, le terme désigne surtout des compositions pour instrument soliste et se rapporte principalement à des morceaux ayant une forme libre, souvent très virtuoses, tout en n'étant pas dépourvus d'éléments d'imitation (préludes de J. S. Bach pour orgue ou clavecin). A partir de l'époque romantique, le p., parallèlement au développement des formes instrumentales, acquiert un caractère lyrique et assume une fonction purement expressive (p. pour piano de Chopin et Debussy). Dès le XIX^e s., mais surtout depuis le XX^e s., le terme est parfois utilisé comme synonyme d'«ouverture» d'opéra.

Premiata Forneria Marconi (PFM) ensemble de rock italien, né en 1970 avec Franz Di Ciocco (batterie), Franco Mussida (guitare) et d'autres instrumentistes qui se sont succédés au cours des années (entre autres, Mauro Pagani, Bernardo Lanzetti, Flavio Premoli, Patrick Djivas et Lucio Fabbri). Il s'est progressivement tourné vers un style plus explicitement rock. Parmi les albums enregistrés par la PFM, signalons *Storia di un minuto* (1971), *Chocolate King's* (1975) et *Come ti va in riva alla città* (1981).

préparation procédé adopté en harmonie et en contrepoint traditionnel, pour atténuer l'effet de dureté d'un son dissonant. Elle s'effectue en anticipant, sur une harmonie consonante (à la même voix ou même partie) le son qui, en se prolongeant, produira la dissonance.

Presley Elvis (East Tupelo, Mississippi, 1935 - Memphis 1977) chanteur, guitariste et auteur de chansons américain. En 1956, avec *Heartbreak Hotel*, il est devenu l'idole musicale des jeunes; il a lancé le rock'n roll à l'échelle internationale, issu d'un mélange original entre le country de source blanche et le rhythm and blues d'origine noire, dont il a utilisé le premier sur scène les contorsions rythmiques et les mouvements expressifs du corps. Parmi ses succès, signalons *Don't be cruel* et *Love me tender*. Il a aussi été acteur cinématographique dans 33 films (dont *Jailhouse Rock*).

Pressenda Gian Francesco (Lequio Berria, Cuneo, 1777 - Turin 1854) luthier italien. Il s'établit à Turin, où, en suivant les modèles inventés par Stradivarius, il construisit des violons intéressants, dotés d'une sonorité pleine et robuste.

pressus neume d'ornement dans la notation grégorienne, formé par la fusion de deux notes d'égale hauteur, devenant ainsi un son unique, de courte durée et sur lequel tombe l'accent rythmique.

Presti Ida (Suresnes 1924 - New York 1967) guitariste française. Douée d'un talent exceptionnel, elle a entrepris très jeune une carrière de concertiste. Par la suite, elle a joué avec son mari, Alexandre Lagoya, avec lequel elle a formé un duo de renommée internationale.

presto indication de mouvement assez rapide, plus rapide que l'*allegro* et moins rapide que le *prestissimo*.

Prêtre Georges (Waziers, près de Douai, 1924) chef d'orchestre français. Il exerce sa carrière à la tête des plus grands orchestres et dans les théâtres les plus importants du monde; il est considéré comme l'un des plus grands interprètes du répertoire de l'opéra français (*Pelléas et Mélisande*, *Carmen*, etc.), mais il s'est signalé aussi dans le répertoire wagnérien et post-romantique.

Previn André (Berlin 1929) pianiste, compositeur et chef d'orchestre américain d'origine allemande. Il a effectué ses études musicales à Berlin et à Paris, avant de s'établir aux Etats-Unis en 1939. Il a travaillé dans le monde du jazz avec Shorty Rogers et individuellement. Il a aussi composé des bandes sonores de films.

Previtali Fernando (Adria, près de Rovigo, 1907) chef d'orchestre italien. Il a été chef permanent de l'orchestre de la RAI de Rome de 1936 à 1953, puis de l'orchestre de l'Académie Sainte-Cécile; il s'est illustré surtout dans le répertoire contemporain.

Price Leontyne (Laurel, Mississippi, 1927) soprano noire américaine. Elle a chanté dès 1953 dans les plus grands théâtres de son pays et a été appréciée aussi sur les scènes les plus prestigieuses d'Europe. Douée d'une voix légèrement voilée dans le registre grave, mais très étendue, sonore et aux timbres particulièrement chaleureux, elle est une interprète remarquable et passionnée de Verdi et de Puccini.

Prieto Claudio (Muñeca de la Peña, Palencia, 1934) compositeur espagnol. Elève de R. Dorado à Madrid, de S. Rubio à l'Escorial, et de G. Petrassi à Rome, il a remporté le Prix du Sindicato Español Universitario en 1964, le Prix Manuel de Falla et s'est installé à Madrid. Musicien ouvert sur son temps, il a su intégrer dans son langage aussi bien la technique sérielle que les nouvelles techniques compositionnelles, avec un goût prononcé pour les timbres nouveaux, dans des œuvres comme *Contrastes* pour orchestre (1967), *Sonidos* pour quatuor à cordes (1968), *Algemara* pour orchestre (1970), *Círculos* pour ensemble instrumental (1970), *Nebulosa* pour orchestre (1972), *Catedral de Toledo, nuevos conceptos* pour orchestre (1973). Ses dernières œuvres puisent parfois aux sources traditionnelles du pays.

prima donna nom donné (à partir du XVII^e s.) à l'héroïne féminine d'un opéra ou d'un spectacle similaire, dramatique et musical. Plus récemment (fin XIX^e s.), il est devenu synonyme de diva.

Primavera Giovanni Leonardo (Barletta v. 1540 - ? ap. 1585) compositeur italien. En 1573, il fut au service du gouverneur espagnol de Milan ; ensuite, à Naples, avec, entre autres, Gesualdo, il fonda une «Camerata di propaganda per l'affinamento del gusto musicale». Il a composé des madrigaux, des villanelles à la napolitaine, célèbres par la fraîcheur et la spontanéité de leur inspiration, et de veine très populaire.

primicerius au Moyen Age, nom donné au maître chargé d'instruire les élèves de la → Schola cantorum, et d'en diriger les exécutions.

Primrose William (Glasgow 1903 - Provo, Utah, 1982) altiste écossais. Il a été membre du London String Quartet et de l'Orchestre de la NBC; en 1939, il a fondé le Quatuor P. Bartók a composé pour lui son *Concerto* pour alto et orchestre.

Prince pseud. de Prince Nelson (Minneapolis 1960) compositeur et chanteur de musique pop américain.

Il a élaboré un style musical très original, au confluent du funk, du soul et du rock, assez éloigné des schémas traditionnels de la disco-music, qu'il a enrichie grâce à d'intéressantes inventions électroniques partiellement inspirées par Jimi Hendrix. Il a enregistré ses premiers disques en 1978 (*For you*).

principal registre fondamental de l'orgue, dont le timbre se fond parfaitement avec tous les autres registres de l'instrument.

prison, chants de chants nés ou en usage dans les prisons. Ils constituent l'un des répertoires les plus abondants et les plus significatifs du folklore musical urbain. Présents dans tous les pays, ils ont pris une importance particulière en Italie au début du siècle dernier avec le développement croissant d'associations de la pègre, qui présentent des aspects rituels et qui sont reliées par des formes autonomes de culture (*teppa, camorra, mafia,* etc.). Les c. de p. célèbrent, souvent avec d'excellents résultats quant à l'expressivité, les exploits des héros de la pègre citadine (*Nero Nero dove tu sei*) ou paysanne (*la Vera Storia di Giuliano*), ils chantent les victimes de l'injustice, réelle ou supposée, de la part de l'Etat (*la Povera Rosetta, Sante Caserio*) et surtout les trahisons de compagnons d'infortune. Parfois ils ont tiré leur nom des grandes prisons traditionnelles (comme les *vicariote* siciliennes, du nom de la prison de *la Vicaria*). Les petites strophes napolitaines utilisées par la *camorra* sont célèbres : elles sont appelées *Fronne'e limone* à cause de leur typique *incipit* (qui est celui des refrains populaires) et servent souvent à transmettre des messages entre détenus et parents ou sympathisants extérieurs. Les c. de p. ont été étudiés en Italie plus particulièrement par A. Favara, A. Uccello et S. Boldini. Il existe de nombreux recueils américains, parmi lesquels ceux des Lomax père et fils, S. Ginandes et quelques autres.

Priuli Giovanni (Venise 1575 ou 1580 - Vienne 1629) compositeur italien. Il fut organiste à St-Marc de Venise et, peut-être, à la cour d'Urbin; de 1614 à sa mort, il fut au service de l'archiduc Ferdinand, futur empereur d'Autriche. Il a composé des madrigaux très appréciés par Schütz et des œuvres de musique sacrée, pour voix et instruments, dans un style concertant, vif et d'ascendance vénitienne, alternant avec des sections mélodiques admirables, et pleines de charme.

Prix de Rome prix français, créé sous le règne de Louis XIV pour encourager les jeunes artistes (architectes, peintres et sculpteurs) et élargi en 1803 aux musiciens. Il est attribué par concours, chaque année, à un élève de la classe de composition du Conservatoire de Paris et il prévoit un séjour d'études à la Villa Médicis de Rome. Parmi les lauréats du P. de R. signalons, entre autres, H. Berlioz (1830), Ch. Thomas (1832), Ch. Gounod (1839), G. Bizet (1857), J. Massenet (1863) et Cl. Debussy (1884). Depuis les années 1970, le prix est attribué, toujours sur concours, par une commission formée par le Ministère de la culture. Un prix de composition portant le même nom est organisé par le Conservatoire de Bruxelles et par les institutions officielles espagnoles.

Prod'Homme Jacques-Gabriel (Paris 1871 - Neuilly-sur-Seine 1956) musicologue français. Parmi les fondateurs de la Société internationale de musique en 1904 et, en 1917, de la Société française de musicologie (dont il est devenu président en 1936), il a été l'un des principaux historiographes de la musique française au début du siècle. Grand spécialiste de Beethoven (à qui il a consacré plusieurs ouvrages : *les Symphonies de Beethoven,* 1906; *la Jeunesse de Beethoven,* 1921; *les Sonates pour piano de Beethoven,* 1937; sans oublier la traduction française des «Cahiers de conversation de Beethoven», 1946) et de Wagner (dont il a publié la traduction des œuvres littéraires, 1908-1925), il nous a laissé, en outre, des biographies de Berlioz, Liszt, Gounod, Paganini, Gluck, Gossec, ainsi que des ouvrages sur la vie musicale en France aux XVIII^{e} et XIX^{e} s.

Prodomidès Jean (Neuilly-sur-Seine 1927) compositeur français. Elève de M. Duruflé, O. Messiaen, N. Gallon, L. Fourestier et R. Leibowitz, il s'est très vite orienté vers les genres lyriques et dramatiques, et ses recherches de nouvelles formes pour le théâtre lyrique contemporain l'ont amené à collaborer avec L. Erlo, M. Béjart, R. Terrasson, J.-L. Barrault, A. Bourseiller, C. Régy et M. Cacoyannis. Après avoir dirigé le cours «Etudes musicales et improvisation» de l'Opéra-Studio de Paris, il a obtenu la présidence du Comité lyrique de l'Institut international du théâtre (Unesco). Il a été élu à l'Académie des beaux-arts en remplacement de Henri Sauguet (1990). Outre quelques œuvres symphoniques comme *le Livre des Katuns,* oratorio, *Parcours,* études symphoniques ou *Crossway,* mouvement symphonique, il a écrit *les Perses,* oratorio dramatique (1961), pour la télévision; *les Troyennes* (1963) et *Marat-Sade* (1966), pour le théâtre musical; divers ballets, dont *la Belle et la Bête* (1962), *Salomé* (1969), *Une saison en enfer* (1969); des musiques de films, dont *Danton;* des opéras, dont *H.-H. Ulysse* (1984-85) et *la Noche triste* (1989), qui a obtenu le Prix de la Critique pour la meilleure création musicale. □

producteur discographique profession née vers la fin des années 1960 aux Etats-Unis et généralisée ensuite à l'échelle internationale dans le domaine de la musique pop. Le p. d. travaille avec l'artiste afin de définir la «physionomie sonore» de celui-ci sur le disque (en collaboration étroite avec les techniciens du son); il participe au choix du répertoire, des collaborateurs (musiciens, etc.) et des occasions où il convient de diffuser l'image de l'artiste.

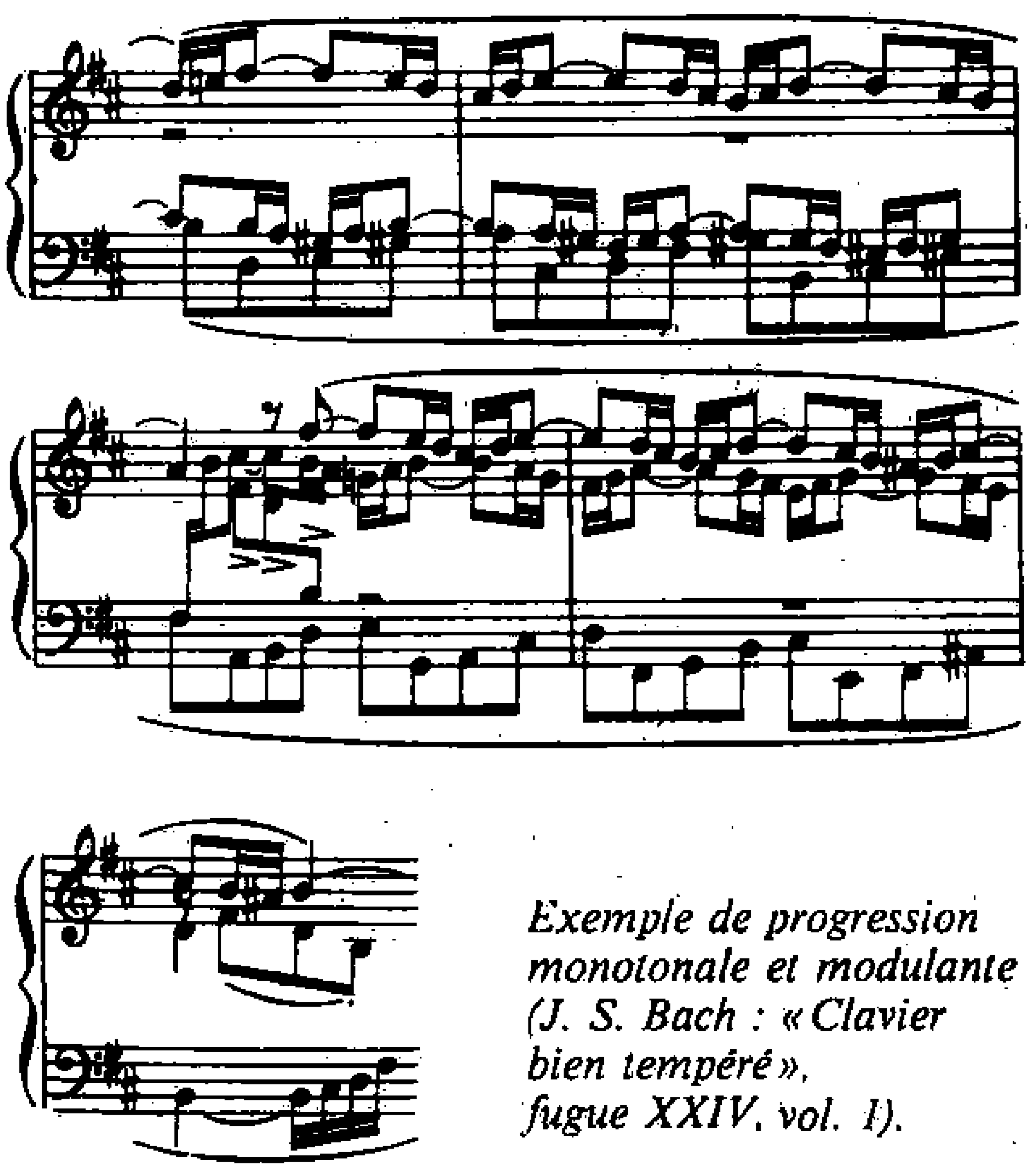
programme ensemble de données exprimées à travers un langage codifié pour → ordinateur, dit langage de programmation. Le choix d'un p. permet à l'ordinateur d'effectuer des opérations musicales déterminées. Dans la musique → informatique, on distingue différentes sortes de p., qui répondent à différentes sortes d'exigences techniques. Les p. les plus utilisés sont ceux pour la composition assistée, pour la composition automatique, pour l'analyse et la synthèse du son, pour l'exécution de partitions, pour l'analyse technique et la pédagogie musicale. Les p. constituent la composante *software* du système informatique.

programme de concert opuscule d'information destiné au public d'opéra ou de concert. Les premiers p. de c. (apparus dans la première moitié du XVIII^{e} s.) étaient constitués de feuillets volants, qui pouvaient servir d'affiches, avec la simple annonce de la représentation et du nom de ses interprètes. Dans la seconde moitié du XIX^{e} s., le p. prit la forme d'un

opuscule; de nos jours, il peut avoir la consistance d'un vrai livre et, par son apparat critique et ses illustrations, gagner une grande importance bibliographique.

programme, musique à musique écrite pour dépeindre des sujets extramusicaux (poétiques, littéraires, picturaux, etc.) de manière savante, soit au moyen d'imitations dynamiques, d'onomatopées ou de symboles thématiques correspondants, soit en reproduisant dans la forme le canevas du récit. Mis à part le phénomène d'imitation musicale spontanée propre à la musique populaire de tous les temps et de tous les pays, la m. à. p. a commencé à se développer à partir de 1300, et à se répandre surtout aux XVII^{e} et XVIII^{e} s. (il suffit de se rappeler les *Quatre Saisons* de Vivaldi), en essayant toujours d'intégrer des contenus non musicaux dans des schémas propres à une forme musicale déterminée. Berlioz fit de la m. à. p. un genre particulier lorsque, au lieu d'indications génériques adoptées jusqu'alors, il détermina un programme très précis, que la musique devait suivre (par ex. *la Symphonie fantastique, Harold en Italie*, etc.). C'est ainsi que naquit le → poème symphonique, qui représente l'apogée de la m. à p., surtout avec Liszt (les *Préludes*, etc.) et R. Strauss (*Till Eulenspiegel, Don Juan*, etc.).

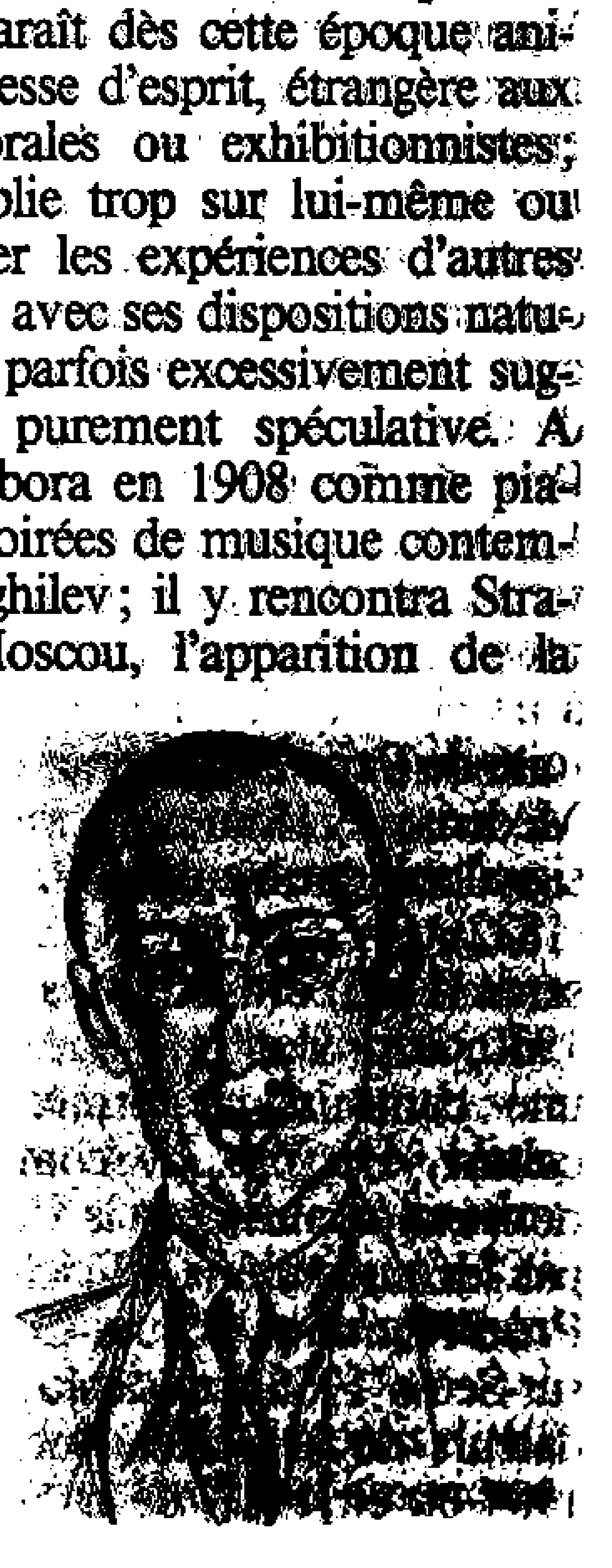
progression procédé compositionnel consistant à répéter une même formule (mélodique, harmonique et contrapuntique), en partant de notes différentes. La p. se dit *monotonale* ou *modulante*, selon que la formule se répète sur les degrés d'une gamme unique ou sur les degrés de différentes tonalités.



Exemple de progression monotonale et modulante (J. S. Bach : « Clavier bien tempéré », fugue XXIV, vol. 1).

progressive jazz (littéralement «jazz progressiste») expression utilisée par Stan Kenton pour définir sa propre musique; celle-ci était caractérisée, au milieu des années 40, par une pâte sonore orchestrale riche et massive, mais elle a ensuite cédé aux suggestions vaguement atonales d'inspiration européenne.

Prokofiev Sergueï Sergueïevitch (Sontsovka, Ekaterinoslavl, 1891 - Moscou 1953) compositeur soviétique russe. Son père, qui était agronome, possédait une grande propriété en Ukraine; sa mère, M.G. Zitkpva, était une remarquable pianiste. Les dons musicaux de P. purent s'épanouir très tôt au sein d'un milieu extrêmement favorable : à l'âge de six ans il pouvait déjà donner une forme à ses pensées musicales; deux ans plus tard, il entreprenait la composition de son premier opéra (*le Géant, Sur les îles désertes*, dont il nous reste des esquisses pour piano), concevant à la fois le sujet, la mise en scène, le texte et la musique. Avec son premier maître, il se montra plutôt réfractaire aux questions de discipline; avec le deuxième R. M. Glière, il fut en revanche, plus à l'aise. Au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il fréquenta la classe d'A. K. Liadov et de N. A. Rimski-Korsakov, il rencontra de nouvelles difficultés, en raison de son esprit de révolte contre toute forme d'académisme et de son besoin irrépressible de s'opposer au monde de la tradition. P. trouva un ami et un allié en la personne de N. J. Miaskovski, l'un de ses condisciples, plus âgé et aussi moins intrépide que lui; mais c'est surtout grâce à N. N. Tchérepnine, qui l'initia à la direction d'orchestre, puis à A.-N. Essipova, excellent professeur de piano, que P. put acquérir les moyens techniques indispensables à l'expression de sa propre force créatrice. Les compositions qui datent de ces années (des sonates pour piano, la *Symphonie en mi mineur*, les *Quatre Pièces* pour piano op. 3 et op. 4, dont *Suggestion diabolique*, la *Toccata* pour piano op. 11 et le célèbre *Premier Concerto* pour piano et orchestre op. 10) contiennent déjà les traits essentiels de son style. Ceux-ci se développent à partir des ressources offertes par le piano, que le musicien relie à un sens très personnel des timbres de l'orchestre : le caractère vif et incisif donné aux impulsions rythmiques, la plasticité des thèmes, l'équilibre et la clarté absolue des différents plans sonores en dépit de brusques modulations et de changements de tons subits et, enfin, une réaffirmation presque violente de la tonalité, que le compositeur réutilise en lui apportant de lucides et surprenantes solutions. La personnalité musicale de P. apparaît dès cette époque animée par une grande souplesse d'esprit, étrangère aux manifestations trop cérébrales ou exhibitionnistes; cependant, lorsqu'il se replie trop sur lui-même ou qu'il essaie de s'approprier les expériences d'autres compositeurs en désaccord avec ses dispositions naturelles, sa musique devient parfois excessivement suggestive ou, inversement, purement spéculative. A Saint-Pétersbourg, P. collabora en 1908 comme pianiste et compositeur aux soirées de musique contemporaine créées par S. Diaghilev; il y rencontra Stravinski et Debussy. A Moscou, l'apparition de la



S. S. Prokofiev : dessin d'H. Matisse (1921).

nouvelle étoile fut saluée par N. Miaskovski, dans la revue «Muzika», comme un «phénomène lumineux et sain». A sa sortie du Conservatoire, P. effectua son premier voyage à l'étranger : il s'enrichit à Londres d'expériences musicales très récentes (Ravel, Strauss); Diaghilev lui proposa de composer un ballet sur un sujet tiré de la mythologie russe (le futur *Ala et Lolli,* retravaillé plus tard, en 1916, dans la *Suite scythe,* œuvre débordante d'énergie, aux sonorités percutantes et aux rythmes sauvages). Rentré à Saint-Pétersbourg peu avant le déclenchement de la guerre de 1914, il fut dispensé du service militaire et se remit à l'œuvre (avec les chansons *le Vilain Petit Canard* et *Sous le toit,* entre autres); dès cette époque, il pensait à Dostoïevski, en particulier au *Joueur.* Appelé en Italie par Diaghilev, au mois de mars 1915 il exécuta à l'Augusteo de Rome son *Deuxième Concerto* pour piano et orchestre. Toujours avec Diaghilev, il ébaucha un programme pour le ballet *Chout* («le Bouffon»). Pendant les années de la guerre, il séjourna en Finlande, puis à Kiev et à Saint-Pétersbourg, comme chef d'orchestre et pianiste; la composition du *Joueur* date de cette époque. En 1917, il salua d'abord avec joie la révolution de Février. Pendant l'été, aux environs de Saint-Pétersbourg, il composa une scintillante et ironique *Symphonie classique,* dans le style de Haydn, destinée à devenir l'une de ses œuvres les plus populaires. En mai 1918, il obtint l'autorisation de partir pour les Etats-Unis. Au cours des quinze années de son exil volontaire (passées en partie en Amérique et en partie en Europe) son intense activité de compositeur et d'interprète le rendit célèbre dans le monde entier. Il composa des opéras (*l'Amour des trois oranges,* représenté en 1921, dont il devait tirer plus tard une célèbre suite; *l'Ange de feu,* 1922-27), des ballets (outre *Chout,* précédemment cité, *Pas d'acier, l'Enfant prodigue, Sur le Borysthène*), des pièces de musique symphonique et concertante (*Ouverture sur des thèmes israélites;* le *Troisième Concerto* pour piano et orchestre, 1918, l'un des sommets de son activité de compositeur; le *Premier Concerto* pour violon et orchestre; la *Troisième Symphonie,* à partir d'éléments tirés de *l'Ange de feu,* 1928-29; la *Quatrième Symphonie,* à partir d'éléments tirés de la *Suite scythe,* 1930; le *Quatrième* et le *Cinquième Concerto* pour piano et orchestre; le *Concerto* pour violoncelle op. 58; etc.) et des pièces de musique de chambre (*les Contes de la vieille grand-mère* pour piano; une *Sonate* pour piano; un *Quintette* pour hautbois, clarinette, violon, alto et contrebasse; *Six Pièces* pour piano op. 52 tirées de la *Suite scythe;* le *Quatuor* op. 50; la *Sonate* pour deux violons op. 56). En 1927, il effectua une tournée de concerts triomphale dans son pays natal et, en avril 1933, il décida d'y retourner définitivement. Au cours des vingt années qui suivirent, P. dut se plier à d'humiliantes autocritiques, mais il obtint aussi des récompenses officielles (Prix Staline, Médaille du drapeau rouge du travail et d'artiste émérite de la République) pour son incessant travail de compositeur, d'interprète et de chef d'orchestre. Parmi les nombreuses œuvres composées au cours de ces années, certaines sont de véritables chefs-d'œuvre : les opéras *Sémion Kotko* (1940), *Fiançailles au couvent* (1940-1946), qui constitue peut-être l'œuvre théâtrale la plus réussie de P., *Guerre et Paix* (1941-43, nouvelle version en 1952), qui contient des passages d'une très grande beauté, *l'Histoire d'un homme véritable* (1947-48); les ballets *Roméo et Juliette* (1935-38) et *Cendrillon* (1940-45), la musique de scène pour *les Nuits égyptiennes* (1933-34) et les musiques de film pour *le Lieutenant Kijé* (1933) et *Alexandre Nevski* (1938, de S. M. Eisenstein); plusieurs pièces de musique orchestrale (*le Chant symphonique,* 1935; le ravissant *Pierre et le loup,* 1936, avec voix récitante; la *Cinquième Symphonie,* 1944), ainsi que pour instruments solistes et orchestre (*Deuxième Concerto* en sol mineur pour violon, 1935); l'oratorio *la Garde de la paix* op. 124 et les quatre dernières *Sonates* pour piano (1933-53, qui viennent s'ajouter aux cinq précédentes). Parmi ses nombreuses œuvres pour orchestre, il faut encore citer les deux dernières symphonies (n° 6 op. 111 et n° 7 op. 131), les deux ouvertures op. 42 et op. 72 (dite *Ouverture russe*), la suite pour les enfants *Un jour d'été* op. 65 bis, un deuxième concerto pour violoncelle op. 125; parmi les pièces de musique de chambre, un deuxième quatuor à cordes op. 92, *Sarcasmes* op. 17 et *Visions fugitives* pour piano op. 22. P. a composé en outre différents recueils de mélodies, de chansons populaires et enfantines avec accompagnement de piano.

Diaghilev, Stravinski et Prokofiev (au piano) : dessin de M. Larionov. Coll. privée.

Proksch Josef (Liberec 1794 - Prague 1864) pianiste et compositeur de Bohême. Aveugle dès sa petite enfance, il étudia successivement à Prague, puis à Berlin avec J. B. Logier, dont il s'inspira pour l'élaboration d'une méthode destinée à l'enseignement du piano, qu'il expérimenta dans des institutions musicales qu'il avait fondées à Liberec et à Prague. Il a composé des œuvres lyriques, de la musique symphonique et de chambre.

prolation ou prolatio, terme qui, dans la notation mesurée de la fin du XIII^e s. à la fin du XVI^e, indiquait le rapport de durée entre une semi-brève et une minime. Elle pouvait être *majeure* ou *parfaite* (une semi-brève = 3 minimes), ou *mineure* ou *imparfaite* (une semi-brève = 2 minimes). Au début du XIV^e s., le terme fut souvent utilisé comme synonyme de *misuratione* (mesure), pour indiquer toutes les combinaisons possibles des valeurs de durée.

prologue épisode d'introduction d'un opéra, qui, généralement, a pour fonction d'illustrer les faits précédant l'action. Dans l'opéra italien du XVII^e s., le p. fut très utilisé sous la forme de cantate allégorique. Au XIX^e s., il sera exploité par Berlioz, Wagner, Gounod, Moussorgski, Verdi et Leoncavallo.

proportion ou proportio, dans la notation mesurée des XV^e et XVI^e s. (rarement au XVII^e s), terme indiquant la diminution (exceptionnellement l'augmen-

tation) des valeurs normales de durée des notes, selon les rapports déterminés de valeur. Les p. les plus utilisées étaient la *dupla*, la *tripla* et la *sesquialtera*, qui diminuaient la valeur usuelle de la note, respectivement de 1/2, 1/3, 2/3.

propre ou proprium, terme indiquant globalement les parties de la messe (→ introït, → graduel, → alleluia ou trait, → offertoire et → communion) qui variaient au cours de l'année liturgique, soit par les textes, soit par la musique, selon la période (*p. du temps*) et les festivités (*p. des saints*). A la différence des chants de l'→ ordinaire, généralement de style syllabique (*accentus*), ceux du p. présentent souvent une structure plus complexe, riche de fioritures et de mélismes (*concentus*).

Prosdocimo de Beldemandis → Beldemandis, Prosdocimo de.

Proske Carl (Gröbnig, Haute-Silésie, 1794 - Ratisbonne 1861) musicologue allemand. Lors de ses nombreux voyages en Italie, il rassembla un imposant corpus de musique polyphonique sacrée des plus grands compositeurs du XVI^e^ au XVIII^e^ s.; il commença à le publier, en 1850. Parmi ses œuvres les plus importantes, figurent les anthologies *Musica divina* (1853-1863) et *Selectus novus missarum* (1856-1861) et une édition de la *Missa papae Marcelli* de Palestrina.

proslambanomène → modalité.

Prosperi Carlo (Florence 1921) compositeur italien. Il enseigne au Conservatoire de Florence et a composé des œuvres symphoniques, chorales et de chambre. Parmi celles-ci, signalons *Concerto d'infanzia* (1957), *Marezzo* (1961), *Incanti* (1963), *Noi solda'* (1966) et *Canti dell'ansia e della gioia* (1982), cinq œuvres pour voix et orchestre; *In nocte secunda* (1968) pour guitare, clavecin et cordes; *Concerto pour piano, marimba et cordes* (1973) et le ballet *Elogio della follia* (1978).

Prota-Giurleo Ulisse (Naples 1886 - 1966) musicologue italien. Ses recherches d'archives sur la musique napolitaine du XVI^e^ au XVIII^e^ s. ont apporté une contribution essentielle à la connaissance de l'histoire de la musique italienne de la Renaissance à la fin de l'âge baroque. Il a publié plusieurs ouvrages, dont *A. Scarlatti «il Palermitano»* (1926), *Breve Storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei secc. XVII-XVIII* («Brève Histoire du théâtre de cour et de la musique à Naples aux XVII^e^ et XVIII^e^ s.», 1952) et *I Teatri di Napoli nel' 600* («les Théâtres de Naples au XVII^e^ s.», 1962).

protestant, chant chant liturgique employé différemment, à partir du XVI^e^ s., par les Eglises calviniste, réformée et luthérienne, Eglises séparées de l'Eglise catholique à la suite de la Réforme. Avant la Réforme, dans les pays germaniques, la langue allemande était déjà parfois utilisée pour interpréter des chants religieux, pendant la célébration liturgique. Il y avait aussi des chants bilingues (latin-allemand). Luther, afin que le peuple puisse participer intimement au culte, écarta la langue latine des cultes, la remplaçant par la langue allemande, sans abolir complètement le latin. Il traduisit des textes latins en allemand et les adapta à des airs de caractère populaire, à des anciennes chansons spirituelles ou profanes, également à des mélodies grégoriennes connues, pour ne pas dépayser les fidèles. Ainsi naquit le → choral, conçu dans un style mélodique et avec des effets expressifs et très suggestifs; il devint l'une des formes les plus typiques de l'art musical allemand, grâce au remaniement contrapuntique, soit vocal, soit instrumental, de J.S. Bach et d'autres compositeurs. Il existe des recueils de chorals luthériens, composés soit par Luther, soit par ses collaborateurs et disciples, tels J. Walter (1496-1570) — dont le premier recueil *Achtliederbuch* (8 chorals, 4 mélodies) date de 1524 —, C. Rupsch, etc. Zwingli fut tenté de supprimer la musique, c'est-à-dire le chant dans les églises de Zurich, estimant qu'elle pouvait détourner les fidèles du sens des paroles. Calvin admettait surtout une monodie bien cadencée, qui permettait de comprendre le texte. Dans son premier recueil de chants, *Alcuns Pseaulmes et Cantiques* (Strasbourg, 1539), Calvin utilisa ainsi des mélodies allemandes et strasbourgeoises provenant du *Teutsch Kirchenampt*. Le Psautier huguenot fut élaboré, entre 1539 et 1562, à partir des paraphrases strophiques et rimées de Clément Marot (49 psaumes et le cantique de Siméon), puis de Théodore de Bèze (101). L'édition officielle (Genève, 1562) comprend 150 psaumes avec 125 mélodies provenant des trois sources suivantes: le répertoire grégorien, la chanson populaire et des mélodies originales (Loys Bourgeois, chantre genevois). Ces mélodies, placées au ténor ou au soprano, furent harmonisées à 4 voix, en contrepoint note contre note, favorisant l'intelligibilité des paroles; en contrepoint fleuri (avec des imitations); en style de motet (4-8 voix) par Claude Goudimel, Claude le Jeune, Paschal de l'Estocart, Clément Janequin et J. P. Sweelinck entre autres, et exploitées à l'orgue (variations, fantaisies). L'usage de chanter des versions rythmiques de psaumes, de cantiques et en général, de textes religieux, pénétra également en Angleterre, après que la Réforme y eut aboli le latin dans la liturgie. Mais, dans l'Eglise anglicane, il existe encore de nos jours, et cela depuis la fin du XVII^e^ s., une façon particulière d'entonner ces chants (chant → anglican), consistant à adapter des formules mélodiques plutôt simples (à 4 parties) à une structure rythmique caractéristique, appliquée indifféremment à chaque verset — lui-même divisé en deux hémistiches — du texte chanté. Une forme typique du culte anglican est l'→ anthem, de structure similaire à celle du motet catholique.

protus → modalité.

Provenzale Francesco (Naples v. 1627 - 1704) compositeur italien. Il vécut dans sa ville natale, où il fut, tout d'abord, enseignant aux Conservatoires de S. Maria di Loreto et de la Pietà dei Turchini, puis maître de la chapelle du Trésor de S. Gennaro et de la chapelle royale. A Naples, il fut parmi les premiers à exploiter le genre de l'opéra. Des œuvres lyriques qu'on peut lui attribuer avec certitude, il reste seulement *Il Schiavo di sua moglie* (1672) et *Stellidaura vendicata* (1674), où le modèle de Monteverdi est adapté à des caractères comiques typiquement napolitains.

Provesi Ferdinando (Parme 1770 - Busseto, Parme, 1833) organiste et compositeur italien. Auteur d'œuvres lyriques, de compositions symphoniques et surtout de musique sacrée, mais également poète et librettiste, il est connu surtout pour avoir été le premier maître de Verdi.

Prudence Aurelius Prudentius Clemens (Calahorra, Espagne, 348 - v. 405) un des plus grands poètes de la

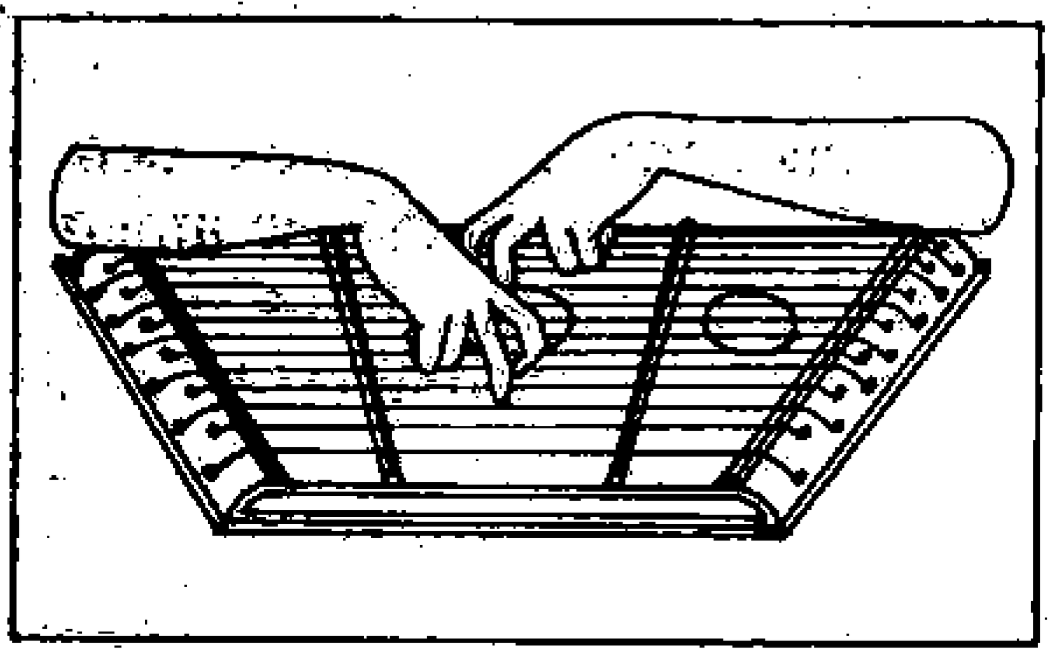
première époque de la civilisation chrétienne. Après avoir rempli diverses fonctions à la cour d'Honorius, il se consacra, à l'âge de cinquante ans, à la poésie religieuse. Avec la *Psychomachie*, combat entre les vices et les vertus, il créa le genre du poème allégorique qui fut en vogue durant tout le Moyen Age. Sa théologie est influencée par celle de saint Ambroise de Milan, et sa technique poétique, par celle de Virgile. P. a composé des hymnes pour les divers offices, et en l'honneur des martyrs. □

Prunières Henry (Paris 1886 - Nanterre 1942) musicologue français. Fondateur en 1920 de la «Revue Musicale», il a contribué à faire connaître en France des auteurs tels que Bartók, Malipiero et Casella au cours des années 20. Il a consacré l'essentiel de ses recherches à la musique française et italienne du XVII^e s.; en particulier, il a souligné le rôle central joué par Lully dans la naissance du style français (il a publié, en 1929, une monographie sur le compositeur, *la Vie illustre et libertine de J.-B. Lully*, et commencé en 1930, l'édition de ses œuvres complètes); par ailleurs, il a effectué des recherches d'avant-garde sur le ballet de cour et sur l'opéra italien en France dans la première moitié du XVII^e s. Parmi ses ouvrages, signalons encore *Cl. Monteverdi* (1924), *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII^e siècle* (1931), ainsi qu'une histoire de la musique en 2 vol. (1934-36).

psalmodie chant déclamé des psaumes et des cantiques de la Bible, à la messe et à l'office. Le genre le plus simple était chanté sur une seule note, avec quelques inflexions caractéristiques, au début et à la fin de chaque verset; mais, dès le III^e s., on vit également des types de p. plus ou moins enrichies par des mélismes. La p. est soit *antiphonée*, lorsqu'elle fait alterner deux chœurs, soit *responsoriale*, lorsque le chœur alterne avec le soliste, ou *directe*, s'il n'y a qu'un soliste ou un seul chœur.

psaltérion instrument ancien, d'origine orientale, de forme triangulaire ou trapézoïdale, avec des cordes tendues. Il se jouait avec les doigts ou avec un plectre. Il fut introduit en Europe au XI^e s. // On appelle *p. allemand* une variété de p., appelé également *dulcimer*, aux cordes percutées avec deux baguettes.

Psaltérion du XVII^e s.



psaume composition sacrée, dont l'introduction dans la liturgie hébraïque est attribuée traditionnellement à David. Historiquement, les p. furent recueillis entre le VII^e et le II^e s. av. J.-C.; à l'origine, ils étaient exécutés sur une mélodie type, avec accompagnement d'un instrument à cordes. Le chant des p. constitue, depuis les origines, le noyau de la liturgie chrétienne, qui englobe également des formes particulières d'exécution : directe, responsoriale, antiphonée; on reconnaît la trace des formules anciennes psalmodiques dans les *8 toni psalmorum* (un ton pour chacun des modes grégoriens, plus un *tonus peregrinus* pour le p., *In exitu Israel*) utilisés dans la liturgie catholique (→ ton). Les 150 p. contenus dans le Livre des P., ou *Psautier*, inspirèrent de nombreux musiciens; parmi les plus célèbres, figurent Josquin des Prés, A. Willaert, A. Gabrieli, R. de Lassus, Palestrina, C. Goudimel (qui mit en musique les 150 p., sur les paraphrases françaises de C. Marot et Th. de Bèze qui constituent le Psautier huguenot), C. Janequin, J.-P. Sweelinck, H. Schütz, *Psautier de Becker (Beckersche Psalter)*, C. Monteverdi, B. Marcello, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms. Parmi les compositeurs du XX^e s., on peut citer Z. Kodály, G. Petrassi, I. Stravinski, K. Penderecki, entre autres.

psautier recueil de 150 psaumes destinés au chant de la synagogue hébraïque, puis passés dans la liturgie chrétienne et classés en 5 livres, et constituant le Psautier huguenot depuis la Réforme.

psychédélique, musique genre musical né pendant les années 60 au sein du mouvement pop américain. La m. p. est constituée de sons essentiellement électroniques; elle est accompagnée de lumières, dont la couleur et l'intensité varient en fonction des fréquences sonores.

psychoacoustique ou acoustique psychologique, science théorique et expérimentale étudiant les mécanismes physiologiques et psychologiques qui participent au phénomène de la perception auditive. (Voir également, le Précis d'acoustique).

psychologie de la musique science qui étudie le phénomène musical dans sa dimension psychologique. Il s'agit d'une discipline complexe, tant par la quantité que par la qualité des données expérimentales qui la composent. Elle fait appel à différents domaines de recherche et trouve des champs d'application variés. De manière générale, on distingue en premier lieu une → psychoacoustique, en rapport avec la physiologie de l'ouïe, qui a pour fonction de réunir les données empiriques liées au comportement (depuis Helmholtz). Il existe, d'autre part, une «psycholinguistique de la musique», qui s'intéresse aux fondements rationnels et émotifs des symboles sonores, quelle que soit l'origine de ceux-ci, en remontant des produits de l'expérience historique et ethnique de la musique jusqu'à ses prémisses génétiques et épistémologiques (depuis C. Stumpf et E. Kurth). Par ailleurs, d'un point de vue anthropologique, on constate l'existence d'une relation très étroite entre la musique et certains aspects magiques ou mystiques de la vie, ainsi qu'avec les sources profondes de la sensibilité érotique; cette dernière constatation intéresse tout particulièrement la psychanalyse (E. Kris). A. Ehrenzweig a essayé de relier les recherches effectuées dans le domaine de la théorie de la musique à la psychanalyse; il a ainsi distingué certains procédés conscients du langage musical (des éléments articulés et formalisés tels que les échelles, les modes, les rythmes périodiques, etc.) et d'autres inconscients (issus le plus souvent de timbres ou d'articulations momentanés, analysables uniquement d'un point de vue statistique, et qui existent parallèlement aux éléments formalisés).

La psychologie a progressivement précisé les procédés de symbolisation en musique, que l'on peut identifier à des formes linguistiques bien définies. L'un des premiers facteurs analysés dans cette optique a été le

phénomène diastématique, c'est-à-dire la détermination de propriétés sonores liées aux intervalles, aussi bien du point de vue de leurs enchaînements mélodiques (mélos), que de leurs différentes sortes de jonction simultanée (intervalles, accords, sans oublier les clusters modernes). Les notions traditionnellement admises de consonance et de dissonance ont été aujourd'hui complètement remises en question, grâce en particulier aux nouvelles découvertes de l'acoustique. De manière plus scientifique, les propriétés de l'accord perceptibles à l'oreille doivent être étudiées non seulement en relation avec le degré d'affinité ou de compatibilité des sons, mais aussi avec les facteurs liés aux différents timbres et articulations, avec le degré de contiguïté des sons (incidence de la distance, densité), avec la direction du mouvement ou des forces d'attraction, ainsi qu'avec les interventions d'ordre structurel (syntaxe) à l'intérieur de systèmes diastématiques historiques (modalité, tonalité, sérialisme). La distinction entre intervalles mélodiques (intervalles-parcours) et intervalles harmoniques (intervalles-cadre) se produit communément dans des situations, successives ou simultanées, relevées par des moyens purement physiques ; en revanche, sur le plan psychologique, la séparation entre ces deux aspects diastématiques doit être nuancée, car elle est tributaire des temps d'assimilation, de la capacité d'attention et des moyens mnémotechniques. La perception des accords, dans les différents cas de plus ou moins grande densité, implique déjà une certaine accoutumance auditive. La succession mélodique, d'autre part, se vérifie selon différentes conditions de vitesse, qui atteint, en des cas extrêmes, la quasi-simultanéité ; par ailleurs l'intervalle-succession peut également se produire comme rapport privilégié de sons relevés de manière structurelle et, par conséquent, à l'origine aussi de relations-à-distance (intervalles-cadre), ou bien il peut encore se produire dans des situations de césure (intervalles-morts). Ces observations nous conduisent à une nouvelle interprétation des fondements et des règles de la théorie musicale, en ce qui concerne les constructions mélodiques, polyphoniques et harmoniques. Elles nous autorisent aussi à soustraire l'étude des intervalles à la vision unilatérale physico-rationaliste, au profit de nouveaux principes de construction et d'interprétation symbolique des intervalles suggérés par des réalités extra-musicales, compte tenu bien évidemment des procédés de tranformations spécifiques. C'est précisément au sein de ce vaste mouvement d'adaptation que l'on peut situer la tendance à interpréter les intervalles en fonction des grands systèmes historiques, tels que le système modal, tonal ou post-tonal. L'influence la plus déterminante de la réflexion psychologique (plus ou moins directe) dans ce domaine de la théorie musicale, a été exercée par les travaux d'H. Riemann, F. C. Stumpf et E. Kurth. Signalons aussi les contributions apportées par G. Révész et G. Albersheim, sur la théorie de la tonalité, ainsi que celles d'A. Wellek, au sujet des mécanismes de mesure de propriétés sonores reliées entre elles mais non exclusivement réductibles au phénomène diastématique précédemment décrit. Les recherches de R. Francès se situent au confluent des questions relatives à l'écoute.

De nos jours, la réflexion psychologique sur le tempo est arrivé à des résultats très importants sur les questions de rythme : en l'absence de données concernant la perception rythmique en dehors des phénomènes acoustiques, on commence à discerner les divers plans d'une réalité rythmique faite de pulsions, aboutissant à la production et à la distinction de différentes durées en fonction d'unités de mesure et de rapports quantitatifs déterminés, ainsi que le phénomène d'emboîtement de ces durées selon des groupements variés. En ce qui concerne l'influence directe ou indirecte des recherches psychologiques sur le tempo et le rythme (P. Fraisse), les notions traditionnelles de la théorie musicale doivent désormais répondre à deux objections essentielles. La première concerne les limites rencontrées par l'analyse arithmétique des durées et de la répartition des accents. La seconde concerne l'absence presque totale de tentatives de franchir le seuil très précis du temps perçu dans sa dimension présente, au profit d'une perception (ou d'un sentiment) du temps comme horizon temporel ; en d'autres mots, le passage des données relatives aux premières impulsions motrices réduites à de brèves cellules de temps vécu, aux données d'une construction musicale phraséologiquement étendue, manifestement en rapport avec une complexe construction mnésique, émotivo-affective et intellectuelle. On comprend que le passage d'un niveau à l'autre comporte une assimilation progressive de la temporalité du point de vue de l'articulation phonico-spatiale, c'est-à-dire du temps de l'action. C'est pourquoi, le motif musical (ou l'incise musicale) classique se présente désormais comme une figure musicale dont le profil rythmico-temporel est la résultante complexe de facteurs relatifs à la dynamique mélodique, à l'harmonie, à l'articulation et aux timbres. D'où le caractère extensible, voire insaisissable, de l'incise musicale, à partir de critères de délimitation génériquement quantitatifs ou bien de ressemblances figuratives et gestuelles réductibles à une taxonomie. C'est à cause de cette conception de la dimension rythmique, à la fois plus élevée et plus approfondie, que l'architecture formelle mise en œuvre par la scolastique classique se manifeste, déjà à l'époque romantique, de façon discontinue. Dès lors les convergences thématiques et les symétries, qui fondaient le discours musical classique dans sa représentation idéale, ne sont plus considérées que comme facteurs d'un cadre mouvant de probabilités. Cette tendance aboutit dans la pensée musicale moderne à des trajectoires fluctuantes, dépourvues d'une ligne directrice unique (musique athématique).

Parmi les autres questions spécifiquement musicales, la p. de la m. s'est intéressée aussi aux timbres et aux dimensions dynamique et articulatoire des sons. Dans ce domaine, les résultats de l'acoustique moderne et de la physiologie de l'ouïe rejoignent du point de vue théorétique, mais avec d'importantes hésitations, les traits empiriquement descriptifs de la pratique instrumentale et orchestrale, ainsi que la mémoire symbolique qui semble réduire à des traits caractérologiques les différentes sortes de timbres et d'articulations. Tout ce qu'il est permis d'affirmer, pour le moment, dans ce domaine de recherches encore si jeune, c'est le caractère cinétique et tactile à distance propre à l'ouïe. D'où la mise en évidence des traits réactifs, aussi bien de nature extra-réceptive (réaction aux agents externes) que de nature intra-réceptive (tonus musculaires, réflexes directionnels, équilibres de tension, etc.), qui tendent à régler la perception sur les

traits transformateurs et sur les facteurs de mouvement des stimulations phoniques, non pas au niveau macroscopique de figures diastématiques (mélodiques ou harmoniques) mais plutôt relativement à leur constitution moléculaire (faisceaux hypertoniques dans les régimes transitoire, stationnaire et d'extinction). En ce qui concerne les manifestations déformées (pathologiques) ou en phase de formation de la sensibilité auditive, le domaine de l'articulation des timbres se prête tout particulièrement à des expériences fondamentales de → musicothérapie, même si certains éléments rythmiques et mélodiques exercent parfois une influence très importante dans les carences psychomotrices et psychoaffectives.

La disposition artistique constitue le dernier stade de l'activité symbolique et imaginative; elle peut offrir à la réflexion psychologique l'exemple d'une expérience analogue à celle des procédés cognitifs. Le problème essentiel est représenté par l'interprétation (sémantique) des constructions musicales mises en évidence par la théorie de la musique. La définition d'un motif ou d'une figure musicale à partir des imbrications rythmico-diastématiques ou relatives à l'articulation des timbres est déjà une opération relativement complexe; mais il est encore plus difficile de discerner, à l'intérieur des figures musicales mêmes, l'enchevêtrement des valeurs sémantiques. Dans ce sens, les études relatives à la théorie des passions («Affektenlehre»), c'est-à-dire des figures musicales privilégiées par la tradition théorique du courant baroque, offrent sans doute un terrain de recherche très fécond pour la p. de la m. En intégrant les produits de la rhétorique littéraire, ainsi que les spéculations de la psychologie rationaliste des XVII^e^ et XVIII^e^ s., la théorie des passions décrit empiriquement les pouvoirs connectifs et communicatifs des constructions musicales, par rapport à des expériences extra-phoniques. Malheureusement, les conventions de la théorie des passions n'ont pas été étudiées selon les lignes maîtresses énoncées par la psychologie moderne, mieux équipée de ce point de vue (de la psychogénétique élaborée par J. Piaget à la psychanalyse). La recherche à des niveaux intersubjectifs des facteurs différentiels sémantiques, en revanche, va dans le sens d'une intensification; bien souvent elle est menée par l'intermédiaire de tests verbalisés.

Enfin, une branche de la p. de la m. appliquée se propose d'examiner les facteurs de précocité et d'aptitude à l'apprentissage de la musique (C. Seashore, R. Shuter, H. Wing). L'étude des indications et des prescriptions didactiques relatives à la formation de l'oreille et du sens rythmique, ainsi qu'à l'acquisition de techniques d'exécution déterminées, offre un intérêt tout particulier; il est évident, en effet, que l'on fait une utilisation sélective et coordonnée des dispositions et articulations physico- et psychomotrices selon les diverses techniques vocales ou instrumentales (pour le violon, voir F. Polnauer et M. Marks). D'une manière symptomatique, ces recherches expérimentales sont parfois influencées par des transpositions d'hypothèses et de résultats élaborés dans des domaines proches, par exemple celui de la «psychologie sportive».

Très vraisemblablement, la branche des études psychologiques dont on peut attendre le plus de résultats utilisables dans les méthodes de formations instrumentales, est surement celle qui s'intéresse davantage aux mécanismes cybernétiques. En ce qui concerne la formation de l'oreille et les autres problèmes liés à la construction d'une intelligence musicale, signalons les ouvrages de didactique à coloration psychologique d'E. Willems, ainsi que les tentatives de réutilisation de la «psychologie génétique» de J. Piaget ou bien de la «psychologie phénoménologique» effectuées par A. Zenatti, M. Imberty, P. Faltin et M. de Natale.

Ptolémée Claude (Ptolémaïs II^e^ s. ap. J.-C.), astronome, géographe et musicographe grec. Il appartint peut-être à la famille royale d'Egypte; il consacra une grande partie de sa *Mégalê syntaxis* à la musique, dans l'*Harmonicorum libri tres*, traité universel qui s'appuie sur la pratique des musiciens. Le premier livre définit l'Harmonique, ou science des sons musicaux. Le second est consacré aux tons, aux échelles et aux gammes. Le dernier, spéculatif, traite des rapports de la musique avec l'âme, puis avec le cercle zodiacal, et, enfin, de l'harmonie des sphères. □

Puccini Domenico Vincenzo (Lucques 1771-1815) compositeur italien et chef d'orchestre. Grand-père de Giacomo P. Elève de Paisiello et de S. Mattei, dont il acquit respectivement la science mélodique et contrapuntique, que l'on retrouve dans ses propres compositions; il fut organiste et maître de chapelle à Lucques et, à partir de 1805, maître de chapelle de la princesse Elisa Baciocchi. Il fut le premier de la famille Puccini à manifester une réelle vocation pour le théâtre lyrique. Parmi ses opéras, on peut citer *Quinto Fabio* (1810) et l'intermezzo *Il Ciarlatono*. Son concerto pour clavecin (ou piano) et orchestre est également connu.

Puccini Giacomo (Lucques 1858 - Bruxelles 1924) compositeur italien. Né dans une famille de musiciens depuis cinq générations, cinquième de sept enfants, il devint orphelin en bas âge et la famille pensait qu'il prendrait la place de son père, qui avait été organiste et maître de chapelle à la cathédrale de Lucques. Mais le jeune homme était paresseux et ses premières approches de la musique furent assez contradictoires. A l'âge de dix-sept ans environ, lorsqu'il commença à improviser pendant les offices, il fut accusé de vouloir amener le théâtre à l'église. Il commença relativement tard à connaître les partitions de Verdi et le premier opéra auquel il assista fut *Aida*, qui avait été représenté à Pise en 1876. *Aida* lui révéla sa vocation, comme l'auteur lui-même devait l'affirmer plus tard. Il décida donc de quitter sa ville natale pour étudier la composition au Conservatoire de Milan, mais il dut attendre quatre ans avant de

G. Puccini : photographie de 1903.

pouvoir réaliser son projet. Pendant ce temps, il composa un *Prélude symphonique* (1876), un *Motet* et un *Credo* (1878), une *Messe* (1880, écrite comme essai pour le Conservatoire, ainsi que d'autres pièces de musique sacrée; il est à remarquer que l'Agnus Dei de la *Messe* lui servira plus tard pour le madrigal de *Manon Lescaut*. A l'automne 1880, il réussit à s'inscrire au Conservatoire de Milan, avec l'aide d'une bourse d'études. La vie milanaise, passée dans une atmosphère mouvementée et bohémienne, fut très formatrice pour le futur musicien. Il eut comme maîtres A. Bazzini et A. Ponchielli. Il vivait dans une chambre ruelle San Carlo, qu'il partageait avec son frère cadet, Michele, et avec son cousin; pendant quelque temps, il partagea son logement aussi avec P. Mascagni. En juillet 1883, il termina ses études au Conservatoire avec une pièce intitulée *Capriccio sinfonico* (réutilisée plus tard dans la *Bohème*); cette œuvre, qui fut très appréciée à l'époque, montre que le futur compositeur d'opéras était par ailleurs doué d'un sens symphonique remarquable. Au même moment, on organisait pour la première fois le concours Sonzogno pour un opéra en un acte; très encouragé par Ponchielli, P. décida de se présenter. On lui proposa de mettre en musique un livret du poète et journaliste F. Fontana, *le Willis* (devenu ensuite *le Villi*); P. composa donc son premier opéra qui, au concours, ne fut absolument pas remarqué. Cependant, par l'entremise de certains amis, *le Villi* fut représenté au Théâtre Dal Verme de Milan le 31 mai 1884. A cette occasion, P. entra en relation avec l'éditeur G. Ricordi, qui avait reconnu le talent du jeune musicien et jeté dès cette époque les bases d'une précieuse collaboration. Pendant ce temps, un épisode sentimental devait bouleverser la vie privée de P. : il tomba amoureux de la femme d'un ancien camarade de collège, Elvira Bonturi, épouse Gemignani, et il vécut avec elle en union libre. Cette relation devait durer toute sa vie, mais elle fut très tourmentée. Après la représentation de *le Villi*, cinq ans devaient s'écouler avant que P. ne connaisse à nouveau le succès au théâtre. Ce furent des années de privations marquées par de sérieuses difficultés. La composition d'*Edgar*, de l'été 1884 à l'automne 1888, nous renseigne sur la méthode de travail que P. devait adopter pendant toute sa vie : il composait de manière discontinue, multipliant les arrêts et les pauses, refusant obstinément les propositions des librettistes, pouvant rester des mois entiers sur un simple problème de scansion syllabique. *Edgar* fut représenté au Théâtre de la Scala de Milan le 21 avril 1889; mais le succès véritable devait arriver avec *Manon Lescaut*, créé à Turin, au Théâtre Regio, le 1er février 1893. *Manon Lescaut* a rendu célèbre P. dans le monde entier et constitue sans doute l'opéra dans lequel l'auteur a su le mieux traduire en musique sa conception de l'amour : une conception qui ne connaît pas de salut et ne trouve d'autre issue que dans la mort. P. adopta le principe de la composition d'un seul tenant, abandonnant la subdivision en passages secondaires, tout comme Verdi déjà dans *Otello* et dans *Falstaff*. De ce dernier auteur, en particulier, il adopta aussi l'arioso lyrique, ainsi que le rôle constamment prépondérant du chant sur l'orchestre; mais il s'inspira également de la technique du leitmotiv wagnérien, dont les procédés réapparaissent régulièrement dans ses œuvres.

En 1891, il s'établit à Torre del Lago, au bord du lac Massaciuccoli, où il pouvait se livrer à sa passion pour la chasse aux oiseaux sauvages, et où il composa *la Bohème*. Dans cet opéra (créé sans succès au Théâtre Regio de Turin le 1er février 1896), P. donne à la vie quotidienne une dimension dramatique; même les éléments en apparence les plus simples évoluent sur l'arrière-plan d'une conception tragique de l'existence. Du point de vue purement musical, le langage devient plus coulant et la mélodie mieux articulée; celle-ci se brise et se recompose sans arrêt, dans un mouvement de balancement constant (hérité probablement du *Falstaff*) et produisant une série de fragments d'un intense pouvoir évocateur. *La Tosca* (créé au Théâtre Costanzi de Rome le 14 janvier 1900) marque la seule tentative de P. de se rapprocher des sujets d'inspiration politique et patriotique, qu'il traite de toute manière uniquement comme toile de fond par rapport au drame d'amour vécu par les protagonistes. En janvier 1904, après la mort de Gemignani, P. put enfin épouser Elvira, dont il avait eu un fils, Tonio. Entre temps, il avait composé *Madame Butterfly* (sur un livret de L. Illica et G. Giacosa, tout comme pour les deux opéras précédents); créé à la Scala de Milan, le 17 février 1904, l'opéra subit un fiasco mémorable mais, représenté dans une nouvelle version à Brescia trois mois plus tard, il connut un triomphe tout aussi retentissant. Avec *Madame Butterfly*, P. avait découvert le goût de l'exotisme, dont il allait encore s'inspirer par la suite; toutefois, *Madame Butterfly* incarne plus que tout autre opéra de P. la conception de la passion amoureuse propre à la petite bourgeoisie et les sentiments de la classe moyenne italienne de l'époque. En 1908, un événement tragique devait bouleverser la vie de P. et de sa femme : Doria Manfredi, une jeune fille de Torre del Lago, accusée et poursuivie à tort par la jalousie d'Elvira, se suicida. La jeune fille était au service des P. depuis quatre ans; sa famille intenta un procès contre la femme de P. : le couple fut sur le point de se séparer, mais le lien morbide et profond qui les unissait, un lien fait de mille petites persécutions et de violences réciproques, finit par l'emporter. Une fois la crise passée, P. se réconcilia avec Elvira et la vie du couple, tromperies comprises, reprit son cours normal. Entre temps, P. avait composé *la Fanciulla del West* (New York, Metropolitan Opera, 10 décembre 1910), également d'inspiration exotique; cet opéra montre l'intérêt du compositeur pour les récentes acquisitions du langage musical international, par exemple la gamme par tons déjà utilisée par Debussy. Avec *la Rondine* (Monte-Carlo, 27 mars 1917), P. voulait se confronter au monde de l'opérette. Il eut peu de succès, mais l'expérience lui sera très utile pour la composition de ses futurs opéras, à commencer par les trois opéras en un acte qui forment *Il Trittico* : *Il Tabarro*, *Suor Angelica* et *Gianni Schicchi* (New York, Metropolitan Opera, 14 décembre 1918), où le vérisme fortement dramatique du premier et le lyrisme intense du deuxième côtoient la veine résolument comique du troisième (l'un des rares exemples d'opéra comique de notre siècle). Après avoir longtemps hésité sur le choix d'un nouveau sujet d'opéra, P. se décida enfin pour celui de *Turandot*, une comédie de Carlo Gozzi; le livret fut écrit par G. Adami et R. Simoni. Bien que souffrant d'une tumeur à la gorge, le musicien tra-

vailla avec acharnement à la composition de cet opéra, mais il ne put malheureusement pas le terminer : il mourut peu après avoir été opéré, à Bruxelles, le 24 novembre 1924. *Turandot* a été complété par F. Alfano et créé au Théâtre de la Scala de Milan le 25 avril 1926; Toscanini, qui dirigeait l'orchestre, interrompit l'exécution à l'endroit où P. avait arrêté de composer, c.-à-d. après la mort de Liù. La composante exotique apparaît à nouveau dans *Turandot*, à travers l'évocation de la société chinoise et la mise en place d'une atmosphère fabuleuse, mais elle se prête surtout au caractère précieux d'une écriture moderne, surtout en ce qui concerne le traitement harmonique et les timbres; une écriture manifestement ouverte aux suggestions de l'avant-garde musicale européenne et cependant toujours attachée à l'expression d'un monde fait de caractères et de sentiments humbles, très cher à l'auteur (illustré ici par le personnage de Liù). La musique de P. n'a pas été reconnue par la postérité aussi facilement que par le public international de l'époque; ce n'est que longtemps après sa mort que l'on a commencé à apprécier la modernité du langage de P., ainsi que la complexe personnalité artistique du compositeur.

Puccita Vincenzo, ou V. Puccitta (Civitavecchia 1778 - Milan 1861) compositeur italien. Il exerça comme compositeur d'opéras en Italie, à Lisbonne, à Amsterdam et à Londres, où, de 1809 à 1814, il dirigea le King's Theatre. Il écrivit une trentaine d'opéras, excellant dans le genre bouffe : *la Burla fortunata* (1804), *la Caccia di Enrico IV* (1809), *la Principessa di campagna* (1817); mais son nom est surtout lié à celui de la soprano Angelica → Catalani, pour laquelle il écrivit des opéras et des airs de concert et qu'il accompagna comme chef d'orchestre, lors de ses tournées en Europe.

Puget famille de facteurs d'orgues français. THÉODORE (Montréal, Aude, 1799 - Toulouse 1883) fondateur, à Toulouse, en 1834, de la maison de facture d'orgues qu'il dirigea jusqu'en 1877. EUGÈNE (Toulouse 1838 - 1892) fils du précédent. Après le retrait de son père, il prit la tête de l'entreprise avec son frère, JEAN-BAPTISTE (Toulouse 1849 - 1940), à qui l'on doit la rénovation des orgues de la cathédrale d'Albi. MAURICE (Toulouse 1884 - 1960) fils du précédent. Il succéda à son père à la tête de la firme et restaura, entre autres, les orgues des cathédrales de Narbonne et Perpignan. □

Pugnani Gaetano (Turin 1731 - 1798) violoniste et compositeur italien. Elève de G. B. Somis, il occupa plusieurs postes à la cour et au théâtre Regio de Turin. Il effectua des tournées de concert à Paris, à Londres — où il se lia d'amitié avec J. Ch. Bach — et en Russie; à l'occasion de cette dernière tournée, il emmena avec lui le plus célèbre de ses élèves, G. B. Viotti. Partant des modèles baroques du langage instrumental, P. en accentua la virtuosité, qu'il intégra et harmonisa, dans sa dernière phase créative, avec des exigences expressives originales. Il composa 8 opéras, 2 ballets, un oratorio, des cantates et des airs, mais la partie la plus significative de sa production est constituée par la musique instrumentale, destinée en priorité au violon et comprenant, entre autres, un concerto, 18 sonates pour violon, différents recueils de sonates à trois, des quintettes et des quatuors pour divers instruments, des symphonies pour cordes, 2 hautbois et 2 cors.

Pugno Stéphane Raoul (Montrouge 1852 - Moscou 1914) pianiste et compositeur français. Remarquable pédagogue, il commença en 1893 une carrière de concertiste, devenant rapidement l'un des plus grands pianistes de son époque. Il a souvent joué en duo avec E. Ysaye. Il a composé quatre opéras, deux opérettes, des ballets et plusieurs œuvres pour piano. Considéré comme le plus grand interprète français de Chopin avant Cortot, il a publié une révision de toutes les œuvres du célèbre compositeur polonais.

Puig-Roget Henriette (Bastia 1910) pianiste, organiste et compositeur française. Second Grand Prix de Rome (1933). Elle a été organiste de l'Oratoire du Louvre dès 1934, professeur d'accompagnement au Conservatoire de Paris à partir de 1957. Depuis sa retraite elle enseigne au Japon. Son œuvre est essentiellement destinée au piano, à l'orgue et à l'orchestre, avec des compositions comme *Abécédaire*, pour piano, *Rythmes* et *Rajoles* pour orchestre, *Sinfonia andorrana* pour piano et orchestre, *Montanyas del Rosello* pour orgue et orchestre, *Catherinettes*, ballet. □

puissance indique la capacité d'une enceinte acoustique à transformer le signal électrique provenant de l'amplificateur en une pression acoustique dans le lieu d'écoute. La p. se mesure normalement en dB. Parmi les différentes sortes d'enceintes, celles qui sont construites selon le principe *bass-reflex* (c'est-à-dire ouverte) se révèlent plus efficaces que celles à suspension pneumatique (fermée). La p. se mesure en appliquant un signal de 1 watt aux bornes de l'enceinte et en mesurant la pression sonore générée à un mètre de distance de celle-ci. Une très bonne enceinte acoustique devrait, dans ces conditions de mesure, obtenir une p. de 90 dB.

Pujol Juan (Barcelone 1573 - 1626) compositeur espagnol. Prêtre, il fut maître de chapelle des cathédrales de Tarragone, Saragosse et Barcelone. Mis à part plusieurs *villancicos* et une trentaine de *tonos*, sa production comprend uniquement des compositions sacrées : 24 *Messes*, 9 *Magnificat*, 2 *Stabat Mater*, *Passio secundum Matthaeum et secundum Johannem*, des hymnes, des psaumes. Dans ces œuvres, on trouve un sens du grandiose, ultime héritage de l'école romaine et vénitienne.

Pujol Villarubí Emilio (Granadella, près de Lérida, 1886 - Barcelone 1980) guitariste et musicologue espagnol. Elève de Tárrega, il a été l'un des plus grands guitaristes virtuoses; il a consacré des études approfondies et des anthologies musicales pour son instrument; il a publié en outre les œuvres pour vihuela du XVI^e s. de Narváez, Mudarra et Valderrábano.

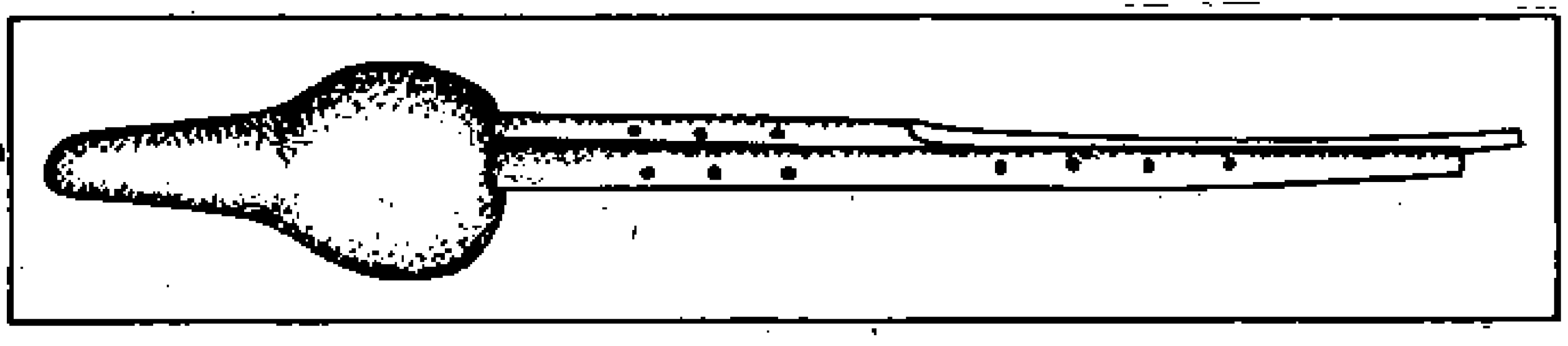
Puliaschi Giovanni Domenico (Rome XVI^e s. - XVII^e s.) chanteur et compositeur italien. Chanteur à la chapelle pontificale, il se fit remarquer par ses extraordinaires qualités vocales, lui permettant de couvrir un registre très étendu, du registre de basse à celui de contralto. En 1618, il publia un recueil de compositions monodiques profanes et religieuses, avec une préface riche d'informations intéressantes sur le style de l'interprétation du *recitar cantando*.

punctum dans la notation grégorienne, symbole ou → neume provenant de l'accent grave de la langue classique et désignant un son plus grave (ou de même hauteur) que le précédent.

punctus dans la notation mesurée médiévale, signe

analogue au *point* de la notation moderne, avec deux significations : le *p. additionis* ou *augmentationis* augmentait les notes imparfaites (c'est-à-dire binaires) de la moitié de leur valeur, comme dans la notation moderne; le *p. divisionis* ou *separationis* était utilisé comme «barre de mesure» pour délimiter, dans les compositions de rythme ternaire, des groupes de 3 semi-brèves ou de 3 minimes, à chaque fois qu'il pouvait naître des équivoques au sujet de leur combinaisons avec des valeurs immédiatement successives. // Aux XIII[e] et XIV[e] s., sections d'une mélodie de danse, comme l'estampie. Dans cette acception, le terme est synonyme de *pes.* // Au Moyen Age, autre terme désignant la *clausule* .

pungi instrument aérophone utilisé dans la musique populaire indienne. Il s'agit d'une clarinette double en roseau dont les anches sont fixées à l'intérieur d'une calebasse séchée en guise d'embouchure. Il est souvent utilisé par les charmeurs de serpents.



Pungi, instrument aérophone (Inde).

punk courant musical issu du rock aux Etats-Unis et en Angleterre et progressivement étendu aux autres pays au cours des années 1970; il se situe à mi-chemin entre les suggestions héritées du premier rock et du beat et la recherche de nouveaux rythmes et de sonorités de plus en plus viscérales. Le phénomène p. est caractérisé essentiellement par un goût féroce de la parodie et de la provocation sonore et visuelle, qui se traduit souvent par des formules hardies. Parmi les musiciens plus ou moins directement inspirés par le courant p., signalons : Sex Pistols, Ramones, Talking Heads, Clash, Ultravox, Nina Hagen, Devo, Public Image, Skiantos (créateurs du courant «démentiel», très proche du p.) et Gaznevada.

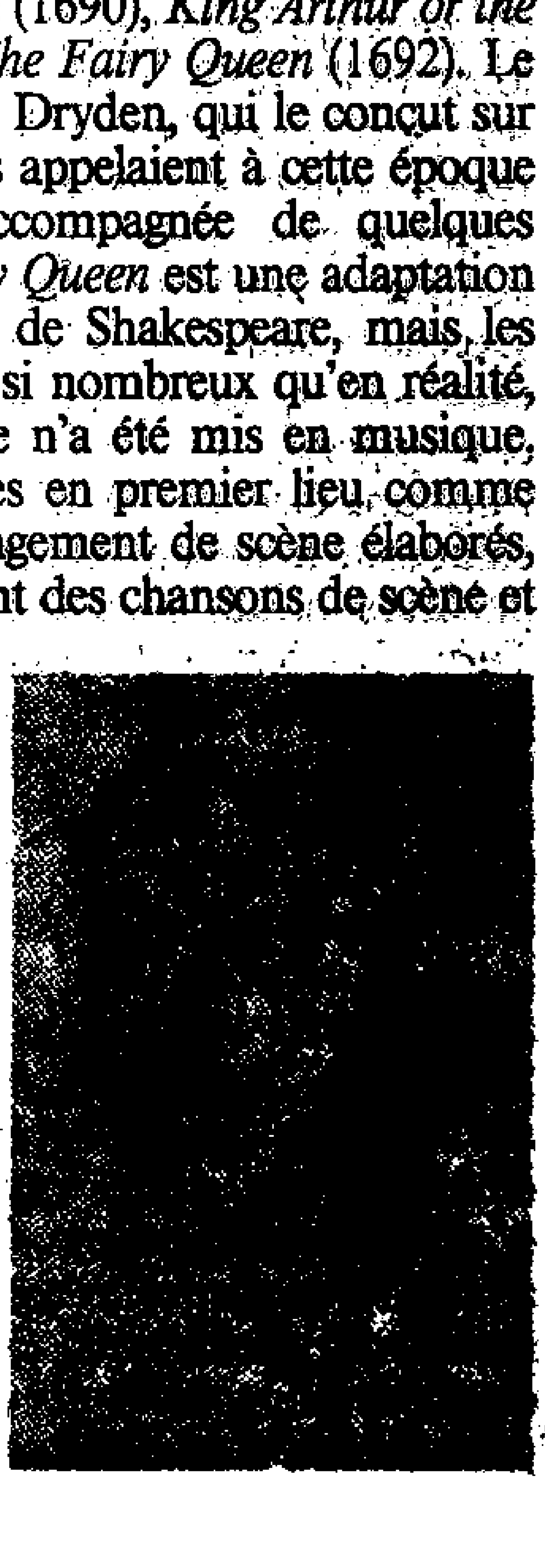
puntatura terme appartenant au jargon des chanteurs d'opéra, d'origine inconnue. On appelle p. la substitution d'une note par une autre de la part d'un chanteur à la recherche d'un meilleur effet. En ce sens, une très célèbre p. est représentée par le do$_4$ que les ténors substituent au sol$_3$ écrit par Verdi dans la cabaletta «Di quella pira» du *Trouvère.* Mais le terme peut avoir une signification beaucoup plus étendue. Au XIX[e] s., lorsque une partie écrite pour un chanteur en particulier à l'occasion d'une création pouvait se révéler inadaptée aux moyens des interprètes qui allaient prendre la relève à l'avenir, le chanteur lui-même, ou bien le chef d'orchestre, voire le compositeur en personne, opéraient des modifications, appelées indifféremment «accomodements», «adaptations», «ajustements» ou «p.». C'était une habitude tout à fait acceptée, parfois même sollicitée, par les compositeurs d'opéras (comme en témoignent certaines lettres de Donizetti et du jeune Verdi).

Puppo Giuseppe Maria (Lucques 1749 - Florence 1827) violoniste et compositeur italien. Après une brillante carrière de concertiste menée dans plusieurs villes européennes, il se consacra à l'enseignement. Il a laissé seulement quelques compositions pour violon, dont l'écriture exploite les éléments virtuoses du style de Tartini.

Purcell Daniel (Londres v. 1660-1717) organiste et compositeur anglais, frère d'Henry. Après avoir fait partie du chœur de la chapelle royale, il fut organiste du Magdalen College à Oxford (1688-1695), puis à St-Andrew d'Holborn (1713-1717). A la mort de son frère, il compléta l'opéra inachevé *The Indian Queen* (1695), composant aussi, de 1695 à 1707, la musique d'une quarantaine d'œuvres dramatiques, comme *Pausanias, the Betrayer of his Country* (1695), *The Judgment of Paris* (1700) ou *Farewell Folly, or The Younger the Wiser* (1707). Il a aussi laissé des œuvres de musique sacrée *(anthems),* de musique vocale (mélodies, odes) et de musique instrumentale : sonates pour la flûte et le violon, pièces d'orgue, comme *The Psalms set full for the Organ or Harpsichord* (1718), et de clavecin, dans *A Collection of Lessons and Aires* (1702). □

Purcell Henry (Londres 1659 ? - 1695) compositeur anglais. Fils d'un musicien, il fut tout d'abord chanteur à la chapelle royale. En 1673, quand sa voix mua, il devint aide du gardien des instruments de Charles II. En 1677, il fut nommé compositeur pour les «violons du roi», puis, en 1679, organiste de l'abbaye de Westminster; en 1682, il figure parmi les organistes de la chapelle royale. Sa première œuvre publiée fut une série de sonates à 3 (*Sonatas of three parts,* 1683). Ses charges officielles continuèrent sous Jacques II et Guillaume III. Il fut inhumé à l'abbaye de Wesminster.

P. commença à écrire de la musique de scène en 1680, mais la plus grande partie de ses œuvres pour le théâtre fut composée au cours des dernières années de sa vie, à partir de 1690. Il contribua de façon assez différente à l'élaboration de celles-ci : dans certains cas, il écrivit seulement l'ouverture et les *intermezzi* instrumentaux; dans d'autres cas, il composa seulement quelques airs. Quelques compositions sont plus importantes, en particulier *The Prophetess, or the History of Dioclesian* (1690), *King Arthur or the British Worthy* (1691) et *The Fairy Queen* (1692). Le texte de *King Arthur* est de Dryden, qui le conçut sur un modèle, que les Anglais appelaient à cette époque «opéra», de comédie accompagnée de quelques pièces musicales. *The Fairy Queen* est une adaptation du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, mais les ajouts au texte initial sont si nombreux qu'en réalité, aucun vers de Shakespeare n'a été mis en musique, Toutes ces œuvres, conçues en premier lieu comme un spectacle avec des changement de scène élaborés, comprennent non seulement des chansons de scène et



H. Purcell, d'après un dessin de G. Kneller. Londres, British Library.

de danse, mais également des scènes entières mises en musique. P. écrivit un seul opéra, au sens italien du terme, *Didon et Enée* (1689), composé pour une école de jeunes filles. Cette œuvre traduit l'influence française et semble avoir été calquée, dans une certaine mesure, sur le masque de John Blow, *Venus and Adonis*. P. y montra un sens aigu de la scène; la partition pour la magicienne est d'un même raffinement que celui des opéras de J.-B. Lully. La série des *Welcome songs* (chansons de bienvenue), écrites à l'occasion du retour du roi à Londres — pour Charles II et pour Jacques II — constitue une partie importante de son œuvre, due à sa fonction de compositeur de cour. La première série date de 1680. Il composa également 6 odes, pour l'anniversaire de la reine Marie, femme de Guillaume III. Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de grandes cantates montrant un développement progressif de l'imagination du compositeur, malgré la médiocrité des textes. Structurellement, on peut, d'une certaine façon, établir une comparaison entre les odes et les grandes antiennes «complètes» (*full* anthems), c'est-à-dire pour solistes et chœur avec accompagnement orchestral. La plus élaborée des anthems (double chœur, 2 orgues et orchestre à cordes et à vents) est *My heart is inditing of a good matter*, écrit, en 1685, pour le couronnement de Jacques II. La production de musique sacrée diminua considérablement, pendant les dernières années de la vie de P., soit parce que les ressources de la chapelle royale étaient plus modestes, soit parce que P. était occupé par de la musique de théâtre. En plus de la musique de scène, P. écrivit de nombreuses chansons, surtout profanes, dont la majorité fut publiée dans des recueils de l'époque. P. s'avéra un compositeur remarquable de chansons, grâce à son oreille infaillible, qui lui permettait d'accentuer certaines paroles, et de modeler admirablement une ligne mélodique. Cela se vérifie aussi bien dans les mélodies simples, que dans les passages expressifs, comme le récitatif utilisé dans les compositions de plus grande ampleur. Il rendit également hommage au goût de l'époque en écrivant un certain nombre de canons (*catches*) généralement à 3 voix, dont les textes reflètent souvent la licence des mœurs de la période de la Restauration.

Il semble que P., auteur incomparable de chansons, ait pourtant commencé sa carrière de compositeur en écrivant des œuvres instrumentales. Les premières œuvres qui restent de lui sont, en fait, les *12 Fantaisies* pour viole, à plusieurs parties (1680). Composées selon l'ancienne tradition anglaise, elles présentent un traitement assez original des progressions harmoniques. Parmi les plus intéressantes, figure la *Fantaisie sur une note*, à 5 parties ; la 4ème partie est constituée par une pédale de *do*, confiée, pendant tout le morceau, à la seconde viole, autour de laquelle les autres parties tressent une habile broderie sonore. Les *12 sonates à 3* de 1683, sont liées également à la tradition, bien que, dans la préface, il soit précisé que le compositeur «a fidèlement tenté une juste imitation des plus célèbres maîtres italiens» ; la série des *10 sonates à 4*, publiées en 1697, après la mort de P., et qui contiennent, entre autres, une ingénieuse chaconne, est également traditionnelle. On trouve, sans aucun doute, de forts éléments italianisants dans ces œuvres, surtout dans les mouvements lents ; mais une comparaison avec les *Sonate da chiesa* (1683) de Corelli montre que le style italien est généralement plus direct dans l'expression et moins enclins à cette subtilité que P. hérita de ses prédécesseurs anglais. La plus célèbre de ses sonates est la *Golden Sonata* dont l'adagio, est construit sur une succession d'appogiatures pleine d'imagination.

L'œuvre de P. symbolise les caractères originaux d'une période de transition dans la musique anglaise, peu avant que celle-ci ne sombre dans la grande vague de style italien du baroque tardif, qui envahit la tradition locale avec Bononcini, Haendel, etc. Formé dans l'entourage de la cour, où se déroula sa brève carrière (il mourut à 36 ans), P. se conforma à toutes les conventions et au maniérisme de cette société, traduisant également les suggestions provenant des modèles italiens et français (intensité expressive des uns et raffinement des autres) pour arriver à une sensualité sonore, comme une fin en soi, modérée, délicate et légère, presque enfantine, répondant à une conception précise de la musique, qui est celle de la décoration et de l'ornement. Par une telle sensibilité, répandue de façon poétique dans son écriture chorale, dans ses trouvailles orchestrales, dans le traitement des dissonances et dans la grâce de ses lignes mélodique, P. est considéré comme le génie de la Restauration.

Puschmann Adam (Görlitz 1532 - Breslau 1600) cantor allemand. Tailleur de profession, il fut le disciple de Hans Sachs à Nuremberg. En 1571, il publia un précis des règles du *Meistergesang* (poésie et chant des maîtres chanteurs) et recueillit, dans un *Singebuch* (livre de chant) environ 350 de ses propres mélodies, et des mélodies de H. Sachs et de M. Beheim.

Puteanus Erycius, nom latin de Hendrik van Put (Venlo 1574 - Louvain 1646), théologien hollandais et auteur de traités. Parmi ses 90 traités sur divers sujets érudits, il en existe un consacré à la musique. Il y fait, non seulement une synthèse des connaissances musicales empreinte d'humanisme tardif, mais il y propose aussi de substituer l'hexacorde de Gui d'Arezzo par une succession de 7 notes, au moyen de l'introduction de la syllabe *bi*.

puys concours littéraire et musical très en vogue en France, surtout dans les régions du Nord, du Moyen Age au XVIIe siècle. Le vainqueur était récompensé par un prix et par l'exécution de son œuvre. Les p. célèbres furent ceux d'Arras (XIIe s.) et d'Evreux (Normandie), de 1570 à 1614.

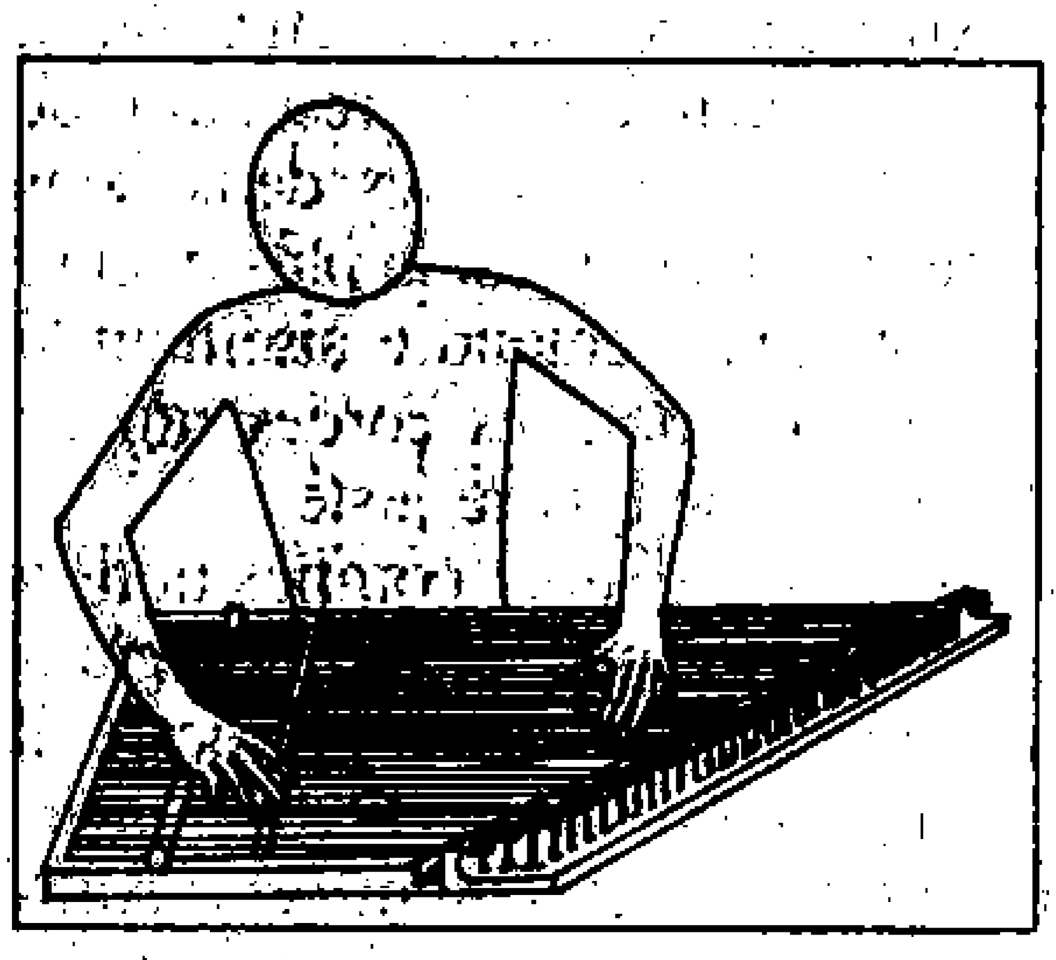
Pylkkänen Tauno Kullervo (Helsinki 1918) compositeur et critique musical finlandais. Il est un des rares compositeurs finlandais dont les œuvres lyriques aient été exécutées et bien reçues à l'extérieur de son pays. Parmi ses opéras les plus connus, on relève *la Mère et son fils* (1945) et *Opri et Oleski* (1958). Il a subi l'influence de Puccini et est considéré comme le représentant d'un «vérisme» finlandais.

Pythagore (île de Samos 560 - Metapontion v. 480 av. J.-C.) philosophe et mathématicien grec. Dans le domaine musical, il élabora une théorie fondée, comme toute sa philosophie, sur le nombre. Partant du monocorde, instrument de son invention, et observant la relation entre les portions de corde vibrante et le son émis, il établit le rapport des deux sons formant l'intervalle d'octave en 2/1 (pour obtenir l'octave, la longueur de la corde devait mesurer le

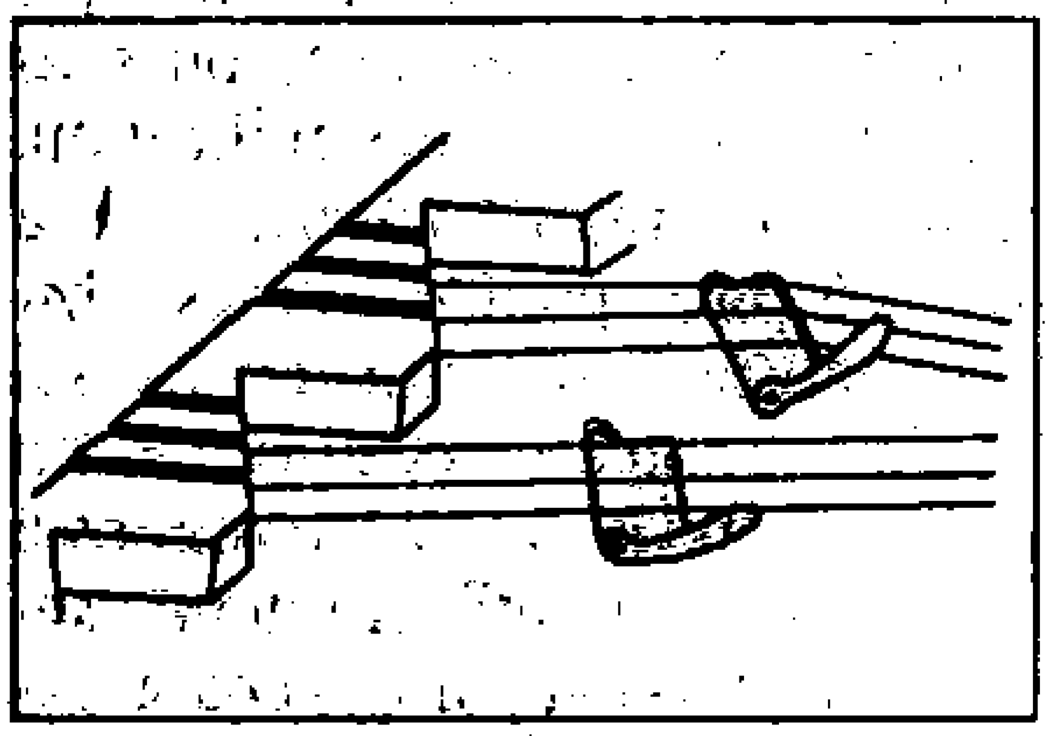
double de celle qui donnait le son fondamental) et celui des deux sons formant la quinte en 3/2 (pour obtenir la quinte, la longueur de la corde devait mesurer trois fois la moitié de la longueur de la corde comprise entre le son fondamental et son octave); partant de ces rapports, et en procédant de quinte en quinte, P. calcula ensuite la hauteur des sons restants qui, réduits à l'ambitus d'une octave, constituèrent l'*échelle pythagoricienne.* Sur cette dernière, P. fonda la théorie cosmique et musicale de l'«harmonie des sphères», consistant, avec les intervalles de la même échelle, à identifier la distance entre les sphères célestes. La musique, en tant qu'expression cosmique, fut donc considérée par l'école pythagoricienne (Architas de Tarente, Didyme, Euclide, Platon, Philolaos, etc.) — sous un aspect soit théorique, soit pratique — comme l'art le plus apte à développer l'équilibre de l'âme.

Q

qanun instrument cordophone de la musique classique arabe. Il consiste en une cithare trapézoïdale, avec de nombreux groupes de cordes tendues sur un seul chevalet long qui repose sur une table d'harmonie en parchemin. On peut modifier la longueur des cordes avant l'exécution en agissant sur de petits sillets métalliques, fixés à proximité des chevilles, que l'on peut soulever ou abaisser, ce qui permet de varier l'accord en fonction de la gamme choisie. On pince les cordes au moyen de deux gros plectres de corne, fixés aux doigts avec deux anneaux métalliques. Dérivé d'une création due à Pythagore, le «kanon», le q. fut adopté par les théoriciens arabes de la musique pour expliquer les rapports entre les notes, et il est encore considéré comme l'un des plus nobles instruments de la musique savante. Au Moyen Age, il fut introduit en occident où on le connut sous le nom de *canon*.



Joueur de qanun, instrument cordophone en usage dans la musique classique arabe.



Détail de la table d'harmonie d'un qanun avec les sillets métalliques qui servent à modifier la longueur des cordes.

quadrille danse avec figures, sur un rythme modéré, née à Paris au début du XVIII^e s. Le q. comprend généralement cinq parties composées alternativement sur un rythme à 6/8 et à 2/4. Il fut très en vogue au XIX^e s.

quadriphonie système d'enregistrement et de reproduction du son par quatre canaux, destiné à garantir une répartition totale du message musical dans l'espace; il n'a toutefois eu aucun succès commercial. Dans les systèmes quadriphoniques, il est naturellement prévu, pour la diffusion du son dans le local d'écoute, l'utilisation de quatre enceintes acoustiques, qui doivent être disposées aux quatre angles d'un carré, au centre duquel doit se placer l'auditeur.

quadrivium selon la conception didactique médiévale, terme désignant les quatre arts libéraux appelés «mathématiques» (arithmétique, géométrie, musique et astronomie), représentant l'instruction supérieure, par opposition au *trivium*, c'est-à-dire aux trois arts libéraux de la rhétorique (grammaire, logique, rhétorique), constituant l'instruction inférieure. La place occupée par la musique dans les arts du q. répond à la conception médiévale de la musique, en tant que science reposant sur les lois mathématiques, physico-acoustiques et générée par l'arithmétique.

quadruple croche nom d'une figure de note

(𝅘𝅥𝅲 ou 𝅂),

utilisée dans la notation moderne. Elle indique une valeur relative de durée équivalente à 1/64 de la ronde.

quadruplum ou quadruple, dans les compositions de l'école de Notre-Dame (Léonin et Pérotin), nom donné à la quatrième voix, qui, ajoutée à la deuxième et à la troisième voix (*duplum* et *triplum*), accompagnait la voix principale (*vox principalis*). Le terme pouvait désigner aussi une composition à quatre voix.

Quagliati Paolo (Chioggia, Venise, 1555 - Rome 1628) compositeur et organiste italien. A partir de 1574, il vécut à Rome, où, en 1601, il fut nommé organiste de Sainte-Marie-Majeure; en même temps, il exerça son activité dans d'autres églises et auprès de plusieurs patriciens romains. Comme compositeur, il se situe dans la période historique qui vit l'introduction du style monodique à Rome, comme en témoigne sa production. Ses œuvres de musique sacrée vont du style monodique avec basse continue au style polyphonique à 12 voix. Sa production de musique profane est la plus intéressante; elle comprend, outre des *canzonette*, des madrigaux et des airs, *Il Carro di fedeltà d'amore* (1606) pour cinq instruments — l'un des plus anciens drames musicaux, avec des parties à 1, 2 et 3 voix et chœur final homophonique — et *la Sfera armoniosa* (1623), dans laquelle on trouve des pièces monodiques et des duos, également concertants, d'une grande fraîcheur.

Quantz Johann Joachim (Oberscheden, Basse-Saxe, 1697 - Potsdam 1773) compositeur allemand, flûtiste et théoricien de la musique. D'un talent excep-

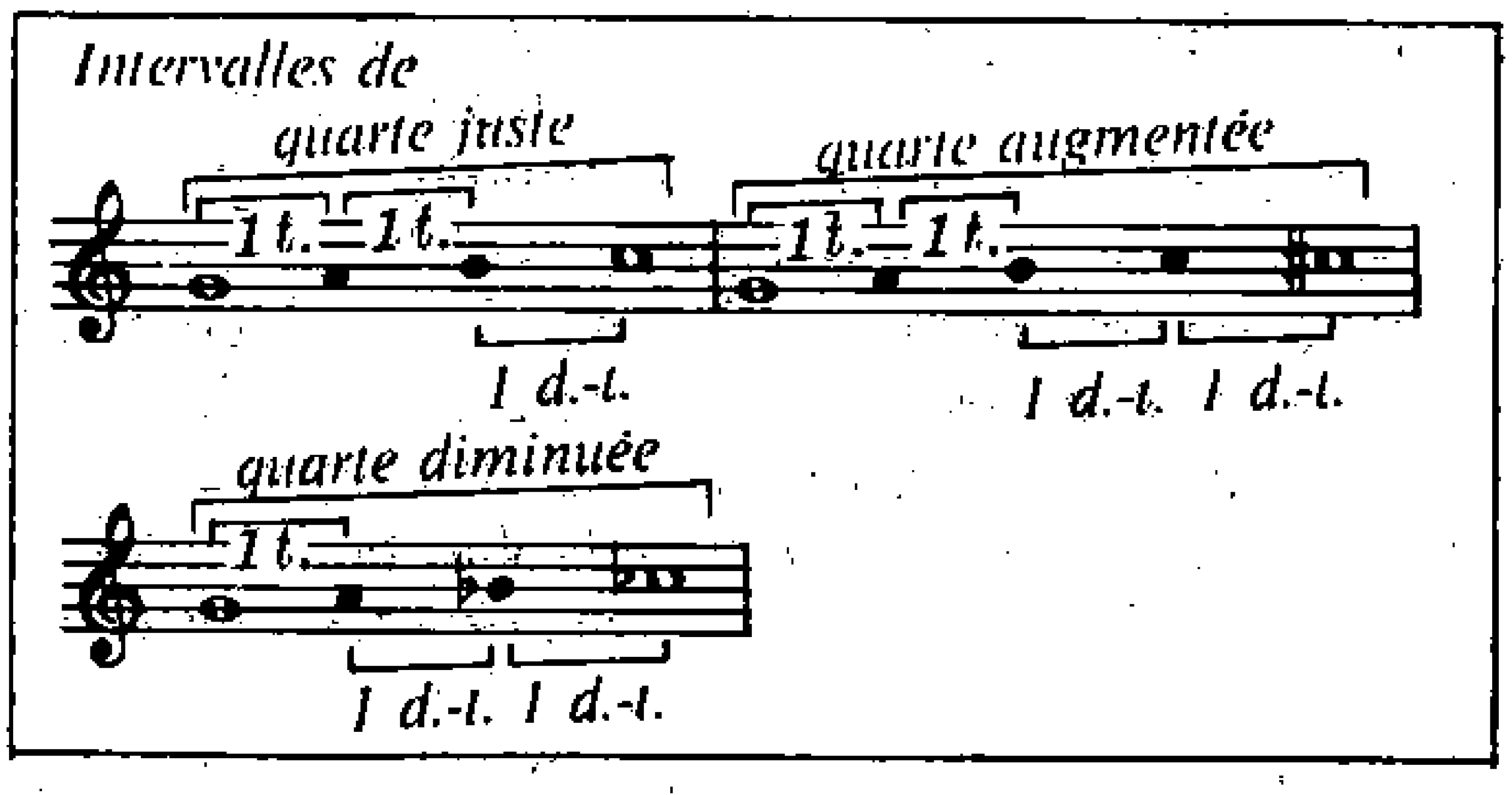
tionnel, il apprit à jouer de presque tous les instruments, avant de se consacrer à la flûte, dont il devint le plus grand virtuose ayant existé jusqu'alors. Il étudia la composition avec Fux et, plus tard, à Rome (1724), avec F. Gasparini. L'année suivante, on le trouve à Naples, où des compositeurs comme A. Scarlatti, Hasse, F. Mancini, etc., écrivirent pour lui des œuvres pour flûte; il se rendit ensuite dans de nombreuses autres villes italiennes, en particulier à Venise, où il fit la connaissance de Vivaldi, Marcello et Albinoni. S'étant rendu à Paris et à Londres, il y remporta d'immenses succès. En 1728, il accepta le poste de premier flûtiste de la chapelle de Dresde. La même année, il fit la connaissance de Frédéric II de Prusse, à qui il donna des leçons, en le suivant partout dans ses déplacements; en 1741, il fut définitivement appelé à la cour de Prusse, où il devint l'intime, le conseiller et le fidèle ami de Frédéric II, et où il resta jusqu'à sa mort. Q. publia peu de sonates pour flûte traversière, mais laissa à l'état de manuscrits un nombre impressionnant de compositions, toutes écrites à l'intention de Frédéric II, lui-même excellent flûtiste : 296 concertos pour 1 ou 2 flûtes et cordes et environ 200 sonates pour flûte et basse, sans compter des quatuors et trios avec flûte. En plus des améliorations apportées à la mécanique de l'instrument (par ex., l'introduction d'une seconde clé), Q. fit prendre à la flûte un cours nouveau dans l'histoire, en l'élevant au niveau d'instrument principal. Du point de vue stylistique, l'assimilation des modèles italiens (Vivaldi) est évidente, surtout en ce qui concerne le concerto, que Q. exploita de manière prédominante à partir de 1755 (alors que les sonates, dans la plupart des cas, sont postérieures à cette date). En outre, on y trouve de nombreuses références au style français et au goût «français-italien» que Q. répandit également en tant qu'auteur de traités.

Quaranta Felice (Turin 1910) compositeur italien. Il est l'auteur de composition pour orchestre, d'œuvres de musique de chambre et de musique vocale. Il dirigea le Conservatoire de Turin de 1977 à 1979.

quartara instrument aérophone de la musique populaire sicilienne. C'est un vase en terre cuite à l'embouchure étroite, dans laquelle le joueur envoie de brèves et violentes émissions de souffle, ce qui produit un son grave et sourd que l'on utilise comme bourdon rythmique dans des pièces dansées.

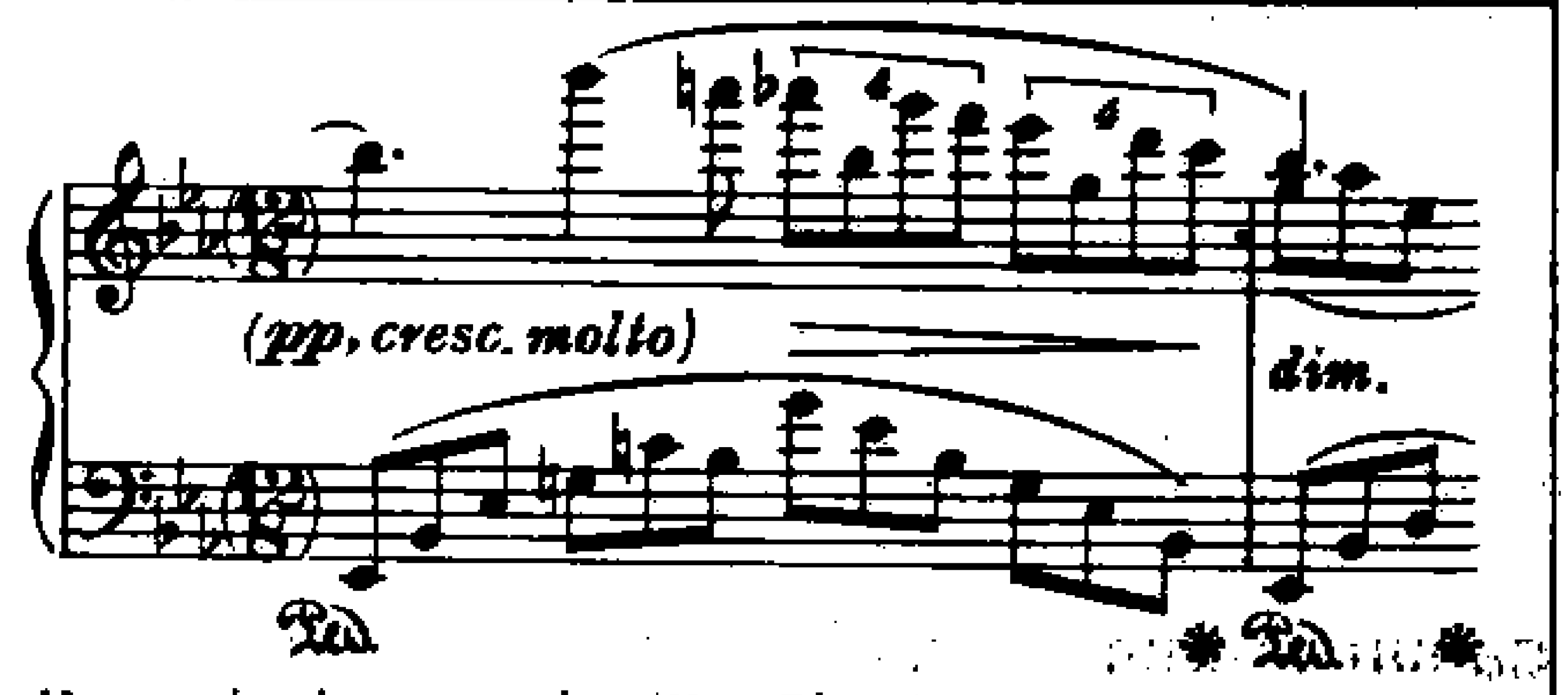
quart de soupir → silence.

quarte dans le système tonal et tempéré, intervalle de hauteur entre 2 notes, entre lesquelles — d'après la



succession continue de la gamme diatonique — se trouvent seulement deux autres notes (par ex., en montant, entre *sol* et *do*, il y a *la* et *si* ; et, en descendant, entre *sol* et *ré*, il y a *fa* et *mi*). La q. peut être *juste*, *augmentée* ou *diminuée*, selon qu'elle contient deux tons et demi, trois tons (*triton*) ou deux tons. // Quatrième degré de la gamme d'une tonalité, correspondant à la *sous-dominante*.

quartolet figure rythmique reposant sur la subdivision d'une valeur de durée en quatre parties égales dans le cadre d'une division ternaire. Elle est précisée par le chiffre 4 placé au-dessus du groupe rythmique.



Exemple de quartolet (Fr. Chopin : «Nocturne» en si bémol op. 55 n° 2).

quaternaire, mesure mesure créée par l'union de deux mesures binaires. Elle peut être formée par quatre rythmes simples (4/2-4/4-4/8) ou composés (12/4-12/8-12/16).

quatre mains, à se dit d'une composition pour instrument à clavier qui doit être exécutée sur un seul instrument par deux interprètes. La littérature la plus abondante est celle pour piano à laquelle ont contribué, entre autres, des musiciens comme Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Weber, Debussy, Ravel et Stravinski.

quatrième son le son qui est produit, simultanément au son appelé → «troisième son», lorsqu'on joue la plupart des doubles cordes, consonantes ou dissonantes. Pour expliquer ce phénomène, on a avancé l'hypothèse qu'il s'agit du son résultant de l'→ interférence entre le plus grave des deux sons exécutés et le troisième son. Le q. s. est le plus intense des sons résultants et on peut l'entendre aisément si l'on exécute longuement des doubles cordes qui ne dépassent pas l'intervalle d'une quarte juste.

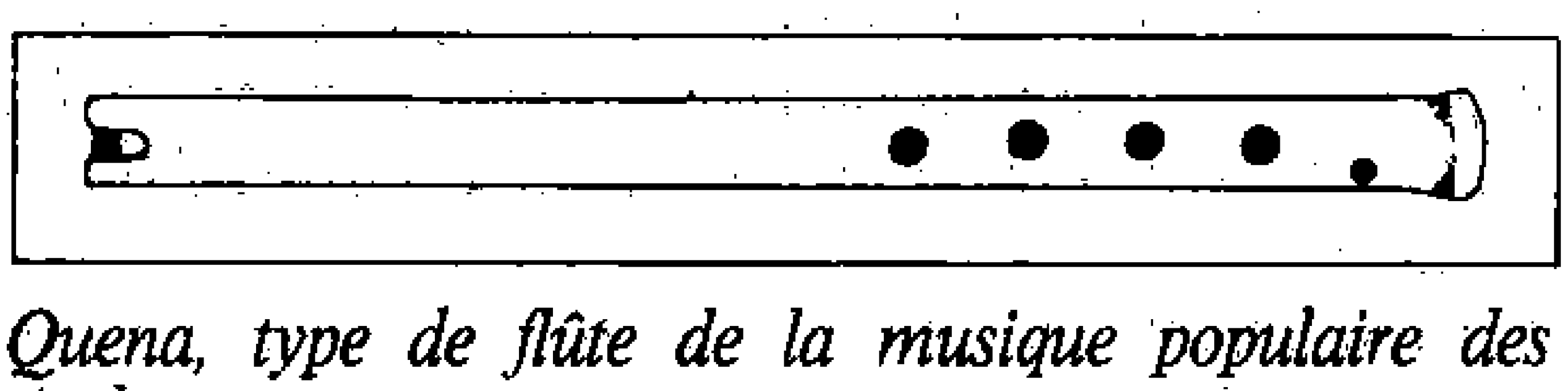
quatuor ce terme, désignant une composition à 4 parties, ayant, par la suite, pris plusieurs significations. Dans la musique instrumentale et vocale, il désigne, soit une composition destinée à 4 interprètes, soit la même formation exécutant cette composition. En outre, dans la musique vocale, il indique une composition pour 4 voix solistes (avec ou sans accompagnement). Avec cette dernière signification, le terme de q. s'étendit à l'opéra, à l'oratorio et à la cantate, où il désigna une pièce pour 4 solistes, abstraction faite du chœur et de l'orchestre. En ce qui concerne l'origine et l'évolution de cette forme, on peut noter que, jusqu'au XVII[e] s., les compositions à 4 voix (ou 4 parties) étaient indifféremment exécutées, soit par des instruments, soit par des chanteurs (le terme avait donc une signification très vague de «composition pour 4 interprètes»). L'affirmation du q. instrumental ne se produisit que plus tard, au cours de l'histoire de la musique. Le q. instrumental naquit, d'une part, de l'évolution de la sonate à quatre, qui, après la suppression de la basse continue, s'était perfectionnée et avait rendu autonome le dialogue des parties; d'autre part, par la constitution de la forme sonate. Déjà, au milieu du XVIII[e] s., le q. était une composition à part entière dont la structure obéissait

à la forme sonate et était divisée en 3 mouvements : *vivace, lento, più vivace.* A ces mouvements s'ajouta rapidement un menuet qui était situé, généralement, en troisième position (comme dans la sonate et dans la symphonie). Cette structure ne différait donc pas de celle adoptée par les autres formes instrumentales. Le q. à cordes est la formation la plus fréquente de q. ; il comprend un premier violon, un second violon, un alto et un violoncelle. Il existe également une autre formation de q. comprenant des instruments à cordes et un piano. Ce type de q. comprend, outre le piano, un violon, un alto et un violoncelle. On peut trouver également d'autres formations de q., par exemple pour instruments à vent ou d'autres instruments. En outre, il faut rappeler qu'il était courant, au moins jusqu'aux premières décennies du XIX^e^ s., de remplacer le premier violon par une flûte, et on avait également l'habitude de transcrire le q. à cordes pour instruments à vent. Le q. instrumental apparut presque en même temps en Italie et dans les pays germaniques. Les q. de Boccherini dominent la production italienne de la seconde moitié du XVIII^e^ s. ; l'adoption de la structure typique de cette forme y est réalisée avec une certaine liberté (comme c'est souvent le cas dans la production instrumentale italienne). Dans les q. de Boccherini, la substitution du menuet avec un autre mouvement de danse populaire — surtout espagnole — est caractéristique. On trouve également quelques q. dans la production de G. B. Viotti.
A la même époque, dans les pays de langue allemande, Haydn et Mozart portèrent le q. à son plus haut niveau de perfection stylistique. Après les premières expériences, voisines du *divertimento* , Haydn arriva à une forme achevée, avec les quatuors op. 20. On doit à Haydn le remplacement du menuet par le scherzo ; en outre, dans ses derniers q. , on rencontre l'ébauche d'un premier mouvement de tempo plus lent, usage que l'on retrouvera dans certains q. de Mozart. Avec les q. op. 76 et 77, composés en 1797-1799, Haydn atteignit le seuil du langage romantique ; cependant, plusieurs années auparavant (en 1785), Mozart avait déjà atteint de hauts sommets avec ses six q., dédiés au même Haydn; dédicace insolite, celles-ci n'étant généralement adressées qu'aux mécènes et aux interprètes. Mozart voulait ainsi reconnaître les mérites de Haydn comme auteur de q. A partir de cette période, on peut dire que le q. devint, en effet, le banc d'essai de la plus subtile conquête du langage musical. En recueillant l'héritage de Haydn et de Mozart, Beethoven consacra l'expression la plus hardie de son génie à ce genre musical : des q. de jeunesse de l'op. 18 à l'op. 135, il accomplit un travail de recherches (aussi bien dans le domaine harmonique que dans celui du timbre) qui dépassa les possibilités de compréhension de ses contemporains ; ainsi, ses derniers q. furent-ils jugés difficiles et obscurs, alors qu'ils entrouvraient des perspectives et des voies qui ne seront explorées qu'à la fin du siècle, puis au XX^e^ s. L'influence de Beethoven sur les compositeurs de la génération immédiatement suivante s'exerça donc surtout avec les q. op. 59. Pendant tout le XIX^e^ s., le q. fut largement exploité dans les pays de langue allemande. D'authentiques chefs-d'œuvre du genre apparaissent dans la production de Mendelssohn, de Schubert, de Schumann et de Brahms. Cependant, en-dehors des pays de langue allemande, les autres formes de musique instrumentale supplantèrent les q. En particulier, en Italie, la production d'opéras occulta les œuvres de musique de chambre; le q. ne fut pas pour autant négligé, comme on a pu le croire. La vogue des transcriptions pour q. des plus célèbres mélodies d'opéras démontre la survie du genre qui, du reste, était une forme typique des écoles de composition. A ses débuts, Donizetti écrivit au moins dix-sept de ses dix-neuf q. Les deux derniers (surtout le 19ème, écrit en 1836) sont particulièrement intéressants. Vers la fin de sa vie, Giovanni Pacini composa également 6 q. qui montrent une grande maîtrise et une connaissance approfondie de l'évolution du langage musical hors d'Italie. L'unique q. de Verdi, écrit et publié en 1873, est également digne d'intérêt.
A cette production, on peut ajouter aussi les 6 q. de Antonio Bazzini et les 2 q. de Giovanni Bottesini; ce dernier fonda, à Florence, la Società del Quartetto, dont feront partie les plus grands compositeurs italiens.
A la fin du XIX^e^ s, la seconde génération romantique, slave et française, redécouvrit le q. A cette génération se rattachent, entre autres, Borodine, Smetana, Dvořák, Janácek, Tchaïkovski, Saint-Saëns, Fauré, Debussy, et Ravel. Au XX^e^ s., les q., composés par les représentants de l'école de Vienne sont d'une importance fondamentale. Parmi les quatre q. de Schoenberg, le premier, op. 7, fait fusionner les quatre mouvements traditionnels en un mouvement unique et cherche clairement à dépasser les réminiscences de la forme sonate; dans le second q. op. 10, écrit en 1907-1908, le compositeur introduit la voix humaine qui entonne, aux troisième et quatrième mouvements deux œuvres lyriques de S. George; le troisième et le quatrième q. (op. 30 et op. 37), écrits respectivement, en 1930 et en 1936, sont l'expression d'un Schoenberg plus mûr et de son extraordinaire évolution stylistique. Le q. fut le lieu d'élection pour la résolution des problèmes expressifs les plus ardus, aussi bien chez Schoenberg et Beethoven que chez Alban Berg et Anton von Webern. En 1910, Berg écrivit un q. (op. 3) en deux mouvements seulement; le quatuor op. 22 de Webern, écrit pour l'ensemble singulier comprenant le violon, la clarinette, le saxophone ténor et le piano, est également en 2 mouvements. En 1938, Webern composa un autre q. à cordes, application exemplaire de la technique sérielle. En même temps que l'école viennoise, Bartók, explora, dans ses 6 q. à cordes les possibilités de timbre offertes par les quatre instruments et il soumit les structures traditionnelles du langage musical à un réexamen intense et ardu. Parmi les q. écrits au XX^e^, les q. de Hindemith et, en Italie, ceux de Pizzetti, de Malipiero et de Petrassi méritent également d'être cités. Dans la production plus récente et dans les langages les plus avancés et expérimentaux, le recours aux q. à cordes ou avec d'autres instruments est encore fréquent; mais la totale dissolution de ces formes et du langage traditionnel fait que, dans ce cas, l'utilisation du terme q. est presque toujours étrangère à sa signification historique.

Quebec Ike Abrams (Newark, New Jersey, 1918 - New York 1964) saxophoniste ténor de jazz amé-

ricain. Elève de Coleman Hawkins, il a été l'un des saxophonistes les plus originaux des années 1940 grâce à son style agressif, non dépourvu d'arrière-plans romantiques.

quena instrument aérophone de la musique traditionnelle des populations andines d'Amérique du Sud. C'est une flûte droite en roseau avec une embouchure à encoche, c'est-à-dire que le souffle du joueur s'exerce contre une encoche en «V» pratiquée dans le bord supérieur du tuyau. Cet instrument a 6 ou 7 trous, dont un trou postérieur; il est d'origine précolombienne et, parfois, confectionné dans un os. Il a un son très «soufflé».



Quena, type de flûte de la musique populaire des Andes.

Querol Gavaldá Miguel (Ulldecona 1912) musicologue espagnol. Professeur, il devient dès 1946 collaborateur et secrétaire de l'Institut espagnol de musicologie dont il est nommé directeur en 1970, poste qu'il occupe jusqu'en 1982. Il a publié des essais sur la Renaissance et le baroque espagnol et le livre *Musique dans les œuvres de Cervantes* (1948); il a édité des ouvrages dans la collection «Monumentos de la musica española» et publié le *Cancionero musical de Lope de Vega* (3 vol., 1986-1991). Il est également l'auteur d'œuvres de musique de chambre, de musique sacrée et de nombreux madrigaux inspirés du folklore catalan.

quête, chants de chants populaires italiens que des groupes de jeunes gens exécutent ou exécutaient à l'occasion de fêtes liées au solstice d'hiver (fêtes populaires de l'Epiphanie, de Pâques); ils passaient en chantant de maison en maison pour demander des cadeaux et s'en allaient en lançant des remerciements ou des malédictions plaisantes lorsqu'ils n'avaient obtenu aucune aumône. Il s'agit de formes rituelles préchrétiennes liées à des cultes de fertilité. Elles changent de nom et de forme selon les régions, mais elles gardent toutefois une unité de structure fondamentale. Le chant est accompagné de quelques instruments populaires comme l'accordéon, le violon, le tambour à frottement ou le tambourin. Des coutumes analogues existent dans d'autres pays de la Méditerranée et aux Etats-Unis d'Amérique.

queue → hampe.

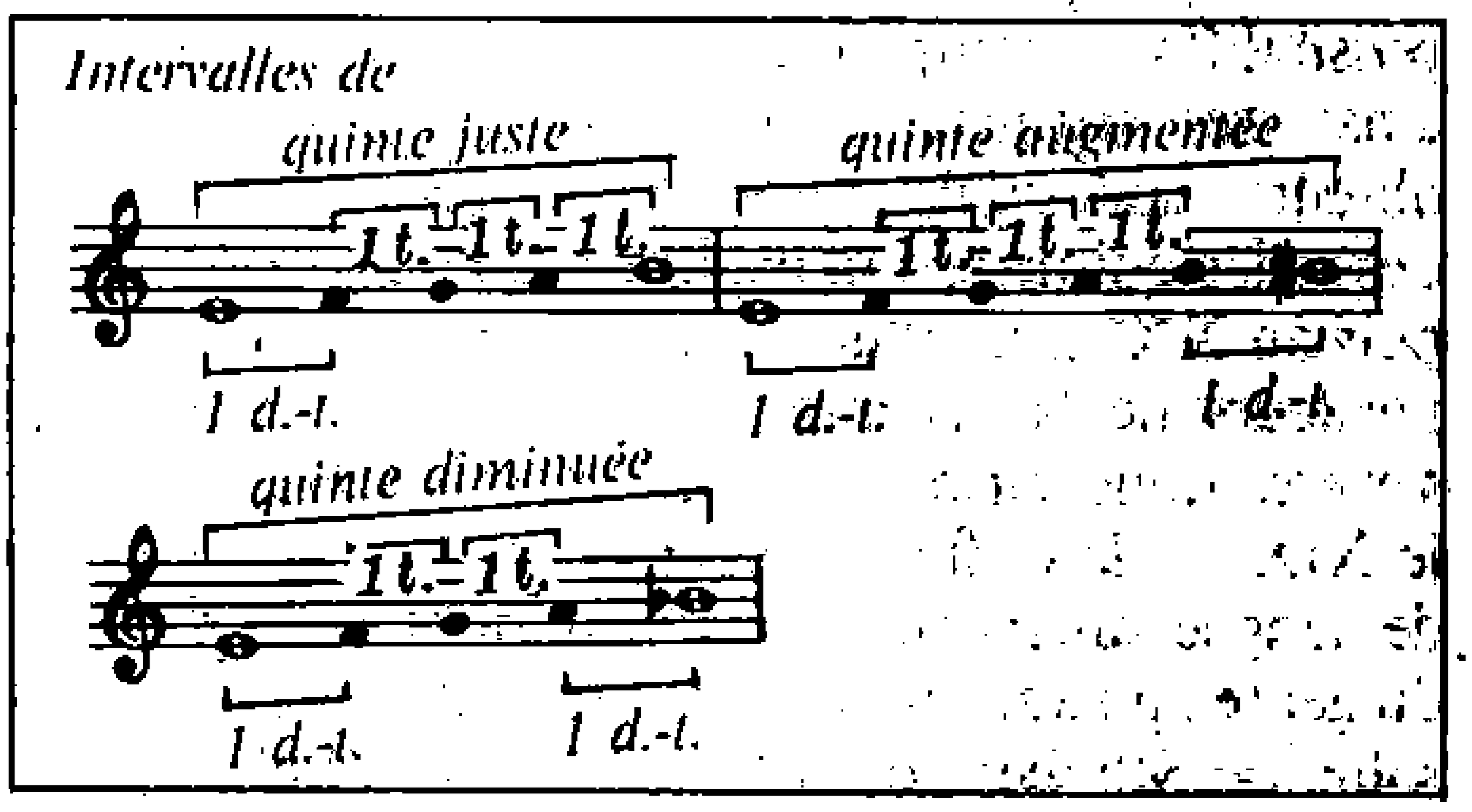
quijada instrument idiophone sud-américain : il s'agit de la mâchoire inférieure d'un âne, munie de toutes ses dents et ornée de petits grelots métalliques. En tenant la mâchoire par une extrémité et en la frappant avec le poing, on produit un son sourd et bref qui sert à marquer le rythme.

quilisma signe de la notation neumatique se trouvant presque toujours au milieu de la tierce ascendante; il indique une note de transition, chantée d'une voix légère et flexible (♪).

Quinault Philippe (Paris 1635-1688) dramaturge et librettiste français. Poète officiel de la cour de Louis XIV (à partir de 1670 environ), il fut membre de l'Académie française. En 1671, pour le divertissement *Psychée*, écrit en collaboration avec Molière et Corneille, il s'associa avec Lully, pour quinze ans; il écrivit pour ce dernier au moins 12 tragédies lyriques (parmi lesquelles *Cadmus et Hermione*, 1673; *Alceste*, 1674; *Thésée*, 1675; *Persée*, 1682 ; *Roland*, 1685), contribuant à donner une structure et des caractères conventionnels à ce genre : respect rigoureux de l'unité d'action et autres procédés du théâtre littéraire, sujets mythologiques ou chevaleresques, centrés sur l'intrigue amoureuse et revus sur un mode galant.

Quinet Marcel (Binche, Hainaut, 1915) pianiste et compositeur belge, 1er Grand Prix de Rome de Belgique (1945). Elève de J. Absil, il a enseigné au Conservatoire de Bruxelles, dès 1943, et à la Chapelle musicale Reine Elisabeth, à partir de 1956, et a dirigé l'Académie de musique de St-Josse-ten-Noode/Schaerbeek (1951-1975), avant d'être nommé administrateur de la SABAM en 1976. Il a été élu à l'Académie royale de Belgique en 1978. Son langage musical a évolué, influencé d'abord par M. Ravel, I. Stravinski, B. Bartók, puis par l'école de Vienne, passant de la polytonalité à l'atonalité. Il a écrit pour tous les genres, dont *Sérénade* (1956) et *Chromatismes* (1980) pour cordes; *Mouvements* (1973), *Diptyque* (1975) et *Caractères* pour orchestre de chambre; *3 Pièces* (1951), *Divertimento* (1957), *Esquisses symphoniques* (1973), *Images* (1977) et *Métamorphoses* (1979) pour orchestre; divers concertos, de nombreuses pièces pour le piano, dont *6 Préludes* (1981), et les instruments à vent; *la Vague et le Sillon*, cantate (1945), *Lectio pro Feria sexta* pour soli, chœur et orchestre (1972), et *Tanka* pour double ou triple quatuor vocal (1978); *les Deux Bavards*, opéra de chambre (1966) et *la Nef des Fous*, ballet (1969). □

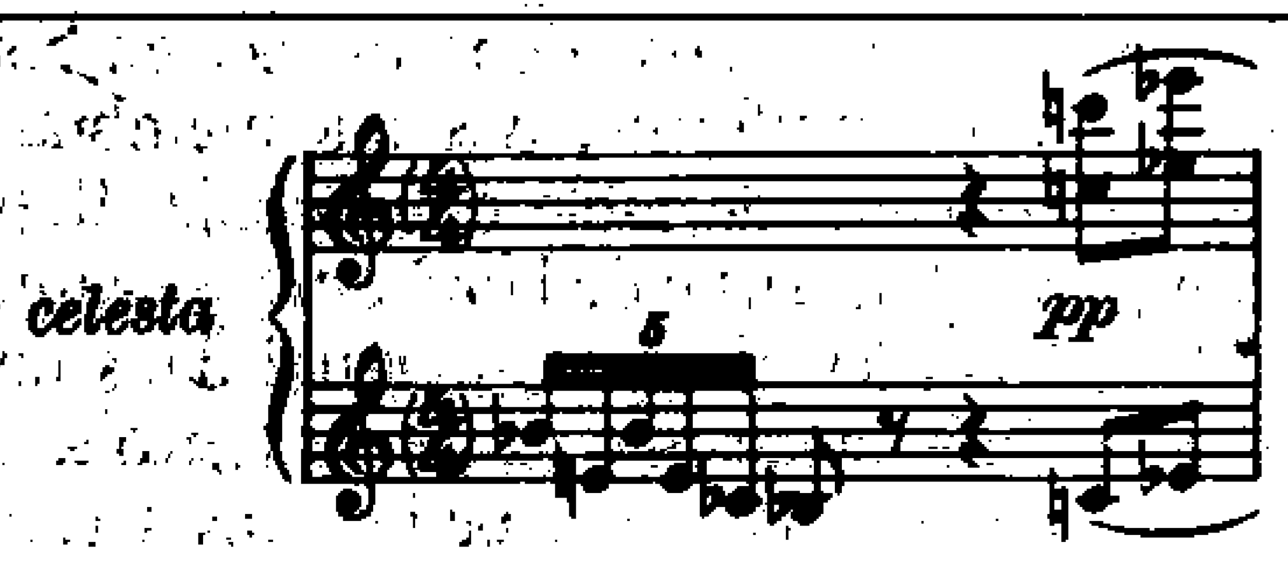
quinte intervalle de hauteur entre deux notes du système tonal et tempéré, entre lesquelles, suivant la gamme diatonique, se trouvent seulement trois autres notes (par ex., en montant, entre *mi* et *si*, se trouvent *fa*, *sol* et *la* et, en descendant, entre *mi* et *la*, se trouvent *ré*, *do*, *si*). La q. peut être juste, augmentée ou diminuée, selon qu'elle contient trois tons et demi, quatre tons ou trois tons (*triton*, *diabolus in musica*). En général, on désigne également par q. le Ve degré de la gamme de la tonalité concernée, qui correspond à la *dominante*. // L'*accord de q.* désigne tout accord tonal réductible à un accord dans lequel la note la plus grave et la plus aiguë constituent un intervalle de quinte. Si on ne l'indique pas autrement, on sous-entend ainsi un accord de trois notes, comprenant la fondamentale et, au-dessus, deux autres notes à intervalles de tierce et de q. // La série continue de 12 intervalles de q. est appellée dans le système tempéré le *cycle des q.*, car la dernière note se confond avec la première : *do-sol-ré-la-mi-si-fa*



dièse-*do* dièse-*sol* dièse-*ré* dièse-*la* dièse (ou *si* bémol)-*fa*-*do*, cette dernière note identique au *do* du départ.

quintette composition pour 5 instruments ou pour 5 voix; également ensemble de chambre constitué de 5 éléments. Il connut une diffusion massive à l'époque classique (Boccherini, Mozart, Beethoven, etc., en composèrent) et romantique (Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn et Bruckner); on en trouve également des exemples dans la musique moderne (Hindemith, Chostakovitch, Pousseur, Schoenberg, Casella, Malipiero, etc.). En fonction de sa composition instrumentale, il peut se présenter différemment : q. à cordes (2 violons, 2 altos, un violoncelle, ou 2 violons, 1 alto, 2 violoncelles, ou 2 violons, 1 alto, 1 violoncelle et 1 contrebasse), q. à vent, q. avec piano, etc.

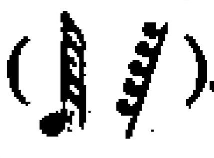
quintolet figure rythmique basée sur la subdivision d'une valeur en cinq parties égales qui apparaît dans un contexte musical en subdivision binaire ou ternaire, l'unité de référence demeurant égale. On l'indique par le chiffre 5 placé au-dessus ou au-dessous du groupe rythmique.



Exemple de quintolet, tiré du troisième mouvement de la « Musique pour cordes, célesta et percussion » de Béla Bartók.

quinton violon à 5 cordes, utilisé en France au XVIII[e] s., et parfois confondu avec le dessus de viole. L'accord de l'instrument était (du grave à l'aigu) : *sol* (sous le *do* central), *ré*, *la*, *ré*, *sol*.

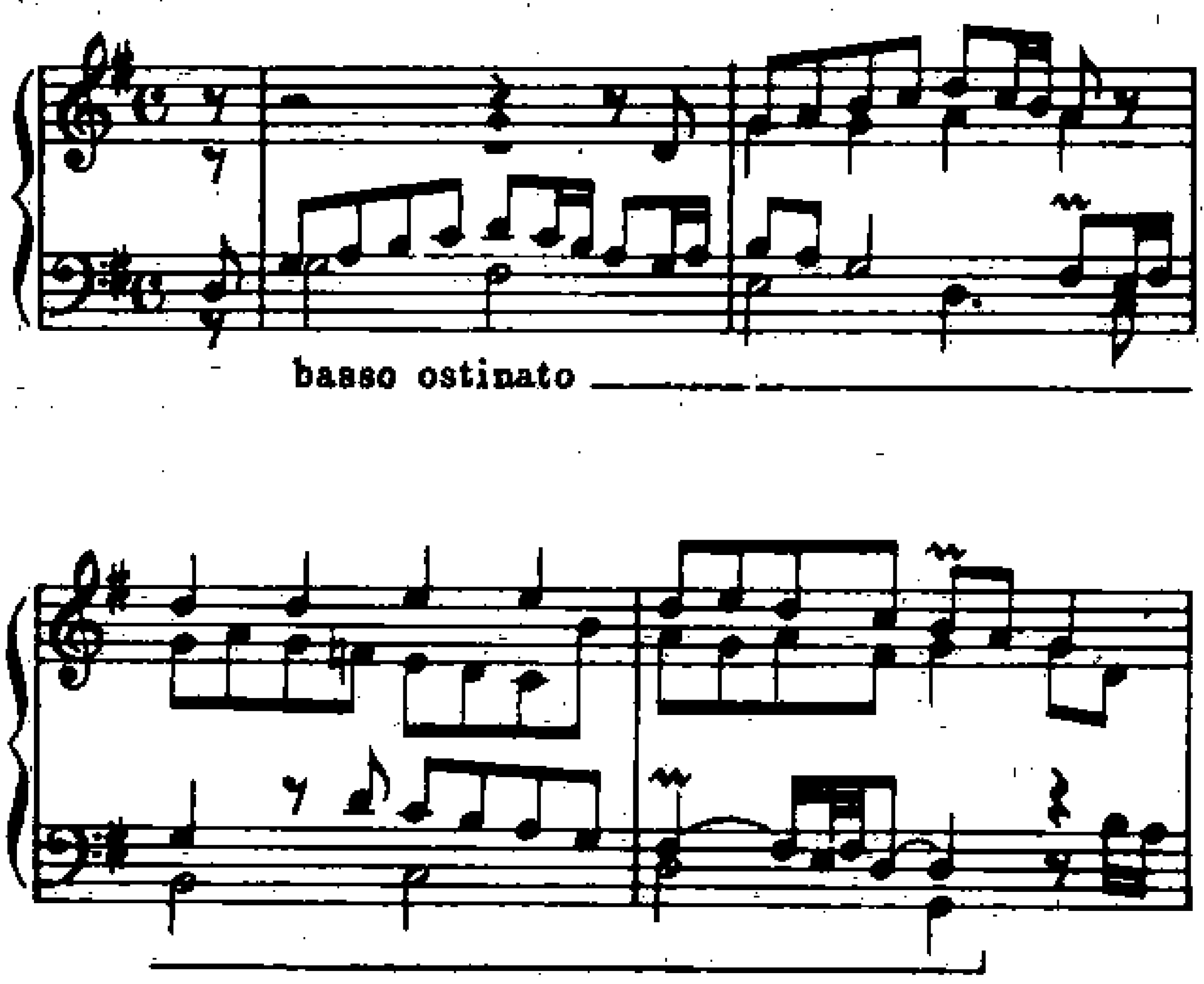
quintuple croche figure de note correspondant à l'ancienne fuse et rarement utilisée dans la notation moderne; elle vaut 1/128 de la ronde.

().

quintus ou *pars quinta*, *quinta vox* et *quintuplum*, cinquième partie d'une composition à 5 voix. Dans la musique des XV[e] et XVI[e] s., elle était généralement écrite dans le registre d'une des quatre autres voix (*cantus*, *altus*, *tenor* et *bassus*), mais passait souvent d'un registre à l'autre, et portait, dans ce cas, le nom de *vagans*. Lorsqu'elle se plaçait entre le *tenor* et le *bassus*, elle était appelée *barythonus* (baryton).

Quiroga Manuel (Pontevedra, Galice, 1892-1961) violoniste espagnol. Il étudia au Conservatoire de Madrid, puis à celui de Paris où il remporta le Premier Prix de violon et le Prix Sarasate. Il fit de nombreuses tournées de concerts où il se produisit souvent en duo avec le pianiste J. Iturbi.

quodlibet composition de caractère moqueur, opposant des mélodies (sacrées ou profanes) de styles très différents, soit par le ton du texte, soit par la musique. On en trouve les premiers exemples dans les « chansons avec des refrains » des trouvères des XII[e] et XIII[e] s., dans lesquelles les mélodies se succèdent sans aucun lien. Aux XVI[e] et XVII[e] s., époque de sa plus grande floraison, le q. était écrit en style polyphonique : les différentes mélodies, exécutées simultanément, donnaient lieu à un mélange d'effets comiques. Le terme est également utilisé pour les compositions reposant sur des jeux de mots ou des textes à caractère moqueur. Alessandro Striggio, Luca Marenzio et J. S. Bach utilisèrent cette forme musicale.



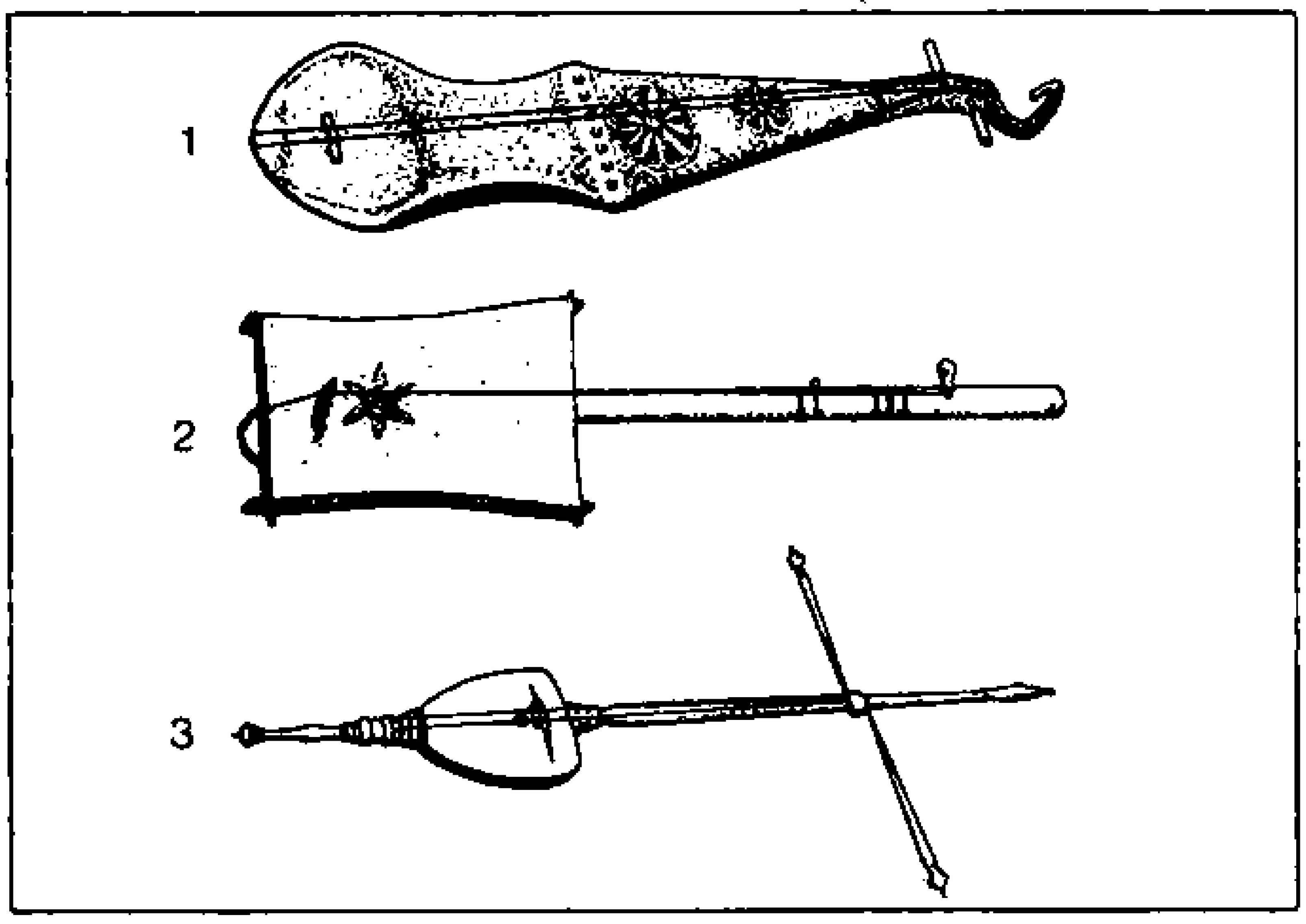
« Quodlibet », variation 30 des « Variations Goldberg » de J. S. Bach.

R

Raaff Anton, ou A. Raaf (Gelsdorf, Ahrweiler, Bonn, 1714 - Munich 1797) ténor allemand. Après avoir débuté à Florence en 1739, il chanta dans plusieurs pays européens et également à Naples pendant une dizaine d'années environ. A Mannheim (en 1772), il devint l'ami de Mozart, qui lui dédia quelques œuvres et composa pour lui *Idoménée* (1781). Doté d'une voix sonore, étendue, mais aussi — d'après les témoignages — d'une extraordinaire agilité, il est considéré comme l'un des meilleurs ténors de la période allant de 1740 à 1770.

rabab ou rebab, nom persan désignant différents instruments à cordes répandus dans les pays de culture islamique, du Maroc à l'Indonésie, en passant par l'Egypte, la Palestine, l'Inde du Nord et la Malaisie. A l'exception du r. d'Afghanistan, du Pakistan et de l'Inde du Nord, qui utilisent un luth à cordes pincées, tous les autres r. sont joués à l'aide d'un archet. Le r. du Maghreb (Maroc, Algérie, Tunisie) est creusé dans une unique pièce de bois, de forme trapue et oblongue, dans laquelle se fondent avec une continuité de ligne, la caisse — dont la table d'harmonie est recouverte d'une peau fine — et le manche, recouvert d'une feuille de laiton perforée. Il possède deux cordes tendues par deux grosses chevilles fixées latéralement sur un chevillier recourbé. Ce type de r. fut introduit en Europe au Moyen Age, par l'Espagne, et donna le → rebec. Le r. du Moyen-Orient (Egypte, Palestine, Syrie, Irak) possède une caisse de résonance quadrangulaire dont les côtés verticaux se rétrécissent vers le centre, une table d'harmonie, un fond en peau et un manche cylindrique à spirale, sur lequel est tendue une corde : il est appelé «r. des poètes» parce qu'il accompagne le chant des chanteurs ambulants. Le r. du haut Nil (Nubie) est composé d'une petite caisse de résonance creusée dans une noix de coco recouverte de peau et traversée par un long manche cylindrique en bois. Il possède deux cordes. Le r. indonésien (Java, Sumatra) a également deux cordes tendues au moyen de deux chevilles démesurément longues et étroites, et une caisse de résonance en bois ou en coque de noix, cordiforme, avec une membrane de peau faisant fonction de table d'harmonie. Il est souvent en ivoire et fait partie de l'orchestre → gamelan. Enfin, le r. à cordes pincées est creusé dans une unique pièce de bois, avec une caisse très étroite et profonde, se terminant par deux petites anses creusées, au-dessus desquelles se trouve un manche très fuselé. Il a 6 cordes principales et une douzaine de cordes sympathiques.

Rabab : 1 *du Maghreb,* 2 *du Moyen-Orient,* 3 *d'Indonésie.*



Rabagliati Alberto (Milan 1908 - Rome 1974) chanteur italien de musique légère. Engagé pour un film sur Rudolph Valentino, il passa quatre ans aux Etats-Unis comme acteur. En tant que chanteur, il dut ses premiers succès à E. Lecuona qui l'engagea à Paris dans son ensemble sud-américain. Il devint ensuite l'un des chanteurs italiens les plus populaires de la radio pendant la guerre, surtout avec l'orchestre Barzizza. Parmi ses succès, citons : *Maria La O, Bambina innamorata.*

Rabaud Henri Benjamin (Paris 1873-1949) compositeur et chef d'orchestre français. Grand Prix de Rome en 1894, il dirigea les orchestres de l'Opéra de Paris (1908-1918) et de Boston (1918-1919). En tant que compositeur il se distingua par l'élégance de son écriture, inspirée des modèles classiques, et par son goût raffiné pour le timbre. Parmi ses œuvres, il faut rappeler : 6 opéras, dont *la Fille de Roland* (1904), *Mârouf, savetier du Caire* (celui qui eut le plus de succès, 1914), *l'Appel de la mer* (1924) et *Rolande et le mauvais garçon* (1934); 2 symphonies et le poème symphonique *la Procession nocturne* (1899); *Psaume IV* pour soli, chœur et orchestre (1901); *Prélude et Toccata* pour piano et orchestre (1945).

rabel ou ravel, dans la tradition espagnole, instrument cordophone, joué avec un archet, dérivant du *rebab* arabe ou de la fidule. Son corps rectangulaire, aux angles arrondis est creusé dans un seul bloc de bois. Il possède une ou deux cordes : quand il y en a deux, l'une est utilisée pour la mélodie, l'autre fait fonction de bourdon. L'archet est très courbe.

Racek Jan (Bučovice, Moravie, 1905 - Brno 1979) musicologue tchèque. Directeur (1948-1970) de l'Institut d'ethnomusicologie de Brno et de la collection *Musica antiqua bohemica*, il a fait des études et des recherches dans le secteur de la musique bohème des XVII^e-XVIII^e s. Il a également publié des essais et des ouvrages sur Smetana, Janáček, Dvořák, la musique russe et l'influence de Beethoven en Bohême.

Rachmaninov Sergueï (Onega, Novgorod, 1873 - Beverly Hills, Californie, 1943) compositeur, pianiste et chef d'orchestre russe naturalisé américain. Il étudia à Saint-Pétersbourg et à Moscou avec Tanéiev et Arenski. A partir de 1893, il entreprit comme pianiste de brillantes tournées en Russie et à l'étranger; de 1904 à 1906, il dirigea le Bolchoï et, de 1911 à 1913, l'Orchestre philharmonique de Moscou. Lorsque la révolution éclata, il vécut en France, en Suisse, puis s'installa aux Etats-Unis où il poursuivit sa carrière triomphale de concertiste. En tant que compositeur, il s'aligna sur les positions occidentalistes de Tchaïkovski et du milieu moscovite; dans ses premières œuvres, il révèle déjà une tendance marquée pour un style éclectique et cosmopolite. Un langage harmonique personnel, une bouillante densité d'expression d'allure postromantique avec une certaine emphase mélodique, constituent les mérites de ses compositions symphoniques, pour chœurs et pour piano, qui tendent un peu, surtout dans les concertos pour piano, à une virtuosité superficielle. Parmi ses compositions les plus célèbres, signalons : les opéras *Francesca da Rimini* (1906) et *Paganini* (1939), les 3 symphonies, les *Danses symphoniques* et le poème symphonique *l'Ile des morts* (1907); les 4 concertos pour piano et orchestre, la célèbre *Rhapsodie sur thème de Paganini* (1934), les nombreux morceaux pour piano solo (dont les *Morceaux de fantaisie*, 1892, qui comprennent le célèbre *Prélude en do dièse mineur*) et les élégants lieder pour chant et piano.

Rachmaninov, dessin de L. Pasternak.

Racine Jean (La Ferté-Milon, Aisne, 1639 - Paris 1699) poète et auteur dramatique français. Ne s'étant associé qu'une fois avec Lully, pour l'*Idylle sur la paix* (1685), divertissement, alors que ses projets pour le genre de la tragédie lyrique étaient plus anciens, il réussit à imposer *Esther* (1689) et *Athalie* (1691), mises en musique par J.-B. Moreau. Après sa mort, plusieurs de ses œuvres, *Andromaque, Britannicus, Iphigénie, Mithridate* ou *Phèdre*, servirent de sujet d'opéras à différents auteurs. □

racleur instrument idiophone qui consiste en une surface plissée naturellement ou creusée d'une série d'encoches parallèles, sur laquelle on fait passer une baguette qui, en frottant contre la denture et en alternant les chocs contre les dents et les passages dans les creux intermédiaires, produit un son qui est le résultat d'une série de percussions rapprochées. Le r. peut être constitué par un corps sonore plissé et par un objet aphone qui passe dessus, ou, inversement, par un corps aphone et par un objet élastique sonore qui produit le raclement. Le → guiro et la → crécelle sont des exemples de r.

Racquet famille d'organistes français. PHILIPPE (? v. 1570 - Paris 1636) prêtre et organiste. Il joua les orgues de St-Germain-l'Auxerrois (1596-1599), avant d'être nommé titulaire de celles de St-Etienne-du-Mont (1599-1635). BALTHASAR (? - Paris 1631) luthiste, chanteur et organiste, frère du précédent. Il fut organiste de St-Germain-l'Auxerrois où il succéda à son frère en 1599. CHARLES (Paris v. 1598-1664) organiste et compositeur, fils du précédent. Après un voyage en Allemagne, où il remporta divers prix, il fut titularisé aux orgues de Notre-Dame de Paris (1618-1664), tout en restant au service de Marie de Médicis. M. Mersenne, le considérant comme un excellent contrapuntiste, a intégré ses *12 Versets de psaume en duo* dans son *Harmonie universelle*, et possédait de lui une *Fantaisie* pour orgue, qui se situe entre la musique d'E. Du Caurroy et celle de F. Roberday : ce sont les deux seules œuvres qui nous soient parvenues. Ses élèves les plus connus furent N. Gigault et M. de La Guerre. JEAN (Paris 1633-1689) organiste, fils du précédent. Titulaire des orgues de la Madeleine-en-la-Cité (v. 1651-1662) et de St-Symphorien (1657-1660), il fut suppléant de son père à Notre-Dame de Paris dès 1647, avant de lui succéder en 1659 et d'être définitivement titularisé en 1664. □

Radesca Enrico, dit Radesca di Foggia (Foggia XVI^e s. - Turin 1625) compositeur italien. A partir de 1597 environ, il vécut à Turin, où il fut maître de chapelle à la cour de Savoie et à la cathédrale. Outre des messes et des motets, il écrivit, pour la cour ducale, 5 livres de *Canzonette, madrigali et arie*, plusieurs fois réédités, et comprenant des chants espagnols, des danses, des *canzoni a ballo* et des pièces de circonstance dont l'écriture repose surtout sur des accords et possède une fraîche sensibilité mélodique et rythmique.

Radić Dušan (Sombor 1929) compositeur serbe. Après ses études à l'Académie de musique de Belgrade, il a étudié avec D. Milhaud et O. Messiaen. Influencé principalement par B. Bartók, S. Prokofiev et I. Stravinski, son langage apparaît comme un mélange subtil entre musique «savante» et musique populaire, surtout dans les compositions destinées à la voix, comme les cantates *Spisak* («Liste», 1956), *Uspravna zemlja* («Scènes de village», 1956) et *Ćele-kula* («la Tour au crâne», 1957), sur des textes du poète Popa. Outre des œuvres pour l'orchestre, dont *Divertimento* (1961) ou *Iz moje domovine* («De mon pays», 1970), il a écrit de la musique pour le piano et le violon, de la musique de film et des ballets, dont *Ljubav, to je glavna stvar* («l'Amour prime tout», 1962). □

Radicati Felice Alessandro (Turin 1775 - Bologne 1820) violoniste et compositeur italien. Elève de Pugnani, il connut un grand succès comme soliste. Il composa surtout des œuvres pour quatuor à cordes,

influencées par le modèle de Boccherini et celui des classiques viennois, mais qui annoncent déjà une intense sensibilité romantique.

Radiciotti Giuseppe (Iesi 1858 - Tivoli 1931) musicologue italien. Il fut l'un des premiers chercheurs italiens à placer la recherche musicologique sur des bases scientifiques. Connu surtout pour sa monumentale biographie de G. Rossini, encore d'actualité, (3 vol., 1927-1929), il publia également de nombreuses études sur la musique dans la province des Marches et un important essai sur *G. B. Pergolesi* (1910).

Radino Giovanni Maria (Padoue XVI[e] s. - ap. 1607) luthiste et compositeur italien. Organiste dans plusieurs églises de Padoue, il publia, entre autres, un livre de tablatures de danses pour luth (1592), qu'il transcrivit ensuite pour clavecin.

radio et télévision système de transmission des sons et des images par l'intermédiaire de la modulation d'ondes électromagnétiques ou hertziennes. Les origines de la radio se situent dans la théorie générale des ondes électromagnétiques de C. Maxwell (1864), puis dans les travaux de H. Hertz (1887) sur les ondes hertziennes, d'E. Branly sur le détecteur (1890), d'A. Popov sur l'antenne et, dès 1894, de G. Marconi sur la coordination de l'ensemble de ces découvertes, pour aboutir à la première liaison par télégraphie sans fil au-dessus de la Manche en 1899. Après que R. Fessenden ait réussi, en 1906, les premières liaisons en téléphonie sans fil, c'est la mise au point de la lampe triode par L. de Forest qui donna à la TSF le moyen de ses futurs progrès. Dès ses débuts, la radiophonie est liée à la diffusion de la musique : en 1913 déjà, un groupe de chercheurs effectuait des retransmissions expérimentales de concerts hebdomadaires à partir du château royal de Laeken en Belgique; ces expériences furent interrompues lorsqu'éclata la Première Guerre mondiale. En 1920, la station émettrice britannique de Chelmsford diffusa un concert de la soprano australienne Nellie Melba. L'année suivante, commencèrent des retransmissions régulières en France à partir de l'émetteur parisien de la tour Eiffel. En 1922, la Grande-Bretagne à son tour entreprenait la diffusion régulière de programmes radiophoniques, puis l'Allemagne en 1923 et, en 1924, c'était le tour de l'Italie, avec un programme d'actualité et un concert. De nombreuses heures d'émission furent alors consacrées aux programmes musicaux les plus divers, soit en liaison directe avec des salles de concert, soit au moyen de la diffusion de disques. Le développement des premières stations fut relativement désordonné et les Etats durent mettre de l'ordre dans une anarchie naissante, en contrôlant ce phénomène par la création d'organismes publics : la Compagnie générale de TSF ou CSF, en France (1920), la British Broadcasting Company en Angleterre (1922), la Reichsrundfunk Gesellschaft en Allemagne (1923), l'Union radiophonique italienne en Italie (1924) et la Federal Radio Commission (1927) aux Etats-Unis... Dans les années 1930, l'audience de la radio s'amplifia considérablement grâce aux nouveaux postes récepteurs à lampes : l'attrait de la radio tenait à la grande variété de ses programmes, qui comprenaient de fréquents concerts vocaux et instrumentaux de musique religieuse, symphonique et de chambre, selon une ligne éclectique à laquelle le nouveau moyen de communication de masse ne pouvait se soustraire. A côté de la grande musique de répertoire, un large espace était laissé aux premières exécutions de jazz-band, sans oublier la chanson populaire et patriotique et les jeux radiophoniques. Suivant l'évolution des mœurs, la radio devint plutôt le reflet du goût moyen des auditeurs qu'une source d'innovation créatrice. Toutefois, l'augmentation exceptionnelle de la consommation musicale grâce à la programmation radiophonique ne fut pas sans conséquences sur les usages de la vie sociale, et, partout, se formèrent de grands ochestres de musique légère, tandis que la programmation de «grande musique», à côté de retransmissions régulières d'opéras, trouva la voie des concerts symphoniques organisés dans les nouveaux auditoriums radiophoniques. La forte influence du moyen radiophonique est illustrée par le succès de *Lili Marlène,* chanson lancée par Radio-Belgrade pendant la Deuxième Guerre mondiale et qui devint vite un événement politique et humain d'intérêt international, car elle fut immédiatement adoptée par toutes les armées en guerre sur tous les champs de bataille d'Europe. Au cours des années 1950, alors qu'elles jouissaient d'un crédit d'écoute considérable, dû en grande partie à leur rôle pendant la Seconde Guerre mondiale, les radios européennes, devenues un outil à la fois populaire et culturel, se mirent à favoriser l'expérimentation de techniques nouvelles et de langages musicaux liés au moyen radiophonique : en France, dès 1948, P. Schaeffer développa la musique concrète, «née de la rencontre de la radio et de la musique» (Fr. Bayle), et la RTF retransmettait alors ses premiers «concerts de bruits», pendant que, en 1951, se constituait autour de P. Schaeffer le «Groupe de recherche de musique concrète» de la RTF, avec P. Boulez, J. Barraqué, P. Philippot et d'autres. Ce groupe enfantera quelques années plus tard, en 1958, le Groupe de recherches musicales de l'Institut national de l'audiovisuel. A la même époque en Italie, L. Berio produisait ses expériences de musique électronique au Studio de phonologie musicale de la RAI, alors qu'en Allemagne, dans un studio de Cologne, on exploitait les sons d'origine électrique. La musique électroacoustique ou acousmatique était née.

Pendant ce temps, on organisait les retransmissions télévisées en circuit, dont les premières expérimentations, qui remontaient à 1930, avaient été interrompues par la guerre. Le service public de télévision avait commencé en 1933 aux Etats-Unis, en 1935 en France et en Allemagne, en 1936 en Angleterre; en Italie, elle devait apparaître beaucoup plus tard, en 1954. Dans la programmation télévisée, l'importance du moment musical est également primordiale. En 1939, la télévision allemande organisa la première retransmission d'un opéra (Mozart), alors que la première retransmission radiophonique en direct effectuée dans le monde avait été, le 13 décembre 1910, celle de *Paillasse* de Leoncavallo à partir du Metropolitan de New York. La radio évolua au rythme de la technologie et organisa les premiers programmes stéréophoniques en France en 1950; ces programmes alors que, petit à petit, se répandit également l'enregistrement stéréophonique sur disque et sur bande magnétique, donnèrent à l'émission musicale une nouvelle et forte impulsion.

Le 6 juin 1954 fut effectuée la première liaison en eurovision. Deux ans plus tard, le 15 avril 1956, la NBC ouvrit à Chicago le premier centre de production de programmes télévisés en couleur, mais l'Europe attendit 1967 pour colorer ses programmes, avec l'adoption de deux procédés concurrents : le Pal allemand et le Secam français. Les années 1960 virent s'accomplir de rapides progrès, après la mise au point aux Etats-Unis, en 1956, du magnétoscope par la firme Ampex, et dont l'emploi se généralisa ensuite en Europe.

L'avènement de l'ère des satellites artificiels permet la production et la retransmission d'émissions de télévision à l'échelle mondiale, grâce à la série des satellites Telstar qui, en juillet 1962, assurèrent la première liaison transocéanique Europe-Etats-Unis. En juillet 1969, le réseau mondial suivit en direct les phases du débarquement des premiers hommes sur la lune. Dans les années 1970 et 1980, se sont créés en Europe de nombreux émetteurs radiophoniques et des réseaux de télévisions privés, par satellite ou par câble, qui ont eu pour conséquence une diffusion capillaire de programmes, spécialement de musique de variétés, de films, de «séries» et de jeux, qui ont engendré une augmentation de la consommation de musique légère : le lancement et le développement du vidéoclip et du vidéodisque ont aussi apporté une forte impulsion à ce type de consommation et donné naissance à un véritable filon spécifique du marché discographique. En ce qui concerne la «grande musique», la télévision en retransmet beaucoup moins que la radio : en général il s'agit de ballets (qui offrent des éléments visuels captivants grâce surtout à la technique de la décomposition et du montage électronique) et d'opéras qui se rattachent à un goût populaire et à la renommée des grands théâtres internationaux d'où ils sont retransmis. □

Radnai Miklós (Budapest 1892 - 1935) compositeur et organisateur de concerts hongrois. Il étudia à Budapest, à Munich, en France et en Belgique, puis il fut, à partir de 1925, directeur de l'Opéra de Budapest où il resta jusqu'à sa mort. Il contribua de manière significative à la vie musicale hongroise et fut considéré comme le plus grand directeur de l'histoire de l'Opéra de Budapest. Ses compositions comprennent des opéras, des pages orchestrales, des lieder, des œuvres de musique de chambre et des pièces pour piano.

Radó Aladár (Budapest 1882 - Boljevci, Belgrade 1914) compositeur hongrois. Chef d'orchestre à Berlin, il s'affirma comme l'un des compositeurs les plus doués de l'école hongroise postromantique; il essaya de mêler des éléments magyars à un langage musical d'inspiration germanique. Il composa une symphonie et un poème symphonique, un *Concerto hongrois* pour violoncelle, des opéras.

Radziwill Antoni Henryk (Vilna 1775 - Berlin 1833) mécène et compositeur polonais. Issu d'une famille patricienne, il entretint des rapports étroits avec le milieu artistique berlinois. Excellent violoncelliste et bon chanteur, il composa beaucoup de musique vocale et de chambre, des romances françaises et des musiques de scène pour le *Faust* de Goethe.

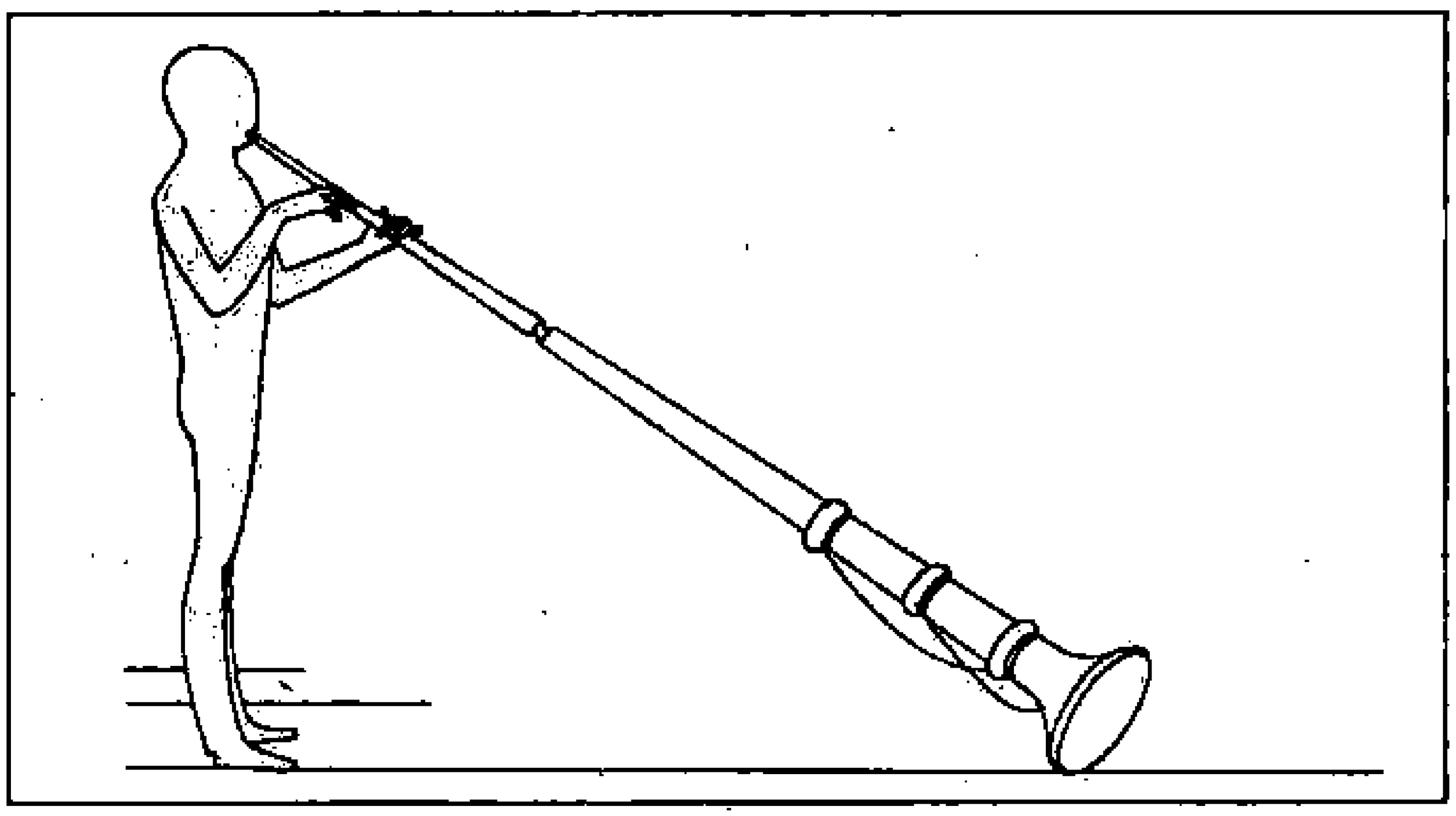
Raeburn Boyd (Taith, Dakota du Sud, 1913) chef d'orchestre de jazz américain. De 1944 à 1946, il fut à la tête d'un orchestre où se mêlaient curieusement des éléments de swing et des compositions de style européen, puis des éléments de bop. A cet orchestre participèrent les trompettistes Dizzy Gillespie et Ray Linn, les trombones Trummy Young et Britt Woodman, les saxophonistes Hal McKusik, Frank Socolow et Lucky Thompson, le pianiste Dodo Marmarosa et les arrangeurs Ed Finkel et George Handy.

Raff Joseph Joachim (Lachen, Zurich, 1822 - Francfort/Main 1882) compositeur et professeur allemand. D'humble origine, il fut aidé par Mendelssohn, par Hans von Bülow et enfin par Liszt, qui le choisit comme assistant à Weimar et lui demanda de collaborer à l'écriture de quelques morceaux symphoniques. R. fut un compositeur très doué et à la solide préparation technique : son imposante production, qui comprend 216 numéros d'opus, parmi lesquels on relève des compositions pour piano et de musique de chambre, trouve ses limites les plus nettes dans l'éclectisme. Sa *Cavatine* op. 85 pour violon et piano est très populaire.

rag → ragtime.

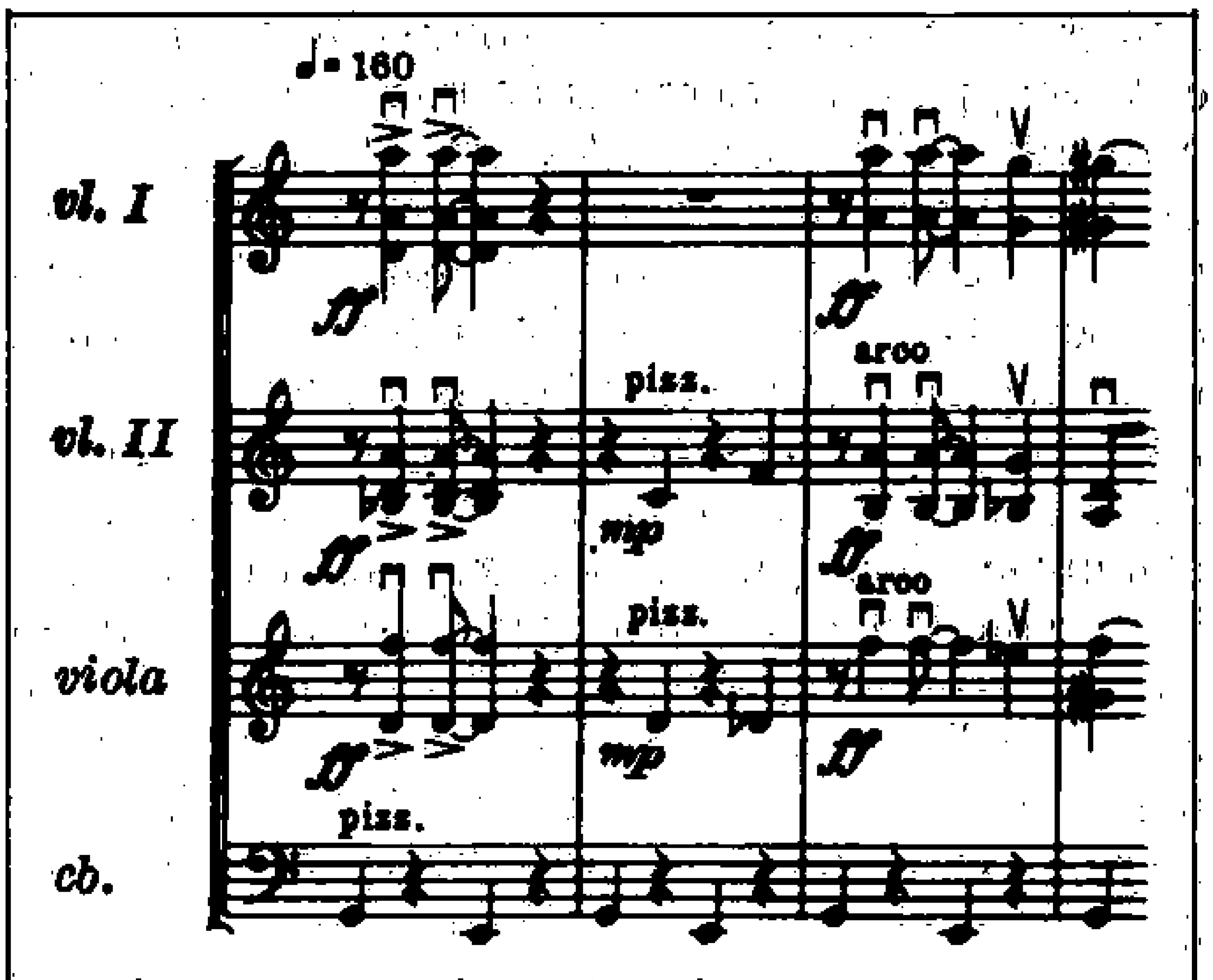
rāga terme de la musique indienne; se reporter au Précis d'histoire de la musique, les Civilisations musicales extra-européennes, chapitre sur la musique indienne.

rag-dung très longue trompette en cuivre ou en argent de la musique rituelle du lamaïsme (Tibet, Népal, Ladhak, Sikkim, Buthan). Son profil est fortement conique et elle est construite en plusieurs sections insérées l'une dans l'autre de manière que l'on puisse la réduire comme un télescope. On en joue toujours par paires et les sons produits sont extrêmement graves, en raison de la longueur qui peut dépasser 6 mètres, sur trois registres fondamentaux.



Rag-dung, trompette en usage dans la musique rituelle du lamaïsme.

ragtime musique populaire pour piano, née dans le Midwest et qui s'est ensuite répandue vers la fin du XIX^{e} s. aux Etats-Unis. La main gauche impose un rythme constant de marche, tandis que la main droite produit un rythme syncopé obtenu en accentuant de façon variée les huit sous-divisions. Le r. est d'origine noire (et de rythme africain) et constitue un trait d'union important entre les chants populaires et le blues d'un côté, et le jazz de l'autre, car il est la première expression instrumentale de la musique afro-américaine qui, précédemment, ne s'était exprimée que vocalement. Cependant, sur le plan de l'harmonie et de la mélodie, il a subi les influences européennes si bien que, très vite, des interprètes et des compositeurs blancs se l'approprièrent. Le principal compositeur-interprète de r. fut Scott Joplin dont on



Rythmes typiques de ragtime dans la partie du quatuor à cordes du «Rag-time» pour 11 instruments de I. Stravinski.

conserve encore des rouleaux de piano mécanique (c'est ainsi que cette musique se propageait). Le r. fut ensuite utilisé dans le jazz notamment avec Jelly Roll Morton qui le mêla souvent, et d'une façon originale, avec le blues. Des compositeurs de musique savante se sont inspirés du r., comme Stravinski et Milhaud.

Raguenet François (Rouen v. 1660 - Paris v. 1722) historien et homme de lettres français. Un séjour de deux années en Italie lui permit de connaître la musique italienne; de retour en France, il publia le célèbre *Parallèle des Italiens et des François, en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702), dans lequel il défendait, avec beaucoup d'objectivité, la tradition italienne contre ses détracteurs français, disciples de Lully.

Raimbaut de Vaqueiras, ou Rambaud de V. ou Rambaldo di V. (v. 1155 - v. 1207) troubadour français. Il fut l'un des plus importants troubadours provençaux, en activité en Italie. De sa production, il reste 35 poésies, dont 7 mises en musique, parmi lesquelles on trouve la célèbre pièce *Kalenda maya*.

Raimon de Miraval (v. 1140 - v. 1220) troubadour français. Seigneur de Miraval, près de Carcassonne. De modeste condition, il a joui de l'amitié de Raimon VI, comte de Toulouse, et de la protection, notamment, de Pierre II d'Aragon et du vicomte Roger II de Béziers. Après avoir été dépossédé par le concile de Latran, en 1215, il alla se réfugier près de Raimon VI qu'il suivit en Espagne. Il mourut peut-être au monastère cistercien de Lerida. Ses poèmes furent des modèles de chansons d'amour; 47 de ses pièces nous sont parvenues dont 22 notées. □

Raimondi Gianni (Bologne 1923) ténor italien. Il débuta en 1953 et, pendant deux décennies environ, se produisit dans les plus grands théâtres italiens dans le répertoire romantique aussi bien que vériste; il se distingua par son aisance et son timbre éclatant dans le registre aigu.

Raimondi Ignazio (Naples v. 1735 - Londres 1813) violoniste et compositeur italien. Après avoir été violoniste au théâtre San Carlo de Naples, en 1762, il s'établit à Amsterdam, comme soliste et chef d'orchestre. De 1780 à sa mort, il vécut à Londres, où il devint célèbre avec sa symphonie *The Battle* («la Bataille», 1780) et ses nombreux concerts publics. Il composa l'opéra, *la Muta* (Paris, 1789), 2 symphonies, une symphonie concertante, 6 concertos pour violon, de nombreux quatuors à cordes avec flûte, des trios à cordes (également avec flûte) et d'autres œuvres de musique de chambre, ainsi que des marches pour harmonies militaires. Comme violoniste, il se situe parmi les épigones de Tartini; ses œuvres de musique de chambre restent liées aux modèles préclassiques, alors que son emploi de l'orchestre montre une certaine variété d'effets et de techniques.

Raimondi Pietro (Rome 1786 - 1853) compositeur italien. Ses premières œuvres lyriques, écrites dans le style de l'école napolitaine de la fin du XVIII^{e} s., lui procurèrent des postes importants : il fut directeur des théâtres royaux de Naples, du Real Teatro de Palerme et, en 1852, maître de chapelle à St-Pierre de Rome. Sa production lyrique est abondante; son opéra *Il Ventaglio* (1831), de style concertant, fut célèbre. On peut remarquer également la maîtrise avec laquelle il appliqua le contrepoint sévère d'ascendance palestrinienne, dans ses oratorios, ses messes et autres œuvres de musique sacrée.

Raimondi Ruggero (Bologne 1941) baryton-basse italien. De 1964 à aujourd'hui, il a parcouru une brillante carrière dans les plus grands théâtres du monde. Doté d'une voix souple à la tessiture étendue, il a une prestigieuse présence sur scène et possède un grand talent d'acteur. Interprète célèbre de *Don Giovanni* et de *Boris Godounov*, il joue également les plus grands rôles de basse de Verdi et incarne parfois des personnages à la voix de baryton comme Escamillo de *Carmen* et Scarpia de *la Tosca*.

Rainey Ma (Columbus, Géorgie, 1886 - Rome, Géorgie, 1939) chanteuse de blues américaine. Considérée comme l'inspiratrice de Bessie Smith, elle fut la première à faire connaître, dans un style personnel, le blues urbain. Elle chanta souvent accompagnée de l'orchestre de F. Henderson.

Rainger Ralph (New York 1901-1942) auteur de musique légère nord-américain. Installé à Hollywood dans les années 1930, il écrivit des chansons, spécialement pour Bing Crosby qui les interpréta dans ses films, comme *Love in bloom* (1934) et *June in January* (1934) qui furent très populaires.

Raisa Rosa, nom d'artiste de Rosa Burstein (Bialystok 1893 - Los Angeles 1963) soprano américaine d'origine polonaise. De 1912 à 1937, elle interpréta avec succès dans les théâtres du monde entier le répertoire du XIX^{e} s. et le répertoire contemporain. Elle participa à la première représentation de *Nérone* de Boito (1924) et de *Turandot* de Puccini (1926). Sa voix était chaude et étendue et s'alliait à un vigoureux tempérament d'interprète.

Raison André (? v. 1650 - Paris 1719) organiste et compositeur français. Il fut organiste de l'abbaye Ste-Geneviève (1666-1716) et des Jacobins de la rue St-Jacques (1687-1719). Son élève le plus connu est L.-N. Clérambault, qui lui succéda au couvent des Jacobins. Il a publié deux importants recueils pour son instrument : le *Livre d'orgue contenant cinq messes suffisantes pour tous les tons de l'Eglise ou quinze Magnificat... et une Offerte...* (1688), et le *Second Livre d'orgue sur les acclamations de la Paix tant désirée... auxquelles l'auteur adjoûte plusieurs noëls* (1714). □

Raitio Väinö (Sortavala, Carélie, 1891 - Helsinki 1945) compositeur finlandais. Ses œuvres ont parfois recours au folklore, mais son style porte d'évidentes traces d'impressionnisme. Il composa 5 opéras, 1 ballet, 7 poèmes symphoniques et de la musique instrumentale pour orchestre, de la musique de chambre, des mélodies et des chœurs.

Rajičič Stanojlo (Belgrade 1910) compositeur yougoslave. Il étudia à Prague et, à ses débuts, il fut attiré par l'atonalité; mais, par la suite, il a adopté un langage d'allure classique, sans négliger toutefois le folklore serbe. Il est l'auteur de 2 opéras, 2 ballets, 6 symphonies et divers concertos.

Rakov Nikolai Petrovitch (Kaluga 1908) compositeur, chef d'orchestre et violoniste soviétique. En 1946, il remporta le Prix Staline avec son premier concerto pour violon. L'année suivante il composa ses œuvres les plus connues : le tableau symphonique *Dans les steppes du Kazakhstan* et l'*Ouverture russe*. Il enseigna à Moscou où il fut le maître d'E. Denisov. Il se rattache directement à la tradition russe du XIXe s.

Raksin David (1913) compositeur américain de musique légère. Auteur de musiques originales de films, ses succès sont liés au cinéma : *Laura* (chanson du film du même nom) et *Kiss*, lancée par Marilyn Monroe dans le film *Niagara Falls* («les Chutes du Niagara»).

rallentando terme agogique indiquant une diminution progressive de la rapidité d'exécution du passage concerné. Habituellement, on utilise l'abréviation «rall.» Synonyme de *ritardando*, le r. est annulé avec l'indication *tempo primo*, qui prescrit le retour à la vitesse d'exécution initiale.

ramble rythme et danse de l'Amérique du début du XXe s., semblables au → stomp et adoptés par le jazz de La Nouvelle-Orléans. Le terme apparaît dans quelques titres de compositions de cette époque : *Muskrat Ramble*, *Tailgate Ramble*.

Rameau Jean-Philippe (Dijon 1683 - Paris 1764) compositeur français et théoricien de la musique. Fils d'un organiste, il ne se consacra entièrement à la musique qu'à partir de 1701, date à laquelle il effectua un voyage en Italie et séjourna à Milan. En 1702, il exerça à Avignon, puis à Clermont-Ferrand, en qualité de maître de chapelle ou d'organiste, se passionnant déjà pour les études théoriques. Etabli à Paris en 1706, il y publia son *Premier Livre de pièces de clavecin*. Trois années après, il fut nommé organiste à l'église Notre-Dame de Dijon; en 1713, il eut un poste analogue à Lyon, et, en 1716, on le retrouve de nouveau à Clermont-Ferrand. Le milieu parisien, qui lui était hostile au début, accueillit favorablement la publication, en 1722, de son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*; bien que cet ouvrage ait suscité une polémique agitée, R. put cependant réaliser son rêve de s'établir à Paris. En 1726, il publia le *Nouveau Système de musique théorique*. Sa notoriété continuait alors à se limiter au domaine théorique; en tant que compositeur, exception faite de son second recueil pour clavecin, *Pièces pour clavecin avec une méthode* (1724), il ne réussissait pas à obtenir le succès. Il lui fut difficile de s'insérer dans le domaine lyrique, unique voie où il aurait pu gagner la faveur du public. Puis, de façon imprévue, le riche de La Pouplinière lui proposa de diriger son orchestre privé

J.-Ph. Rameau : portrait de J.-A.-J. Aved. Dijon, Musée des Beaux-arts.

(1731); présenté à Voltaire, celui-ci lui proposa un livret d'opéra, *Samson*, que R. mit en musique très rapidement. L'opéra fut interdit par la censure, mais la glace était désormais rompue : en 1733, *Hippolyte et Aricie* marqua les débuts de R. dans le domaine lyrique; cet opéra fut suivi des *Indes galantes* (1735) et de *Castor et Pollux* (1737). L'habilité mélodramatique de R. rompait avec l'apprêt traditionnel de Lully, et la polémique entre Lullistes et Ramistes devint très âpre, culminant à propos de *Dardanus* (1739). Déçu, R. abandonna le théâtre pendant quelques années, et se plongea de nouveau dans les recherches théoriques. En 1745, il revint à ce genre avec *la Princesse de Navarre* (livret de Voltaire), pour se trouver confronté à une autre polémique avec l'opéra presque «comique», *Platée* (1745) et avec *Zoroastre* (1749); finalement, il devint l'un des deux protagonistes de la célèbre Querelle de Bouffons (1752) opposant les défenseurs de l'opéra italien (les «bouffons», soutenus par les Encyclopédistes) et les paladins de l'opéra français (les Ramistes).

Parmi les plus grands musiciens du siècle, R. marque une étape fondamentale dans l'histoire de l'opéra (*cantabile* solennel et ample avec des arias, des ariosos et des récitatifs qui tendent à s'interpénétrer et à se transformer en *declamato*, orchestration expressive et imagée, coupe dramatique, participation vitale du chœur, ainsi qu'extravagances et intercalations imprévues et «extra-théâtrales»). Cultivant essentiellement les genres de la tragédie lyrique et de l'opéra-ballet, ainsi que le simple ballet, R. composa une trentaine d'œuvres théâtrales. Mais sa production instrumentale est également importante : 3 livres de pièces pour clavecin (avec les deux recueils déjà cités, on peut retenir les *Nouvelles Suites*, 1728), dans un style en partie descriptif, typique de l'école française et, par certains aspects, plus évolué que celui de F. Couperin, et également — en plus des *6 Pièces de clavecin en concert*, pour un violon ou une flûte, et une viole ou un second petit violon (1741), de moindre importance — 4 motets sacrés et 8 chants profanes. L'activité créatrice de R. dans le domaine théorique ne fut pas secondaire, mais au moins équivalente à son activité de compositeur (en plus des traités déjà cités, on peut retenir la *Génération harmonique*, 1737, et de nombreux autres écrits de moins d'envergure). Le principe de base de la théorie de R. est ce qu'on appelle le *centre harmonique*, c'est-à-dire le son fondamental d'où jaillissent tous les sons composant un accord donné ou son renversement. Selon R., la mélodie est une conséquence de l'harmonie et celle-ci trouve ses propres lois dans les principes naturels qui

régissent la succession des sons harmoniques. Codificateur cohérent de la tonalité au sens actuel, R. peut être considéré comme le plus grand théoricien de l'âge moderne.

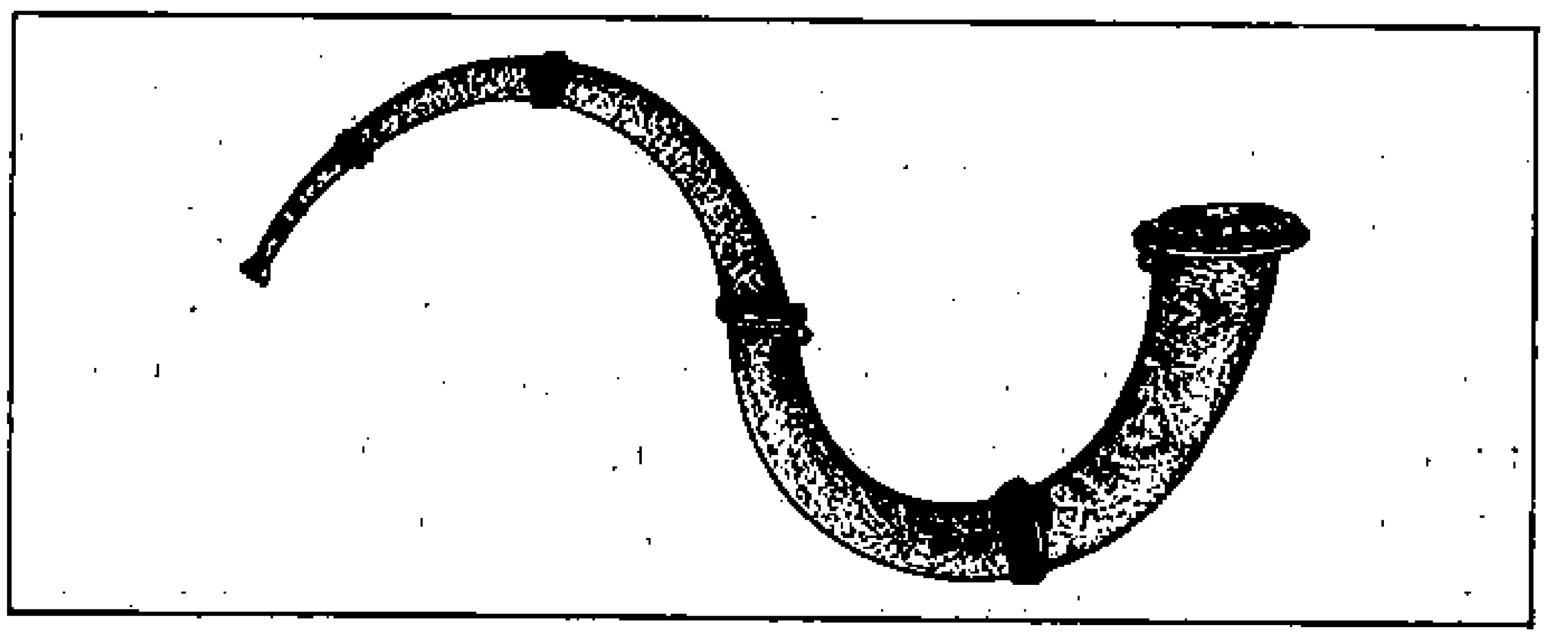
Ramey Samuel (Colby, Kansas, 1942) baryton-basse américain. Il a débuté au New York City Opera dans le rôle de Zuniga de *Carmen*, puis il se produisit dans les plus grands théâtres américains et se fit connaître, en 1981, à la Scala de Milan et au «Rossini Opera Festival» de Pesaro. Doué d'une voix bien timbrée, très étendue et très agile, il est l'un des plus grands spécialistes du répertoire de Rossini. Ses rôles de prédilection sont : Moustapha de *l'Italienne à Alger*, Don Basile du *Barbier de Séville* et Assur de *Cendrillon*.

Ramírez José (Madrid 1918) luthier espagnol. Issu d'une famille de luthiers renommés, il a créé un modèle de guitare dont les principales caractéristiques sont la profondeur du timbre et la puissance du son.

Ramos de Pareja Bartolomé (Baeza, Jaén, v. 1440 -? ap. 1491) théoricien et compositeur espagnol. Elève de J. de Monte, il étudia par la suite à l'Université de Salamanque. A partir de 1472 environ, il séjourna à Florence pendant une dizaine d'années. En 1482, à Bologne, il donna des cours et leçons publiques sur la théorie musicale, et publia le célèbre traité *Musica practica*, qui bouleversa les fondements de la théorie courante à l'époque, remontant à Gui d'Arezzo ; il proposa de remplacer l'octave par l'hexacorde dans la solmisation, une simplification des proportions des intervalles de tierce majeure (4/5) et mineure (5/6), et la constitution d'une échelle de 12 sons ; des innovations qui devinrent les fondements du système musical moderne.

Rampal Jean-Pierre Louis (Marseille 1922) flûtiste français. Parallèlement à sa carrière de virtuose, il exerça une activité didactique et un travail constant de révision du répertoire ancien, plus spécialement du répertoire pour flûte, pour les ensembles de chambre qu'il a fondés : «Quintette à vent français» et «Ensemble baroque de Paris».

ranasringa instrument aérophone de la musique populaire de l'Inde septentrionale. Il s'agit d'un cor métallique (en cuivre) au profil caractéristique en «S» ; jadis utilisé comme instrument guerrier, il est aujourd'hui employé le plus souvent pour des cérémonies à caractère religieux.



Ranasringa, cor de la musique populaire indienne.

Randegger Alberto (Trieste 1832 - Londres 1911) compositeur, chef d'orchestre et pédagogue. A partir de 1855, il s'intalla à Londres où il fut professeur de chant à l'Académie royale et au Royal College of Music. Il est l'auteur d'une célèbre méthode de chant, toujours en usage.

Rangström Ture (Stockholm 1884-1947) compositeur suédois. Dans sa jeunesse il adhéra au style de Wagner, Sibelius et C. Nielsen ; puis il élabora un style sec et linéaire à la forte tension émotionnelle. Il est l'auteur de 3 opéras, d'œuvres symphoniques, de musiques de scène pour des pièces de Strindberg, Ibsen et Shakespeare ainsi que d'une importante production de lieder.

Ránki Deszö (Budapest 1951) pianiste hongrois. Vainqueur du Concours Schumann de Zwickau en 1969, il est surtout connu en tant qu'interprète de Bartók et membre du duo Kocsis R.

Ránki György (Budapest 1907) compositeur hongrois. Elève de Kodály à Budapest et d'A. Schaeffner à Paris, il s'est perfectionné en ethnomusicologie. Dans ses compositions (opéras, musique pour enfants, musique de chambre, musique symphonique) il a introduit des éléments folkloriques, parfois orientaux.

Ranta Sulho Veikko (Peräseinäjoki, Vaasa, 1901 - Helsinki 1960) compositeur et musicologue finlandais. Il est l'une des personnalités les plus remarquables de la vie musicale finlandaise de ce siècle. Après un éclectisme inquiet, caractéristique de la première phase de sa création, il adopta un style néoclassique ouvert à des éléments folkloriques. Il composa environ 90 œuvres pour chœurs et 200 mélodies, 5 symphonies et des pièces de musique instrumentale.

Ranzato Virgilio (Venise 1883 - Come 1937) compositeur et violoniste italien. Il fut concertiste et premier violon dans l'orchestre de la Scala de Milan sous la direction de Toscanini. Il obtint un grand succès en tant qu'auteur d'opérettes typiques du style Liberty qui s'est répandu en Italie au cours des années 1920 ; les plus célèbres furent : *Il Paese dei campanelli* (1923), *Luna Park* (1924), *Cin-ci-là* (1925), *Cri-cri* (1928), *la Danza del globo* (1928) et *la Duchessa di Hollywood* (1930).

ranz des vaches expression venant d'un dicton français et désignant un type de mélodie chantée ou jouée par un cor des Alpes (*Alphorn*) et utilisée pour rappeler les troupeaux dans les Alpes suisses. On l'utilisa également dans la musique savante pour évoquer une certaine couleur locale (par ex. dans l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini).

rap mouvement musical populaire. Né aux Etats-Unis en 1979, avec le succès de *Rapper's Delight*, de Sugarhill Gang, suivi, en 1982, de *The Message*, de Grandmaster Flash, le rap apparaît à Paris à la suite des *sound systems reggae*, et dans les banlieues où éclosent des groupes de *breakdancers*. Durant l'éclipse du rap américain, entre 1983 et 1986, le mouvement du tag se développe, d'où émergent quelques groupes de taggers comme Suprême NTM ou IAM. Cependant, le mouvement reste confiné dans les banlieues pauvres où il est né. C'est seulement à la fin des années 1980, que le rap français voit ses premiers succès, notamment avec la sortie d'une compilation, *Rappatitudes* (1989), impliquant les groupes de rappers les plus connus, comme IAM, Assassin et Suprême NTM. Aujourd'hui, à l'image des groupes américains comme LL Cool J ou Run DMC, IAM, Suprême NTM, EJM, Little MC ou IZB publient leur premier album chez les plus grands distributeurs. Véritable phénomène de société, le rap partage, entre autres valeurs, l'antiracisme, la haine de la police et une méfiance farouche vis-à-vis du pouvoir sous toutes ses formes. Les rappers disent leur texte, marqué par une forte scansion syllabique, sur fond de

musique instrumentale et d'accompagnement rythmique *(human beat boxe)* réalisé par la bouche et les mains. □

Raphael Günter (Berlin 1903 - Herford, Münster, 1960) compositeur allemand. Il partit du style romantique tardif de Brahms et Reger pour arriver à un diatonisme personnel de tendance néoclassique. Il est l'auteur d'une vaste production symphonique et de musique de chambre ainsi que de nombreuses compositions chorales pour la liturgie protestante.

Rappolo Leon Joseph (Lutheran, Louisiane, 1902 - Jackson, Louisiane, 1943) clarinettiste de jazz américain. Célèbre pour ses enregistrements avec les New Orleans Rhythm Kings, il fut l'un des jazzmen blancs les plus originaux du → dixieland.

Rasetti Amedeo, ou A. Razzetti (Turin 1754 - Paris? 1799) pianiste et compositeur italien. Issu d'une famille de musiciens (compositeurs et violonistes), il composa des œuvres instrumentales et vocales, consacrées en grande partie à son instrument, et qui s'insèrent dans la tradition française de Mondonville, se caractérisant par l'élégance de l'écriture.

Rasi Francesco (Arezzo v. 1575 -? ap. 1620) chanteur, compositeur et poète italien. Elève de G. Caccini, il fut un chanteur exceptionnel et très admiré, figurant parmi les interprètes les plus intéressants du *recitar cantando* et de la nouvelle monodie. Il exerça dans les trois principales cours liées à ce nouveau style : Florence (1593), Ferrare (1596) et également Mantoue (1598-1620). En 1612, il introduisit le nouveau style à la cour impériale de Vienne. Il a composé l'opéra, *Ati e Cibele* (1617), qui est perdu. On garde de lui trois importants recueils de musique monodique et de style concertant.

Rasse François (Helchin, Tournai, 1873 - Bruxelles 1955) compositeur et chef d'orchestre belge. Vainqueur en 1899 du Grand Prix de Rome, il se consacra en Belgique et à l'étranger à l'activité de chef d'orchestre. Il est l'auteur de compositions symphoniques, de pièces pour piano et de musique de chambre dans le style romantique tardif.

Rastrelli Joseph (Dresde 1799 -1842) chef d'orchestre et compositeur italien. Issu d'une famille de musiciens, il débuta à l'âge de 6 ans comme violoniste. S'étant perfectionné à Bologne avec le Père Mattei, il s'établit ensuite à Dresde, où il travailla à l'Opéra italien et fit représenter presque toutes ses compositions lyriques, parmi lesquelles *le Donne curiose* (1821) et *Salvator Rosa* (1832), oscillant entre les modèles des compositeurs d'opéras italiens et le goût romantique allemand. Il fut également un auteur apprécié de musique sacrée.

Rasumovski Andreï Kyrillovich, prince (Saint-Pétersbourg 1751 - Vienne 1836) diplomate et mélomane russe. Ambassadeur à Vienne, il aimait jouer comme second violon dans le quatuor Schuppanzigh (1808-1816); il fut l'ami et le protecteur de Beethoven, qui lui dédia les quatuors de l'op. 59 (appelés «Quatuors R.»).

Rathaus Karol (Tarnopol, Ukraine, 1895 - New York 1954) compositeur américain d'origine polonaise. Influencé à ses débuts par Szymanowski et Schrekers, malgré l'emploi sporadique de la technique dodécaphonique, il resta essentiellement attaché au style romantique tardif et à une écriture fondamentalement tonale. Sa production comprend un opéra (*Fremde Erde* [«Terre étrangère»], 1930), des ballets, des œuvres de musique de scène et des compositions instrumentales.

Rattalino Piero (Fossano, Coni, 1931) pianiste et critique musical italien. Directeur artistique du Théâtre Comunale de Bologne, du Théâtre Carlo Felice de Gênes et, depuis 1981, du Théâtre Regio de Turin, il est professeur de piano au Conservatoire de Milan. Parmi ses publications, citons : *Gli strumenti musicali* («les Instruments de musique», 1968), *Chopin* (1969), *le Sonate per pianoforte di Beethoven* (1970) et *Storia del pianoforte* («Histoire du piano», 1982).

Ratti Bartolomeo (Padoue 1565-1634) organiste et compositeur italien. Franciscain, il exerça à Padoue, à l'église San Antonio, tout d'abord comme chanteur, puis comme organiste, enfin comme directeur de la chapelle, succédant à son maître Costanzo Porta. Il a publié deux livres de madrigaux à 5 voix, un livre de *canzonette* à 3 voix et un recueil de psaumes et de chansons mariales à 5 voix.

Ratti Lorenzo (Pérouse v. 1590 - Loreto 1630) organiste et compositeur italien, également connu sous le nom latin de Rattus Laurentius. Il fut maître de plusieurs chapelles romaines (parmi lesquelles le Collegio germanico), puis succéda à A. Cifra à la direction de la chapelle de Loreto. Il a publié 4 livres de motets de 1 à 6 voix, des litanies mariales de 5 à 8 voix; mais son œuvre principale est le recueil en 3 parties des *Sacrae modulationes* (1628), sur les textes du propre de la messe, de 2 à 12 voix avec basse continue, également pour double chœur. Il fut l'auteur de 2 livres de madrigaux à 5 voix dans le style de Marenzio et d'un «drame harmonique» (*Il Ciclope*, 1628), perdu.

Raugel Félix (Saint-Quentin 1881 - Paris 1975) chef d'orchestre et musicologue français. Elève d'A. Decaux, d'A. Roussel, de H. Libert et de V. d'Indy, il fut successivement maître de chapelle à St-Eustache (1911-1928) et à St-Honoré-d'Eylau (1928-1940), chef d'orchestre de diverses sociétés, dont la Société philharmonique de Reims (1926-1962), et chef des chœurs de la Radiodiffusion française (1934-1947). Directeur musical de l'Anthologie sonore (1949-1959), il a été vice-président de la Société française de musicologie (1944-1958). Outre sa collaboration à des revues comme «l'Orgue», et à plusieurs encyclopédies ou dictionnaires, tels que *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* et le *Dictionnaire de la musique* de M. Honegger, il a publié plusieurs ouvrages, la plupart relatifs à l'orgue : *les Organistes* (1923, 2/1961), *les Anciens Buffets d'orgue de Seine-et-Oise* (1926), *les Grandes Orgues des églises de Paris et du département de la Seine* (1927), *Palestrina* (1930), *le Chant choral* (1948) et *l'Oratorio* (1948). Il a aussi réédité de nombreuses pièces d'orgues d'anciens auteurs, dont *les Maîtres de l'orgue aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles* (1933). □

Raupach Hermann Friedrich (Stralsund 1728 - Saint-Pétersbourg 1778) compositeur allemand. Appartenant à une famille de musiciens, il exerça à Saint-Pétersbourg, Hambourg et Paris, où il joua avec Mozart. Quelques thèmes de ses sonates pour clavecin furent utilisés par ce dernier dans ses premiers concertos pour piano. En outre, R. composa quelques

œuvres lyriques et plusieurs ballets pour des œuvres de Traetta. Ses œuvres se distinguent par leurs contrastes dramatiques et leurs qualités rythmiques.

Rautavaara Einojuhani (Helsinki 1928) compositeur finlandais. Il a été influencé, d'une façon éclectique, par Hindemith, par Stravinski, par des auteurs russes comme Moussorgski et ensuite également par Bruckner et Berg. Il a composé *A Requiem in our time* («Un Requiem de notre temps», 1953) pour orchestre, de la musique symphonique, des concertos, des quatuors, le cycle de lieder *Sonnets pour Orphée*, des opéras.

Rava Enrico (Trieste 1939) trompettiste de jazz italien. Après avoir joué avec Leandro «Gato» Barbieri, il s'est associé, en 1964, à Steve Lacy. A New York, il a fait partie du Primordial Group de Roswell Rudd, puis du Liberation Music Orchestra de Charlie Haden. Il joua avec le Jazz Composers Orchestra et avec Bill Dixon. Il est l'un des plus actifs représentants italiens du → free.

ravanastron instrument cordophone à archet, d'origine ancienne, formé d'une caisse de résonance cylindrique et muni de deux cordes de soie; de nos jours, il est utilisé seulement en Inde, par quelques instrumentistes ambulants, alors qu'à une certaine période, il fut répandu surtout chez les musiciens professionnels.

Ravel Maurice (Ciboure 1875 - Paris 1937) compositeur français. A l'âge de sept ans, il entreprit l'étude du piano à Paris et, à l'âge de douze ans, celle de l'harmonie. Un an plus tard, en 1888, il entra au Conservatoire où il fréquenta les cours de contrepoint et de composition donnés par Fauré et Gédalge; il acheva ses études en 1905. A cette époque, la personnalité de R. était déjà pleinement formée et il avait écrit quelques-unes de ses compositions les plus significatives, dont *Menuet antique* (1895) et la célèbre *Habanera* (1896) pour deux pianos : à côté d'un goût raffiné pour l'harmonie, on peut y déceler les caractéristiques de sa maturité stylistique dans la tendance marquée à la linéarité mélodique et une construction symétrique qui se réfère aux modèles classiques et préclassiques des clavecinistes français des XVII^{e} et XVIII^{e} s. C'est à cette période qu'appartiennent également les *Deux épigrammes de Clément Marot* (1898) pour chant et piano, *Shéhérazade* (1898) pour orchestre et *Pavane pour une infante défunte* (1899) pour piano (elle sera orchestrée plus tard), qui devait devenir l'une de ses compositions les plus célèbres. En 1901, R. obtint le 2^{e} Prix de Rome pour sa cantate *Myrrha;* il se représenta au concours les deux années suivantes (avec les cantates *Alcyone* et *Alyssa*) sans succès; l'événement fit grand bruit et suscita des polémiques, car R. avait déjà conquis une certaine notoriété, bien qu'étant considéré par de nombreux musiciens et par la critique (surtout par P. Lalo) comme un imitateur de Debussy; cette fausse réputation le suivra longtemps. En réalité, bien que R. partage avec Debussy une certaine recherche de couleurs, son univers sonore s'affirme bien vite en nette opposition avec l'impressionnisme et le symbolisme de Debussy. En 1905, il crée deux œuvres importantes pour piano : la *Sonatine* et *Miroirs;* en 1907, c'est l'exécution à la salle Erard des *Histoires naturelles* pour chant et piano, sur des textes de Jules Renard, qui provoque scandale et sifflets à cause du traitement inhabituel de la voix et des audaces harmoniques. La même année, R. acheva la *Rhapsodie espagnole* pour orchestre dans laquelle il introduisit, après l'avoir revue et orchestrée, la *Habanera*. Poussé par l'expérience de ces deux compositions, il songea à écrire un opéra, en choisit le sujet et se mit au travail. Cependant, *l'Heure espagnole*, achevée en 1907, ne sera représentée à l'Opéra-Comique, et fortement contestée, qu'en 1911. A la même époque, toujours, R. ébaucha également la musique de *Daphnis et Chloé* (qui deviendra un ballet pour Diaghilev, présenté au Théâtre du Châtelet en 1912) et il écrivit, en 1908, deux joyaux pour piano : *Gaspard de la nuit* et *Ma mère l'Oye* (deux suites, dont la seconde à quatre mains, orchestrées plus tard sous forme de ballet avec l'adjonction d'autres pièces). R. était soutenu par Gabriel Fauré, Florent Schmitt et d'autres musiciens et gens de lettres, avec lesquels il fonda, en 1909, la Société musicale indépendante, dont le but était la diffusion de la musique des compositeurs les plus avancés et que la Société nationale, plus traditionnelle, refusait. Jusqu'en 1914, R. déploie une intense activité : il collabore en qualité de critique musical à plusieurs journaux et revues («Revue musicale», «Comœdia illustré», etc.) et compose une de ses œuvres les plus importantes : les *Trois poèmes de Mallarmé* (1913) pour voix, piano, quatuor à cordes, deux flûtes et deux clarinettes, dont l'idée lui est venue après l'audition du *Pierrot lunaire* de Schoenberg; mais l'influence est purement formelle. La guerre provoqua chez R. une crise profonde : il demanda à être enrôlé comme chauffeur militaire; en mars 1916, on l'envoya en première ligne, à Verdun. D'une constitution faible et déjà souffrant, il fut réformé et libéré. De retour à Paris, il recommença à composer et acheva *le Tombeau de Couperin* (1917) pour piano, qu'il dédia à la mémoire de ses camarades tombés au front. En 1919, il eut l'opportunité d'écrire un opéra sur un texte de Colette : *l'Enfant et les sortilèges*. R. y travaille pendant de nombreuses années (l'œuvre sera jouée à Monte-Carlo en 1925); en même temps, il reprend un ancien projet dont les ébauches remontaient à 1906 et qui, peut-être, à cette époque, lui avait été suggéré par Diaghilev : un «poème chorégraphique» intitulé *la Valse* (1920) qu'il composa en six mois lors d'un séjour à la montagne. C'est un chef-d'œuvre, l'une des partitions les plus raffinées et les plus parfaites de R. Après la mort de Debussy, en 1918, R. est désormais considéré comme le plus grand compositeur français vivant. Les théâtres étrangers se le disputent également en tant que pianiste et chef d'orchestre : en 1922-1923, il est à Londres, puis à Amsterdam et à Venise. En 1926, il se rend en Scandinavie et en Angleterre, où il reçoit un accueil triomphal; en 1928 il se trouve au Canada et aux Etats-Unis où il rencontre, entre autres, Gershwin, puis en Espagne. Cependant il avait entre temps écrit les trois magnifiques *Chansons madécasses* (1925-1926) où il avait introduit sa connaissance authentique des rythmes exotiques et atteint un niveau d'expressivité d'une grande originalité dans l'écriture vocale. Son intérêt pour la musique espagnole, présent dès ses premières œuvres, le poussa enfin à tenter d'écrire une fresque où un rythme constant et monotone est choisi comme structure de base pour une variation raffinée

et extraordinaire des timbres instrumentaux : c'est ainsi que naquit le *Boléro* (1928) qui devint rapidement l'un des morceaux les plus populaires du XX^e s. En 1929, R. songea à étendre son expérience de pianiste, qui avait désormais imposé une nouvelle écriture et une nouvelle conception sonore du piano, en imaginant deux concertos : l'un pour la seule main gauche (*Concerto pour la main gauche*), qu'il écrivit spécialement pour le pianiste autrichien Paul Wittgenstein (frère du philosophe Ludwig W.) qui était mutilé ; l'autre est le *Concerto en sol;* ce sont deux chefs-d'œuvre que R. composa en même temps en 1931. A partir de cette période, le musicien fut atteint de troubles fréquents au cerveau, et son état s'aggrava en 1933. On le soumit à des analyses et à des soins qui lui imposèrent des périodes de repos en Suisse (1934), au Maroc et en Espagne (1935). En 1937, après de nombreuses hésitations, il accepta de se soumettre à une intervention chirurgicale au cerveau. L'opération eut lieu le 19 décembre ; à l'aube du 28, R. avait cessé de vivre.

Il ne fait aucun doute que R., né treize ans après Debussy, se soit trouvé dans la nécessité d'utiliser, dans ses premières œuvres, les moyens sonores produits par la musique française de la fin du XIX^e s. Il subit l'influence de Fauré et de Chabrier, et c'est justement à travers cette influence qu'il réalisa une expérience harmonique analogue à celle de Debussy ; toutefois, *Jeux d'eaux* (1901) pour piano, la composition de R. qui se rapproche le plus du style de Debussy, fut écrite bien avant que l'auteur de *Pelléas et Mélisande* ne créât son impressionnisme pour piano avec ses *Préludes* (1910), même s'il avait déjà écrit les *Images* (1893). En effet, la personnalité de R. se différencia bien vite de celle de Debussy par la rigueur formelle de sa construction, où la mélodie est toujours structurée selon la logique symétrique des classiques, et son coloris se rapproche bien plus de celui des peintres *fauves* que de celui des impressionnistes. Manifestation extrême du rationalisme français, défini par Stravinski, du fait de la perfection ciselée de ses partitions, comme un « horloger suisse », R. représente dans la musique contemporaine l'ultime tentative d'une récupération active de la tradition classique française, revécue non à travers une médiation néoclassique, mais en poussant à ses conséquences extrêmes les conquêtes les plus avancées d'une technique moderne solidement ancrée dans la tradition du système diatonique et tonal.

Dans la production de R., il faut encore mentionner les œuvres suivantes : la version pour orchestre de la suite *le Tombeau de Couperin* (1917) ; les trois poèmes pour chant et orchestre *Shéhérazade* (1903) et les *Trois Chansons* pour chœur a cappella (1916, avec réduction pour chant et piano) ; les cycles de mélodies avec piano *Cinq Mélodies populaires grecques* (1907), *Chants populaires* (1910), *Deux Mélodies hébraïques* (1914), *Don Quichotte à Dulcinée* (1932) ; *Menuet sur le nom de Haydn* (1909), *Valses nobles et sentimentales* (1911), *Prélude* (1913) et *A la manière de...* (1913) pour piano ; le *Quatuor à cordes* (1903) ; *Introduction et allegro* pour harpe avec accompagnement de quatuor à cordes, flûte et clarinette (1906) ; le *Trio* pour piano, violon et violoncelle (1914) ; les *Sonates* pour violon et violoncelle (1922) et pour violon et piano (1926) ; *Tzigane* pour violon et piano (1924, transcrite ensuite pour violon et orchestre).

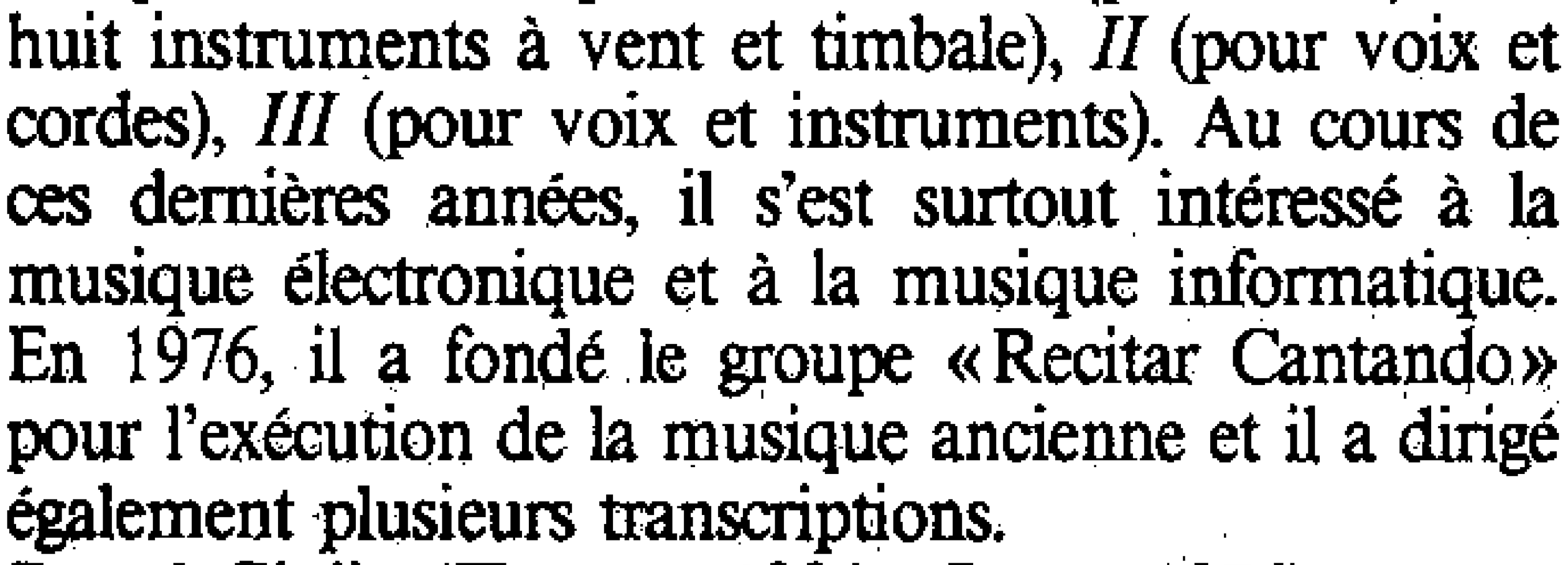
Rawsthorne Alan (Haslingden, Lancashire, 1905 - Londres 1971) compositeur anglais. L'un des représentants les plus significatifs de la vie musicale anglaise, il étudia à Manchester et à Berlin (avec E. Petri) et, après avoir enseigné à Dartington Hall de 1932 à 1934, il s'installa à Londres. De formation à dominante néoclassique, il se plut à se présenter comme un disciple de l'esthétique et des théories de Hindemith. Citons, comme témoins de ces tendances : *Thème et variations* pour deux violons (1937) ; *Etudes symphoniques* pour orchestre (1939) ; 3 symphonies ; 2 concertos pour violons (surtout le premier, 1948) ; 2 concertos pour piano (surtout le second, 1951) ; les concertos pour clarinette (1936) et pour hautbois (1947), tous deux avec orchestre à cordes ; le *Concerto pour 10 instruments* (1961) ; les sonates pour violoncelle (1949), pour alto (1935-1954), pour violon (1959) et piano ; 2 quatuors à cordes et un pour clarinette, violon, alto et violoncelle ; le ballet *Madame Chrysanthème* (1955) ; et des œuvres de musique symphonique, de chambre et chorale.

Ray John Alvin, dit « Johnny » R. (Dallas, Oregon, 1927) chanteur américain de musique légère. Il obtint une renommée internationale en 1951 avec sa chanson *Cry*. Sur le plan du style vocal, on peut le considérer comme un précurseur des « hurleurs ».

Razzi Fausto (Rome 1932) compositeur italien. Elève de Petrassi, il a utilisé les techniques nouvelles et laissé des marges de liberté aux exécutants de ses compositions : *Improvvisazione I* (pour alto, dix-huit instruments à vent et timbale), *II* (pour voix et cordes), *III* (pour voix et instruments). Au cours de ces dernières années, il s'est surtout intéressé à la musique électronique et à la musique informatique. En 1976, il a fondé le groupe « Recitar Cantando » pour l'exécution de la musique ancienne et il a dirigé également plusieurs transcriptions.

Razzi Giulio (Florence 1904 - Rome 1976) compositeur et chef d'orchestre italien. Neveu de Puccini par sa mère, il étudia la composition avec Pizzetti. Important personnage de l'organisation musicale italienne, il fut directeur général des programmes de la Radio de 1928 à 1965. Il composa des œuvres de musique théâtrale, chorale et symphonique.

ré nom donné dans les pays latins à la seconde note de la gamme majeure naturelle de *do* . Comme les autres noms de notes (entre le *do* et le *si*), celui-ci fut aussi introduit par Gui d'Arezzo. Dans les pays germaniques, anglo-saxons et slaves, on désigne cette note par la lettre D.

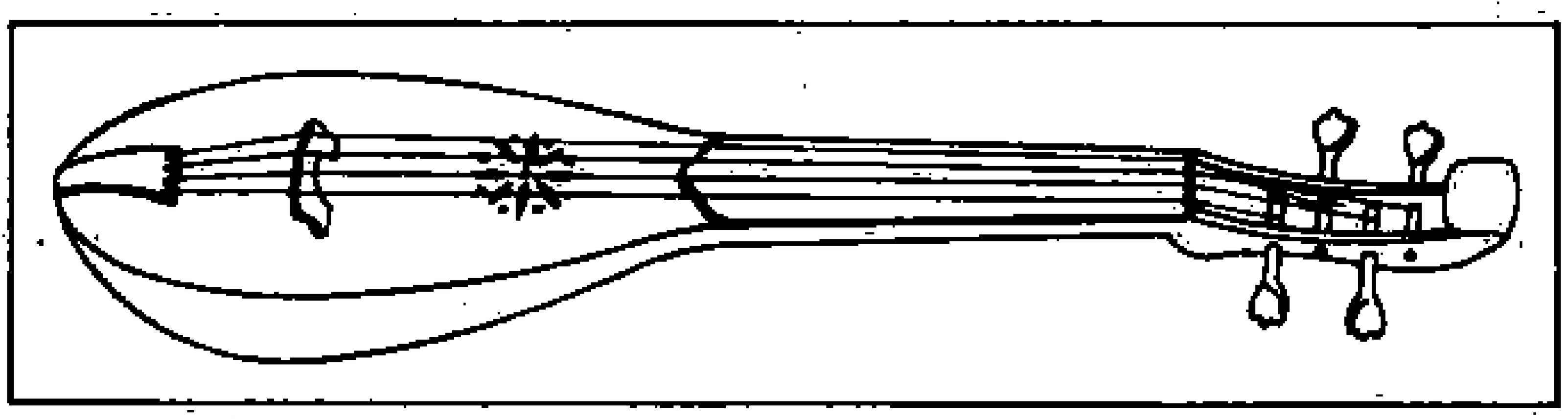


réalisation désigne les accords formant la → basse continue, signalés soit par des chiffres symboliques contenus dans les partitions originales ou, en l'absence de ceux-ci, réalisés selon les conventions

d'exécution à l'époque baroque. La réalisation peut être faite par écrit, ou improvisée — selon les pratiques des XVII^{e} et XVIII^{e} s. — sur la ligne de la basse jouée par des instruments polyphoniques à clavier (clavecin, clavicorde, épinette, orgue) ou à cordes pincées (luth, théorbe, chitarrone, guitare, harpe, etc.).

rebab → rabab.

rebec instrument médiéval, cordophone, à archet et à plusieurs cordes, typique des troubadours et des ménestrels, probablement introduit en Europe au VII^{e} s. par les Arabes, à travers l'Espagne. Il avait des formes et des dimensions variées, mais le type le plus courant était formé d'une caisse de résonance faite dans une pièce unique, allongée, piriforme et munie d'un manche court épousant le profil de la caisse. Dans beaucoup de cas, le r. comprenait deux parties, d'un côté la table d'harmonie proprement dite et, plus haut, dans la forme rétrécie, un plan soulevé au moyen d'un décrochement servant de touche. Cette division vient probablement de celle en deux secteurs, faite de matériaux différents, que l'on retrouve dans le → rabab arabe, d'où est issu également le nom de rebec. Le chevillier était souvent recourbé, les cordes étant dotées d'un sillet, et les chevilles fixées sur les côtés; le r. se différenciait ainsi de la → lyre médiévale.



Rebec, instrument médiéval, cordophone et à archet.

Rebel François (Paris 1701-1775) violoniste, théorbiste et compositeur français. Fils de Jean Ferry R., il succéda à son père à l'orchestre de l'Opéra et dans l'ensemble des «24 violons du roi», occupant par la suite la charge de surintendant des spectacles royaux. Il fut l'un des rares musiciens à obtenir un titre de noblesse du roi de France. Parmi ses compositions, les plus importantes sont celles écrites pour le théâtre (opéras parmi lesquels on trouve le célèbre *Pyrame et Thisbé*, 1726; des opéras-ballets, des divertissements, dans la plus pure tradition française), presque tous réalisés en collaboration avec F. Francœur. Mais il s'imposa surtout comme organisateur de la vie musicale et théâtrale parisienne, à l'époque de Louis XV (il fut, notamment, le défenseur de Rameau et du style français dans la Querelle des → Bouffons).

Rebel Jean-Ferry (Paris 1666-1747) violoniste, claveciniste et compositeur français. Issu d'une famille de musiciens, il fut probablement l'élève de Lully. Il exerça à l'Opéra de Paris comme violoniste, claveciniste et chef d'orchestre. En outre, de 1705 à 1746, il fit partie des «24 violons du roi». Représentant de renom de l'école de violon française (qu'il enrichit avec des éléments du style italien), il publia de nombreux recueils de musique instrumentale, en particulier, les *12 Sonates à 2 et 3* (1712, mais composées vers 1695); avec ces œuvres, il fut le premier à introduire en France la sonate pour violon sur le modèle de Corelli. Pendant les dernières années de sa vie, il composa de nombreuses symphonies chorégraphiques à caractère descriptif et à programme, pour les ballets de l'Académie de musique.

Reber Napoléon Henri (Mulhouse 1807 - Paris 1880) compositeur français. Il est l'auteur d'œuvres de musique symphonique, de musique de chambre et de quelques opéras où il essaya de faire revivre l'esprit de l'ancien opéra-comique, enrichi d'une orchestration moderne. Il faut signaler son *Traité d'harmonie*, augmenté par T. Dubois.

Rebikov Vladimir Ivanovitch (Krasnojarsk, Sibérie, 1866 - Yalta, Crimée, 1920) compositeur russe. D'abord influencé par Tchaïkovski, il élabora autour de 1900 son propre style, ouvert aux influences impressionnistes et expressionnistes, qui le place parmi les compositeurs russes les plus avancés de sa génération. Dans ses compositions (œuvres théâtrales, symphoniques, de chambre) on note l'emploi fréquent de gammes à tons entiers et de dissonances non résolues. Il conçut une musique d'expression psychologique et parfois de soutien de scènes lyriques mimées sans paroles, qu'il appela *Mélomimiques* (op. 1, 16, 19 et 20 pour violon et piano; op. 11, 15 et 17 pour piano seul).

recherche sur le terrain relevé de musiques et de chants de tradition orale, obtenus directement des musiciens et des chanteurs appartenant à cette tradition. La r. s. t. s'est beaucoup développée grâce à l'introduction, dans la pratique ethnomusicologique, d'instruments d'enregistrement sonore, en particulier de la bande magnétique, permettant une remarquable progression quantitative et qualitative, par rapport aux méthodes précédentes du système de notation sur portées.

récital manifestation musicale publique donnée par un seul interprète, qui peut être accompagné par un partenaire, le plus souvent pianiste.

récitatif style de chant cherchant à reproduire, au moyen d'une récitation chantée, le naturel et la souplesse de la langue parlée. Il est caractérisé par deux éléments fondamentaux : un rythme libre et irrégulier, sur le modèle de la parole et non régi par les lois d'équilibre et de symétrie qui, traditionnellement, sont liées à la construction de la phrase musicale, et l'absence d'une stucture formelle autonome, remplacée, dans le r., par un libre décalque de la musique sur les syntaxes de base du texte. On peut souligner et distinguer deux catégories de r. qui sont toutefois insuffisantes pour décrire la richesse de ce genre : le *r. simple* (appelé au XIX^{e} s. *r. secco*) dans lequel la voix est soutenue simplement par la basse continue (en général, par le clavecin, dans l'opéra du XVIII^{e} et XIX^{e} s.) et le *r. accompagné* (ou *obligé* ou *instrumental*), de caractère plus détendu et *arioso*, dans lequel la voix s'unit à plusieurs instruments ou, le plus souvent, à l'orchestre. Le r. tire son origine du *recitar cantando* de la → Camerata fiorentina — qui possédait toutefois son propre caractère *cantabile* — et ne se définit véritablement que dans la seconde moitié du XVII^{e} s., avec la nette séparation, dans les formes vocales, entre le r. proprement dit et l'*aria*. A partir de ce moment, le r. constitua la liaison, sous une forme très dramatique et narrative, entre les formes fermées (airs, duos, passages concertants, final, etc.); l'*arioso* assuma un rôle intermédiaire entre ces deux sortes de chants ainsi définis. Le règne du r., dans son acception traditionnelle, fut lié au succès de

l'opéra italien aux formes closes; mais, même après le déclin de celui-ci, le r. connut de nouvelles formes et de nouvelles interprétations; Wagner, le dernier Verdi, Debussy, et d'autres compositeurs d'opéras du XX^{e} s., reprirent le r. sous différentes formes, en conservant toutefois le principe fondamental de la stylisation et de l'accentuation expressive et dramatique du langage parlé. Enfin, à partir du XVII^{e} s., le r. a été souvent transposé dans des compositions uniquement instrumentales (essentiellement sous la forme d'accompagnement tendant à l'*arioso*); on en trouve des exemples dans la *Fantaisie chromatique* de J. S. Bach et dans la *Sonate op. 110* de Beethoven.

Recli Giulia (Milan 1890-1970) femme compositeur italienne. Sa musique participe du climat de la spiritualité de I. Pizzetti, dont elle fut l'élève; son œuvre consiste en «légendes» et «contes» pour le théâtre musical, en pièces pour orchestre ou pour chœur et orchestre, riches en éléments naturalistes.

Redding Otis (Dawson, Georgie, 1941 - lac Pomona, Kansas, 1967) chanteur de blues américain. Avec Aretha Franklin, il a été l'un des meilleurs représentants de la soul music. Parmi ses succès, citons : *Respect* (1965).

Redi Tommaso (Sienne v. 1675 - Montelupone, Macerata 1738) compositeur italien. Prêtre, maître de chapelle de la cathédrale de Sienne et du sanctuaire de Loreto, il entretint une célèbre polémique avec le Père Martini pour la résolution du canon *Sancta Maria* de Giovanni Animuccia. On garde de lui de nombreuses œuvres de musique sacrée.

Redlich Hans Ferdinand (Vienne 1903 - Manchester 1968) musicologue et compositeur autrichien naturalisé anglais. Il exerça surtout son activité en Angleterre et enseigna aux Universités d'Edimbourg (1955-1962) et de Manchester (à partir de 1962). Il est l'auteur d'importants ouvrages sur Monteverdi, Wagner, Bruckner, Mahler, Schoenberg et Berg.

Redman Dewey (Fort Worth, Texas, 1931) saxophoniste ténor de jazz américain. Elève et partenaire d'Ornette Coleman, il lui donna une réplique efficace. Il obtient souvent des effets inédits en ajoutant sa voix au son de l'instrument. Il a également joué du saxo soprano et de la musette chinoise. Au cours des années 1970, il a joué avec le quartette de Keith Jarrett.

Redman Donald, dit «Don» R. (Piedmont, Virginie-Occidentale, 1900 - New York 1964) saxophoniste alto, arrangeur et chef d'orchestre américain. De 1923 à 1926, il joua et fit des arrangements pour l'orchestre de Fletcher Henderson; il contribua surtout à l'évolution du langage orchestral, avec un soin particulier pour les sonorités des saxophones. Ensuite, jusqu'à 1931, il joua avec les McKinney's Cotton Pickers et, de 1931 à 1940, il dirigea son propre orchestre.

redoublement duplication ou doublure simultanée d'un son ou d'une mélodie à l'unisson ou à intervalle d'une ou plusieurs octaves, sur un même instrument ou bien au moyen de plusieurs instruments ou plusieurs voix. En harmonie, particulièrement, ce terme désigne la répétition simultanée de l'un des sons constituant un accord, à l'unisson ou à l'octave.

redowa danse de Bohême, à 3/4, semblable à la mazurka; elle connut, vers la moitié du siècle passé, une période de diffusion importante en Europe occidentale.

réduction terme indiquant l'opération par laquelle une composition musicale, écrite à l'origine pour un certain ensemble instrumental ou vocal, peut être adaptée pour être exécutée par un ensemble plus restreint, voire par un seul instrument (généralement le piano). Elle se distingue de la transcription, par le fait que, — alors que cette dernière suppose une intervention créative cherchant à adapter la composition au nouveau moyen technique (modifications et adaptations visibles de la structure formelle) —, la réduction répond généralement à des fins essentiellement pratiques et tend, dans les limites du possible, à éviter toute intervention qui ne soit pas de nature étroitement fonctionnelle.

Reed Lou (New York 1941) chanteur et guitariste pop américain. De 1966 à 1971, il fut à la tête du groupe Velvet Underground, puis il commença à jouer en solo avec un rock souvent suggestif à l'excès et amèrement provocateur (*Street Hassle,* 1978).

Reed William Leonard (Londres 1910) compositeur anglais. Il est surtout connu comme l'auteur de *musicals* à succès.

reel danse ancienne, peut-être d'origine celtique, exécutée en Ecosse, en Angleterre du Nord et en Irlande; elle se répandit ensuite dans plusieurs pays (Scandinavie, Danemark), en présentant cependant des caractères plus ou moins différents.

Reese Gustav (New York 1899 - Berkeley 1977) musicologue américain. Professeur dans les plus grandes universités des Etats-Unis, il fut l'un des fondateurs de la Société américaine de musicologie (1935). Directeur adjoint de la revue «Musical Quarterly» (1933-1945), directeur musical des éditions Schirmer, puis des éditions Fischer, il a exercé une importante activité de diffusion et d'organisation musicale aux Etats-Unis. Ses deux travaux les plus importants, *Music in the Middle Age* («la Musique au Moyen Age», 1940) et *Music in the Renaissance* («la Musique à la Renaissance», 1954), synthèse rigoureuse des études menées auparavant sur ce sujet, sont demeurés exemplaires par l'exhaustivité et la clarté de leur exposé.

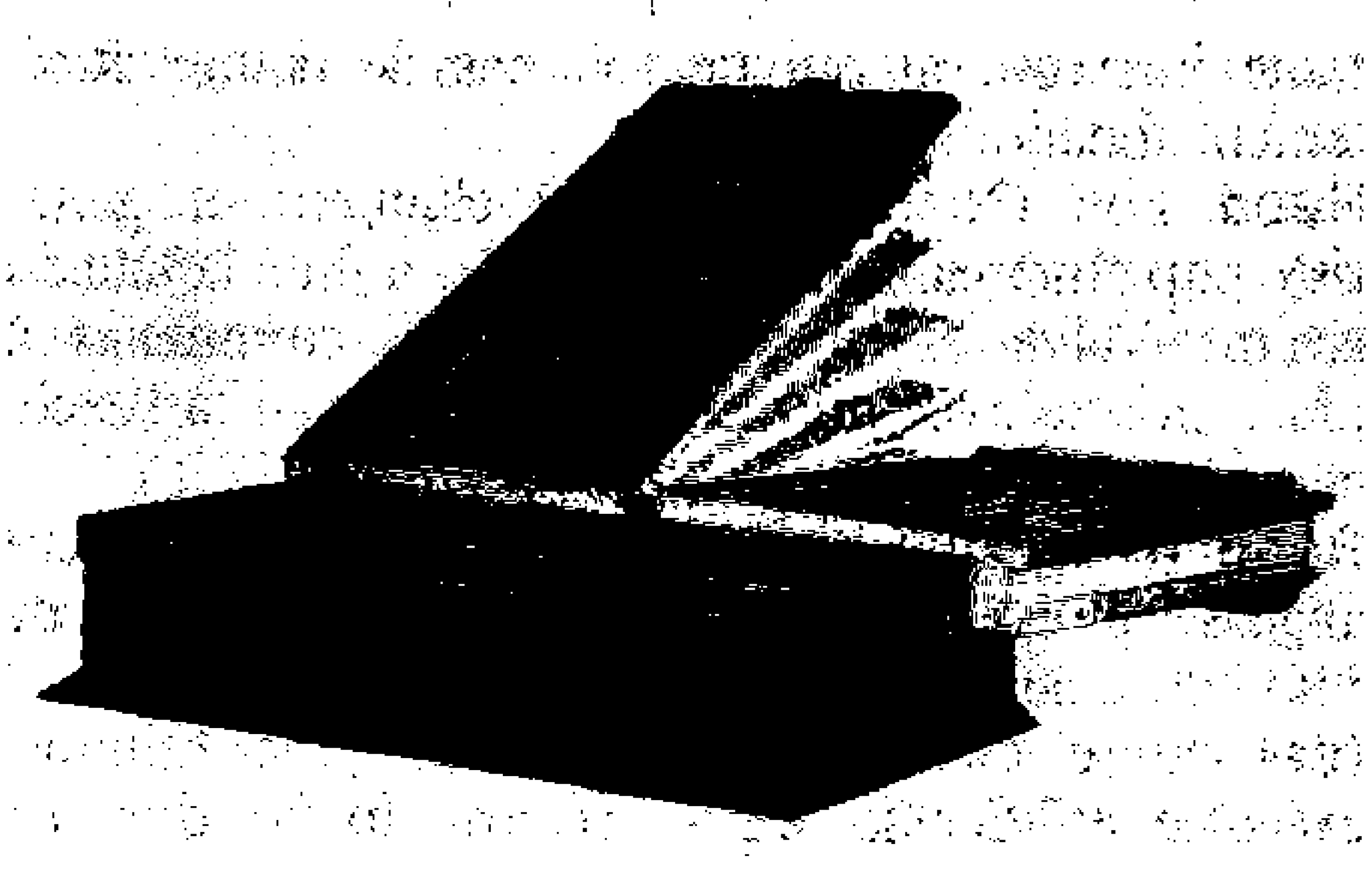
réexposition partie réapparaissant plusieurs fois au cours d'une fugue, et dans laquelle le jeu imitatif et initial du *sujet* et de la *réponse* est reproduit dans différentes tonalités, mais de façon plus succinte (→ reprise).

Refice Licinio (Patrica, Frosinone, 1885 - Rio de Janeiro 1954) compositeur italien. Prêtre, il enseigna à l'Ecole pontificale de musique sacrée (1910-1950) et fut maître de chapelle de Ste-Marie-Majeure à Rome (1911-1947). Il fut, avec Perosi, l'un des principaux promoteurs du renouveau de la musique sacrée italienne. Il composa les opéras *Cecilia* (1934) et *Margherita da Cortona* (1938), 3 oratorios, des œuvres de musique sacrée (messes et autres compositions), des cantates et des poèmes symphoniques et choraux.

réflexion phénomène physique par lequel une onde incidente qui frappe une surface est renvoyée vers sa source. Découvert tout d'abord pour les ondes lumineuses, ce phénomène s'applique également aux ondes sonores (→ écho, → réverbération).

refrain ritournelle ou reprise, mais au sens restrictif de répétition de deux phrases musicales identiques entre lesquelles s'articule la forme de la composition. Dans la chanson, la ballade et le virelai ou leurs formes dérivées, le r. est formé de la répétition d'un groupe de vers, sur la même musique.

régale petit orgue portable, avec peu de registres et à anche simple battante, en usage aux XV^{e} et XVI^{e} s. Parmi les plus répandus, il y avait le *bibelregal*, muni de deux soufflets en forme de livre et repliables après utilisation. // Dans le grand orgue, ce nom désigne, en général, les registres de petits tuyaux à anches parmi les plus anciens.



Régale du XVI^{e} s. : Bruxelles, Musée instrumental du Conservatoire.

Regamey Constantin (Kiev 1907 - Lausanne 1982) compositeur et philologue suisse. Il fit des études musicales et de philologie orientale à Varsovie; après la guerre, il enseigna les langues orientales aux Universités de Lausanne et de Fribourg. Dans ses compositions cohabitent musique sérielle, atonalité, modalité et des aspects de la pensée orientale.

Reger Max (Brand, Bavière, 1873 - Leipzig 1916) compositeur et organiste allemand. A l'âge de seize ans, il jouait déjà sur l'orgue de l'église catholique de Weiden. Elève de H. Riemann, il étudia au Conservatoire de Wiesbaden (1890-1893). Malade des nerfs, et cependant très actif, il s'installa en 1901 à Munich où il resta jusqu'en 1907, malgré l'hostilité du public et de ses collègues. De 1907 jusqu'à sa mort, il enseigna au Conservatoire de Leipzig.

Dans le cadre de la grande crise romantique, la figure de R. incarne l'idéal du retour à une conception pure de la musique, par sa recherche d'une part de la suggestion du formalisme classique, de l'autre de la renaissance du contrepoint baroque. La position occupée par R. dans l'histoire musicale allemande est tout à fait singulière. Son œuvre est le trait d'union entre deux styles et deux époques : une technique rigoureusement inspirée de Bach (dans la structure comme dans l'invention polyphonique) et un esprit qui est déjà celui des temps nouveaux dans sa recherche constante de dimensions harmoniques insoupçonnées et de chromatismes extrêmes. Instruit au grand art de l'orgue comme l'entendaient les maîtres anciens, R. fut un compositeur exceptionnellement fécond; il lui arriva souvent de se répéter, mais toujours avec la conscience d'accomplir un devoir professionnel et d'obéir en même temps à un appel mystique dans le but de retrouver, après avoir assimilé le grand romantisme, un langage désormais lointain. Les lignes grandioses, les contrepoints qui s'entrecroisent, la dynamique variée et l'instrumentation compacte finissent parfois par créer des compositions dont l'unique élément consistant est la rhétorique. Mais il ne manque pas d'œuvres cristallines, encore appréciables aujourd'hui, comme les symphoniques *Variations et fugue sur un thème de Mozart* op. 132 (1914), le *Quintette avec clarinette* op. 146 (1915-1916), les *Quatuors* op. 109 (1909) et op. 121 (1911). Ce qui impressionne, c'est la vigueur de l'élocution, le sens de la modulation qui semble ne jamais trouver de conclusion, le goût pour les accouplements instrumentaux et l'austérité de la pensée. Fasciné par l'esthétique des romantiques tardifs de la musique à programme, R. ne sut pas toujours y renoncer (*Quatre Poèmes symphoniques d'après Arnold Böcklin* op. 128); parfois il prit plaisir à affronter la virtuosité, en l'imposant dans des œuvres techniquement magistrales comme les *Concertos* pour violon op. 101 et pour piano op. 114. Le formalisme de la période qui suivit Beethoven, issu en partie de Brahms, lui dicta un grand nombre de compositions de musique de chambre (*Sextuor* à cordes, 2 quintettes avec piano, 2 quatuors à cordes, des quatuors et des trios avec piano, 7 sonates pour violon et piano, 4 sonates pour violon, etc.). De très nombreuses pages pour piano témoignent de son éclectisme, qui va de préludes et fugues baroques à des pièces pour salon, tandis qu'une production nourrie de lieder va de pair avec de grandioses compositions chorales et symphonico-chorales. Les compositions pour orgue, son instrument de prédilection sur lequel il construisit son propre style symphonique, représentent un sommet de son œuvre : des pièces libres aux pièces chorales, des fantaisies aux paraphrases, des contrepoints austères aux morceaux de pur effet, c'est là tout un monde de sons, parfois fascinant et parfois décadent.

reggae musique jamaïcaine d'origine populaire dont le rythme est très proche de celui du calypso et comporte des échos africains et une intégration progressive du rythm and blues et du rock. Après une première diffusion internationale, de style modéré, au cours des années 1960, elle trouva une expression plus authentique lors de la décennie suivante grâce à différents groupes locaux, en particulier celui de Bob Marley et de ses «Wailers», où se mêlent des éléments religieux et révolutionnaires «rasta» (inspirés des théories africaines de Marcus Garvey) avec de nets accents polémiques de nature sociopolitique.

régie dans le théâtre lyrique, c'est la coordination et la direction du spectacle, conçues et réalisées comme un fait homogène. Déjà la poétique et la technique du «recitar cantando» , les machineries et les opérations scéniques auxquelles faisaient allusion les livrets d'opéra du XVII^{e} s. impliquaient la présence d'un artisan — le compositeur, l'auteur du livret, le metteur en scène — capable de réaliser le mouvement scénique du spectacle, en accord avec la musique. On peut reconstituer la continuité de l'évolution de la mise en scène, en considérant l'aspect des décors et les livrets d'opéras eux-mêmes, avant leur contenu littéraire : ceux de Quinault, pour les œuvres de Lully; ceux de la réforme de Zeno et de Métastase, et, enfin, ceux de la grande floraison bouffe et burlesque du XVIII^{e} s. Mais c'est dans la troisième décennie du

XIXe s., que l'art de la r. d'opéra prit véritablement l'acception moderne. Elle se confirme véritablement avec la parution, en France, des premiers «livrets scéniques», ou plans de r., avec les plans de scène, les entrées, les sorties, les déplacements des solistes et des groupes, pour les mises en scène des grand opéras. De même, une autre idée de r. apparaît dans les livrets de F. Romani, expliquant ce que l'acteur doit faire, avant même de chanter, les espaces qu'il doit occuper, le caractère de sa récitation. Enfin, une conception de la régie désormais achevée apparaît dans les «dispositions scéniques» écrites pour les opéras de Verdi, et dont plusieurs furent également publiées, puis fixées pour les opéras d'autres auteurs (Boito, Puccini, Giordano, Leoncavallo, Mascagni, etc.) par d'habiles metteurs en scène. Le plus important fut G. Forzano, qui, avec l'appui de Toscanini, supervisa la préparation de nombreux spectacles de la Scala, dans les années 20. En Allemagne, il faut particulièrement retenir le développement du spectacle wagnérien, depuis les premières réalisations de Bayreuth, qui respectent parfaitement toutes les prescriptions des livrets, et toutes les indications scénographiques et de régie contenues dans les écrits de Wagner, à la révolution opérée par A. Appia, qui élabora sa propre vision plastique de l'éclairage de l'espace scénique correspondant à la continuité sonore de la mélodie wagnérienne. Tout d'abord, les innovations de A. Appia (fin du XIXe s.), furent rejetées par le conservatisme de Bayreuth; ce n'est qu'après 1950 que Wieland Wagner, voulant libérer le spectacle wagnérien des entraves du XVIIIe s., en assimila la leçon. Entre-temps, on vit apparaître les grandes écoles modernes de r. dramatique — de Antoine à Craig, Stanislavski, Reinhardt, Copeau, Vachtangov, Piscator, Mejerchol'd, Brecht —, qui ne manquèrent pas d'influencer le théâtre lyrique. W. Felsenstein, surintendant de l'Opéra-Comique de Berlin, à partir de 1947, donna un nouvel élan à la r. lyrique, grâce à son travail minutieux sur la récitation des solistes et des ensembles.

En Italie, L. Visconti imposa une r. mélodramatique reposant sur une pleine adhésion à la tradition romantique du XIXe s. revue avec une conscience historique. Des régisseurs comme Zeffirelli et De Lullo, ont été formés à son école. G. Strehler (qui compte parmi ses élèves, V. Puecher et L. Puggelli) est un autre représentant de renom de la r. moderne d'opéra; il recherche l'harmonisation d'un spectacle musical reposant sur les valeurs rythmiques de l'image, de l'espace scénique et du parcours du geste. Enfin, la conception hardie de r. de L. Ronconi met en valeur le côté représentatif, résolument autonome qui se veut une objectivité critique des valeurs et des thèmes de l'histoire. P. Chereau en France et Lubimov en U.R.S.S. (ce dernier, manipulateur habile de lumières, adopta des solutions figuratives, qui se rattachent au constructivisme russe) ont des positions critiques assez proches de celles de Ronconi. La r. lyrique s'applique aujourd'hui de plus en plus au cinéma et à la télévision, selon les modalités propres à de tels procédés. A la télévision, en particulier, on peut trouver, soit des œuvres produites en studio avec des décors libres, des procédés de montage, des chanteurs en play-back, etc., soit des r. d'œuvres reprises en direct des théâtres, c'est-à-dire de la r. télévisée d'autres r. déjà préparées. La r. de la prise de vue des concerts à la télévision, représente également un intérêt musical, car elle doit savoir saisir avec opportunité les caractères propres de la musique, transmise à travers le mouvement et le jeu varié des images.

Reginon de Prüm (Altrip, Palatinat, ? - Trèves 915) érudit et théoricien allemand de la musique. Il fut abbé du monastère de Prüm (à partir de 892) et de l'Abbaye de St-Maximin de Trèves (à partir de 899). Il écrivit divers traités parmi lesquels : *Epistola de harmonica institutione* et *Tonarius*, présentant un intérêt pour la théorie musicale médiévale.

Regis Johannis (Anvers ou Cambrai v. 1430 - peut-être Soignies, v. 1485) compositeur franco-flamand. On sait qu'il fut maître du chœur des voix blanches de Notre-Dame à Anvers, qu'il se fit prêtre et qu'il exerça à Mons et à Soignies. Ses compositions (messes, motets, chansons), publiées intégralement par l'Institut américain de musicologie (1955-1956) représentent un développement du style tardif de Dufay, dont il fut très proche, et en firent l'un des compositeurs les plus significatifs de sa génération.

registration choix et combinaison des registres dont disposent certains instruments à clavier (en premier lieu l'orgue, mais également l'harmonium, le clavecin et les ondes Martenot), afin de rendre correctement les valeurs structurales, expressives et stylistiques d'une composition donnée. Il est possible de choisir plusieurs registres sur les différents claviers et sur le pédalier pour différencier entre elles, quant au timbre et à l'intensité, les voix d'une composition en contrepoint, ou la mélodie et l'accompagnement.

registre dans l'orgue, le terme désigne une série de tuyaux du même type, dont l'effet de timbre est homogène. Les r. sont traditionnellement classifiés en trois familles : les *fonds* (chaque touche correspond à un seul tuyau), les *mixtures* (ceux qui, en se combinant avec le son fondamental correspondant à la touche enfoncée, en modifient le timbre en y ajoutant un ou plusieurs harmoniques) et les *anches*. Ils peuvent être classifiés également selon la forme et le type des tuyaux (*à bouche, à anche*, etc.). On désigne également sous le nom de r., les leviers, tirettes ou boutons qui actionnent une ou plusieurs séries de jeux, en les mettant en communication avec un clavier. Dans d'autres instruments, comme l'orgue Hammond et ses dérivés, l'harmonium, les ondes Martenot, etc., les r. correspondent à des effets analogues. Dans le clavecin, les r. sont des ensembles de hauteurs qui correspondent à des séries homogènes de cordes de différentes longueurs, ainsi qu'à des timbres particuliers que l'on obtient grâce à des dispositifs mécaniques actionnés par des tirasses placées sur les claviers et par des pédales. // S'il concerne les instruments en général et les voix, le r. désigne leur extension mélodique. Les voix, en particulier, sont réparties suivant leur registre en *soprano, mezzo-soprano, contralto, ténor, baryton, basse*. Pour chaque voix, on distingue ensuite trois registres, *de poitrine, de gorge, de tête*, dont chacun présente des caractéristiques spécifiques de volume et de timbre que la technique vocale tend à uniformiser.

Regnart Jacques, ou Jacobus R. (probablement Douai v. 1540 - Prague 1599) compositeur flamand. Comme ses frères aînés, Augustin et François, il fut

jeune chanteur à Douai. Puis, il fit partie de la chapelle impériale, avant d'en devenir le vice-maître, et avant de se rendre à Vienne, à Augsbourg, en Italie et à Prague. Il sut adapter parfaitement à la langue allemande, des formes typiquement italiennes, comme le madrigal et la *canzonetta.* Ses œuvres religieuses, initialement liées à la tradition franco-flamande, intégrèrent de façon manifeste de plus en plus d'éléments italiens. Il laissa de nombreuses compositions polyphoniques de valeur, parmi lesquelles 2 livres de *Canzoni italiane* à 5 voix.

Regondi Giulio (Gênes 1822 - Londres 1872) guitariste et compositeur. Il fut acclamé comme concertiste dès l'enfance (Sor lui dédia en 1831, la *Fantaisie* op. 46), mais il se tourna par la suite de plus en plus fréquemment vers la concertina, instrument proche de l'accordéon, pour laquelle il écrivit des compositions importantes. Il a utilisé, dans ses œuvres pour guitare, un langage romantique d'une profonde intériorité, joint à une écriture instrumentale complexe et originale.

Reich Steve (New York 1936) compositeur américain. Elève, entre autres, de Milhaud et Berio, il fonda en 1966 son groupe Steve Reich and Musicians. Sa musique est fondée sur la transformation lente et graduelle d'éléments minimaux, à travers des processus audibles dans tous leurs détails.

Reich Willi (Vienne 1898 - Zurich 1980) musicologue autrichien naturalisé suisse. Elève de Berg et Webern, en sa qualité de critique musical de plusieurs journaux viennois, il soutint l'école de Vienne (en 1932, entre autres, il fut encouragé par Berg à fonder la revue «23», à laquelle collaborèrent également Adorno, Karl Kraus et Krenek, et qui parut jusqu'en 1937). En 1938, après l'Anschluss, il se réfugia en Suisse où il exerça une activité de professeur et de critique musical. Il publia des monographies fondamentales sur *Berg* (1937 et 1965) et *A. Schönberg oder der konservative Revolutionär* («A. Schönberg ou le révolutionnaire conservateur», 1968).

Reicha Antonin (Prague 1770 - Paris 1836) compositeur de Bohême. Il exerça à Bonn (où il connut Beethoven), à Hambourg, à Paris et à Vienne; à partir de 1808, il s'établit définitivement à Paris, où il fut particulièrement apprécié comme compositeur et comme professeur. Artiste savant et de grande culture, il innova dans le domaine harmonique et rythmique. Il écrivit des traités didactiques et de composition qui connurent une diffusion importante. Outre d'intéressants quintettes à vent, il composa de très nombreuses œuvres de musique de chambre instrumentale, des cantates et de la musique sacrée, ainsi que quelques œuvres lyriques.

Reichardt Johann Friedrich (Königsberg 1752 - Giebichenstein, Halle, 1814) compositeur et critique musical allemand. De 1775 à 1794, maître de chapelle à la cour de Berlin, il jouit d'un grand prestige et exerça une influence importante sur la vie musicale de la ville. Il voyagea dans toute l'Europe, et fut l'ami de Goethe ainsi que des plus grands hommes de lettres, des philosophes et des artistes de son époque. Il a composé environ 40 œuvres lyriques, parmi lesquelles de nombreux singspiele qui marquèrent un tournant décisif dans le développement de ce genre (il créa, entre autres, un type de singspiel, appelé *Liederspiel*, formé uniquement de lieder, alternant avec des dialogues parlés). Parmi les singspiele les plus réussis, quelques-uns sont composés sur des livrets de Goethe : *Claudina von Villa Bella* (1789), *Erwin und Elmire* (1790), *Jery und Bätely* (1801). Ses lieder (plus de 1000), ballades, odes et romances pour chant et piano ou pour harpe (environ 30 recueils) sur des textes de Goethe, Schiller, Klopstock, Bürger, Herder, Kleist, etc. sont également importants : ce sont des compositions riches de mélodies spontanées, souvent inspirées des chants populaires et annonçant la sensibilité romantique. La production abondante de R. comprend aussi des oratorios, des cantates, des odes avec orchestre, des concertos et des sonates pour clavecin, pour piano et pour violon, etc., d'un intérêt mineur. Intéressants pour l'histoire de l'évolution de l'esthétique musicale sont ses écrits et sa correspondance.

Reichmann Theodor (Rostock 1849 - Marbach, Constance, 1903) baryton allemand. Il commença sa carrière en Allemagne et, de 1881 jusqu'à sa mort, il chanta régulièrement à la Staatsoper de Vienne mais se produisit également à Bayreuth, Londres et New York. Il possédait une sensibilité aiguë, un grand sens musical et de bons moyens vocaux, et fut l'un des premiers grands interprètes de Wagner; il se distingua surtout dans le *Vaisseau fantôme,* dans *Lohengrin* et dans *Parsifal* où il fut le premier à tenir le rôle d'Amfortas.

Reimann Aribert (Berlin 1936) compositeur et pianiste allemand. Elève de B. Blacher, en tant que pianiste il a été l'accompagnateur de Fischer-Dieskau et d'autres interprètes de lieder; en tant que compositeur, il a d'abord suivi les traces de Webern pour renoncer ensuite à la musique sérielle. Sa production, essentiellement vocale, comprend, entre autres, trois opéras dont le plus récent, *Lear* (Munich, 1978) a obtenu un bon succès pour sa force dramatique immédiate.

Reinach Théodore (Saint-Germain-en-Laye 1860 - Paris 1928) philologue et musicien français. Parti de la philologie classique, il s'intéressa peu à peu à la musique, surtout celle de la Grèce antique, à laquelle il consacra plusieurs études, dont *la Musique grecque* (1926).

Reincken Johann Adam → Reinken, Jan Adams.

Reinecke Carl Heinrich Carsten (Altona 1824 - Leipzig 1910) compositeur, pianiste et chef d'orchestre allemand. Il donna des concerts en Allemagne et à l'étranger, et, à partir de 1860, il fut directeur de l'orchestre du Gewandhaus. Il fut un brillant interprète de Mozart. Comme compositeur il obtint ses meilleurs résultats dans les petites formes instrumentales, à l'exemple des grands romantiques allemands. Dans ses opéras, il suivit les modèles de Cornelius et de Wagner.

Reiner Fritz (Budapest 1888 - New York 1963) chef d'orchestre américain d'origine hongroise. Il débuta à Budapest en 1909, puis il dirigea dans plusieurs pays européens et, à partir de 1922, aux Etats-Unis, où il fut à la tête des orchestres de Cincinnati, de Pittsburgh, du Metropolitan de New York et de Chicago.

Reinhardt Jean-Baptiste, dit «Django» R. (Liverchies 1910 - Fontainebleau 1953) guitariste belge d'origine tzigane. Soliste de jazz d'une grande originalité, il réalisa une fusion parfaite du langage musical tzigane avec celui du swing; la semi-paralysie de sa

main gauche l'amena à inventer une technique personnelle pour son instrument. Sa réputation lui vient de ses enregistrements, à partir de 1934, avec le Quintette du Hot Club de France. Il a enregistré en Europe avec des musiciens américains (B. Carter, C. Hawkins, D. Wells) et joué, pendant une brève période en 1946, aux Etats-Unis, avec l'orchestre de D. Ellington. Après la guerre, il fut influencé en partie par le bop.

Reinken Jan Adams, ou J. Reicken (Wildeshausen, Oldenbourg, 1623 - Hambourg 1722) organiste et compositeur allemand. Elève de H. Scheidemann, il vécut à Hambourg, où il fut organiste de l'église Ste-Catherine (à partir de 1658) et, en même temps, directeur du théâtre de l'Opéra (à partir de 1678). Improvisateur renommé à l'orgue (entre 1700 et 1720, à trois reprises, J. S. Bach alla l'écouter et transcrivit 3 de ses sonates), R. comptera parmi les représentants les plus importants de l'école du Nord. Les caractéristiques de cette école (virtuosité technique, puissance sonore et complexité harmonique et contrapuntique) se reflètent pleinement dans les compositions qui nous sont parvenues : fantaisie sur un choral, deux fugues, un prélude et une toccata pour orgue; variations et 2 suites pour clavecin et, en outre, une cantate et 6 suites pour 2 violons, violes et basse.

Reissiger Carl Gottlieb (Belzig, Wittenberg, 1798 - Dresde 1859) compositeur et chef d'orchestre allemand. Issu d'une famille de musiciens, il étudia d'abord à Leipzig, puis à Vienne avec Salieri. Il fut professeur, mais aussi chef d'orchestre dans plusieurs théâtres de Dresde et marqua d'une forte empreinte la vie musicale de la ville. C'est là qu'il eut à ses côtés R. Wagner au début de sa carrière, et c'est lui qui dirigea la première de *Rienzi*. Ses œuvres théâtrales et instrumentales, de même que ses lieder et ses compositions de musique religieuse eurent une grande renommée. Il était le frère de Friedrich August R.

Reissiger Friedrich August (Belzig 1809 - Fredrikshald, aujourd'hui Halden, 1883) compositeur, chef d'orchestre et organiste allemand, naturalisé norvégien. A Oslo, où il exerça son activité, il représenta, avant la naissance des écoles nationales, la domination du goût et de l'école allemande dans les pays scandinaves. Il composa des opéras, un requiem, des chœurs, des lieder et d'autres œuvres. Il était le frère de Carl Gottlieb R.

relatif terme de la théorie musicale indiquant une affinité entre des tonalités ou des gammes. Il s'emploie surtout pour désigner les relations entre une tonalité → majeure et une tonalité → mineure, qui ont en commun toutes les notes et donc la même armature de clés. On appelle tons r. (ou voisins) d'une tonalité de base déterminée, les tonalités majeures placées une quinte au-dessus ou au-dessous de la tonique, ainsi que les tonalités mineures situées une quinte au-dessus ou au-dessous de la tonique du r. mineur (par ex. *do* majeur a pour tons voisins *la* mineur, *sol* majeur, *fa* majeur, *mi* mineur et *ré* mineur).

Rellstab Johann Carl Friedrich (Berlin 1759-1813) compositeur et critique allemand. Pendant une brève période, il se consacra à l'organisation de concerts, jusqu'à ce qu'il hérite de l'imprimerie de son père. Il ajouta à son activité d'éditeur celle de critique musical et de compositeur.

Remacha Fernando (Tudela, Navarre, 1898) compositeur espagnol. Après ses études au Conservatoire de Madrid, il a obtenu le Prix de Rome en 1923 où il s'est perfectionné avec G. Fr. Malipiero. C'est un représentant brillant de la «Génération de 27», encore appelée «Groupe de la République», notamment par ses deux *Quatuors* à cordes (1925 et 1931). La guerre civile l'a contraint à s'exiler. Rentré en Espagne, il a pris, en 1957, la direction du Conservatoire de Pampelune. D'abord influencées par I. Stravinski et M. de Falla, ses œuvres ont évolué vers une atonalité très expressionniste, de *Visperas de San Fermin* pour chœur et orchestre (1954) et *Rapsodia de Estella* pour piano et orchestre (1958), au magistral *Jesucristo en la cruz* pour soli, chœur et orchestre (1964). □

Reményi Ede, pseudonyme de Eduard Hoffmann (Miskolc 1828 - San Francisco 1898) violoniste hongrois. Elève du Conservatoire de Vienne, il commença son activité de concertiste en exil, en 1848, car il se mêla à des mouvements insurrectionnels anti-autrichiens. En Allemagne, en 1852-1853, il eut Brahms pour accompagnateur et il connut Liszt qui lui dédia quelques compositions. De 1854 à 1859, il fut violoniste de la reine Victoria à Londres. Rentré dans son pays, à partir de 1860, il fut premier violon de l'orchestre de Pest; puis il effectua des tournées dans le monde entier, particulièrement aux Etats-Unis. On le compte parmi les grands virtuoses du XIX^e s. Il faut souligner la composante nationaliste de ses morceaux de concert, qui adaptent souvent des thèmes tziganes, pris à tort pour des thèmes magyars (équivoque semblable à celle qui toucha son ami Brahms).

Remi d'Auxerre (? v. 841 - Paris? v. 908) théoricien français. Parmi ses traités figure une important commentaire sur M. → Capella.

Renaissance période historique, allant de la fin du XIV^e s. à la fin du XVI^e s., et qui marque les débuts de la civilisation moderne. Selon certains historiens, on ne peut parler de R. musicale que dans le sens d'une musique écrite à l'époque de la R. Dans cette acception, l'histoire de la musique de la R. connut des périodes analogues, chronologiquement, à celles des autres arts : une pré-Renaissance, située au XIV^e s., correspondant à l'→ ars nova française et italienne; la véritable R., qui a ses centres moteurs dans les cours européennes de la seconde moitié du XV^e s. et du début du XVI^e s. et qui correspond à la floraison de l'école → franco-flamande; la R. tardive dominée par la Contre-Réforme, correspondant à l'époque de la polyphonie romaine et au → madrigal profane, en vogue dans la seconde moitié du XVI^e s. en Italie, en France, en Angleterre et en Espagne. Selon cette interprétation, il n'est pas légitime de parler de R. musicale, autrement que dans les termes utilisés ci-dessus, si on ne veut pas ignorer que l'histoire de la musique maintient — également dans cette période —, des caractéristiques stylistiques et des stades d'évolutions qui, souvent, ne sont pas synchronisés avec les autres arts.

Toutefois, l'extension et l'approfondissement de la recherche en histoire de la musique ont permis, ces

dernières années, — avec la «redécouverte» du XVᵉ s. musical italien, sacré et profane, et avec la connaissance directe des fonds de l'ars nova, de ceux des compositeurs flamands et de la polyphonie du XVIᵉ s. — d'affirmer que l'on peut également parler de R. musicale, en précisant que le terme n'est pas simplement une coïncidence chronologique, mais une communion d'idéaux esthétiques, de fonctions sociales, de solutions linguistiques entre la musique et les autres arts. Naturellement, étant donné la disparition presque totale de toute la musique antique, grecque et romaine, il manque à la R. musicale le retour à l'Antiquité, en réaction contre la décadence médiévale. Mais la musique poursuivit également la mise en valeur du profane, lui faisant atteindre une spiritualité très élevée, jusqu'alors réservée au sacré; la noblesse du style de l'ars nova, dans laquelle la polyphonie est, pour la première fois, appliquée à des textes profanes, en constitue un premier exemple; d'autres exemples en sont la qualité artistique de la → frottola du XVᵉ s. et surtout l'esprit aristocratique très élevé du madrigal. L'apparition d'un premier répertoire instrumental (luth, orgue, etc.) procède également d'une vision plus hédoniste et naturelle. En fait, sans être «archéologique», la R. musicale participe à la toute première redécouverte du classicisme, c'est-à-dire à un naturalisme et un renouvellement du répertoire sacré. Toutefois, il existe véritablement une période archéologique, pendant la R. musicale tardive, celle où l'on voit l'intérêt manifesté par la → Camerata fiorentina pour la musique grecque, qui conduisit à la redécouverte de quelques œuvres de musique grecque (les 3 hymnes de Mésomède, publiés par Vincenzo Galilei); ce fut également au nom de la tragédie grecque que furent élaborés le *recitar cantando*, la monodie accompagnée et, en substance, les premiers opéras.

La grande production de musique sacrée polyphonique des XVᵉ et XVIᵉ s. fut le fait d'une autre motivation, conduisant à l'esprit de la R. L'art franco-flamand mit en pratique (contrairement au goût gothique précédent) une simplification rationnelle du rythme, de la mélodie et surtout de la structure polyphonique, organisée d'une façon plus radicale, au moyen des techniques de l'→ imitation et du → canon. Les grandes messes de Palestrina et de R. de Lassus (le plus souvent, messes parodies et messes cycliques) représentent des monuments grandioses conçus avec une unité rationnelle; dans les arts figuratifs, la perspective joue un rôle analogue d'organisation rationnelle de l'espace. Du reste, dans la R. musicale également, le sacré et le profane furent en contact constant, pratiqués dans les mêmes centres artistiques, souvent par les mêmes protagonistes. De même, dans le domaine musical, l'art de la R. resta étroitement lié à une classe aristocratique, riche et cultivée, tournée pour la première fois vers un idéal plus civil que militaire. Que cette classe disparaisse, qu'elle soit moins importante ou en crise, et on remarque une répercussion sur la musique polyphonique sacrée et profane. En effet, dans la splendeur des cours renaissantes italiennes, entre le XVᵉ et le XVIᵉ s., on peut constater la grande place occupée par la musique, produite surtout par les célèbres maîtres franco-flamands. La floraison de la musique de la R. ne fut cependant possible, en France et en Angleterre qu'après la longue éclipse de la guerre de Cent Ans et les bouleversements qui en découlèrent. D'un autre côté, en Flandres et en Allemagne, l'héritage des guerres de religion agit d'une façon négative sur les possibilités d'une R. locale. De même, en Italie, la musique ne se pratiqua, dans la seconde moitié du XVIᵉ s. que dans certaines villes aristocratiques : Mantoue, Rome, pendant et après le concile de Trente, Venise, splendide plaque tournante et centre culturel dynamique. Lorsque, dans cet ensemble, les bouleversements politiques, religieux et militaires, entraînèrent une crise dans la civilisation de la Renaissance, on perçut également dans la musique la fin de cet optimisme rationalisant qui l'avait jusqu'alors caractérisée. Dans la seconde moitié du XVIᵉ s., on vit s'imposer une exaltation croissante du sentiment individuel — par la recherche d'un plus grand rapport expressif entre la musique et la parole — avec un penchant pour l'expression de la douleur. On vit alors une dissolution croissante des règles compositionnelles de la polyphonie de la R. : Monteverdi dit clairement, à propos de ses madrigaux, que l'art des «divines proportions» était fini, au profit d'un art orienté vers un naturalisme plus exaspéré et authentique. Le splendide répertoire madrigalesque de la fin du XVIᵉ s. (Marenzo, Gesualdo) suivit ces nouveaux idéaux. De même, les premières œuvres instrumentales imposantes (celles pour orgue, en vogue surtout à Venise, à cette époque, avec Cavazzoni, les Gabrieli et Claudio Merulo) renoncèrent progressivement à l'unité formelle, typique de la polyphonie vocale; elles privilégièrent surtout un art fondé sur l'improvisation, sur le soudain changement de style et de comportement, sur la démonstration de virtuosité, etc., caractéristiques déjà proprement baroques, qui culminèrent dans l'œuvre de Frescobaldi.

Quant à la postérité de la R. musicale, on peut dire que la tradition polyphonique, que l'on retrouve dans le lied et le choral allemand luthérien, fleurira encore à une autre époque et dans un autre milieu artistique et social. L'esthétique des «affects», présente dans toute la R., et qui culmine vers la fin de cette période, sortira du cercle fermé de la *musica reservata* et se reflétera dans l'opéra des siècles suivants, pour accéder à un public et des scènes plus grandes. L'équilibre culturel et social, précaire et délicat, de la R. fut rapidement perdu; mais la splendide conquête de ces années encouragèrent les expériences musicales de l'âge moderne (cf. Précis d'histoire de la musique).

Rendano Alfonso (Carolei, Cosenza, 1853 - Rome 1931) pianiste et compositeur italien. Il commença très jeune une carrière de concertiste, puis il se consacra à l'enseignement. Il inventa la pédale indépendante du piano, de façon à prolonger la vibration de quelques cordes seulement. Il est l'auteur de musique pour piano (dont le *Concerto* pour piano et orchestre), de l'opéra *Consuelo* (1902) et d'autres œuvres.

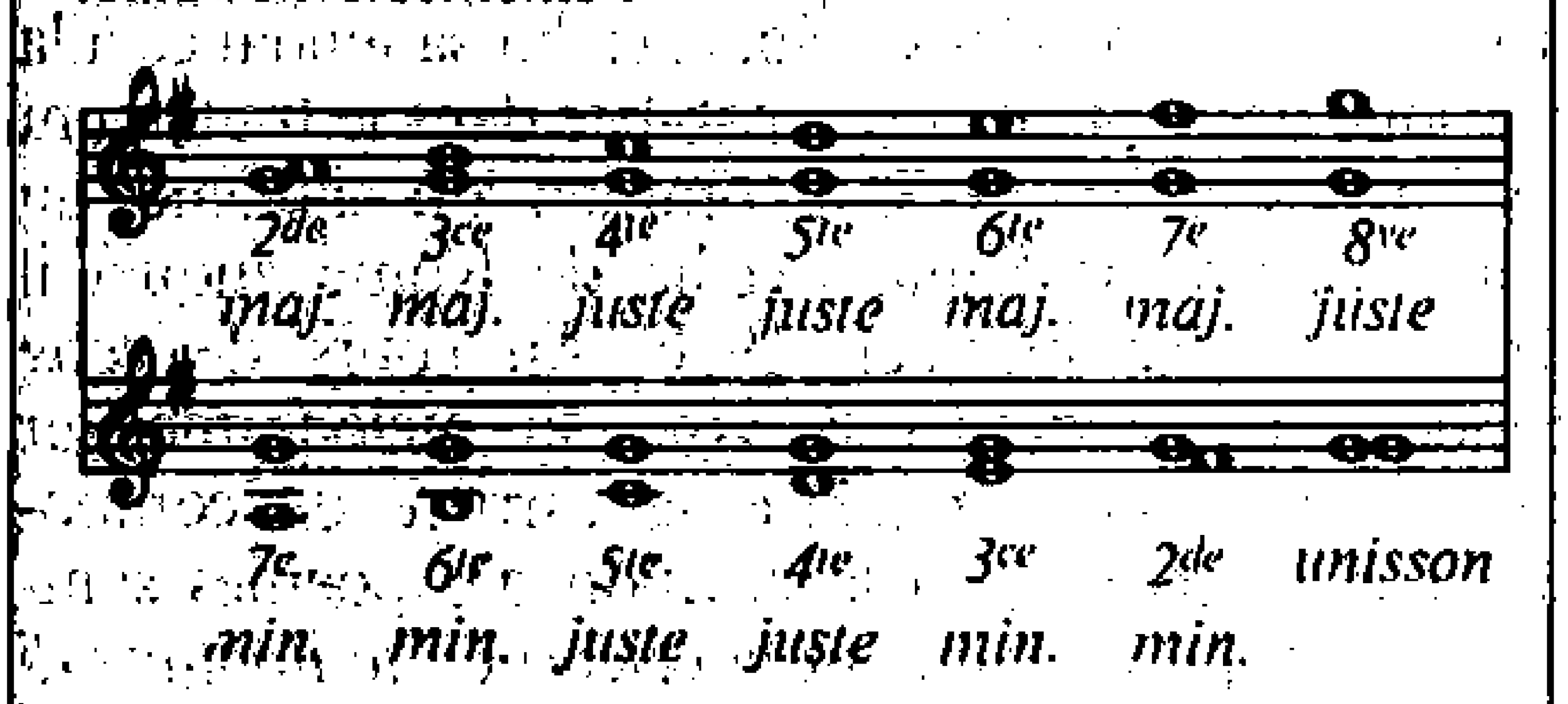
Renié Henriette (Paris 1875-1956) harpiste et compositeur française. Elève de A. J. Hasselmans, Th. Dubois et Ch. Lenepveu, elle fit une brillante carrière de virtuose et créa une école de harpe de réputation internationale. Ses compositions sont essentiellement destinées à la harpe, comme *Contemplation, Ballade fantastique, Danse des lutins, Légende*

et *Concerto pour harpe*. Elle a aussi publié une méthode pour la harpe en deux volumes. □

Renosto Paolo (Florence 1935) compositeur italien. Elève de Dallapiccola et de Lupi à Florence, il étudia aussi avec Maderna et peut paraître proche de ce dernier par sa tendance à adopter sans radicalisme les techniques de la «nouvelle musique». Parmi ses œuvres, il faut signaler les opéras *la Camera degli sposi* (1972) et *l'Ombra di Banquo* (1976), et *Scops* pour alto et orchestre (1966).

renversement se dit de chaque intervalle du système tempéré par rapport à un autre intervalle comprenant les mêmes notes, lorsque la note la plus grave de celui-ci correspond à la note la plus aiguë de l'autre, et vice versa. Dans l'ambitus d'une octave, chaque intervalle de seconde peut se traduire par un intervalle de septième ; chaque tierce, par une sixte ; chaque quarte, par une quinte ; chaque unisson, par une octave, et vice versa ; ainsi, dans le r., chaque intervalle majeur devient-il mineur, chaque intervalle augmenté devient-il diminué et vice versa. // Dans l'harmonie tonale, on appelle r. d'un accord dit à l'état fondamental, un autre accord formé des mêmes notes, bien que la plus grave ne soit plus la fondamentale.

Exemples d'intervalles de l'ambitus d'une octave et de leurs renversements :



Exemple d'accord à l'état fondamental sur la note ré et ses renversements :

Renzi Armando (Rome 1915) chef de chœur et pédagogue. Il étudia à Rome et se consacra dans un premier temps à l'activité de pianiste et d'organiste. A partir de 1960, il a dirigé la Cappella Giulia, et, depuis 1965, il enseigne à l'Institut pontifical de musique sacrée. Il a écrit des opéras et des pièces symphoniques, ainsi que des œuvres pour chœur et de la musique de chambre.

repercussio son dominant dans l'ambitus de chacun des huit modes liturgiques (dans les quatre modes authentes, il est le cinquième ou le sixième degré par rapport au *finalis*, dans les quatre modes plagaux, il est le troisième ou le quatrième). La *r. vocis* était, dans le chant grégorien, un artifice d'exécution qui consistait en une sorte de trémolo vocal effectué en correspondance de neumes déterminés.

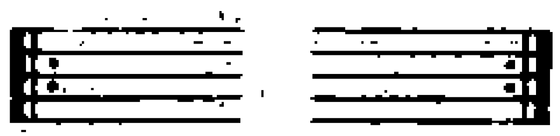
répétitive, musique → minimal music.

répons ou *riposta*, dans le *responsorium* et dans la psalmodie responsoriale, ritournelle avec laquelle le chœur répond aux versets toujours nouveaux du soliste ; ou seconde partie d'un verset avec lequel le chœur répond au célébrant. Par exemple, «*Dominus vobiscum* » — «*Et cum spiritu tuo*».

réponse dans l'articulation syntaxique du discours musical, procédé symétrique à la question (*proposta)* ou → antécédent. // Dans la fugue et le *ricercar*, représentation du sujet par la voix qui l'énonce en second lieu, puis en quatrième lieu, suivant la question posée par la première et par la troisième voix.

réponse en fréquence bande des fréquences audibles qu'un système hi-fi entier ou un simple composant est capable de reproduire correctement sans atténuer ou augmenter aucune portion du spectre, c'est-à-dire en maintenant la linéarité de la réponse musicale.

reprise répétition littérale ou variée d'une partie entière d'une pièce musicale. // Dernière section de la forme sonate, qui s'articule, si elle est bipartite, en une exposition-reprise, et, si elle est tripartite, en exposition-développement-reprise (de l'exposition). // Dans la ballade et dans la *frottola*, synonyme de refrain ou de ritournelle. // Seconde partie, de forme A-A', des formes de danse ou de leurs dérivés. // Endroit où doit commencer la répétition d'un morceau. // Terme désignant le signe graphique placé sur la portée, au début et à la fin de la partie musicale qui doit être répétée.



requiem terme qui, utilisant la première parole de l'introït «*Requiem aeternam dona eis Domine* », désigne la Messe des défunts (*Missa pro defunctis*) du rite catholique latin. Il s'articule en 9 sections : Introït (*Requiem...*), Kyrie, Graduel, Trait, Séquence (*Dies irae*), Offertoire, Sanctus et Benedictus, Agnus Dei, Communion (*Lux aeterna*). Les plus anciennes mélodies grégoriennes associées à ces textes latins remontent au moins au VIIe s. ; la plus récente est la séquence du *Dies irae* de Tommaso da Celano (m. en 1256). Au cours des différentes époques, des r. de différents style furent composés par de nombreux musiciens, souvent avec l'utilisation des mélodies traditionnelles liturgiques. Au XVIe s., les r. polyphoniques furent composés par P. de La Rue, C. Morales, Palestrina, R. de Lassus. Au siècle suivant, avec le passage à la monodie harmonisée, l'intérêt se concentra spécialement sur la dramatisation du *Dies irae*. Parmi les r. les plus célèbres figurent ceux de Mozart, de Cherubini, de Berlioz, Dvořák et Verdi. Certains r. furent composés sur des textes bibliques ne coïncidant pas avec la liturgie catholique, comme le *Deutsches Requiem* de Brahms et le *Requiem Canticles* de Stravinski.

resbalosa danse populaire argentine, d'allure rapide, habituellement sur un rythme ternaire (3/8 ou 6/8). Elle naquit à Buenos Aires, au début du XIXe s., puis se répandit d'abord en Argentine, ensuite dans d'autres pays sud-américains.

reservata, musica locution introduite par Adrianus Petit Coclico dans le traité *Compendium musicae* (1552) et reprise avec des significations différentes par d'autres théoriciens du XVIe s., si bien qu'il est difficile de lui donner un sens précis. L'expression s'applique au côté le plus ésotérique et raffiné de la musique polyphonique de la Renaissance, caractérisé par plusieurs points : allusion à une période stylis-

tique précédente (l'Antiquité classique pour les Italiens, comme Vicentino; le gothique tardif — Ockeghem et Gombert — pour les compositeurs comme R. de Lassus); création d'un nouveau style fondé sur une meilleure prise en compte du texte littéraire; expériences harmoniques et structurelles, et observation du contrepoint; enfin, par un public d'élite (*musica reservata per le purgatissine orecchie dei principi*), seul capable d'apprécier les subtiles conquêtes techniques et l'exécution virtuose et soignée. La m. r. est liée au concept stylistique du maniérisme musical. Ses dérivés se retrouvent dans la Camerata fiorentina et dans les résultats très élaborés du madrigal et du motet des XV^e^ et XVI^e^ s.

Resinarius Balthasar (Tetschen, Bohême, v. 1485 - Böhmisch-Leipa 1544) compositeur allemand. Elève de H. Isaac à la Chapelle impériale, il fit ensuite ses études à Leipzig et fut prêtre à Tetschen dès 1523, avant sa conversion, puis, à partir de 1534, devint pasteur luthérien à Böhmisch-Leipa, où il composa des hymnes, des répons et une Passion selon saint Jean, publiés dans le *Responsorium numero octoginta de tempore et festis iuxta seriem totius anni* (1544), des arrangements de chorals, inclus dans les *Newe deudsche geistliche Gesenge* de G. Rhau (1544), et divers motets. □

résolution procédé harmonique consistant normalement à atténuer la tension des notes dissonantes d'un accord, sur les notes consonantes de l'accord suivant. La r. survient généralement par degré conjoint descendant (plus rarement ascendant) vers la consonance plus proche. Dans la résolution *évitée*, l'accord dissonant est suivi d'un autre accord, également dissonant (et éventuellement modulant).

résonance phénomène acoustique qui consiste dans la faculté, de la part d'un corps élastique, de vibrer spontanément quand il est excité par des pulsions extérieures de même fréquence. Tous les instruments de musique exploitent le principe de la r. Les instruments à cordes, y compris le piano, sont munis d'une *caisse d'harmonie*, appelée plus justement *caisse de r.*, qui contient le volume d'air qui, en vibrant avec la fréquence de la corde, en accroît notablement la sonorité. Pour les instruments à vent, y compris l'orgue, la r. se manifeste par la coïncidence qui doit se faire entre la périodicité des impulsions (condensations et raréfactions moléculaires) qui sont transmises par le souffle à la colonne d'air contenue dans le tuyau, et le temps, propre à chacun des tuyaux, qu'emploie la chaîne des pulsations pour parcourir la longueur du tube et déboucher sur le milieu extérieur (→ résonateur; voir également, le Précis d'acoustique).

résonateur désigne tout corps élastique vibrant spontanément quand il est excité par des vibrations extérieures de même fréquence. Il y a deux grandes catégories de r. : ceux qui sont *accordés* et ceux qui sont *libres*. Les r. accordés sont ceux dont la résonance est fonction d'une fréquence déterminée : les différentes familles d'instruments à vent appartiennent à cette catégorie. Les r. libres sont ceux qui résonnent sans fréquence conditionnée : les instruments à cordes appartiennent à cette catégorie. Quant à la voix, elle réalise les conditions d'un r. accordé et d'un r. libre à la fois, car l'appareil vocal possède la capacité d'adapter immédiatement la disposition des cavités résonnantes selon la hauteur et le timbre des sons à émettre. On appelle *r. de Helmholtz* des appareils d'analyse acoustique construits par le physicien H. L. von Helmholtz (1821-1894). Ils sont constitués de sphères ou de cylindres creux dont chacun a sa propre période de vibration qui correspond à une fréquence déterminée. Cela permet au r. de vibrer avec une intensité appréciable quand une source sonore vibre dans le même milieu avec la même fréquence. Le phénomène se produit même si la fréquence excitatrice est un harmonique d'un son complexe. Grâce à cette aptitude, les r. créés par Helmholtz peuvent fonctionner comme des révélateurs d'harmoniques et en tant que tels ont été utilisés pour analyser les sons complexes jusqu'à l'avènement des analyseurs d'ondes électriques et électroniques, dont les types les plus sophistiqués permettent des relevés très précis.

Respighi Ottorino (Bologne 1879 - Rome 1936) compositeur italien. Issu d'une famille de musiciens, il fréquenta le Lycée musical de Bologne où il fut l'élève de L. Torchi et de G. Martucci. C'est ce dernier qui éveilla en lui l'intérêt pour les formes symphoniques et de musique de chambre élaborées par les romantiques allemands et jusqu'alors peu pratiquées en Italie. Après avoir obtenu son diplôme de violon, R. travailla d'abord en Russie, ensuite en Allemagne : à Saint-Pétersbourg, il étudia avec Rimski-Korsakov qui suscita chez lui sa tendance à la musique descriptive et son habileté dans le traitement de l'orchestre. En 1913, il commença à enseigner au Conservatoire de Santa Cecilia de Rome auquel il demeura fidèle jusqu'en 1926. Au cours de cette période, il abandonna la voie du mélodrame sur laquelle il avait commencé sa carrière de compositeur et se consacra à la création des poèmes symphoniques qui lui valurent la célébrité : *le Fontane di Rome* («les Fontaines de Rome», 1916), *I Pini di Roma* («les Pins de Rome», 1924), *Vetrate di chiesa* («Vitraux d'église», 1926), *Trittico botticelliano* («Tryptique de Botticelli», 1927) et *Feste romane* («Fêtes romaines», 1928). A côté de ces partitions, que leur fantaisie brillante, leur éclatante palette orchestrale et leur maestria technique placent parmi les meilleures réussites de la musique symphonique moderne italienne, il en est d'autres où R. mit à profit sa grande expérience de transcripteur et de chercheur en musique ancienne au service d'un style de la plus pure tradition italienne : *Concerto gregoriano* pour violon et orchestre (1921), *Concerto in modo misolidio* pour piano et orchestre (1924), la suite *Gli Uccelli* («les Oiseaux») pour petit orchestre (1927), *Antiche arie e danze per liuto* («Airs et danses d'autrefois pour luth»), et trois suites pour orchestre à cordes (1917-1931). La période suivante marqua le retour de R. au théâtre musical : *Belfagor* (1922), *la Campana sommersa* («la Cloche submergée», 1927), *Maria Egiziaca* («Marie l'Egyptienne», 1932), *la Fiamma* («la Flamme», 1934) et *Lucrezia* qui demeure inachevé : dans ces opéras, les couleurs orchestrales les plus vives sont parfois accompagnées de structures et de formes traditionnelles. Dans la production de R. il faut encore signaler : 7 ballets, dont *la Boutique fantasque* sur des musiques de Rossini (1919), *Belkis, regina di Saba* («Belkis, reine de Saba», 1932), *Gli Uccelli* («les Oiseaux», 1933) à

O. Respighi (à droite) avec A. Casella : photographie de 1924.

partir de la suite du même nom, et *Passacaglia* («Passacaille», 1948) sur un thème de Bach; plusieurs mélodies et musiques vocales : *Impressioni brasiliane* («Impressions brésiliennes», 1927), et d'autres œuvres symphoniques; une *Sonate* pour violon et piano (1917), 2 quatuors (le second est appelé *Quartetto dorico,* 1920) et quelques compositions instrumentales de musique de chambre.

respiration signe en forme d'apostrophe placé au-dessus de la portée, servant à indiquer à un chanteur ou à un joueur d'instrument à vent, le moment où il peut respirer, sans interrompre la continuité d'une phrase musicale.

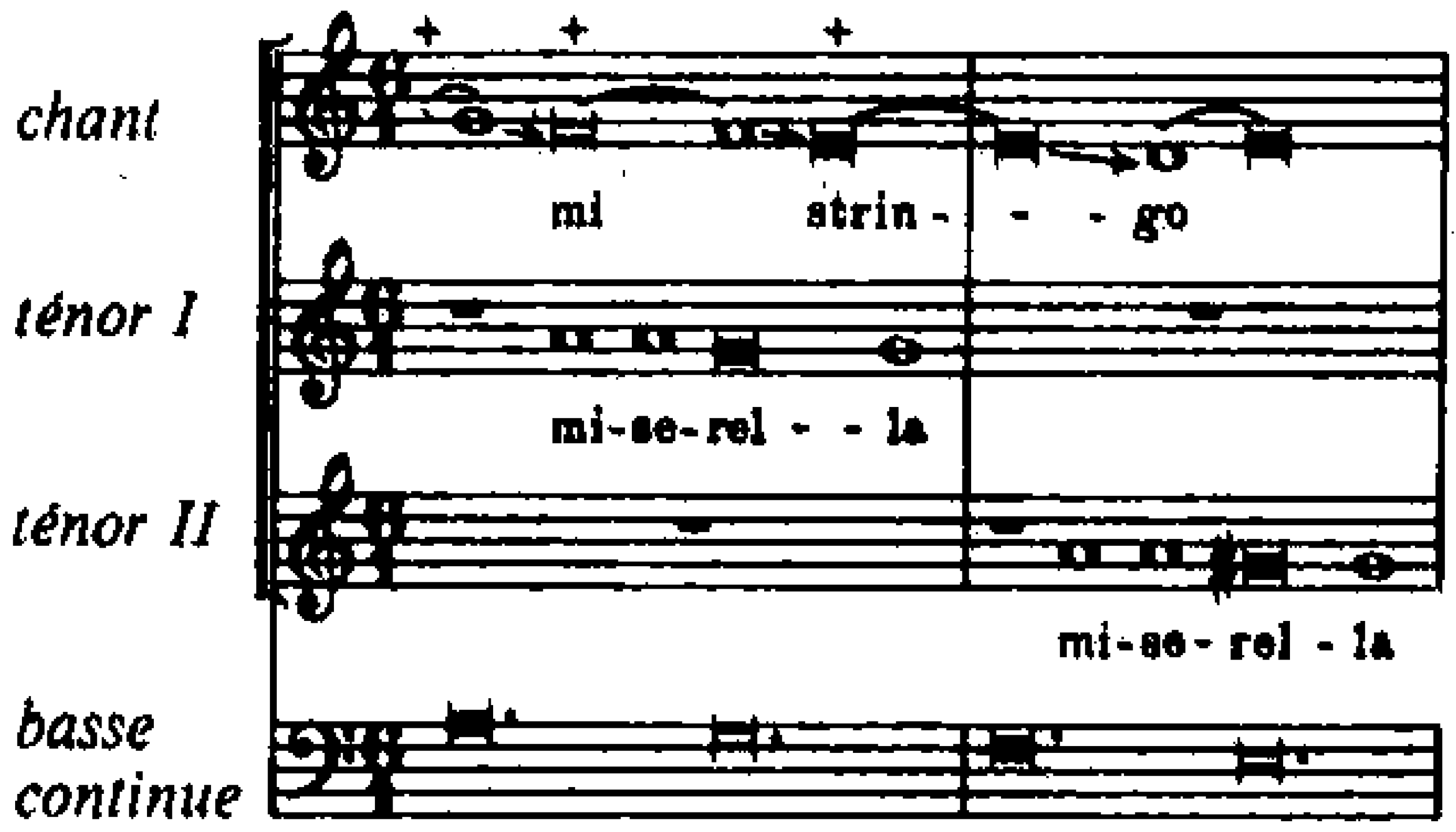
responsorium ou répons, chant liturgique chrétien dans lequel une ritournelle chorale répond au verset entonné par le célébrant. Il en existe deux sortes : celui de la messe (graduel, alléluia, offertoire), dont la structure, avec le temps, a subi un processus de simplification; et ceux de l'office, qui se divisent en *responsoria prolixa,* de grandes dimensions et avec des fioritures vocales, chants solennels, et en *responsoria brevia,* musicalement et structurellement plus simples, adaptés pour être chantés quotidiennement. A la fin du Moyen Age et à la Renaissance, le r. fut traité également de manière polyphonique. Parmi les intonations les plus célèbres, on trouve celles de M. A. Ingegneri, T. L. da Victoria et A. Scarlatti.

Reszke Eduard de (Varsovie 1853 - Garnek 1917) basse polonaise, frère de Jean de R. Il débuta à Paris, en 1876, dans *Aida* de Verdi et il se produisit jusqu'en 1903 dans les plus grands théâtres européens et américains dans un très vaste répertoire allant de Mozart à Verdi et Wagner. Chanteur à la voix splendide et au style solennel, il se distingua également par l'intelligence de son interprétation.

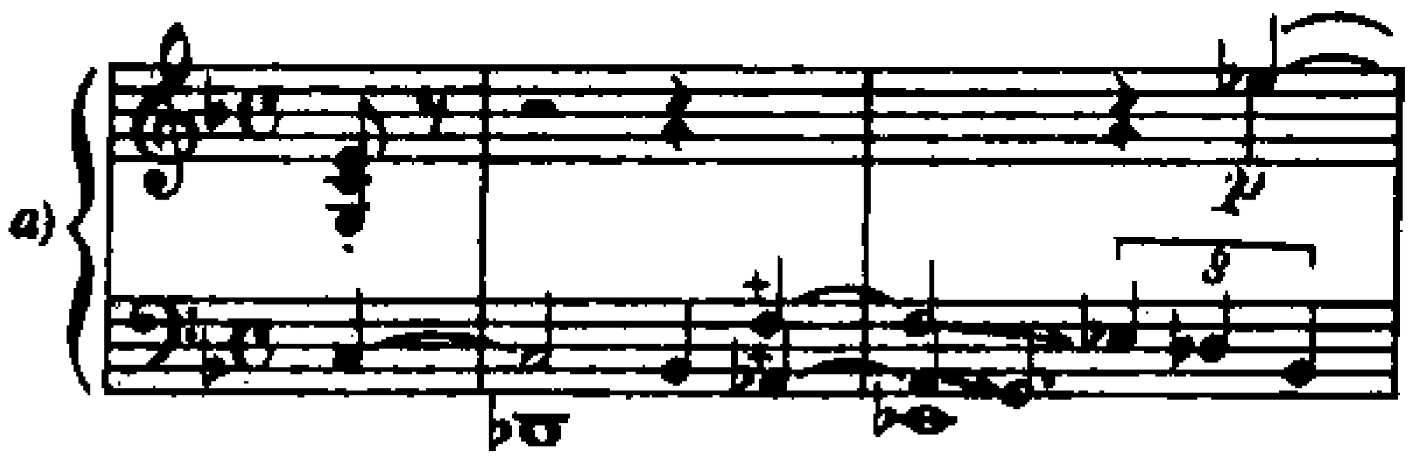
Reszke Jean de (Varsovie 1850 - Nice 1925) ténor polonais, frère de Eduard de R. Après avoir débuté comme baryton en 1874, il devint ténor en 1879. Acclamé surtout dans les théâtres de Paris, Londres et New York, il eut des moyens vocaux limités, mais une grande expressivité, de la noblesse dans le phrasé, et de l'élégance sur scène. Il se distingua dans le répertoire du grand opéra et dans celui de Wagner.

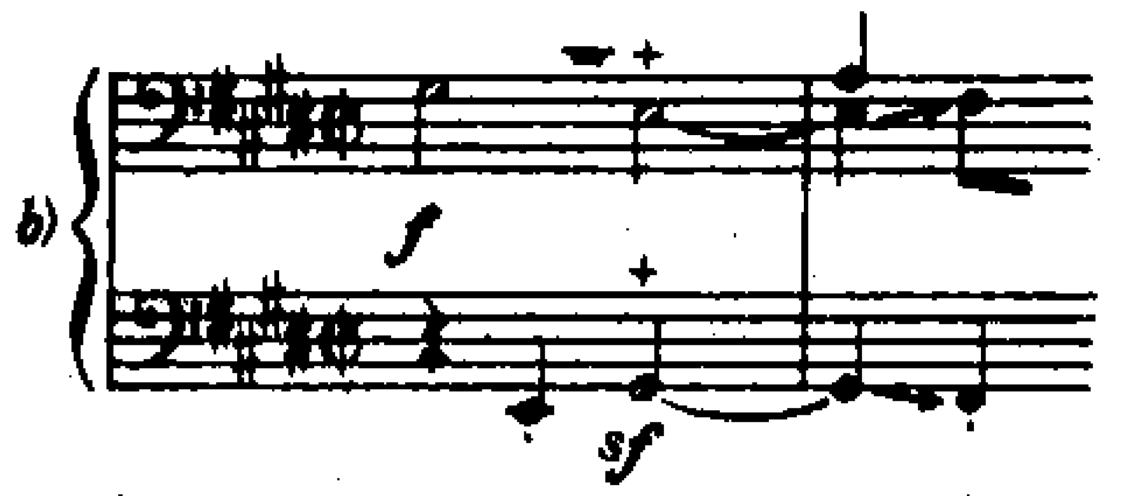
retard prolongement d'un ou de plusieurs sons d'un accord sur un autre accord. Quand le retard concerne 2, 3 ou plusieurs sons simultanés, on parle de r. double, triple, multiple, etc. Celui-ci se résout en principe par degré conjoint descendant (r. supérieur) ou, moins souvent, ascendant (r. inférieur). Il peut se résoudre aussi par degré disjoint (r. irrégulier).

Exemples de retard (indiqués par +) :

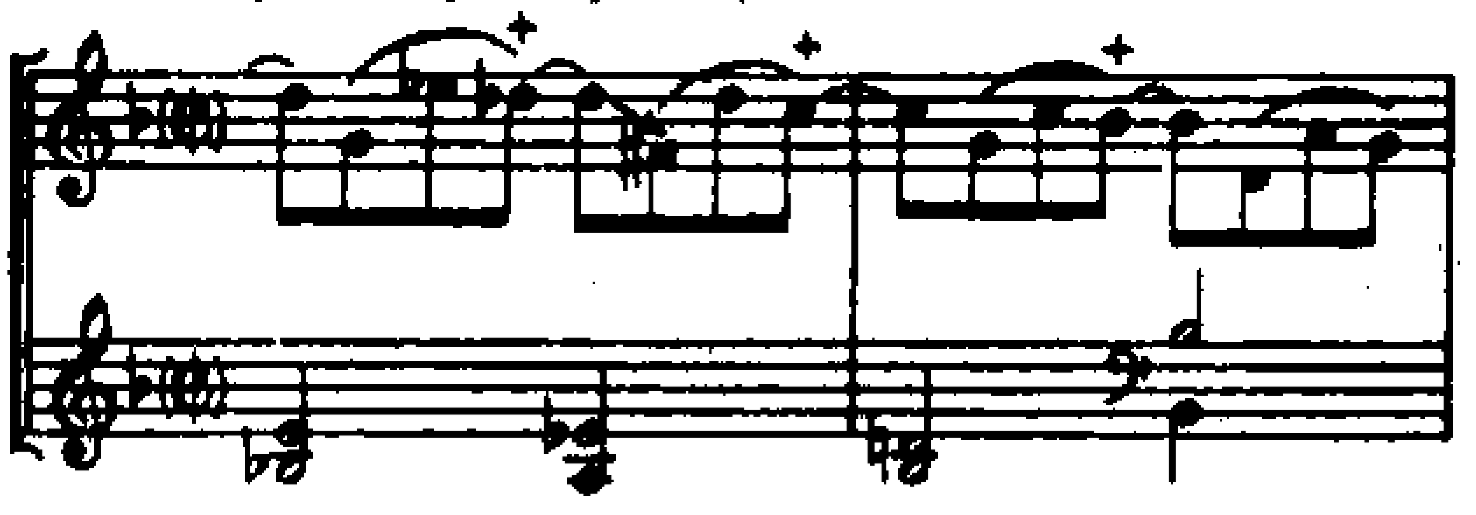


1) supérieur (C. Monteverdi : «Lamento della ninfa» extrait des «Madrigali guerrieri e amorosi»).





2) double : a) deux supérieurs (R. Schumann : «Nachtstück», op. 23 n° 2 pour piano); b) un supérieur et l'autre inférieur (L. van Beethoven : «Variation V» de l'Andante de la Sonate op. 109 pour piano).



3) irrégulier (W. A. Mozart : «Allegro et andante» en fa majeur, K. 533, pour piano).

Rethberg Elisabeth (Schwarzenberg Erzgebirge, Saxe, 1894 - Yorktown Heights, New York, 1976) soprano allemande. Elle commença sa carrière à Dresde en 1915 et chanta, à partir de 1922, au Metropolitan de New York, tout en faisant de nombreuses tournées internationales. A partir de 1940, elle abandonna peu à peu le théâtre pour se consacrer à l'activité de concertiste et se retira définitivement en 1944. Cantatrice à la voix sonore et étendue et au style brillant, elle avait un vaste répertoire qui comprenait des opéras de Mozart, Verdi et Strauss.

Réti Rudolph (Užice 1885 - Montclair, New Jersey, 1957) musicologue américain d'origine serbe. Créateur du Festival Mozart à Salzbourg en 1922, il fut l'un des fondateurs de la Société internationale de musique contemporaine; il émigra ensuite aux Etats-Unis où il fut critique musical. Il est l'auteur d'études analytiques sur la fonction thématique en musique (*The Thematic Process in Music* [«le Processus thématique en musique»], 1951; *Thematic Patterns in the Sonatas of Beethoven* [«Modèles thématiques dans les sonates de Beethoven»], posthume 1967) et sur les aspects théoriques de la musique moderne (*Tonality, Atonality, Pantonality* [«Tonalité, atonalité, pantonalité»], 1958).

retrogradation ou mouvement rétrograde → imitation.

Reusner Esaias (Löwenberg, Od Lwówek Ślaski, 1636 - Cölln, Berlin 1679) luthiste et compositeur allemand. Son père, également prénommé Esaias, fut son premier maître. Il exerça une activité musicale à Liegnitz, à Brieg, et à Leipzig. De 1667 à 1668, il publia plusieurs livres de tablatures de luth. Il est considéré comme le plus grand luthiste allemand ayant exercé dans la seconde moitié du XVII[e] s.

Reuss August (Lilienfeld, Znaim, 1871 - Munich 1935) compositeur morave. Elève de Ludwig Thuille à Munich, il passa sa vie en Allemagne entre Berlin et Munich, et exerça une activité de chef d'orchestre et d'enseignant. Il fut l'un des plus remarquables compositeurs de l'école néo-romantique de Munich. Il composa un opéra, deux pantomimes, des œuvres chorales, symphoniques et de musique de chambre.

Reutter Hermann (Stuttgart 1900) pianiste et compositeur allemand. Il dirigea les Conservatoires de Berlin (1936-1946) et de Stuttgart (à partir de 1956) et fut concertiste en qualité d'accompagnateur apprécié de lieder. En tant que compositeur, il a été influencé par Hindemith, Orff, Pfitzner et essaya, entre autres, de poursuivre la tradition des lieder.

Reutter Johann Adam Karl Georg von (Vienne 1708 - 1772) compositeur et organiste autrichien. Compositeur de cour et maître de chapelle de la cathédrale St.-Etienne à Vienne (poste vainement convoité par Gluck), favorisé par Marie-Thérèse, il exerça une grande influence sur la vie musicale viennoise de l'époque. Son abondante production, superficielle et d'un goût dépassé, comprend des opéras (dans le style de Caldara, son maître), des fêtes théâtrales, des ballets de circonstance, des oratorios, de la musique sacrée, quelques symphonies, des sonates, des pièces pour clavecin et autre musique de chambre, de structure élémentaire, encore liée aux modèles baroques et galants. Sa façon d'employer les violons pour créer des effets bruyants et animés, *à la Reutter*, est restée proverbiale.

Revel Harry (Londres 1905) compositeur anglais de musique légère. Après avoir joué en Europe comme pianiste dans des orchestres de musique légère, il s'installa en 1929 aux Etats-Unis où il étudia les styles des chansons de Gershwin, Kern et Berlin; il les imita, puis il s'affirma en tant qu'auteur de musicals pour Broadway. Parmi ses chansons à succès, signalons *Under the Harlem Moon* (*Sous la lune de Harlem*, 1932).

réverbération effet acoustique ambiant dû à la réflexion des ondes sonores contre les surfaces adjacentes à la source sonore. La durée et la qualité de la r. sont essentielles à la définition acoustique des théâtres, des salles destinées à des concerts, à des congrès, à des débats ou à des conférences, des auditoriums, des salles de classe, etc. Selon les normes internationales en vigueur, la durée de r. est le temps qui s'écoule entre l'instant où la source sonore cesse d'agir et celui où la sonorité résiduelle s'atténue de 60 décibels par rapport à la valeur qu'elle avait au dernier moment de l'émission du son direct. Le temps optimal de r. varie selon le volume ambiant et dépend du type de manifestation auquel la salle est destinée. Pour la bonne réussite d'un projet acoustique, il est nécessaire que les fréquences qui caractérisent l'événement sonore d'origine soient également accompagnées de la r. de ses qualités de timbre.

Reverdy Michèle (Alexandrie, Egypte, 1943) pédagogue et compositeur française. Premier Prix d'analyse (classe de Cl. Ballif), de contrepoint (classe d'A. Weber) et de composition (classe d'O. Messiaen) au Conservatoire de Paris, elle a été pensionnaire de la Casa Velásquez à Madrid (1979-1981) et a remporté divers prix, dont le Prix Jacques Durand de l'Académie des beaux-arts (1984). Productrice à Radio-France depuis 1978, elle enseigne l'analyse au Conservatoire de Paris depuis 1983. Afin de rendre compte du monde qui l'entoure, elle essaie, dans ses compositions, de faire vivre le multiple dans l'unique. Ses principales œuvres sont *Figure* pour piano (1976), *Météores* pour 17 instruments (1978), *Scenic Railway* pour 16 instruments (1983), *la Nuit qui suivit notre dernier dîner*, opéra de poche (1984); *Propos félins* pour orchestre à cordes et chœur d'enfants (1988), *le Cercle du vent* pour orchestre (1988), *Vincent*, opéra (1984-89), *le Précepteur* pour 12 chanteurs et 20 instruments (1989) et *Messe pour la paix* (1991). Elle a aussi publié divers articles et deux études : *l'Œuvre pour piano d'Olivier Messiaen* (1978) et *l'Œuvre pour orchestre d'Olivier Messiaen* (1988). ◻

Révész Géza (Siófok 1878 - Amsterdam 1955) psychologue hongrois. Installé à Amsterdam, il y dirigea un important laboratoire. Il est l'auteur d'études sur la psychologie de la musique et du son (*Introduction à la psychologie de la musique*, 1944).

révision terme indiquant l'ensemble des interventions nécessaires pour adapter un texte musical ancien (généralement antérieur au XIX[e] s.) aux conventions graphiques et pour en faciliter l'exécution moderne. La nécessité de la r. provient d'une série de facteurs; en premier lieu, de la profonde évolution subie par la notation musicale, par les différentes valeurs attribuées à la fixation graphique de la musique en partition (anciennement conçue comme une simple ébauche à exécuter au moment de la pratique, d'après des conventions tacites, variables d'une époque à l'autre, et d'un lieu à un autre); elle fut nécessaire également à cause de la transformation ou de la disparition de certains instruments, du développement de la technique vocale et instrumentale et des profonds changements survenus dans le domaine du goût, des critères d'interprétation et des structures formelles musicales. Le caractère et les techniques de la r. varient en fonction de l'époque et du genre de compositions sur lesquelles elle s'exerce; en outre, elle change selon les critères de grande ou petite fidélité philologique à la partition originale choisis par le réviseur, et selon la finalité et la destination de la r. elle-même. La connaissance, toujours plus détaillée et précise, de la musique et des conventions d'exécution du passé, ainsi que l'apparition d'ensembles spécialisés dans l'exécution de la musique ancienne ont abouti à une simplification des r. en faveur d'une plus scrupuleuse exécution critique du texte.

Revueltas Silvestre (Santiago Papasquiaro, Durango, 1899 - Mexico 1940) compositeur et chef d'orchestre mexicain. Il étudia également le violon et se perfectionna avec Ševčik et fut l'assistant de C. Chávez, d'abord en se produisant en duo avec lui (violon et piano), puis en tant que son adjoint à la direction de

l'orchestre symphonique du Mexique. Il participa à la guerre civile espagnole en dirigeant des concerts en faveur des Républicains. Sa production est pour une grande partie inspirée de la musique populaire mexicaine : ballets, musiques de film, poèmes symphoniques pour grands et petits orchestres, de la musique symphonique (dont *Hommage à G. Lorca,* 1935, pour petit orchestre), des mélodies et des œuvres de musique vocale et de chambre.

Reyer Ernest (Marseille 1823 - Le Lavandou 1909) compositeur et critique musical français. Il fut un défenseur de Wagner, dont il s'inspira dans ses cinq opéras. Il composa également des œuvres de musique vocale, symphonique et de chambre. Il rassembla ses écrits dans *Notes de musique* (1875) et *Quarante ans de musique* (1909).

Reymann Matthaüs (Thorn v. 1565 -? ap. 1625) luthiste et compositeur allemand. En 1598, à Heidelberg, il a publié un livre de compositions pour luth seul, sous le titre *Noctes musicae,* contenant des préludes, des fantaisies et des danses.

Rezniček Emil Nikolaus von (Vienne 1860 - Berlin 1945) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Il composa des œuvres de musique symphonique, vocale et de chambre, ainsi que 14 opéras de nette inspiration wagnérienne dont seul *Donna Diana* (1894) est encore exécuté dans les pays germaniques.

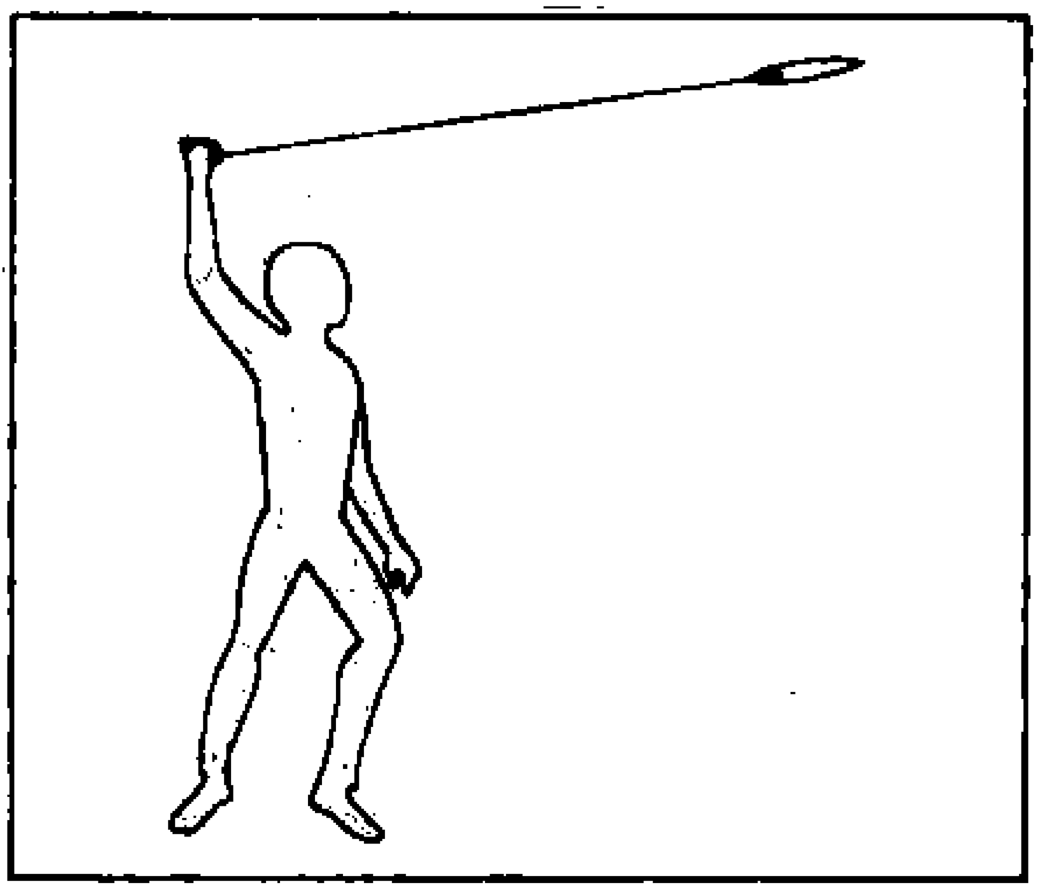
rhapsodie composition poétique et musicale, récitée dans l'Antiquité grecque par les chanteurs ambulants et consistant en un libre mélange de parties chantées et de poèmes héroïques divers, surtout homériques. // Au XIX^e s., r. désigne également une composition instrumentale de forme libre de n'importe quelle structure préétablie, paraphrasant des mélodies populaires nationales, de caractère virtuose ou coloré (ex. : les célèbres *Rhapsodies hongroises* pour piano, de Liszt; la *Rhapsodie espagnole* de Ravel).

Rhau ou **Rhaw** Georg (Eisfeld an der Werra 1488 - Wittenberg 1548) éditeur de musique allemand. Cantor à St-Thomas de Leipzig (1518-1520) et enseignant à l'Université, il écrivit sa *Missa de Sancto Spirito* (1519), qui fut le point de départ des discussions entre Luther et Eck. Il enseigna ensuite à Eisleben et Hildburghausen, avant de s'installer définitivement à Wittenberg, où il se consacra à l'édition d'ouvrages pour les écoles et l'Eglise protestante. Outre son traité musical en deux parties, *Enchiridion utriusque musicae practicae* (1517) et *Enchiridion musicae mensuralis* (1520), il édita des traités théoriques de M. Agricola, N. Listenius, V. Philomathes, J. Spangenberg et autres, et publia 15 grandes collections de musique polyphonique, de 1538 à 1545, dont les *Selectae harmoniae quatuor vocum de passione Domini* (1538), les *Officia paschalia, de resurrectione et ascensione Domini* (1539), les *Vesparum precum officia* (1540), l'*Opus decem missarum quatuor vocum* (1541), les *Tricinia... latina, germanica, brabantia et gallica* (1542), le *Sacrorum hymnorum liber primus* (1542), le *Bicinia gallica, latina, germanica... tomus primus* (1545), ainsi que les *Newe deudsche geistliche Gesenge CXXIII* (1544) et le *Wittenbergisch deudsch geistlich Gesangbüchlein,* nouvelle édition augmentée du *Gesangbüchlein* de J. Walter. □

Rheinberger Joseph Gabriel (Vaduz, Liechtenstein, 1839 - Munich 1901) compositeur, organisateur et pédagogue allemand. Il enseigna la composition et l'orgue au Conservatoire de Munich et forma de nombreux élèves, dont Humperdinck et Wolf Ferrari. Parmi ses compositions, d'une facture sévère et traditionnelle, ressortent ses œuvres pour orgue et de musique sacrée; mais il composa également 4 opéras, de la musique symphonique et de la musique de chambre.

Rhené-Baton pseudonyme de René Baton (Courseulles-sur-Mer, Calvados, 1879 - Le Mans 1940) chef d'orchestre et compositeur français. Il fut maître de chœur à l'Opéra-Comique, puis il dirigea plusieurs institutions musicales (Concerts symphoniques de Bordeaux, Concerts Pasdeloup à Paris, etc.). Pendant une brève période il travailla pour les Ballets russes de Diaghilev.

rhombe instrument aérophone, à air ambiant, parmi les plus anciens produits par l'homme, en usage dans de très nombreuses cultures primitives et, souvent, dans les traditions populaires européennes. Il est composé d'une petite planchette de bois rectangulaire ou courbée de façon variable, attachée à un bout par une cordelette et que l'on fait tourner au-dessus de la tête. Fendant l'air quand on la fait tourner, la petite planchette produit un vrombrissement d'intensité oscillante, auquel on attribua des significations magiques : voix des esprits, des ancêtres, sifflement du vent, rumeur du tonnerre. Le symbolisme, souvent évoqué par la forme du r., par ses décorations ou ses peintures, est lié à ces significations.



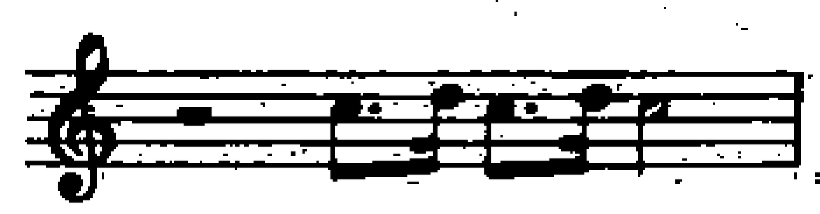
Joueur de rhombe, instrument répandu dans beaucoup de cultures primitives ou populaires européennes.

rhythm and blues musique populaire afro-américaine. Conçue en fonction de la danse, elle se base essentiellement sur le rythme et sur la tension entre ce rythme et les lignes mélodiques issues du blues et du gospel. Sa charge de vitalité et d'émotivité est plus directe mais également plus simplifiée que celle du jazz, car il s'agit essentiellement d'une musique rituelle. Il faut rechercher ses origines, autres que celles du blues, dans le style jump créé par le jazz de Harlem et dans certains aspects du swing, surtout le boogie-woogie orchestral. C'est de cette musique, au début surtout instrumentale et maintenant vocale, que descend le rock'n roll blanc. Plus récemment elle s'est mêlée en partie à la soul music.

Riadis pseudonyme d'Emilios Khu-Elefteriadis (Salonique 1890-1935) compositeur grec. Elève de Ravel et Debussy, il est considéré comme l'un des plus grands compositeurs grecs contemporains, surtout pour ses compositions vocales (200 mélodies) et ses pièces symphoniques qui adaptent des mélodies grecques et orientales à une harmonie et un timbre d'un impressionnisme raffiné.

ribattuta di gola ornement musical pratiqué tout d'abord dans la technique vocale du XVII^e s. : c'est

une sorte de trille qui commence lentement avec un mouvement irrégulier.



Exemple de ribattuta di gola (G. Caccini : « le Nuove Musiche »).

Ribera Y Tarragó Julián (Carcagente 1858-1934) musicologue espagnol. Spécialiste des civilisations grecque et arabe, après avoir soutenu une thèse de doctorat à Madrid, il enseigna à l'Université de Saragosse dès 1887, puis à Madrid à partir de 1905. Il a publié divers ouvrages sur la musique espagnole, dont *la Música de las cantigas* (1922), réédité en 1927 sous le titre de *Historia de la música arabe medieval y su influencia en la española*, et *la Música de la Jota aragonesa* (1928). Il a édité les trois volumes de *la Música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y Minnesinger* (1923-25). □

Ricci Federico (Naples 1809 - Conegliano 1877) compositeur italien. Issu d'une famille de musiciens, il étudia à Naples avec Zingarelli et Bellini, mais particulièrement avec son frère aîné Luigi R. De 1852 à 1869, il vécut à Saint-Pétersbourg; par la suite il séjourna quelque temps à Paris. Musicien au métier solide, il composa surtout des opéras (*la Prigione di Edimburgo* [« la Prison d'Edimbourg »], 1838; *Un duello sotto Richelieu* [« Un duel sous Richelieu »], 1839; *Corrado d'Altamura*, 1841; *Il Marito e l'Amante* [« le Mari et l'Amant »], 1852), mais il obtint son plus grand succès à Paris avec l'opéra-comique *Une folie à Rome* (1869) ainsi qu'avec *Crispino e la comare* (« Crespin et la commère ») qu'il composa en collaboration avec son frère.

Ricci Luigi (Naples 1805 - Prague 1859) compositeur italien. Elève de Zingarelli, puis de Generali au Conservatoire de Naples, il débuta très jeune; le succès de l'opéra bouffe *l'Impresario in angustie* (« les Soucis de l'imprésario », 1823) le poussa à poursuivre dans cette voie; *Chiara di Rosenberg* (1831) et *Un'avventura di Scaramuccia* (« Une aventure de Scaramouche », 1834) furent favorablement accueillis. Il écrivit également quatre opéras en collaboration avec son frère Federico : le résultat le plus valable fut *Crispino e la comare* (« Crespin et la commère », 1850), opéra bouffe qui permit à R. de se distinguer par son élégance et sa mesure parmi les imitateurs de Rossini. Signalons un autre de ses succès : *la Festa di Piedigrotta* (« la Fête de Piedigrotta ») Naples, 1852.

Ricciarelli Katia (Rovigo 1946) soprano italienne. Elle débuta à Mantoue dans *la Bohème* (1969), puis elle s'affirma, en 1971, lors du concours télévisé « Voci verdiane » (*les Voix de Verdi*) et depuis lors elle chante dans les plus grands théâtres. Ses grands mérites sont la douceur de son timbre et l'usage habile des pianissimi et des *smorzature*. Son répertoire s'étend de *Semiramide* de Rossini et *Anna Bolena* de Donizetti au *Trovatore* et au *Ballo in maschera* de Verdi, mais sa tessiture limitée et son manque d'une authentique technique de virtuose lui font préférer les rôles où elle peut mettre en valeur sa tendance à l'abandon élégiaque.

Riccio Giovanni Battista (XVI^{e}-XVII^{e} s.) compositeur italien. Il vécut à Venise, où il publia 3 livres, les *Divine lodi musicali accomodate par concertare nell'organo*, comprenant des motets vocaux et concertants et des *canzoni* instrumentales, influencées par C. Monteverdi et B. Marini.

Riccitelli Primo (Campli, Teramo, 1880 - Giulianova, Teramo, 1941) compositeur italien. Elève de Mascagni, il obtint un bon succès pour son opéra en un acte *I Compagnacci* (1923) de style vériste.

ricercare terme apparaissant dès les premières années du XV^{e} s. pour désigner une composition instrumentale de forme libre, se développant en imitation, généralement en canon. Etymologiquement, il désigne, soit la « recherche » de timbre ou l'exploration du son de l'instrument, soit l'étude des possibilités contrapuntiques d'une idée musicale. On distingue, d'une part le *ricercare-toccata*, ayant un caractère d'improvisation et faisant fonction de prélude, et d'autre part le *ricercare-motet*, articulé en passages d'imitations, liés toutefois entre eux, non pas par la logique du texte, mais par les rapports étroits du langage musical employé. Le premier genre apparaît déjà dans les tablatures pour luth de Spinaccino (1507), de Dalza (1508) et de Franciscus Bossinensis (1509-1511) et culmine dans les r. pour orgue de M. A. Cavazzoni (1523). Le second genre, adapté soit pour l'orgue, soit pour un petit ensemble d'instruments mélodiques, vit un premier grand exemple dans l'anthologie vénitienne *Musica nova* (1540, comprenant 21 r. de différents auteurs, parmi lesquels G. Cavazonni, G. Parabosco, G. Segni, A. Willaert), imprimée en quatre livres en parties séparées. Les premiers r. imprimés et destinés à l'orgue sont contenus dans le premier livre de tablatures de G. Cavazzoni (1543). On peut distinguer cinq types fondamentaux de r. au XVI^{e} siècle : 1) polythématique, avec plusieurs sections autonomes enchaînées; 2) polythématique à plusieurs sections, mais avec superposition des thèmes de la section finale; 3) polythématique avec traitement simultané des thèmes; 4) monothématique; 5) arioso, dans le style plus léger de la chanson française. Les compositeurs de r. les plus importants de la seconde moitié du XVI^{e} s. furent A. et G. Gabrieli et C. Merulo; mais, déjà en Espagne, le r., sous le nom de *tiento*, atteignit son apogée avec l'organiste A. de Cabezón (1510-1566), contemporain de G. Cavazzoni. Dans les premières décennies du XVII^{e} s., G. Frescobaldi publia ses r. considérés comme de très grands chefs-d'œuvre et comme la synthèse la plus mûre du genre. Quelques siècles plus tard, la forme du r. se fondit dans celle de la fugue. Toutefois, J. S. Bach, qui donna à beaucoup de fugues le caractère de l'ancien r., introduisit 2 r., l'un à 3, l'autre à 6 voix dans son *Offrande musicale*. Au XX^{e} s., la forme du r. a été reprise par de nombreux compositeurs, tels A. Casella, G. Malipiero ou G. F. Ghedini.

Rich Bernard, dit « Buddy » R. (Brooklyn, New York, 1917) batteur de jazz américain. Enfant prodige, il se produisit à onze ans avec son propre orchestre et, en 1938, il joua avec J. Marsala, puis avec B. Berigan. Il joua aussi avec A. Shaw et T. Dorsey, il participa à de nombreux concerts du « Jazz at the Philharmonic » et il enregistra avec Ch. Parker et L. Young. Il a formé un orchestre dans les années 1960.

Rich John (Londres ? 1691 ou 1692 - Londres 1761) danseur et imprésario anglais. Fils de Christopher R., directeur de la compagnie qui fit représenter les dernières œuvres scéniques de Purcell; il ouvrit, en 1714, le Nouveau Théâtre à Lincoln's Inn Fields (construit par son père), où, en 1728, il présenta *The Beggar's Opera*. En 1732, R. construisit le premier Covent Garden, où, jusqu'en 1732, il mit en scène des *ballad-operas*, des pantomimes et des burlesques. Entre 1734 et 1747, il accepta fréquemment de louer la salle à G. F. Haendel, qui y fit représenter des opéras et des oratorios, et qui, par testament, légua à R. le grand orgue qu'il avait installé dans cette salle.

Richafort Jean de (Hennegau ? v. 1480 - Bruges ? v. 1547) compositeur franco-flamand. Il fut maître de chapelle dans plusieurs cours européennes. Il nous reste de lui plusieurs compositions polyphoniques : des messes, des motets et des chansons. Sur des passages extraits de son motet *Quem dicunt homines*, Josquin des Prés (qui fut peut-être son maître), Mouton, Morales et Palestrina écrivirent, chacun, une messe. R. figure parmi les compositeurs les plus importants de la première moitié du XVI^e s., et représente la tradition flamande la plus sévère du contrepoint.

Richter Ernst Friedrich Eduard (Gross-Schönau, Saxe, 1808 - Leipzig 1879) théoricien et compositeur allemand. Il vécut à Leipzig où il fut directeur musical de l'église de Saint-Thomas en 1868. Il composa un oratorio, des œuvres de musique sacrée et de chambre; mais son nom reste surtout attaché à ses manuels d'harmonie (1853) et de composition qui ont eu une grande diffusion jusqu'à nos jours.

Richter Ferdinand Tobias (Wurzbourg ? v. 1649 - Vienne 1711) organiste et compositeur autrichien. Il exerça à Vienne. Outre les compositions dramatiques de circonstance et les drames didactiques, conçus pour les collèges de Jésuites, il est l'auteur d'importantes compositions instrumentales et d'œuvres de musique sacrée en style concertant, qui annoncent les styles de Fux, Caldara et Th. Muffat.

Richter František Xaver (Holleschau 1709 - Strasbourg 1789) compositeur morave. Peut-être élève de Fux à Vienne, après un bref séjour en Italie il travailla surtout à la cour de Mannheim en qualité de compositeur de musique de chambre, violoniste et chanteur. Il fut l'un des principaux représentants de l'école de → Mannheim et composa un grand nombre de symphonies (plus de 80, publiées et manuscrites), des concertos pour clavecin et pour flûte, de nombreuses compositions de musique de chambre et de la musique sacrée de genre varié (dont 34 messes et 50 cantates). Malgré quelques ébauches d'un nouveau langage instrumental, R. fut un compositeur essentiellement conservateur, fidèle à l'esthétique baroque, bien que déjà tempéré par des éléments de style rococo qui apparaissent surtout dans les pages de musique sacrée et dans les concertos.

Richter Hans (Győr, Hongrie, 1843 - Bayreuth 1916) chef d'orchestre allemand. Considéré comme l'un des plus grands chefs d'orchestre de son époque, il excella dans l'interprétation des romantiques allemands et en particulier de Wagner avec lequel il fut lié d'amitié; on doit le considérer comme l'un des disciples les plus fidèles de la conception wagnérienne de la direction d'orchestre, qui fondait la bonne interprétation sur la compréhension exacte de la phrase mélodique. Il dirigea la première exécution de *Der Ring des Nibelungen*.

Richter Karl (Plauen, Vogtland, 1926 - Munich 1981) organiste, chef d'orchestre et chef de chœur allemand. Il a été l'un des plus rigoureux interprètes de Bach.

Richter Sviatoslav (Žitomir, Ukraine, 1914) pianiste soviétique. Considéré comme le plus grand pianiste russe vivant, il interprète brillamment aussi bien le répertoire classique et romantique que le répertoire russe moderne. Il a souvent joué de la musique de chambre avec D. Oistrakh, M. Rostropovitch, le Quatuor Borodine et le baryton D. Fischer-Dieskau.

ricochet coup d'archet. Façon de manier l'archet consistant à faire rebondir celui-ci rapidement et uniformément sur la corde. Il ressemble au sautillé, mais son effet est moins détaché; certains l'assimilent au → jeté.

Ricordi maison italienne d'édition musicale fondée à Milan, en 1808, par Giovanni R. (Milan 1785 -1853) et ensuite dirigée et agrandie par ses successeurs Tito R. (1811-1888), Giulio R. (1840-1912) et Tito II R. (1865-1933) qui absorbèrent même d'autres maisons concurrentes. Son histoire et ses succès, au XIX^e s. et au début du XX^e s., allèrent de pair essentiellement avec ceux de l'opéra italien qui, de Rossini jusqu'à Puccini, trouva en cet éditeur un protecteur intelligent et très actif. Rapidement, la maison R. fut en mesure d'exercer un monopole et de contrôler pratiquement toute la vie musicale italienne. Les profondes transformations du marché musical provoquèrent à plusieurs reprises, dans notre siècle, une restructuration de l'activité éditoriale et commerciale de l'entreprise qui, à partir de 1919, fut dirigée par des administrateurs étrangers à la famille R. Son activité s'étendit, par l'intermédiaire d'un groupe de sociétés affiliées, à de nombreux pays dans le monde, et l'entreprise devint en 1956 une société qui ajouta à son activité traditionnelle de nouveaux secteurs (musique légère, production discographique, etc.). Le catalogue de R. compte actuellement plus de 50 000 titres et comprend des opéras, des révisions modernes d'œuvres anciennes, des partitions symphoniques en format de poche, de la littérature didactique ainsi que des œuvres contemporaines et d'avant-garde. Parmi les entreprises les plus significatives de la maison R., il faut citer les œuvres instrumentales complètes (sous la direction de G. F. Malipiero) de A. Vivaldi; la collection *Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana*; le *Dizionario della musica e dei musicisti* (1959); l'*Enciclopedia della musica* (1964) et les premières éditions critiques des opéras des plus grands musiciens italiens (Rossini, Verdi, Puccini, entre autres).

Řídký Jaroslav (Liberec 1897 - Poděbrady, Prague, 1956) compositeur, harpiste et chef d'orchestre tchèque. Directeur de l'Orchestre philharmonique tchèque (1924-1938) et professeur au Conservatoire et à l'Académie de musique de Prague, il est l'auteur de nombreuses compositions influencées par Dvořák.

Riedl Josef Anton (Munich 1929) compositeur allemand. Elève de C. Orff, il participa en 1952 aux exécutions de musique concrète de P. Schaeffer. Il a fréquenté le studio du groupe de recherche de la Radio française et s'est fait surtout remarquer comme

auteur de morceaux effectués avec la technologie la plus avancée; il produisit non seulement de la musique concrète et électronique, mais il utilisa également les lumières, le cinéma, la télévision, etc., selon les principes de l'*environmental music.*

Riegel Henri-Joseph, ou H.-J. Rigel (Wertheim, Franconie, 1741 - Paris 1799) compositeur français, d'origine allemande. Elève de Jommelli à Stuttgart, il s'établit à Paris vers 1770, où il mit en scène 14 opéras-comiques et devint l'un des compositeurs les plus renommés de musique instrumentale de l'époque, souvent exécutée au Concert spirituel. Sa production comprend 14 symphonies (en 3 mouvements et de style préclassique), 12 quatuors à cordes et de nombreuses compositions pour clavecin ou piano, qui montrent l'influence de J. Schobert; 6 concertos pour piano et orchestre (parmi lesquels un *Concerto concertant* avec piano et violon), 12 *Sonates en quatuor* pour clavecin et divers instruments, de nombreuses sonates pour clavecin seul ou avec accompagnement de violon.

Rieger manufacture d'orgues autrichienne. Fondée en 1845 par FRANZ RIEGER (1812-1885), à Jägerndorf (aujourd'hui Krnov), en Silésie, elle a ensuite été dirigée par ses fils, OTTO (1847-1903) et GUSTAV (1848-1905), et petit-fils, OTTO (1880-1920), jusqu'en 1920 : la firme est alors passée sous le contrôle de JOSEF EDLER VON GLATTER-GÖTZ (1880-1948). En 1946, la «Rieger Orgelbau» s'est installée à Schwarzach (Vorarlberg), et JOSEPH KARL MARIA VON GLATTER-GÖTZ (1914-1989) en a pris la direction en 1957. La maison Rieger a construit plus de 4500 orgues depuis sa fondation, dont ceux des Musikvereinssaal (1907) et Konzerthaussaal (1912) de Vienne, du Mozarteum de Salzbourg (1914), de Ste-Elisabeth de Stuttgart (1957), de la Friedenskirche de Krefeld (1960), de la cathédrale de Mönchengladbach (1961), les deux orgues (chœur et transept) de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau (1964-1965), les orgues de la cathédrale de Ratzebourg (1977), et, plus récemment, le magnifique instrument de la nouvelle salle d'orgue du Conservatoire de Paris (1990-1991, 3 claviers, 48 jeux). □

Riegger Wallingford (Albany, Géorgie, 1885 - New York 1961) compositeur américain. Elève de Bruch à Berlin, il est resté attaché à la tradition tonale, dans certaines de ses compositions alors que dans d'autres, prenant pour point de départ les études de Schoenberg, il a adopté d'une façon personnelle la technique dodécaphonique.

Riemann Hugo (Grossmehrla, Thuringe, 1849 - Leipzig 1919) musicologue allemand. Elève de C. Reinecke et E. F. Richter, il passa sa licence à Göttingen en 1873 et enseigna d'abord aux Conservatoires de Hambourg et de Wiesbaden, puis, à partir de 1895, à l'Université de Leipzig où il fonda en 1908 le premier institut de musicologie d'Allemagne. De formation scientifique positiviste (et donc mal considéré par le courant académique hégelien qui dominait dans sa propre université), il fut le plus grand des musicologues de sa génération. Il consacra ses très vastes recherches à l'élaboration d'une théorie générale de la perception musicale, sur la base d'une analyse systématique des éléments technico-structurels du langage musical. On lui doit un grand nombre d'écrits théoriques, d'histoire musicale et didactiques, sans compter ses nombreuses éditions critiques et quelques compositions. On peut signaler : *Musik-Lexikon* (1882, puis réédité et augmenté à diverses reprises; il reste un ouvrage de référence), *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jh.* («Histoire de la théorie musicale du IX^e au XIX^e s.», 1898), *Die Elemente der Musikalischen Ästhetic* («les Eléments de l'esthétique musicale», 1900, trad. fr. 1906), *Handbuch der Musikgeschichte* («Manuel d'histoire de la musique», 5 vol., 1904-1913), *System der Musikalischen Rhythmik und Metrik* («Système du rythme musical», 1903), *Das Problem des harmonischen Dualismus* («le Problème du dualisme harmonique», 1905), *Grundriss der Musikwissenschaft* («Fondements de la musicologie», 1908); il écrivit en outre 3 volumes sur les sonates pour piano de Beethoven (1918-1919). Dans le domaine de l'enseignement et de la pédagogie, il écrivit une série de manuels sur les problèmes techniques les plus divers (harmonie, contrepoint, organologie, formes, phrasé, acoustique, métrique, chant, orchestration, notation, etc.) où il fait preuve d'une remarquable connaissance de tous les domaines du savoir musical et d'une extraordinaire clarté d'exposition.

Ries Ferdinand (Bonn 1784 - Francfort-sur-le-Main 1838) pianiste et compositeur allemand. Appartenant à une famille de musiciens, il prit des leçons de piano avec Beethoven, à Vienne. Il se consacra ensuite à la carrière de concertiste, se produisant dans de nombreux pays européens. Ses compositions sont influencées par le style de Beethoven, dont il écrivit également une biographie.

Rieti Vittorio (Alexandrie en Egypte 1898) compositeur italien naturalisé américain. Elève de Respighi, il a subi ensuite l'influence du milieu musical français des années 1920 (les Ballets russes de Diaghilev et Stravinski, le groupe des Six). Il a composé des opéras, des ballets, des œuvres symphoniques et de la musique de chambre de style essentiellement néoclassique.

Rietz Julius (Berlin 1812 - Dresde 1877) compositeur et chef d'orchestre allemand. Il exerça en tant que chef d'orchestre surtout à Düsseldorf, à Leipzig et à Dresde. On lui doit l'édition complète des œuvres de Mendelssohn (1874-1877) dont le style influença ses compositions théâtrales, sacrées et de concert.

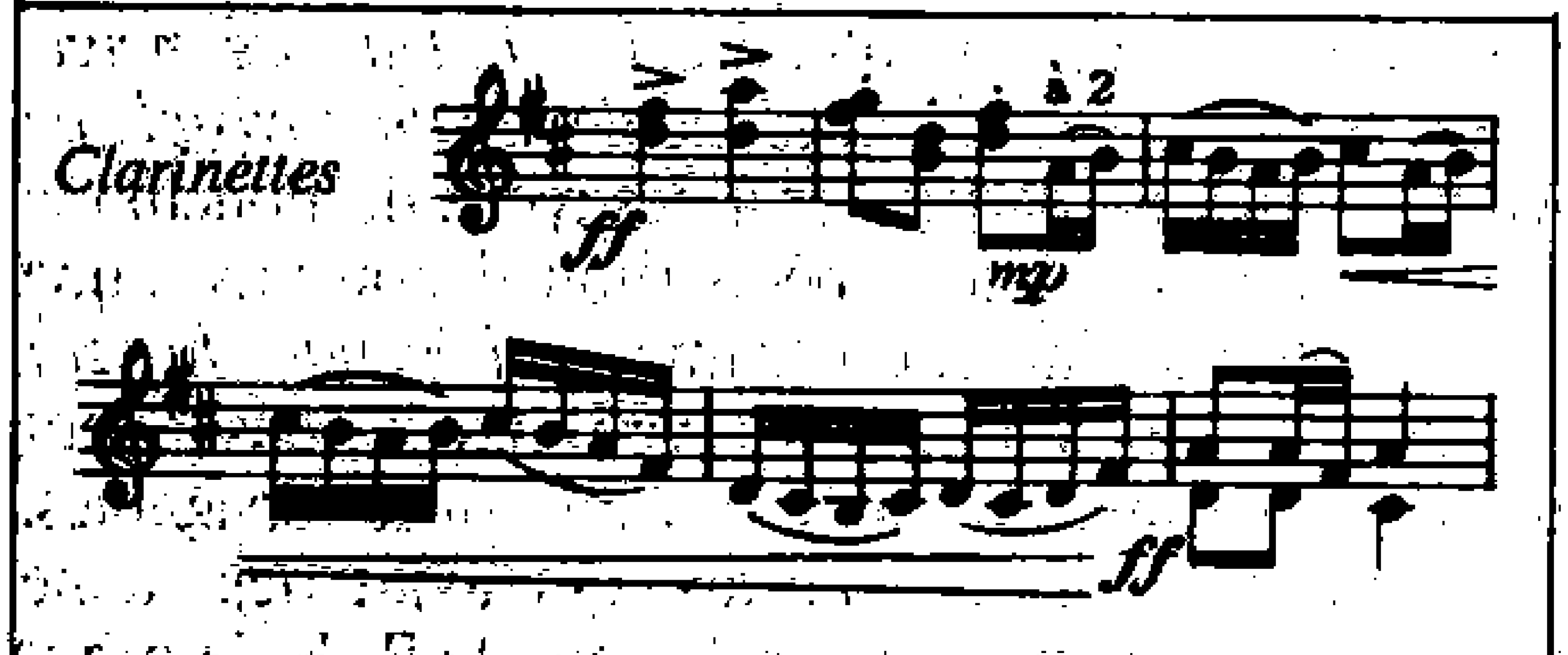
riff dans la terminologie du jazz, brève phrase rythmique ou mélodique répétée constamment. Fondé sur le blues, le r. tire son origine du schéma question-réponse (et précisément du dialogue entre voix soliste et chœur) présent dans le chant de travail et dans le chant religieux des Noirs américains. En vogue à l'époque du swing, il a trouvé sa formulation la plus typique dans l'orchestre de Count Basie.

Rigacci Bruno (Florence 1921) pianiste, chef d'orchestre et compositeur italien. Directeur permanent du Théâtre Kuklinga de Stockholm, il s'est distingué en tant qu'interprète du répertoire vériste. Il a composé des opéras, des œuvres de musique symphonique et de chambre.

Rigatti Giovanni Antonio (Venise 1615-1649) compositeur italien. Prêtre, il fut, de 1635 à 1637, maître de chapelle à la cathédrale de Udine, puis chef de chœur à Venise, et professeur de chant au Conservatorio degli Incurabili. Il fut l'un des premiers à introduire le goût expressif et dramatique de Monte-

verdi, et le style monodique et concertant dans la musique sacrée. Entre 1634 et 1648, il publia plusieurs recueils de messes, de motets et de psaumes, soit en style ancien (*a cappella*), soit en style concertant avec des *ripieni* ou des parties instrumentales obligées, et également à voix seule avec accompagnement. En outre, il publia un livre de *Madrigali à 2-4 voix e continuo* (1636), dans le style de Monteverdi et 3 cantates profanes pour voix seule (dont une sur le *Pastor fido* de Guarini, 1641).

rigaudon danse originaire du sud de la France, de mouvement rapide, à 2/4 ou 4/4 et subdivisée en 3 ou 4 parties. Très à la mode comme danse de cour, présent dans les opéras et les suites instrumentales françaises des XVII^e et XVIII^e s. (de Lully en particulier), le r. se répandit plus tard en Angleterre. Il fut introduit par Ravel dans la suite du *Tombeau de Couperin*.



«Rigaudon» du «Tombeau de Couperin»; suite pour orchestre, 4^e mouvement, de M. Ravel.

Righetti Giorgi Geltrude (Bologne 1793-1862) contralto italienne. Après avoir débuté à Bologne en 1814, elle se retira de la scène après son mariage. Elle y retourna sur les insistances de Rossini, interpréta *l'Italienne à Alger* et créa les rôles de Rosine (dans *le Barbier de Séville*) et de Cenerentola. Elle avait une voix sonore, étendue et souple, ainsi qu'une maîtrise remarquable des moyens techniques. A la demande de Stendhal, elle écrivit un important article critique et biographique sur Rossini.

Righini Pietro (Bologne 1907) joueur de cor et acousticien italien. Professeur de cor à partir de 1938 au Conservatoire de Turin, il a collaboré depuis 1951 avec la RAI, en qualité d'expert de prise de son, puis de consultant en acoustique musicale, matière qu'il a enseignée à partir de 1970 à l'Université de Crémone. Promoteur en Italie des études modernes d'acoustique et de technologie du son, il a publié plusieurs essais et ouvrages sur ce sujet, dont : *Acustica musicale applicata agli strumenti e alla strumentazione* («Acoustique musicale appliquée aux instruments et à l'instrumentation», 1942), *Il Suono* («le Son», 1974, en collaboration avec son fils Giuseppe Ugo R.), *Gli Intervalli musicali* («les Intervalles musicaux», 1975), *la Musica greca* («la Musique grecque», 1976), *Itinerario musicale dal Medio all'Estremo Oriente* («Itinéraire musical du Moyen- à l'Extrême-Orient», 1978), *Lessico di acustica* («Lexique d'acoustique», 1980) et *la Musica araba vista da un europeo* («la Musique arabe vue par un Européen», 1982).

Righini Vincenzo (Bologne 1756 -1812) chanteur et compositeur italien. Elève du Père Martini, il se consacra tout d'abord au chant, mais sans succès. De 1780 à 1787, il fut directeur de l'Opéra italien à la cour de Vienne, puis maître de chapelle à Mayence, Berlin, Hambourg et Bologne. Le plus important de ses 15 opéras, est *Don Giovanni o il Convitato di pietra*, écrit en 1777, dix ans avant l'œuvre homonyme de Mozart. Considéré comme l'un des derniers représentants de l'opéra napolitain, il en modula la structure pour adopter des solutions scéniquement grandioses, précédant en cela Spontini.

Rihm Wolfgang (Karlsruhe 1952) compositeur allemand. Elève de W. Fortner, K. Huber et Stockhausen, il figure parmi les jeunes compositeurs que l'on a qualifiés, de façon contestée, de «néo-romantiques». Il se sert, de façon éclectique, de divers matériaux, en vue d'une violente intensité dramatique, comme cela apparaît de façon manifeste dans son opéra de chambre *Jacob Lenz* (1979).

Riisager Knudåge (Port Kunda, Estonie, 1897 - Copenhague 1974) compositeur danois. Elève de Roussel et P. Le Flem à Paris, il fut également influencé par les Six et par Stravinski, et devint le principal représentant du néoclassicisme au Danemark; il s'affirma surtout grâce à ses musiques pour ballets.

Riley Terry (Colfax 1935) compositeur américain. Il a fait partie du groupe Fluxus et a créé d'abord sur bande magnétique puis avec des instruments, un langage basé sur la répétition continuelle de matériaux qui subissent des transformations lentes et graduelles : un langage qui exige que l'auditeur se concentre en premier lieu sur la qualité du son et sur ses changements minimaux. A partir de 1970, il a étudié sur place la tradition musicale indienne.

rim-shot technique de percussion, surtout pratiquée en jazz, qui consiste à frapper, la peau d'un tambour avec la pointe de la baguette et le bord de l'instrument avec son manche.

Rimski-Korsakov Nikolaï (Tikhvine, Novgorod, 1844 - Lioubensk, Saint-Pétersbourg, 1908) compositeur russe. Bien qu'initié tôt à la musique, il entreprit la carrière d'officier de marine que la tradition familiale lui imposait, sans toutefois interrompre l'étude du piano et de la composition. Sa rencontre avec Balakirev (1861) marqua son entrée dans le cercle des musiciens qui allaient créer, selon l'exemple de Glinka, les bases d'une musique nationale russe. Parmi les membres du groupe des → Cinq, R.-K. se rapprocha surtout de Moussorgski, avec lequel il habita en 1871-1872 et pour lequel il nourrit une profonde admiration, bien qu'avec de nombreuses réserves d'ordre stylistique qui apparaîtront dans la révision de quelques-unes de ses œuvres (dont *Boris Godounov*) qu'il effectuera après la mort de son ami. Moussorgski, qui recherchait les éléments de sa mélodie et de son harmonie dans les racines profondes du chant du peuple russe, était étranger à tout idéal de beau son et de perfection au sens traditionnel; R.-K., au contraire, éprouvait le besoin d'une solide préparation professionnelle qui le poussa, après avoir étudié pendant plusieurs années la composition avec Balakirev, à rechercher les conseils de Tchaïkovski et des principaux traités d'harmonie occidentaux et à approfondir sa connaissance de la production musicale des autres pays et sa technique des instruments à vent. Il y gagna une connaissance musicale et une habileté instrumentale éblouissantes qui en firent une sorte de consultant technique du

N. Rimski-Korsakov : portrait de V.A. Serov (Moscou, Gallerie Tretiakav).

groupe des Cinq et le diffuseur de leurs œuvres en Russie et à l'étranger ; mais, en même temps, il devint plus sensible que ses camarades aux influences extérieures. C'est ainsi que sa nomination (1871) comme professeur de composition au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, qui, dans les intentions du groupe, aurait dû représenter une infiltration des idées nouvelles dans la forteresse de la musique traditionnelle, constitua en réalité pour R.-K. un motif supplémentaire d'ouverture vers la musique occidentale. Il abandonna définitivement la marine ; en 1874, il prit la place de Balakirev à l'Ecole libre de musique et dirigea les Concerts russes qu'il emmena en tournée à Paris et à Bruxelles en 1889-1890. En 1883, il fut l'adjoint de Balakirev à la direction de la Chapelle impériale ; à la même période il se rapprocha du cercle qui s'était constitué autour de l'éditeur Belaïev de Saint-Pétersbourg, défenseur des nouveaux courants musicaux et actif organisateur de concerts. En 1905, pour avoir appuyé les mouvements démocratiques des étudiants et revendiqué l'autonomie du Conservatoire qui était soumis au contrôle de la Société de musique impériale, il fut suspendu de ses fonctions d'enseignant. Mais peu après, tout en étant surveillé, il fut réintégré dans sa charge et put continuer jusqu'à sa mort son activité didactique qui fut décisive pour la formation de l'école dont les fleurons furent Glazounov, Liadov et Ippolitov-Ivanov au cours des premières décennies de ce siècle.

Occupant une position intermédiaire entre la matrice russe et le goût occidental, R.-K. constitue un pont irremplaçable dans cet échange réciproque qui lia l'impressionnisme français et l'école russe naissante ; cet échange aboutira, au cours de sa période parisienne, à l'éclectisme de Stravinski qui était d'ailleurs un élève de R.-K. pour l'instrumentation (1903-1908). La technique orchestrale wagnérienne tendait à additionner les timbres instrumentaux et à les subordonner à la ligne mélodique à laquelle on donnait plus ou moins de volume ; l'orchestration de R.-K., au contraire, évolue dans une direction nouvelle qui conduit au fractionnement de la masse instrumentale en timbres singuliers, purs, et à la mise en valeur de la couleur comme élément constructif fondamental du discours musical qui l'emporte souvent sur les valeurs de la ligne et du volume, selon des suggestions proches de l'impressionnisme et qui annoncent déjà Debussy. La suite symphonique *Shéhérazade* (1888) et l'ouverture de la *Grande Pâque russe* (1888) représentent, sous cet aspect, les meilleures réussites de R.-K. ; l'élaboration musicale dénote une variété des effets de timbre et une remarquable capacité d'invention ; comme la couleur, le rythme révèle également une tendance prophétique à s'imposer comme valeur autonome et à devenir un puissant moteur de tout l'ensemble musical. R.-K. a en commun avec Moussorgski l'amour pour les tableaux grandioses de foule populaire, souvent exprimés par un usage exagéré de l'orchestre qui exercera une influence directe sur les premiers ballets de Stravinski. La fantaisie créatrice d'images de R.-K., peu adaptée à des formes abstraites, préfère les structures plus libres de la variation, de la suite symphonique ou du théâtre, qui lui permettent d'évoquer des atmosphères et des situations déterminées. Comme chez Glinka, on y trouve surtout un climat merveilleux aux effets magiques. Un dosage de timbres calibrés, tantôt aux minces transparences, tantôt aux teintes terrifiantes, mais toujours revécu avec une pureté émotionnelle manifeste, contribue à la création de ces effets. Les suggestions exotiques de la légende d'*Antar* (1868) et des *Mille et Une Nuits* côtoient la robuste substance du conte russe qui imprègne les œuvres lyriques ; ici le climat merveilleux se mêle aux éléments réalistes issus de la tradition littéraire (*la Fillette de neige,* 1882 ; *Sadko,* 1898 ; *la Légende de la ville invisible de Kitèje,* 1907), en particulier à des récits de Pouchkine qui inspirent plusieurs opéras (non dépourvus d'une satire politique larvée), comme *la Légende du tzar Saltan* (1900) et *le Coq d'or* (1905) que la censure eut motif d'interdire. La mode des musiques espagnoles, née dans les milieux français, qui avait déjà tenté Glinka et Balakirev, reçut également de R.-K. le tribut d'un *Capriccio espagnol* (1887), brillant et éclatant autant que superficiel. C'est avec un tout autre sens que surviennent les chants populaires russes dans une grande partie de ses compositions et à la recherche desquels il se consacra sérieusement toute sa vie. Les caractéristiques du style du chant populaire ne parviennent pas chez lui, comme chez Moussorgski, à agresser, radicalement et à tous les niveaux, le langage musical traditionnel ; des mélodies populaires entières sont plutôt englobées dans des structures formelles et harmoniques étrangères à la tradition folklorique et liées au style occidental. La récupération folklorique de R.-K., de toute manière, n'est jamais l'expression d'une musique de genre ou de salon, mais révèle un engagement sérieux à conserver dans son intégrité l'esprit du matériau populaire tout en restant dans les limites d'une conscience musicale savante.

Rinaldo da Capua (Capoue v. 1710 - Rome v. 1780) compositeur italien. Il exerça à Rome et composa une trentaine d'œuvres, de l'opéra à l'intermède, en grande partie perdues. Il ne reste de ses œuvres que trois partitions : l'opéra, *Gli Impostori* (1751) et les intermèdes, *la Zingara* (1753) et *I Finti Pazzi per amore* (1770). *La Zingara,* dans laquelle on trouve l'aria célèbre « *Tre giorni son che Nina* », d'attribution discutée, fut portée sur les scènes parisiennes sous le titre de *la Bohémienne,* et exerça une certaine influence sur le développement de la musique lyrique française.

rinforzando indication dynamique : elle désigne une augmentation progressive, bien que rapide, de l'intensité sonore, à l'intérieur d'une phrase.

Rinuccini Ottavio (Florence 1562-1621) poète et librettiste italien. Il fut actif à la cour des Médicis, avec C. Chiabrera, comme poète officiel pour les mascarades, les fêtes et les intermèdes ; il fit partie de la Camerata fiorentina, contribuant par ses textes à l'affirmation du nouveau style du *recitar cantando*

et à la naissance de l'opéra. Outre ses nombreux textes mis en musique et qui connurent un grand succès jusqu'à la fin du XVI[e] s. et les premières années du XVII[e] s., il écrivit les livrets de la *Favola di Dafne* (mise en musique par J. Peri, en 1597 et ensuite par M. da Gagliano, en 1608), de l'*Euridice* (J. Peri, 1600; G. Caccini, 1602), de l'*Ariane* et du *Ballo delle ingrate* (C. Monteverdi, 1608).

ripieno dans le concerto des XVII[e] et XVIII[e] s., synonyme de *concerto grosso*, le *grosso* désignant l'orchestre, par opposition au groupe plus petit des instruments solistes ou *concertino*. // Dans l'orgue, registre de mutation composée, résultant de l'union de plusieurs jeux de mutation reposant sur les jeux de fonds de 32', 16', 8', 4' pour pouvoir redoubler les consonances de quinte et d'octave. Le terme est typique des orgues italiens.

Rippe Albert de, appelé également Alberto da Mantova ou Alberto da Ripa (Ripa, aujourd'hui Riva di Suzzara, Mantoue, v. 1480 - Paris v. 1551) luthiste et compositeur italien. Il exerça tout d'abord à Mantoue, puis, vers 1528, à la cour de François I[er], à Paris, où il resta jusqu'à sa mort. Presque toutes ses œuvres furent publiées à Paris entre 1552 et 1562. Par sa maîtrise formelle et contrapuntique, il excella dans les fantaisies et dans les transcriptions de musique polyphonique vocale.

Risler Edouard (Baden-Baden 1873 - Paris 1929) pianiste français. Après avoir étudié avec L. Diémer au Conservatoire de Paris, il mena une brillante carrière de concertiste, interprétant des œuvres de Beethoven et Liszt. Il créa diverses compositions de P. Dukas, G. Enesco, G. Fauré, R. Hahn et G. Samazeuilh, et, à partir de 1923, enseigna le piano au Conservatoire de Paris. □

rispetto forme poético-musicale italienne de chant → lyrique monostrophique, proche du *strombotto*, d'origine populaire et répandue surtout en Toscane. Il est constitué de strophes hendécasyllabes, sur des thèmes plutôt galants; la musique utilise des mélodies populaires. Au XV[e] s., le r. fut cultivé aussi par les hommes de lettres, qui en fixèrent la structure.

Risset Jean-Claude (Le Puy 1938) compositeur et physicien français. Il travailla aux Bell Telephone Laboratories où il collabora à l'étude de la synthèse du son par ordinateur : il y développa et utilisa l'ordinateur appelé MUSIC5. Il a publié un catalogue de sons synthétisés numériquement et de nombreux articles scientifiques. Il a réalisé des œuvres musicales pour instruments traditionnels et pour ordinateur (*Little Boy, Mutations, Dialogues, Songes, Passages*) caractérisées par la mixité des sonorités acoustiques et synthétiques. Il a dirigé le projet et la réalisation de systèmes pour musique informatique (Orsay, 1970; Marseille, 1975; IRCAM, Paris, 1975-1979); actuellement il enseigne à l'Université de Marseille et il est le responsable national du groupe de recherches sur la psychoacoustique, l'informatique et la musique.

Rist Johann (Ottensen, près de Hambourg, 1607 - Wedel, près de Hambourg, 1667) théologien, poète et compositeur allemand. Il fut pasteur à Wedel (1635-1667) et fonda sa propre académie de poésie (Eldschwanenorden) en 1660. Ami de H. Schütz et de C. Bernhard, il fit appel aux plus grands musiciens de son époque pour écrire la musique de ses chants, publiés dans des recueils comme *Himmlische Lieder* (1641), *Des edlen Daphnis aus Cimbrien Galathee* (1642), *Neuer himmlischer Lieder sonderbahres Buch* (1651), *Neuer teutscher Parnass* (1652), *Neue musikalische Katechismus-Andachten* (1656) ou *Neues musikalisches Seelenparadies* (1660-62). □

Ristic Milan (Belgrade 1908) compositeur yougoslave. Elève de Haba à Prague, il a d'abord travaillé dans l'atonalité expressionniste, puis il s'est tourné vers l'inspiration folklorique et des solutions de style néoclassique; dans ses deux dernières symphonies (n° 6 et 7, 1968 et 1972), il a également adopté une écriture dodécaphonique non rigoureuse.

Ristori Giovanni Alberto (Bologne 1692 - Dresde 1753) compositeur italien. Il commença sa carrière comme compositeur d'opéras et d'intermèdes, dans la compagnie itinérante dirigée par son père, et avec laquelle il se rendit à Dresde, à Varsovie et à Moscou, puis de nouveau à Dresde, où il fut nommé vice-maître de la chapelle de la cour, aux côtés de Hasse. Parmi ses œuvres lyriques, *Calandro* (1726) et *le Fate* (1736) connurent un succès particulier. Sa production de musique sacrée (messes, motets, psaumes) en style contrapuntique complexe, est également intéressante. En outre, il composa une vingtaine de cantates de chambre.

ritardando synonyme de → *rallentando*.

ritenuto indique généralement une réduction improvisée et non progressive de la vitesse d'exécution d'un passage délimité. Mais il peut être synonyme de *ritardando* ou de *rallentando*.

ritournelle partie d'une composition vocale, instrumentale ou mixte qui est répétée périodiquement, ou intercalée dans d'autres parties, appelées strophes, et en réponse à celles-ci (comme dans la chanson), ou faisant office d'interlude (par ex., dans l'opéra, les oratorios ou les cantates des XVII[e] et XVIII[e] s.), en alternance avec le chant, ou comme un épisode revenant tout au long d'une pièce instrumentale continue (comme dans le rondo).

Ritter Alexander (Narva, Estonie, 1833 - Munich 1896) compositeur allemand. Il vécut dans la fervente atmosphère musicale de Weimar, où il devint ami de Liszt, de Hans von Bülow et soutint la cause de Wagner. Sa production est constituée, entre autres œuvres, de poèmes symphoniques, de deux actes uniques *Der fraule Hans* et *Werm die Krone?*, et de nombreux lieder.

Ritter Herman (Wismar, Mecklembourg, 1849 - Wurzbourg 1926) altiste et musicologue allemand. Grâce à l'application des *Regole per la costruzione di violini e viole* (Padoue 1786) de A. Bagatella, il construisit une *viola alta* à cinq cordes, instrument pour lequel il écrivit des pièces et des œuvres didactiques. Il publia également de nombreux ouvrages historiques et théoriques.

Ritter Peter (Mannheim 1763 -1846) violoncelliste et compositeur allemand. Il fit partie de l'orchestre de Mannheim comme violoncelliste et (de 1803 à1823) comme directeur, exerçant également une grande activité d'organisateur de la vie musicale de la ville. Il fit représenter 21 de ses opéras et de ses singspiele, obtenant un succès particulier avec ces derniers, surtout avec *Der Zitherschläger* («le Joueur de cithare», 1810), salué par Weber comme un «authentique

opéra allemand», et avec *Die lustigen Weiber von Windsor* (1794), peut-être le premier opéra sur la célèbre comédie de Shakespeare.

Rivers Samuel dit «Sam» R. (Oklahoma 1930) saxophoniste ténor de jazz américain. Il a joué dans l'orchestre de Herb Pomeroy entre 1958 et 1962, avec Miles Davis en 1964 et avec Cecil Taylor en 1969. Il a acquis une maîtrise fondée sur des éléments traditionnels et le free, et conquis une grande popularité dans les années 70, grâce à des tournées en Europe. Il joue également du saxophone soprano, de la flûte et du piano.

Rivier Jean (Villemomble, près de Paris, 1896 - Aubagne, Var, 1987) compositeur français. Il s'est inspiré tout d'abord des modèles de Roussel et de Schmitt, puis se rapprocha également de Stravinski puis de Prokofiev; intéressé par les problèmes du langage atonal, il demeura proche cependant des éléments et modes de la tradition française la plus authentique. Parmi ses œuvres, on relève l'opéra en un acte *Vénitienne* (1937), sept symphonies (1932-1961), l'*Ouverture pour un Don Quichotte* (1929), les œuvres orchestrales *Musiques pour un ballet* (1957) et *Drames* (1961), plusieurs concertos pour instrument soliste, le *Psaume LVI* pour soli, chœur et orchestre (1937), le *Requiem* (1953), *Christus rex* avec voix soliste (1966).

RMS système de mesure de la puissance maximale et continue que peut fournir un amplificateur sans qu'apparaissent de phénomènes de distorsion.

Roach Maxwell, dit «Max» R. (Brooklyn, New York, 1925) batteur de jazz américain. Influencé à ses débuts par Kenny Clarke, il s'imposa ensuite comme le percussionniste le plus original du bop et il joua et enregistra, aussitôt après la guerre, avec Charlie Parker. Dans les années 1950, il dirigea de petits ensembles et fut le révélateur de nouveaux talents. Sa musique prit ensuite de violents accents antiracistes (*Freedom now suite, Bitter sweet percussion*) avec la collaboration de la chanteuse Abbey Lincoln. Dans les années 1970, il a joué avec des musiciens de la nouvelle génération, comme Anthony Braxton.

Roberday François (Paris 1624 - Auffargis, près de Rambouillet, 1680) organiste et compositeur français. Organiste des Petits-Pères, il devint valet de chambre des reines Anne d'Autriche et Marie-Thérèse. Il n'a laissé qu'un livre de *Fugues et caprices à 4 parties* (1660), destiné à l'orgue, sur des thèmes de d'Anglebert, Cambert, Cavalli, Fr. Couperin, Ebner, Frescobaldi et Froberger. □

Robert Pierre (Louvres, près de Paris, v. 1618 - Paris 1699) compositeur français. D'abord maître de chapelle à Senlis (1648-1650) et à Chartres (1650-1652), il fut nommé à Notre-Dame de Paris (1653-1663), puis sous-maître de la Chapelle royale (1663-1683) et, enfin, compositeur de musique de la Chapelle et de la Chambre du roi (1672-1684) à la place de Gobert. Il profita ensuite des bénéfices de l'abbaye de Chambon (1671) et de St-Pierre de Melun (1678). Il a laissé une série de 24 grands *Motets pour la chapelle du Roy* (1684) et divers petits motets. □

Robeson Paul (Princeton, New Jersey, 1898 - Philadelphie 1976) baryton-basse américain. Il n'aborda la carrière théâtrale qu'en 1928, après s'être produit comme chanteur de musique folk et de spirituals. Sa voix était puissante, profonde et expressive. Il fut l'un des premiers interprètes de *Porgy and Bess* de Gershwin.

Robinson Earl (Seattle, Washington, 1910) compositeur, chef d'orchestre, guitariste et chanteur américain. Elève de A. Copland, il a donné de nombreux concerts et a surtout composé des musiques de films et de revues musicales.

Robinson Thomas (? v. 1588 - ? 1610) luthiste et compositeur anglais. Il fut au service de plusieurs cours anglaises et du roi de Danemark. En 1603, il publia *The School of Music*, méthode contenant des instructions pour différents instruments et des œuvres pour un et deux luths.

Rocca Lodovico (Turin 1895-1986), compositeur italien. Il a été directeur du Conservatoire de Turin de 1940 à 1966. Sa musique, d'inspiration dramatique et mystique, dénote une grande maîtrise de la technique de l'harmonie et du contrepoint, ainsi qu'une recherche presque précieuse des valeurs du rythme et de la couleur. Sa production comprend, entre autres, les opéras *Il Dibuk* (1934) — peut-être sa meilleure partition —, *In terra di leggenda* (1936), *la Morte di Frine* (1937), *Monte Ivnor* (1939), *l'Uragano* (1952); des musiques vocales avec instruments ou orchestre, dont *la Cella azzurra* (1924), *Proverbi di Salomone* (1933), *Schizzi francescani* (1939), *Antiche inscrizioni* (1952) et des œuvres pour orchestre, pour ensembles de chambre, pour piano et pour voix et piano.

Rochlitz Friedrich (Leipzig 1769 - 1842) critique musical et compositeur allemand. Personnalité de renom dans la vie musicale allemande, il dirigea pendant vingt ans (1798-1818) l'«Allgemeine Musikalische Zeitung». Il organisa des concerts au Gewandhaus de Leipzig. Ses lieder furent mis en musique par Schubert, Weber et Spohr.

rockabilly terme né de la fusion de *rock* et de *hillbilly* (syn. de → country and western). Il indique un filon de la musique légère américaine issu, en même temps que le rock'n roll, dans le milieu des années 1950, de la fusion d'éléments de la musique populaire blanche du Sud-Ouest et du ryhthm and blues noir, avec une dominante de l'esprit country. Ses principaux représentants sont : Andy Starr, Buck Griffin, Bob Riley et Carson J. Robinson. Au début des années 1980, l'ensemble The Blasters, fondé par le chanteur et guitariste Phil Alvin, a fait une nouvelle adaptation du r.

rock'n roll expression anglaise (traduction littérale : «secoue-toi et roule»; mais le verbe *to rock*, dans les blues, fait allusion à l'acte sexuel) qui définit un genre de la musique légère américaine, né vers la moitié des années 1950. Le rock se caractérisa, en opposition avec la musique compassée en vogue à l'époque, par l'expression physique marquée de son interprétation qui bouleversait aussi bien le rapport exécutant-instrument que l'aspect de la mimique et de la danse; son rythme, très accentué et continuellement basé sur le triolet, lui venait de la musique de danse populaire noire américaine, le rhythm and blues; par ailleurs, une grande partie du répertoire dont les chanteurs rock blancs firent des succès avait été prise dans celui des chanteurs noirs. Le r. représenta une provocation envers le sentimentalisme de l'interprétation traditionnelle; son principal porte-drapeau en fut Elvis Presley, dont l'originalité a consisté à avoir greffé l'orientation mélodique country sur les nouvelles formes de rythme et d'interprétation. Le rock se

répandit rapidement hors des Etats-Unis : en Italie, il fut à l'origine du phénomène des «chanteurs-hurleurs»; en France, il se greffa sur des traditions déjà existantes (Johnny Hallyday); en Grande Bretagne, il faut remarquer Cliff Richard et Adam Foith. Outre Presley et quelques rares exemples d'interprètes originaux issus du blues, comme Buddy Holly avec l'ensemble des Crickets, le rock eut des interprètes de bon niveau avec Bill Haley et ses Comets, Jerry Lee Lewis, Alan Freed, Paul Anka, Neil Sedaka et favorisa également le succès des artistes noirs les plus proches de son style, de Fats Domino à Little Richard et aux Platters.
Au cours des années 1960, la chanson s'inspira du r. et l'enrichit des nouvelles techniques électroniques et de divers apports culturels, d'abord dans la cadre du → beat anglais, puis du phénomène plus général de la → pop music. Une nouvelle musique s'est créée (simplement dénommée *rock*) dans laquelle on distingue diverses orientations, selon la matrice dominante : *country r.* (qui se rattache aux cadences et aux formes du répertoire populaire country and western américain), *folk r.* (inspiré des ballades populaires et doté d'un ton politique et protestataire), *hard r.* (aux sonorités enflammées et «dures»), *soft r.* (aux sonorités plus douces et moins amplifiées). Né de l'intérieur de la musique de consommation de masse, mais comme opposition et alternative à cette musique, le r. est devenu peu à peu, à son tour, une musique de consommation, hormis quelques exceptions provisoires, dont le → punk qui s'est rattaché, par ironie, au premier r.

rococo → galant, style.

Rode Jacques Pierre Joseph (Bordeaux 1774 - Château-Bourbon, Damazan, 1830) violoniste et compositeur français. Elève de G. B. Viotti, il fut l'un des plus grands représentants de l'école française de violon et l'un des plus célèbres virtuoses de son temps, acclamé dans toute l'Europe. Il a composé des concertos pour violon et orchestre, des quatuors, des duos pour 2 violons, des pièces brillantes pour violon solo. Il a publié 24 *Caprices en forme d'étude*, pour violon, et une méthode pour cet instrument, rédigée avec Baillot et Kreutzer, qui est restée en usage.

Rodgers Richard (Long Island, New York, 1902 - New York 1979) compositeur américain de musique légère. Héritier de Jerome Kern par son extraordinaire imagination et son goût romantique, il signa de nombreux musicals, d'abord en collaboration avec le librettiste Lorenz Hart puis, à la mort de ce dernier, avec Oscar Hammerstein II *(Oklahoma, South Pacific, The King and I)*. Parmi ses nombreuses chansons, citons : *Blue moon, Where or when, I didn't know what times it was* et *Bewitched*.

Rodio Rocco (Bari v. 1532 - Naples v. 1610) compositeur et poète italien. Il fut l'un des meilleurs musiciens de son époque ayant exercé à Naples. Il fit partie de l'Académie de Gesualdo. Son traité, *Regole di musica* (1600), plusieurs fois réédité, connut un grand succès. Il publia également deux livres de madrigaux, un livre de messes et un livre de *ricercari*; ces derniers furent particulièrement importants, pour avoir été à la base du développement de l'école d'orgue napolitaine, et ne furent probablement pas inconnus de Frescobaldi.

Rodney Robert Chudnik, dit «Red» R. (Philadelphie 1927) trompettiste de jazz américain. Il est, parmi les solistes blancs, l'un de ceux qui ont le mieux assimilé le bop; il joua, en 1948, dans l'orchestre de Woody Herman et, de 1949 à 1953, avec Charlie Parker.

Rodrigo Joaquín (Sagunto 1902) compositeur espagnol. Influencé par Dukas et par les Français, attiré par un folklore superficiel et coloré, il est l'auteur d'une zarzuela et de beaucoup de musique instrumentale et vocale. Son *Concierto de Aranjuez* (1939) pour guitare et orchestre est très connu et ses procédés, techniques et stylistiques, ont servi de fondement à de nombreuses œuvres pour orchestre ou pour soli et orchestre.

Rodrigues Amalia (Lisbonne 1920) chanteuse portugaise de chansons et de fado. Elle a débuté à l'âge de vingt ans. Interprète à la personnalité affirmée, elle a connu des succès internationaux (*Coimbra, Una casa portuguesa, Lisboa antigua*).

Rodriguez de Hita Antonio (peut-être en Castille 1724 - Madrid 1787) compositeur espagnol. En collaboration avec l'auteur de pièces de théâtre, Ramón de la Cruz, il composa la «zarzuela heróica», *Briseida* (1768), qui obtint un énorme succès et fut suivie par *las Segadores de Vallecas* (1768) et par *las Labradores de Murcia* (1769), appartenant, tous les deux, au genre de la «zarzuela burlesca». R. contribua fortement à la création d'un théâtre national autonome, libre de toute sujétion aux traditions stylistiques de l'opéra italien. Il fut également compositeur de musique sacrée.

Rodzinsky Arthur (Spalato 1892 - Boston 1958) chef d'orchestre yougoslave naturalisé américain. Après avoir achevé ses études à Vienne, il dirigea des opéras et des concerts à Varsovie; en 1925, il s'installa aux Etats-Unis où il exerça une intense activité; il fut même collaborateur d'Arturo Toscanini. Il se distingua dans l'interprétation des auteurs slaves.

Rœthinger manufacture d'orgues française. Fondée en 1895 à Schiltigheim (Alsace) par EDMOND ALEXANDRE RŒTHINGER (1866-1953), facteur qui avait travaillé auparavant chez Koulen, Merklin, Cavaillé-Coll et Didier, la firme fut ensuite dirigée par son fils, MAX (1897-1981), puis son petit-fils ANDRÉ (né en 1928), avant de disparaître en 1968. Outre la restauration de grands instruments tels que ceux des cathédrales de Strasbourg, Amiens ou Dijon, cette maison a construit ceux d'Erstein (1914), de Bischeim (1931), de Mulhouse-Dornach (1932), de la cathédrale de Bourges (1955), de Gérardmer (1959), de la cathédrale d'Arras (1963), de St-Pierre-le-Vieux (1964) et de Ste-Madeleine (1965) à Strasbourg. □

Roffeni Alessandro (Turin 1946) critique et spécialiste de blues. Auteur de *Il Blues, canti dei negri d'America* (1973) et *Blues, ballate e canti di lavoro afroamericani* (1976), il a dirigé des anthologies discographiques et effectué des enregistrements «sur le terrain» aux Etats-Unis.

Roger-Ducasse Jean Jules Aimable, pseudonyme de Roger Ducasse (Bordeaux 1873 - Le Taillan-Médoc 1954) compositeur français. Il fut l'élève de Fauré, entre autres, au Conservatoire de Paris où il prit la succession de Dukas pour enseigner la composition de 1935 à 1945. Auteur de musique théâtrale,

vocale et surtout instrumentale, il utilisa souvent le contrepoint et resta fidèle aux idéaux impressionnistes de Fauré. Il composa 2 opéras, plusieurs pièces et suites symphoniques, des œuvres pour orchestre avec chœur ou voix seules, des œuvres pour piano, de musique de chambre, des mélodies, des chœurs et le mimodrame *Orphée*. Il publia également plusieurs ouvrages d'enseignement.

Rogers Shorty, nom d'artiste de Milton M. Rajonski (Great Barrington, Massachusetts, 1924) trompettiste et arrangeur de jazz américain. Membre des orchestres de Woody Herman, après la guerre, et de Stan Kenton, en 1950, il s'est ensuite affirmé avec ses propres ensembles pendant la vogue du jazz californien, vulgarisation commerciale du cool jazz.

Rognoni Luigi (Milan 1913) musicologue italien. Intéressé par de nombreux domaines (il a été metteur en scène, éditeur, organisateur et chef d'orchestre, chercheur en esthétique et musicologue), il a apporté, après la guerre, une contribution déterminante à la connaissance de l'avant-garde musicale viennoise en Italie en organisant les premières exécutions radiophoniques des œuvres de Mahler, Schoenberg, Berg et Webern et en publiant la première monographie italienne sur le sujet (*Espressionismo e dodecafonia* [«Expressionnisme et dodécaphonisme»], 1954; 2e éd. augmentée, sous le titre de *la Scuola musicale di Vienna* [«l'École musicale de Vienne»], 1966). A partir de 1963, il a tenu la chaire d'histoire de la musique à l'Université de Palerme, et, à partir de 1971, à Bologne. Spécialiste d'Adorno et de la phénoménologie de Husserl, il a publié le receuil d'essais *Fenomenologia della musica radicale* («Phénoménologie de la musique radicale», 1966); il est également l'auteur d'une monographie sur *Rossini* (1954).

Rognoni Taeggio Francesco (? - Milan, avant 1626) compositeur italien. Fils du musicien RICCARDO, chef de file de l'école milanaise de violon, et frère de l'organiste et compositeur GIOVANNI BATTISTA, Francesco fut le membre le plus célèbre de sa famille. Après avoir, dans sa jeunesse, été au service du roi de Pologne, il retourna à Milan, avant 1608; il fut «capomusico d'instromenti» du gouverneur, puis de la cour ducale (1613-1624) et, à partir de 1620, également maître de chapelle à S. Ambrogio. Outre de la musique polyphonique, vocale et sacrée, il publia une méthode pour développer la virtuosité (*Selva de vari passagi secondo l'uso moderno per cantare e suonare*, 1620) et un livre de musique instrumentale polyphonique (*Correnti e gagliarde*, 1624).

Rogowski Ludomir (Lublin 1881 - Dubrovnik 1954) compositeur et chef d'orchestre polonais. Il a complété sa formation en Allemagne, en France et en Italie. En 1926, il s'installa à Dubrovnik, en Yougoslavie. Son œuvre est influencé par l'impressionnisme post-debussiste, auquel il associa des éléments des gammes musicales orientales. Il composa 7 opéras, 7 symphonies et d'autres œuvres.

Rokseth Yvonne, née Rihouët (Maisons-Laffitte 1890 - Strasbourg 1948) musicologue française. Après avoir soutenu en 1930 une thèse de doctorat ès lettres à la Sorbonne *(la Musique d'orgue au XVe s. et au début du XVIe s.)*, elle a organisé le Département musique de la Bibliothèque nationale (1934-1937), puis a été nommée successivement maître de conférences (1937) et professeur (1948) à l'Université de Strasbourg. Elle a publié un grand nombre d'articles sur la musique du Moyen Age et de la Renaissance, une biographie, *Grieg* (1933), et a assuré les éditions modernes de divers recueils, dont *Deux Livres d'orgues parus chez Pierre Attaingnant (1531)* (1925), *Treize motets et un prélude réduits en la tablature des orgues : transcription du 3e livre d'orgue édité par P. Attaingnant (1531)* (1930) et *Polyphonies du XIIIe siècle : le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier* (1935-39). □

Roland-Manuel pseudonyme de Roland Alexis Manuel Lévy (Paris 1891-1966) compositeur et musicologue français. Il étudia avec Roussel et Ravel. Auteur d'essais sur Ravel, Honegger et De Falla, en tant que compositeur, il adopta un langage néoclassique précieux, sensible aux expériences des Six.

Roldán Amadeo (Paris 1900 - La Havane 1939) compositeur et violoniste cubain. Il travailla à Cuba comme chef d'orchestre, concertiste, professeur et organisateur de la vie musicale. Parti d'une adhésion à l'impressionnisme, il se tourna ensuite vers la musique africaine et cubaine dont il utilisa les modes et les motifs dans ses compositions théâtrales et instrumentales.

Rolla Alessandro (Pavie 1757 - Milan 1841) violoniste et compositeur italien. Altiste et violoniste virtuose, il se consacra très jeune à la carrière de concertiste. De 1803 à 1833, il fut premier violon et chef d'orchestre de la Scala et, à partir de 1808, professeur de violon et d'alto au nouveau Conservatoire de Milan. Il donna pendant quelques temps des leçons à Paganini, qui le considérait comme le représentant de l'ancienne tradition de l'école italienne de violon, de Pugnani et de Viotti. Outre quelques ballets, il composa 2 symphonies, 25 concertos pour violon ou pour alto, des quatuors, des trios, des duos pour cordes, des pièces pour violon ou alto seuls et d'autres œuvres de musique de chambre, en un style raffiné et brillant, mais un peu conventionnelles sur le plan formel.

Rolland Romain (Clamecy, Nièvre, 1866 - Vézelay, 1944) homme de lettres et musicologue français. Il fut le premier professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne (1904-1912). Il consacra à la musique plusieurs essais. Trois sujets suscitèrent plus particulièrement son intérêt : les premières vicissitudes du théâtre musical européen, Haendel et Beethoven. C'est à ce dernier, particulièrement, qu'il consacra une brève biographie (1903), puis une œuvre maîtresse en sept volumes, *les Grandes époques créatrices* (1928-1949). Enfin, le roman *Jean-Christophe* (1904-1912), où Beethoven et la musique jouent un grand rôle, lui valut le prix Nobel en 1915.

Rolli Paolo Antonio (Rome 1687 - Todi, Pérouse, 1765) librettiste et poète italien. De 1715 à 1744, il vécut à Londres où il fut le poète officiel de la Royal Academy of Music. Il fournit notamment des livrets à Porpora, Haendel, Bononcini et Hasse.

Rolling Stones, The ensemble pop anglais. Il se constitua en 1962 avec Mick Jagger (1943), voix, mime, harmonica et guitare; Keith Richard (1943), guitare, voix; Bill Wyman (1941), basse; Charlie Watts (1941), batterie; Brian Jones (1942-1969), guitare, voix, remplacé à sa mort par Mick Taylor (qui venait des Bluesbreakers de John Mayall) et en 1974 par Ron Wood qui venait des Faces. Le groupe

s'imposa pendant toute l'époque du beat britannique, comme alternative aux Beatles, dont il se différenciait par une plus forte charge rythmique, inspirée du blues, par le goût plus aigrement provocateur (surtout chez Jagger) et l'accent mis sur les combinaisons sonores plus que sur les lignes mélodiques. Parmi ses succès, citons : *Satisfaction* (1965), *Lady Jane, Let's spend the night together, Let it bleed.* Parmi les albums, il faut relever : *Aftermath* (1966), *Their Satanic Majesties request* (1967) à l'expérimentation plus riche, *Sticky Fingers* (1971) et *Tattoo You* (1981).

Rollini Adrian (New York 1904 - Homestead, Floride, 1956) saxophoniste de jazz américain. Spécialiste du saxo basse, un instrument inhabituel, le plus souvent utilisé pour le contrepoint rythmique, il a enregistré des disques avec Bix Beiderbecke, Frank Trumbauer et Red Nichols. Il s'est ensuite exercé au vibraphone. Son frère Arthur R. (1912) a joué du saxo ténor avec les California Ramblers, Paul Whiteman et, de 1934 à 1939, dans l'orchestre de Benny Goodman.

Rollins Theodore Walter, dit «Sonny» R. (New York 1929) saxophoniste ténor de jazz américain. Il s'est imposé dans les années 1950, dans l'ensemble de Max Roach, comme l'un des solistes les plus originaux du hard bop, en développant une technique pointilliste avec des sonorités aux inflexions sardoniques. Au début de la décennie suivante, il a été sensible, aux côtés de Don Cherry, aux influences du premier free jazz, avec quelques concessions au filon funky. En 1981, il a participé à un album des Rolling Stones.

Rolón José (Ciudad Guzmán, Jalisco, 1883 - Mexico 1945) compositeur mexicain. Elève à Paris de N. Boulanger et P. Dukas, il enseigna la composition au Conservatoire de Mexico (1930-1938). Sa production, de tendance impressionniste, utilise des rythmes et des thèmes de la musique populaire mexicaine.

romain, chant le plus ancien chant liturgique chrétien, constituant le premier noyau du chant → grégorien.

Roman Johann Helmich (Stockholm 1694 - Haraldsmåla, Kalmar, 1758) compositeur suédois. De 1714 à 1720, il vécut en Angleterre, où il fut l'élève de A. Ariosti et de J. Ch. Pepusch et où il connut Haendel, Geminiani et Bononcini. De retour en Suède, il devint musicien de la cour et il fonda une société de concerts publics. Comme compositeur, il joua un rôle d'une grande importance pour l'histoire de la musique suédoise du XVIII^e s. Sa production, influencée par Haendel, comprend plus de 400 compositions instrumentales et vocales, dont certaines d'un grand intérêt.

romance composition pour chant et accompagnement instrumental, le plus souvent pianistique, de structure indéterminée et de caractère amoureux ou sentimental, s'étant imposée tout d'abord en France, au XVIII^e s., et implantée jusqu'au début du XX^e s. également comme pièce de divertissement de salon (jusqu'à la fin du XIX^e s., on l'appela souvent «r. de salon»). En Italie, au cours du XIX^e et du XX^e s., ce genre fut cultivé par des auteurs comme Tosti, Denza, Costa, Leoncavallo, Tirindelli, De Leva et d'autres, qui y introduisirent les accents mélodramatiques de l'opéra lyrique contemporain. A la même période, le terme désigna les airs d'intonations pathétiques dans l'opéra. // On appelle r., une brève composition instrumentale s'étant affirmée en Allemagne dans la seconde moitié du XVIII^e s., avec des caractères expressifs et formels analogues à ceux de la r. vocale. Le second mouvement du *Concerto en ré mineur* K. 466 pour piano de Mozart, les deux *Romances* pour violon et orchestre de Beethoven, les *Romances sans paroles* pour piano, de Mendelssohn en sont des exemples.

Romanelli Luigi (Rome 1751 - Milan 1839) librettiste italien. Ses nombreux livrets d'opéras, sur des sujet comiques, réalistes, historiques et mythologiques furent mis en musique par V. Fioravanti, S. Mayr, S. Mercadante, F. Morlacchi, G. Pacini, S. Pavesi, N. Vaccai, N. Zingarelli et Rossini (*la Pietra del paragone*), entre autres.

romanesca mélodie d'origine espagnole, largement utilisée aux XVI^e et XVII^e s., comme base de variations dans l'esprit de la chaconne et de la passacaille. Parmi les auteurs de r. les plus célèbres, figurent Trabaci, Frescobaldi, B. Marini, F. Vitali, S. Landi, S. Rossi, Caccini, Monteverdi. Cette forme inspira également F. Liszt (*Romanesca pour piano*,1839).

Romani Felice (Gênes 1788 - Moneglia, La Spezia, 1865) écrivain et librettiste italien. Ses livrets furent parmi les plus recherchés. R. eut le mérite de satisfaire les nouvelles exigences de l'opéra italien des premières décennies du XIX^e s., tout en restant fidèle à un style et à une poétique classiques. Il fournit à Rossini les livrets de *Aureliano in Palmira, Il Turco in Italia* et *Bianca e Faliero;* à Bellini ceux de *Il Pirata, la Straniera, I Capuleti e i Montecchi, la Sonnambula, Norma;* à Donizetti *Anna Bolena, l'Elisir d'amore, Parisina, Lucrezia Borgia;* à Verdi *Un giorno di regno*, pour ne citer que les plus importants.

Roman New Orleans Jazz Band ensemble de jazz italien. Il fut formé à Rome, en 1949, et était composé par Giovanni Borghi (trompette), Luciano Fineschi (trombone), Marcello Riccio (clairon), Ivan Vandor (saxo soprano), Giorgio Zinzi (piano), Pino Liberati (tuba), Bruno Perris (banjo) et Peppino d'Intino (batterie). Il a été le premier exemple de dixieland revival italien.

Romanos le Mélode (Emesa, Syrie, fin du V^e s. - Constantinople, moitié du VI^e s.) poète et compositeur byzantin. On lui attribue la création du → kontakion, une des formes du répertoire liturgique byzantin. Il a composé environ 1000 *kontakia*, en grande partie perdus.

romantisme mouvement culturel qui commença à la fin du XVIII^e s. et atteignit son apogée au XIX^e s.; il s'opposait à la philosophie des Lumières et au classicisme littéraire et artistique, et exaltait la spontanéité de la création individuelle et la supériorité de l'imagination libre, du sentiment et de l'instinct, sur la raison. Bien que l'adjectif «romantique» apparaisse dans la littérature du XVIII^e s. au sens de narratif, romancé, le terme commença à prendre son sens polémique à partir du *Sturm und Drang* («Orage et passion»), mouvement littéraire qui tire son nom du drame de F. M. Klinger (1776). Toutefois, les premières définitions du r., où la musique occupe l'un des plus hauts sommets de l'art, ne sont formulées par des écrivains et des penseurs allemands qu'au

cours de la dernière décennie du siècle. Ludwig Tieck soutient dans plusieurs ouvrages (dont *Douleurs et Joies musicales,* et *Phantasus,* 1797) l'unité des arts, où la musique est considérée comme l'expression de la plus haute spiritualité humaine : le langage musical intervient là où la parole et l'image s'arrêtent, manifestant ainsi leur propre incapacité d'expression. W. H. Wackenroder accorde à l'art un sens mystico-religieux et considère, à ce sujet, que la musique est l'art le mieux adapté pour l'expression d'un tel sentiment (*Effusions sentimentales du moine amoureux d'art,* 1796); de la même manière Fr. D. Schleiermacher (*Discours sur la religion,* 1799) affirme : «La religion est une musique sainte qui accompagne les actions humaines, et la musique est une religion»; ces assertions laissaient Goethe perplexe, lui qui critiqua durement cette conception mystique de l'art auquel on voulait attribuer «la sainteté comme unique fondement» (*Annalen,* 1802). Fr. Schlegel attribue également la même importance à la musique dans les définitions qu'il donne de l'art romantique dans plusieurs écrits (principalement dans *Lucinde,* 1799 et dans les *Fragmente,* 1800); mais c'est surtout chez Jean-Paul (Richter) que reviennent de fréquentes allusions à la musique comme l'art qui exprime les impulsions immédiates de la vie intérieure à travers une lutte titanesque, dans le libre jaillissement des passions jusqu'à la violence, au délire et à la sublimation. Son œuvre la plus importante, *le Titan* (1800-1803), poème de la rédemption à travers le libre choix de l'action et de l'amour spontané contre l'esprit philistin, exercera une grande influence sur les romantiques, de Schumann jusqu'aux dernières lueurs de la crise postromantique dans le style symphonique grandiose de Mahler. A côté de Jean-Paul se situe Novalis, le poète des *Hymnes à la nuit* (1797-1800). Pour lui, l'art doit tendre à briser les limites du réel, du contingent qui rendent l'existence mesquine; il doit également exprimer l'*Unbedigte* (l'illimité, l'indéterminé) pour retrouver l'innocence originelle, cosmique. Les arts figuratifs, la littérature et la poésie tendent à la transcendance du réel, mais leurs moyens sont limités : seule la musique, et surtout la musique purement instrumentale, s'élève au niveau des plus hautes sphères de l'esprit et sait exprimer l'ineffable. Le concept de «musique absolue», qui s'affirmait avec Beethoven, trouve ainsi sa définition théorique qui se radicalisera de plus en plus au cours des premières décennies du XIX^{e} s. Dans ce climat, à la jonction de deux siècles, naît la querelle entre classicisme et r. dont le point central est l'opposition Goethe-Schiller, activée par les frères Schlegel. Mais Schiller représentait, au fond, l'alter ego de Goethe; et il devait le rester même après sa mort (1805) dans la conscience troublée du grand vieillard de Weimar. Dans son essai fondamental *De la poésie ingénue et sentimentale* (1796), Schiller avait poussé la polémique avec le classicisme jusqu'à ses dernières limites : dans le dualisme entre le moi et le monde, après la division et la disparition de l'harmonie des arts des Grecs (concept qui sera repris par Wagner), l'artiste doit engager toutes ses forces dans la défense de l'homme en tant qu'individu contre l'équilibre fictif de la société et de ses institutions. Au sujet de Goethe, Schiller affirmait que son ami avait été (dans *Werther* et dans *Wilhelm Meister*), et était encore, «un romantique malgré lui». De son côté, Goethe ne repoussait pas le r., mais il le considérait avec inquiétude, voire avec effroi : il affirmait que le classicisme (la référence à l'art grec était à son apogée) avait pour fondement l'idéalisation du réel atteinte au moyen de la symétrie et de l'équilibre, dans la synthèse suprême du beau, tandis que le r. visait à transcender le réel pour le royaume dangereux de l'«apparence», de «l'imagination sans frein», dont les produits sont «trompeurs comme l'image d'une lanterne magique». Toutefois, Goethe essayait de trouver une solution à cette opposition, un point de rencontre où classiques et romantiques pourraient se retrouver dans une unité équilibrée. La gêne de Goethe en face de Schiller, mais encore plus en face de Hölderlin ou de Kleist, se traduisait, sur le plan de la musique, par une gêne en face de Beethoven qu'il regardait avec soupçon. En 1830, année qui consacre en France la naissance officielle du r. (Berlioz, Delacroix, Victor Hugo), Goethe reste encore troublé par Beethoven; on connaît l'épisode du jeune Mendelssohn qui lui joue au piano le premier mouvement de la *Cinquième Symphonie* et le commentaire du vieux poète : «Cela ne m'émeut pas, cela me surprend seulement... c'est grandiose, c'est très grand, mais absolument fou. Cela donne à craindre que la maison ne s'écroule.» (Lettre de Mendelssohn à ses parents, 25 mai 1830); et dans ses *Colloques avec Eckermann* (1823-1832), Goethe avait fini par laisser échapper cette définition lapidaire : «J'appelle classique ce qui est sain et romantique ce qui est malade» (1829), qui reflète, de façon prophétique, la courbe du r. et de la crise du moi jusqu'à Nietzsche et à Thomas Mann. Dans la pensée musicale romantique, il faut distinguer deux composantes : la composante littéraire-musicale et la composante esthético-philosophique. Pour la première, il faut citer E. Th. A. Hoffmann, qui doit être considéré comme le premier critique et exégète du r. musical; pour la seconde, la présentation esthétique du concept romantique en musique est faite par Ch. D. Schubart avec ses *Idées pour une esthétique de la musique* (1806), publiées après sa mort, qui influencèrent aussi bien Jean-Paul qu'Hoffmann. Poète, peintre, écrivain, compositeur et chef d'orchestre, créateur des célèbres *Contes fantastiques,* Hoffmann, au cours de la décennie 1810-1820, formule (dans *Kreisleriana,* dans ses critiques musicales sur Beethoven et d'autres musiciens, dans ses *Serapionbrüder*) l'idée du musicien romantique, rebelle, caustique, en opposition avec le monde et renfermé dans sa propre intériorité de visionnaire. Jean-Paul et Hoffmann considèrent non seulement Beethoven, mais encore Mozart, comme des pères du r.; et cela se comprend si l'on pense aux dernières œuvres de Mozart (les quatre *Symphonies,* les *Fantaisies* et le *Requiem*). Hoffmann s'efforce de trouver les origines de l'idéologie romantique un peu partout, chez Haydn, chez Glück et même chez Bach; un peu moins chez Haendel en qui il voit le vrai «style baroque»; en réalité, pour Hoffmann, la question n'était pas de définir le «style romantique», mais de rechercher dans le langage musical du passé les caractères d'«expressivité» qui se rapportaient plus au contenu qu'à la forme. Pour les vrais romantiques (Jean-Paul, Hoffmann, les frères Schlegel, Tieck, Wackenroder), la musique est donc la langue originale de

la nature. Elle est née de l'*Urklang* (son originel) qui a donné vie au monde : c'est là un concept fondamental dans l'idéologie romantique. Il traversera tout le siècle jusqu'au seuil du XX^e^ s. et, à travers Mahler, reprendra vigueur dans l'expressionnisme d'A. Schoenberg et de son école. Hoffmann accorde la suprématie absolue à la musique instrumentale, musique aux sons purs, libérée de l'union hybride avec la parole, et affirme qu'elle est «le plus romantique de tous les arts, on voudrait presque dire : le seul vraiment romantique, puisque seul l'infini est son thème»; et ailleurs : «Seul un esprit romantique peut entrer dans le romantique, seul l'esprit poétique et exalté, qui a reçu la consécration au milieu du temple, peut comprendre ce que le consacré exprime dans son extase.» (*Kreislers Lehrbrief*, 1814). Le maître de chapelle Kreisler (héros de la *Kreisleriana*, dont s'inspira Schumann pour sa célèbre œuvre pour piano du même nom, 1838), c'est Hoffmann lui-même, qui entre en conflit violent avec le monde et, en état de folie, médite de se tuer «en se poignardant dans la forêt avec une quinte augmentée»; les septièmes se présentent à son esprit halluciné comme des «langues de serpent»; l'habillement même de Kreisler doit refléter son état d'âme, son intériorité musicale; c'est pourquoi il imagine un vêtement «dont la couleur se rapproche du do dièse mineur» avec «un col de couleur mi majeur». Le grotesque conduit à l'auto-ironie consciente, dans un mélange d'émotion, d'humilité, de bouffonnerie, de colères violentes : «Ainsi sa douleur devint épouvantablement bouffonne» (*Kreisleriana*), auto-ironie qui est une autre composante typique de l'esprit romantique. C'est à Hoffmann et encore plus à Jean-Paul que se réfère R. Schumann, le compositeur romantique par excellence, qui exprime sa théorie aussi bien avec la plume du critique qu'avec celle du musicien. Rebelle à tout esprit conservateur ou «philistin», auquel il oppose la «ligue de David», Schumann est l'un des premiers à découvrir le génie de Chopin, puis il soutient Mendelssohn, Liszt, Berlioz et révèle le jeune Brahms, c'est-à-dire ceux qui figureront parmi les plus grands noms du r. musical européen. En 1834, il fonde la «Neue Zeitschrift für Musik», la première revue musicale romantique à programme affirmé : Schumann y écrit sous différents pseudonymes (que l'on retrouve aussi dans ses compositions pour piano), ceux des membres de la «ligue de David». Deux personnages, plus particulièrement, inspirés par Jean-Paul, représentent l'esprit romantique tourmenté, antécédents directs de l'opposition Apollon-Dionysos de Nietzsche : Eusebius le rêveur et Florestan le bouillant, l'instinctif; entre eux, comme médiateur, il y a cependant Maître Raro, le sage qui devrait concilier les deux tendances opposées. Schumann est certainement le musicien le plus significatif du r. historique, représenté par la Junge Deutschland (la Jeune Allemagne), de même que Berlioz pour la Jeune France : sa *Symphonie fantastique* (1830) exprime en effet un programme littéraire et musical en accord avec les idées de Hoffmann, de Jean-Paul et de Schumann. Enfin, l'idéologie romantique atteint également la pensée philosophique et la divise en deux camps. D'un côté, Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790), classe les arts en trois groupes (littérature, éloquence, poésie, puis les arts plastiques, et en dernier lieu la peinture et la musique) et place la musique tout en bas de l'échelle parce qu'elle est fondée sur le simple plaisir des sens (un ennuyeux «jeu de sensations» semblable au parfum); Herder, Winckelmann et Lessing sont du même avis. De l'autre, Schelling définit la musique comme «l'art le plus dépouillé d'éléments corporels, dans la mesure où il représente le mouvement pur en soi, détaché de l'objet et porté par des ailes invisibles, comme les ailes mêmes de l'esprit» (1807). La musique est donc le seul art qui ait le pouvoir, par l'intermédiaire du son, d'exprimer l'âme intérieure des choses. Pour Schopenhauer, musique et philosophie se trouvent sur le même plan, même si le rapport peut paraître ambigu, car le langage musical est ambigu. Toutefois Schopenhauer considère que l'essence de la philosophie réside dans «l'esprit de la musique»; la musique «va au-delà des idées, au-delà même du monde des phénomènes, en est totalement indépendante et l'ignore; et elle pourrait, dans une certaine mesure, subsister quand bien même ce monde ne serait plus» (*le Monde comme volonté et comme représentation*, 1818). On trouve chez Grillparzer une conception analogue, quand le poète affirme que le philosophe est un «instrumentiste ou musicien de concepts» et le musicien «un concepteur de sons». A la même époque, Hegel donnait à l'Université de Heidelberg ses premières leçons d'esthétique (1817-1818) qui devaient se poursuivre à Berlin (1820-1829) et être publiées après sa mort (1836-1838). Dans le système des arts tracé par Hegel, l'architecture est considérée comme un «art symbolique» parce que l'extérieur ne reflète pas l'intériorité de façon pleine et adéquate, la sculpture (grecque) est considérée comme un «art classique», synthèse parfaite d'objectivité et de subjectivité, d'intériorité et d'extériorité. Enfin la musique, la peinture et la poésie, arts modernes, sont définies comme des «arts romantiques» parce qu'elles affirment la «pure spiritualité». Mais Hegel pense que la musique est la seule qui sache exprimer «la pure intériorité qui se donne en soi et pour soi»; à la différence de la peinture et de la sculpture, elle ne s'extériorise pas dans l'espace, elle renonce totalement à lui pour se retirer «dans la subjectivité tant du point de vue de l'intérieur que de l'extérieur» (*Esthétique*, sect. III, chap. 2). Cette définition hégélienne devait avoir d'énormes conséquences sur toute l'idéologie romantique et postromantique jusqu'au seuil de notre siècle. La seconde moitié du XIX^e^ s. reçut l'héritage du r. musical historique essentiellement allemand et le prolongea dans plusieurs directions, dominées par la «musique à programme» et par le «poème symphonique» (de Liszt à Franck et à R. Strauss) d'un côté, par «l'œuvre d'art totale» (*Gesammtkunstwerk*) de Wagner de l'autre, pour atteindre son apogée dans la musique symphonique postromantique de Brahms, Bruckner, Tchaïkovski et Mahler, avec plusieurs retombées sur la musique européenne. (Voir le Précis d'histoire de la musique).

Romberg Andreas Jakob (Vechta, Oldenburg, 1767 - Gotha 1821) violoniste et compositeur allemand. Il se produisit en public dès sa plus tendre enfance, en compagnie de son cousin, le violoncelliste Bernhard R.; de 1793 à 1815, il résida avec lui à Hambourg. Par la suite, il devint maître de chapelle de la cour de Gotha. Il composa quelques sympho-

nies, une trentaine de concertos ou doubles concertos pour violon, de nombreux quatuors à cordes et des œuvres de musique de chambre variée; son style est influencé par les modèles de Haydn et de Mozart. Ses lieder pour voix ou chœur, sur des textes des plus grands poètes allemands de l'époque, furent très célèbres. A Vienne, en 1796, il donna un concert avec Beethoven et son cousin en présence de Haydn.

Romberg Bernhard Heinrich (Dinklage, Oldenburg, 1767 - Hambourg 1841) violoncelliste et compositeur allemand. Cousin d'Andreas Jakob R., il se produisait avec lui en concerts. On le compte parmi les précurseurs de l'école de violoncelle allemande du XIX^e s. (sa méthode pour violoncelle de 1840 fut très répandue). Compositeur au style aisé et léger, il réalisa, entre autres, 2 symphonies, 10 concertos et trois concertinos pour violoncelle, des quatuors, des trios et de la musique de chambre variée.

Romberg Sigmund (Nagykanizsa 1887 - New York 1951) compositeur américain d'origine hongroise. Installé à New York en 1909, il y obtint rapidement une certaine popularité comme auteur de comédies musicales (il en écrivit plus de 70), composées dans un style proche de celui de V. Herbert, dont *The desert song* (1926) et *The new moon* (1928).

Roncaglia Gino (Modène 1883-1968) musicologue italien. Il publia des études et des monographies sur Verdi (1914), Puccini, Rossini (1946), sur la tradition de l'opéra à Modène et sur les XVII^e et XVIII^e s. italien (*la Rivoluzione musicale italiana*, 1928; *Il Melodioso Settecento*, 1935).

Roncalli Ludovico (Bergame XVII^e s.) guitariste et compositeur italien. Il est l'auteur d'un recueil de suites portant le titre de *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola* (Bergame, 1692), œuvre considérée comme l'une des plus significatives de l'école de guitare italienne de l'époque. Respighi a inséré une de ses passacailles dans les *Antiche arie e danze per liuto.*

Ronconi Giorgio (Milan 1810 - Madrid 1890) baryton italien. Il débuta en 1831 et se mit en évidence comme interprète de Donizetti qui créa pour lui de nombreux rôles dont ceux des héros du *Furioso all'isola di San Domingo* et de *Torquato Tasso*, et celui du Duc de Chevreuse dans *Marie de Rohan*. Il se distingua ensuite dans le répertoire de Verdi, et particulièrement comme héros de *Nabucco* (autre rôle composé pour lui) et de *Rigoletto*, ainsi que dans le rôle de Don Carlos d'*Ernani*. Comme interprète, il fit preuve d'exceptionnelles qualités par l'éloquence de son phrasé, la vigueur de son accent et le talent avec lequel sur scène il donnait vie à ses personnages.

ronda forme de sérénade espagnole, instrumentale ou vocale. Elle est exécutée par des groupes de jeunes chantant des chansons d'amour, la nuit, à leurs dames. Un forme analogue, utilisée à Noël et ayant un contenu religieux s'appelle *ronda navideña.*

rondador grande syrinx ou flûte de Pan, en usage dans certaines régions de l'Amérique andine (Equateur, Colombie). Elle est caractérisée par le fait que les notes produites par de simples tuyaux se succèdent d'une façon non linéairement décroissante, du grave à l'aigu; en fait, les tuyaux sont disposés de façon à permettre l'émission simultanée de deux notes, à intervalles de tierce, en agissant à la fois sur deux tuyaux contigus.

rondalla terme dérivé de *ronda*, désignant, en Aragon, le groupe vocal ou instrumental formé pour exécuter la *jota.*

ronde chanson médiévale à danser, d'origine française. Le nom vient du fait que les chanteurs-danseurs étaient disposés en cercle, qu'on élargissait au fur et à mesure, pour permettre l'entrée de nouveaux participants. Chacun, en entrant, entamait un *couplet*, pendant que d'autres restaient immobiles; puis, le mouvement reprenait en même temps que le chant du *refrain*, qui restait invariable.

ronde nom d'une figure de note, issue de la semibrève, valant deux blanches ou quatre noires.

rondeau forme poético-musicale typique du Moyen Age français, caractérisée fondamentalement par le retour du refrain et du texte de caractère amoureux. Cultivé sous une forme monodique par les trouvères, vers le XIII^e s., il fut composé par la suite (jusqu'au XIV^e s.) sous forme polyphonique. Selon les règles de la métrique, il est voisin de la ballade, mais avec très peu de variété de rimes (souvent, seulement deux) et, avec des vers parfois répétés textuellement, sur le mode de la ritournelle (par ex. AB, AAAB, AAAB). Il fut cultivé, avec des effets particulièrement raffinés, par Charles d'Orléans (1394-1465). // Aux XVII^e et XVIII^e s., en France, le terme indiquait une composition instrumentale (par ex., les r. pour clavecin de F. Couperin et J.-Ph. Rameau), avec la structure ABACADA, dans laquelle A, thème du r., reste toujours identique, et B. C. D, sont des épisodes dans une tonalité voisine de celle de A. A la fin du XVIII^e s., cette forme donna son origine au → rondo.

rondello (lat. *rondellus*) synonyme du terme français rondeau, mais avec quelques significations particulières et restrictives : 1) *conductus* monodique (avec texte latin) en forme de rondeau; 2) *rota* ou composition polyphonique, reposant sur la superposition de divers fragments mélodiques répartis dans les voix, selon le schéma :

ABC
BCA
CAB

rondo forme instrumentale, rarement vocale, largement utilisée par les compositeurs de la seconde moitié du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e s. (et moins souvent, par la suite), dérivée du → rondeau des clavecinistes français des XVII^e et XVIII^e s. La structure formelle du rondeau consiste dans l'alternance d'un épisode fixe (ou légèrement modifié, bien que toujours reconnaissable) dans la tonalité initiale avec des épisodes contrastés, adaptés dans une tonalité différente. La structure la plus simple de r. est la structure ternaire (A-B-A'), correspondant à la forme ternaire des chansons; de celle-ci dérive le r. à 5 périodes (A-B-A'-B-A"). Une forme particulièrement répandue est celle du r.-sonate, constitué de 7 périodes (A-B-A'// C // A"-B'-A'"). Dans cette forme, les 3 premiers épisodes (A-B-A') correspondent à l'exposition de la forme sonate (finissant toutefois, contrairement à la règle, dans le ton de la tonique, plutôt que dans le ton de la dominante); la partie C assume la fonction de développement; A"-B'-A'", celle de reprise. Le r. vocal, ayant comme antécédent la cantate-r. (répandue en Italie, en France et en Allemagne au XVIII^e s., et qui consistait à alterner des épisodes en style de récitatif et d'arioso avec une

courte *aria*, toujours identique ou légèrement variée) prit, dans la seconde moitié du XVIII^e s., la forme d'une grande *aria*, de forme proche de celle du rondeau instrumental et devint un élément presque inévitable de l'opéra du XVIII^e tardif et du XIX^e s. naissant.

Ronga Luigi (Turin 1901 - Rome 1983) musicologue italien. Il eut une formation marquée par l'idéalisme de l'école de Croce et la musicologie allemande, et il publia des monographies et des essais, dont : *G. Frescobaldi* (1930), *Rossini* (1939), *Arte e Gusto nella musica* (1956), *Bach, Mozart, Beethoven* (1956) et *Storia della musica* (1962-1963). Il a enseigné l'histoire de la musique au Conservatoire de Rome et, de 1958 à 1971, à l'Université de cette ville; il a également dirigé l'Institut italien d'histoire de la musique.

Ronsard Pierre de (La Possonnière, près de Vendôme, 1524 - Saint-Cosme-lès-Tours 1585) poète français. Page du dauphin, il entra chez le duc d'Orléans, puis partit à la cour d'Ecosse. En 1539, partiellement sourd, il revint en France et se consacra à la poésie, devenant le chef incontesté de la Pléiade, dont les idéaux apparurent dans *Défense et illustration de la langue française* (1549). Il publia ses 5 livres d'*Odes* (1550-52), puis ses sonnets dans le style de Pétrarque, *les Amours de Cassandre* (1552-53), qui eurent un succès immédiat, et les *Sonnets pour Hélène* (1578). Entre 1552 et 1600, quelques 350 de ses poèmes furent mis en musique par les plus grands musiciens de son temps, comme A. de Bertrand, G. Boni, P. Certon, P. Cléreau, Cl. Goudimel, Cl. Janequin, N. de La Grotte, R. de Lassus, J. Mauduit ou Ph. de Monte. □

Rontani Raffaello (Florence fin du XVI^e s. - Rome 1622) compositeur italien. Il exerça à Florence (1610-1615) au service d'Antoine de Médicis et, à partir de 1616, à Rome comme maître de chapelle à S. Giovanni de' Fiorentini et *capo del concerto* des Sforza. Représentant de la floraison monodique à Rome, il a publié 6 livres de *Varie musiche* concertants à 1, 2 et 3 voix avec basse continue (1614-1622), qui le rendirent célèbre auprès de ses contemporains.

Ronzi De Begnis Giuseppina (Milan 1800 - Florence 1853) soprano italienne. Elle commença sa carrière à l'âge de 14 ans, à Naples, où elle se produisit très souvent jusqu'en 1838. Elle chanta plusieurs fois à Londres et à Paris. Interprète au fort tempérament, à la voix chaude et vigoureuse, elle fut célèbre dans *Norma* de Bellini et dans le répertoire de Donizetti, dans lequel elle n'était surpassée que par la Pasta et la Malibran.

Rooley Anthony (Leeds 1944) luthiste anglais. Il a commencé son activité de concertiste en duo avec James Tyler, puis il s'est consacré à la direction de groupes de musique de chambre (surtout le Consort of Musicke) spécialisés dans l'exécution de la musique anglaise de la Renaissance.

Ropartz Guy (Guingamp 1864 - Lanloup, Côtes d'Armor, 1955) compositeur français. Elève de Massenet et de Franck au Conservatoire de Paris, il subit l'influence de Franck et s'inspira de thèmes religieux. Dans son opéra le plus célèbre, *le Pays* (1912), il utilisa avec bonheur des éléments tirés du chant populaire breton. Sa vaste production comprend des opéras, des ballets, des musiques de scène, des compositions orchestrales et vocales, des compositions instrumentales, des œuvres de musique de chambre et des mélodies.

Rore Cyprien de (peut-être Anvers v. 1516 - Parme 1565) compositeur franco-flamand. Chanteur à Saint-Marc de Venise, il étudia avec Willaert. Aux alentours de 1545, il s'établit à Ferrare, où il prit la fonction de maître de chapelle à la cour jusqu'en 1558. De 1561 à 1563, il fut attaché à la cour des Farnèse, à Parme et, ensuite, prit le poste de Willaert à Saint-Marc. Il retourna définitivement à Parme en 1564. Malgré sa grande production de musique sacrée (7 livres de motets, 2 messes et une *Passion selon saint Jean*), le nom de R. est surtout lié à l'histoire du madrigal. Il en publia cinq livres à 5 voix (1542, 1544, 1548, 1557, 1566) et deux livres à 4 voix (1550, 1557), ainsi qu'un recueil en collaboration avec Annibal Padovano et un autre (*le Vive Fiame*, 1565) contenant des madrigaux à 4 et à 5 voix. On peut y ajouter — cas presque unique à l'époque de la Renaissance — l'édition de *Tutti i madrigali a quattro voci*, (1577), édition posthume qui montre l'importance que ses contemporains attachaient à sa production madrigalesque et qui est citée comme le premier exemple d'édition en partition, avec les parties non séparées, mais superposées. Avec Willaert, il est l'artisan de la première floraison du madrigal, auquel il conféra alors une gravité nouvelle et une noblesse d'expression. Pendant tout le XVI^e s., ses madrigaux furent étudiés et considérés comme des modèles inégalés du genre. Sa conception du madrigal, le plus souvent dramatique, est soulignée par des traits de chromatisme important. Elle est également caractérisée par la constante application de l'écriture contrapuntique et par l'emploi d'une certaine variété rythmique, qui confère une élasticité à la composition et cherche à mieux traduire les diverses significations du texte.

Ros Edmund (1910) chef d'orchestre des Ballets cubains. En 1937, il s'est installé en Angleterre et, entre les années 1940-1950, il s'est imposé dans un répertoire latino-américain.

Rosa Carl (Hambourg 1842 - Paris 1889) violoniste, chef d'orchestre et imprésario allemand. Enfant prodige, il se produisit comme violoniste en Angleterre, au Danemark et en Allemagne. En 1868, avec sa femme (la soprano E. Parepa), il organisa à New York sa première troupe d'opéra; mais c'est avec une deuxième troupe (la Carl Rosa Opera Company) qu'il obtint le succès : après les débuts à Manchester en 1873 et le succès à Londres en 1875, elle s'imposa par la nouveauté de son répertoire et le soin de ses mises en scène.

Rosa Salvatore (Arenella, Naples 1615 - Rome 1673) peintre et poète italien. La première de ses *7 Satires* offre un tableau abrégé et paradoxal du milieu musical romain de son époque. Une erreur de Burney, le fit considérer pendant longtemps comme un compositeur, alors qu'il n'était qu'un bon amateur et un auteur apprécié de textes destinés à des œuvres musicales.

rosace ouverture circulaire pratiquée au centre de la table de la caisse de résonance de quelques anciens instruments à cordes pincées, soit à manche, comme le luth; soit à clavier, comme le clavecin. Elle est formée généralement d'un ajour de bois, de peau ou de carton et elle sert à renforcer la puissance sonore

de l'instrument, en permettant le passage de l'air vibrant qui provient de la caisse de résonance.

Rosband Hans (Graz 1895 - Lugano 1962) chef d'orchestre autrichien. Il a dirigé de nombreux orchestres allemands et suisses, et s'est particulièrement distingué comme interprète contemporain.

Rose Gloria (New York 1933 - Buffalo 1974) musicologue américaine, femme de Robert Donington. Elle publia des études sur la musique italienne du XVII^e s., en particulier sur les cantates de chambre de Carissimi (dont elle dirigea une édition en 1969).

Rosen Charles (New York 1927) pianiste et musicologue américain. Il a mené de pair formation musicale et études de mathématiques et de philologie romane. En tant que pianiste, il s'est affirmé dans l'interprétation de Beethoven, Brahms, Debussy et des auteurs contemporains. Parmi ses principaux ouvrages de musicologie, il faut noter *The classical style...* (1971), («le Style classique», 1978), où il analyse avec rigueur les éléments linguistiques et formels qui caractérisent la musique de l'époque classique (avec un soin tout particulier pour Haydn, Mozart et Beethoven) et *Formes sonate* (1980) où il met en évidence la pluralité des solutions structurelles implicites dans ce terme.

Rosenberg Hilding (Bosjökloster 1892 - Stockholm 1985) compositeur et chef d'orchestre suédois. Il se perfectionna à Berlin, à Vienne et à Paris et s'imposa dans les années 1920, comme l'acteur d'un tournant dans la musique suédoise, avec ses ouvertures dans la mouvance de Schoenberg, Hindemith et Stravinski. Sa production ne présente pas un style unitaire : par certains aspects, elle se rattache aux traditions nordiques de Nielsen ou de Sibelius, par d'autres aspects elle effleure le néoclassicisme ou se tourne vers les premières œuvres de Schoenberg. Elle comprend 9 opéras, parmi lesquels *Marionnettes* (1938) et *Joseph et ses frères* (1946-1948), des ballets, des oratorios, des cantates et beaucoup d'œuvres de musique symphonique et de chambre.

Rosenmüller Johann, connu également sous le nom de Giovanni Rosenmiller (Ölsnitz, Vogtland, v. 1619-Wolfenbüttel 1684) compositeur et organiste allemand. Il exerça en Allemagne et à Venise, où il résida pendant environ 20 ans. Outre des œuvres de musique sacrée, il fut l'auteur de sonates et de suites de danses, dans lesquelles on remarque l'influence de l'école vénitienne (notamment les recherches de timbre et de sonorités grandioses), superposée à une volonté initiale de rigueur formelle.

Rosenstock Joseph (Cracovie 1895 - New York 1985) chef d'orchestre et compositeur américain d'origine polonaise. Il a dirigé des orchestres en Allemagne et au Japon, ainsi qu'aux Etats-Unis, notamment au Metropolitan de New York, après 1961.

Rosenthal Manuel (Paris 1904) chef d'orchestre et compositeur français. Elève de Ravel, il écrivit des opéras, des ballets, des œuvres symphoniques, de chambre, de la musique de film ainsi que des adaptations (p. ex. *Gaîté parisienne,* sur des musiques d'Offenbach). En tant que chef d'orchestre, il s'est surtout mis en évidence par ses interprétations de Debussy, de Ravel et d'Offenbach.

Rosenthal Moritz (Lvov 1862 - New York 1946) pianiste et compositeur polonais naturalisé américain. Elève de Liszt, il fut un interprète apprécié du répertoire romantique, particulièrement de celui de Chopin. Il composa des pages pour piano et des paraphrases de virtuosité sur des œuvres de Chopin et de J. Strauss.

Roslaveč Nikolaï Andreïevitch (Dushatin 1881 - Moscou 1944) compositeur soviétique. Il fit ses études au Conservatoire de Moscou et, dans les années 1920, il prit une place importante dans la vie musicale soviétique : il travailla pour les éditions musicales d'Etat et se fit remarquer par ses ouvertures en direction de la nouvelle musique européenne; après 1930, critiqué par les autorités, il fut évincé de la vie musicale. Il élabora son propre système harmonique qui dénote l'influence de Scriabine et développa une technique qui présente quelques affinités avec celle du dodécaphonisme. Parmi ses compositions, il faut signaler les brèves pages pour piano des années 1913-1915 et le *Concerto pour violon* (1925).

Rospigliosi Giulio (Pistoia 1600 - Rome 1669) poète et librettiste italien. Ecclésiastique, il vécut à Rome au service des Barberini. Il composa de nombreux livrets, importants pour l'histoire de l'opéra romain : *San'Alessio*, (pour S. Landi), *Chi soffre speri* (pour Mazzochi et Marazzoli), *Il Palazzo incantato* (pour S. Landi), *Dal male, il bene* (pour Abbatini et Marazzoli), etc. Devenu pape sous le nom de Clément IX, il protégea les arts et la culture.

Ross Diana (Detroit 1945) chanteuse américaine de musique légère. Elle a fait partie, comme soliste, du trio des Supremes, l'un des groupes du «Detroit Sound», avant de se produire seule. Elle a interprété le personnage de Billie Holiday et les chansons du rôle dans le film *Lady sings the blues* (1972). Dans la chanson qui se rattache à la musique disco, elle a rencontré un nouveau succès avec une interprétation modérément soul.

Rossaro Carlo (Crescentino, Vercelli, 1827 - Turin 1878) pianiste et compositeur italien. Fervent admirateur de Liszt et, l'un des premiers en Italie, de Wagner, il composa de la musique théâtrale, de la musique symphonique et, particulièrement, de nombreux morceaux pour piano d'agréable facture.

Rossato Antonio (Vicence 1882 - Milan 1942) écrivain et librettiste italien. Après avoir activement participé à la vie politique, il se consacra à la composition de comédies et de livrets d'opéra, qui furent utilisés par R. Zandonai, F. Alfano, F. Lattuada, P. Donati, G. Mulè, A. Veretti, R. Pick Mangiagalli et d'autres compositeurs.

Rossellini Renzo (Rome 1908 - Monte-Carlo 1982) compositeur italien. Sa production, dont le style reste fidèle à la tradition, comprend des œuvres de musique instrumentale et vocale ainsi que les opéras : *la Guerra* (1956), *Il Vortice* (1958), *Uno sguardo dal ponte* (1961), *Il Linguaggio dei fiori* (1963), *la Leggenda del ritorno* (1966), *l'Avventuriero* (1968) et *l'Annonce faite à Marie* (1970, d'après P. Claudel). Il a apporté une importante contribution à la composition de musiques originales des films de son frère Roberto (*Roma città aperta* [«Rome ville ouverte»], *Paisà, Germania anno O* [«Allemagne année zéro»], *Francesco giullare di Dio* [«François le jongleur de Dieu»]) et d'autres metteurs en scène italiens. Sa production symphonique est souvent marquée par la récupération d'éléments mélodiques et rythmiques du folklore italien.

Rossetto Stefano ou S. Rossetti (Nice, XVI^e^ s.) compositeur italien. A partir de 1566, il exerça à Florence comme maître de chapelle du Dôme et comme musicien à la cour des Médicis; en 1579 et 1580, il fut probablement organiste à la cour de Munich. Il est l'auteur de quelques livres de madrigaux, le dernier de ceux-ci (1567) étant constitué d'un cycle reposant sur le *Lamento d'Olimpia* (du X^e^ chant de l'*Orlando furioso*).

Rossi Carlo Alberto (Rimini 1921) compositeur italien de musique légère. Après la guerre, il a introduit en Italie le goût raffiné des «classiques» de la musique légère américaine. Parmi ses succès, citons : *Amore baciami, Louisiana, Acque amare, Stradivarius.*

Rossi Costantino, dit «Tino» R. (Ajaccio 1907-1983) chanteur français (corse) de musique légère. Sa voix de ténor aux intonations de fausset lui permit d'obtenir une grande popularité avec un répertoire où l'italien dominait (*O mia bella Napoli, Tarantella, Catari Catari, Tristesse*). Mais ses grands succès restent *Corse, île d'amour* et *Petit Papa Noël.*

Rossi Gaetano (Vérone 1774-1855) librettiste italien. Il fournit des livrets à quelques-uns des plus célèbres musiciens de son époque, par ex. il écrivit, pour Rossini, *la Cambiale di matrimonio, la Scala di seta, Tancrède e Semiramide*; pour Donizetti, *Linda di Chamounix*, et pour Meyerbeer, *Crociato in Egitto* ..

Rossi Giovanni Gaetano (Borgo San Donnino aujourd'hui Fidenza, Parme, 1820 - Gênes 1886) compositeur italien. Maître de concert du théâtre de Parme à partir de 1852 et du théâtre Carlo Felice de Gênes à partir de 1873, directeur du Conservatoire de Parme et du Lycée musical de Gênes, il composa, dans le style des premiers opéras de Verdi, quatre opéras qui n'eurent pas grand succès, quelques oratorios et de la musique sacrée.

Rossi Lauro (Macerata 1812 - Crémone 1885) compositeur italien. Elève de Zingarelli à Naples, il débuta avec un opéra à succès *le Contesse villane* («les Contesses paysannes», 1829). Après l'échec d'un autre opéra, *Amelia* (1835), il émigra au Mexique où il fut directeur d'une compagnie d'opéra italienne et imprésario. Son retour en Italie, en 1843, coïncida avec une reprise de son activité de compositeur qui fut couronnée par le succès d'*Azema di Granata* (1846). Par la suite, il dirigea les Conservatoires de Milan (1850-1871) et de Naples (1871-1878). Ses opéras représentent la poursuite de la tradition de Rossini au XIX^e^ s., centrée sur l'opéra bouffe aux rythmes brillants, aux schémas tonals classiques et au bel canto conventionnel. Son opéra le plus célèbre, *I Falsi Monetari* (1844), a peut-être servi de modèle à *Un giorno di regno* de Verdi. Parmi ses autres opéras (une trentaine en tout), citons : *la Casa disabitata* (1834), *l'Alchimista* (1853), *la Contessa di Mons* (1874) et *Il Maestro e la cantante* (1874, où il introduit un contraste ironique entre une cabaletta de Bellini, chantée par la soprano, et une de Donizetti jouée en même temps par l'orchestre). Il faut également mentionner son intérêt, rare à son époque, pour la musique ancienne (en particulier pour Frescobaldi et Janequin).

Rossi Mario (Rome 1902) chef d'orchestre italien. Elève de Respighi, il fut pendant dix ans (1926-1936) chef d'orchestre au théâtre Augusteo de Rome. Il dirigea ensuite l'orchestre du Mai musical florentin et, de 1946 à 1969, l'Orchestre de la RAI de Turin qui, sous sa direction, atteignit un excellent niveau.

Rossi Michel Angelo (Gênes? - Rome 1656) violoniste, organiste et compositeur italien. Elève de Frescobaldi à Rome, il s'y fit remarquer comme auteur de mélodrames et d'œuvres pour instruments à clavier. En 1638, il alla à Modène, puis, devint maître de chapelle à Forli et à Faenza. Ses opéras *Erminia sul Giordano* (livret de Rospigliosi, 1633) et *Andromeda* (1638) montrent des exemples d'œuvres de l'école romaine à ses débuts, avec un grand emploi de chœurs et de morceaux d'ensemble. En outre, il publia un livre de *Toccate e correnti d'intavolatura*, pour orgue ou clavecin, dans lequel il apparaît comme le disciple de Frescobaldi.

Rossi Salomone (Mantoue vers 1570 -? v. 1630) compositeur et violoniste italien. Issu d'une vieille famille juive, il est parfois cité sous son véritable nom, *Shlomoh Me-ha-Adumin*. De 1587 à 1628, il exerça comme violoniste et chef d'orchestre à la cour des Gonzague, à Mantoue, où se trouvait un grand nombre d'artistes et d'étudiants juifs, qui, pour beaucoup, lui étaient apparentés. Après 1628, avec la fuite des Juifs, de Mantoue en Autriche, on perd sa trace. Il mourut probablement de la peste, deux années plus tard. Outre quelques collaborations à des intermèdes, l'œuvre de R. comprend 5 livres de *Madrigali a 5 voci* (1600-1622), un à 4 voix et un recueil de *Madrigaletti a 2 voci*, généralement avec basse continue à partir de 1602. Le recueil des 28 *Salmi e Cantici ebraici*, de 3 à 8 voix pour le service de la synagogue (1622-23) est d'un grand intérêt historique. Mais sa production instrumentale constitue le domaine le plus original et le plus significatif de son œuvre, avec 4 livres de *Sonate, sinfonie e gagliarde*, pour deux violes *a braccio* et un chitarrone, publiés entre 1607 et 1622, dans lesquels se trouvent les bases de la *sonata a tre* baroque.

rossignol jeu d'orgue appelé également → bifara.

Rossi Lemeni Nicola (Constantinople 1920) chanteur italien (basse). De mère russe, il a chanté dans les plus grands théâtres du monde et mis en évidence ses grandes qualités de phrasé et d'interprétation sur scène. Son répertoire, très varié, comprenait, entre autres, *Don Carlos, Boris Godounov* et *Wozzeck.*

Rossini Gioachino Antonio (Pesaro 1792 - Passy 1868) compositeur italien. Son père, Giuseppe Antonio, *pubblico trombetta* («trompette municipale», équivalent de notre tambour de ville) de la commune de Pesaro, améliorait son salaire en jouant du cor dans les manifestations théâtrales et dans les académies publiques; sa mère, Anna Guidarini, était une chanteuse dont la carrière fut brève sur les scènes des théâtres de la région des Marches et de Bologne. En 1802, à Lugo où la famille s'était installée, R. put étudier chez les frères Luigi et Giuseppe Malerbi. Ce fut ce dernier qui, selon toute probabilité, lui fit connaître des œuvres de Mozart et de Haydn, connaissance évidente dans les six *Sonate a quattro* pour violons, violoncelle et contrebasse, que R. écrivit à l'âge de douze ans, en 1804, alors que, selon ses propres dires, il n'avait encore pris aucune «leçon d'accompagnement». Il semble que lorsque R. entra au Liceo musicale de Bologne, en 1806 (année où il écrivit son premier opéra *Demetrio e Polibio*

(«Démétrios et Polybe» qui fut représenté en 1812), il n'avait plus grand chose à apprendre pour compléter sa formation. C'est là, quoi qu'il en soit, qu'il poursuivit ses études sous la direction du Père Mattei; en sortant de cette école, il était en mesure de jouer de l'alto et d'autres instruments à archet, du clavecin et du piano, et il s'était également perfectionné en chant (adulte, il fera preuve de son habileté de chanteur). R. fit une irruption foudroyante dans le domaine théâtral. De 1810, année de son début au théâtre San Moisé de Venise avec *la Cambiale di matrimonio,* à 1823, année où se clôt la période italienne de sa carrière, R. fit représenter plus de 30 opéras bouffes, *semi-serie* ou *serie*, dominant sans rivaux les scènes italiennes. La toute première étape, jusqu'en 1819, comprend de nombreuses œuvres comiques : après *la Cambiale,* vinrent *l'Equivoco stravagante* («le Quiproquo extravagant», 1811), *l'Inganno felice* («l'heureuse tromperie»), *la Scala di seta* («l'Echelle de soie»), *la Pietra del paragone* («la Pierre de touche», opéra avec lequel il débuta à la Scala de Milan), *l'Occasione fa il ladro* («l'Occasion fait le larron»), tous écrits en 1812 et *Il Signor Bruschino* (1813). En face de ce grand nombre d'opéras bouffes, nous ne trouvons qu'un seul opéra séria : *Ciro in Babilonia* («Cyrus à Babylone», 1812) en plus de la représentation de *Demetrio.* Il ne faut pas rechercher un choix dans cette prédominance : pour un débutant, il était en effet relativement plus facile d'obtenir des contrats pour des œuvres comiques ou des farces (opéras en un acte, selon l'acception de l'époque). D'une façon générale, la crise de l'opéra séria, malgré la présence de compositeurs comme Mayr, avait fait en sorte que dans les répertoires des théâtres, même des plus grands, les opéras bouffes étaient plus nombreux que les opéras *serie.* Au cours de cette première période, R. n'eut pas l'occasion de faire de révolution formelle. Toutefois, à l'extraordinaire fraîcheur de sa création, caractéristique qui conquit immédiatement le public, s'ajoutait chez lui une rigueur tout à fait inhabituelle pour l'époque et pour un débutant. Ce n'était pas par hasard que, déjà au cours de ses années de Liceo, il avait été affublé du surnom de «tedeschino» («petit allemand») à cause du soin qu'il apportait à l'orchestration et de son attention aux détails harmoniques. Pendant les répétitions de la *Cambiale,* R. fut obligé, selon une anecdote qui a des fondements de vérité, de revoir la partition, jugée trop complexe. Et dans *Ciro in Babilonia,* où une plus grande liberté fut laissée au compositeur, abondent les passages concertants et les hardiesses vocales et stylistiques. R. héritait donc de la tradition du XVIII^e s. la conception de haut artisanat (qu'il conservera toute sa vie) et la mêlait à la connaissance de la musique des pays de langue allemande.

En 1813, commença pour R., âgé de 21 ans, la période de la maturité artistique. Cette année-là, il écrivit deux chefs-d'œuvre, l'un dans le genre de l'opéra séria, *Tancredi* («Tancrède»), et l'autre dans le genre comique, *l'Italiana in Algeri* («l'Italienne à Alger»). Ce dernier révèle une totale maîtrise de l'opéra bouffe. Ce chef-d'œuvre fut suivi, en quelques années, de trois autres : *Il Turco in Italia* («le Turc en Italie», 1814), *Il Barbiere di Siviglia* («le Barbier de Séville», 1816) et *la Cenerentola* («Cendrillon»,

G. A. Rossini, tableau de F. Hayez. Milan, Pinacothèque de Brera.

1817). C'est avec ce dernier (que *la Gazzetta* précédait de quelques mois) que R. abandonnait l'opéra bouffe (même s'il devait écrire, en 1818, la farce *Adina,* avec quelques morceaux originaux, qui ne sera représentée qu'en 1826). Les quatre opéras cités constituent le sommet et la conclusion idéale de l'histoire antérieure de l'opéra bouffe : une conclusion qui s'insère dans la tradition italienne, et donc différente et en retard par rapport à celle qu'en avait donnée Mozart. R. dilate les structures du XVIII^e s. et accorde aux opéras-comiques une architecture imposante. Ils se divisent en deux actes dont le premier, beaucoup plus étendu, se clôt sur un final grandiose qui occupe presque un tiers de l'acte lui-même. Dans ce finale, R. situe le point culminant de la partition et celui de l'intrigue qui y atteint sa plus grande complexité. Le deuxième acte conduit à la libération et au dénouement. Le thème fondamental de l'opéra bouffe de Rossini est l'inadaptation de l'homme en face des événements, des complications auxquelles il se trouve mêlé en dehors de sa propre volonté. La totale méfiance dans les possibilités de l'homme et une rare introspection de l'âme humaine (seul Mozart peut être comparé à R. dans ce domaine) donnent à l'opéra bouffe de Rossini le souffle universel que les exemples précédents du genre, souvent restés enlisés dans la farce et dans la satire de mœurs, avaient en vain essayé d'atteindre. Les ouvertures vers la nouvelle société qui se crée (représentées p. ex. par Figaro dans le *Barbier*) apparaissent également soumises au même esprit corrosif avec lequel R. traite les représentants du monde ancien qui disparaît (Don Bartolo, Don Basile, Don Magnifico). Le cynisme de Figaro, tout entier tendu vers une efficacité que soutient le seul motif économique, contient déjà un jugement négatif, dans lequel on peut entrevoir l'attitude qui sera celle de R. à l'époque dite du silence.

Avec *Tancredi,* R. avait fait une première tentative pour redonner vie au vieux filon de l'opéra séria du XVIII^e s. En effet, malgré l'image qu'on s'en est formée au cours des décennies qui suivirent le terme de sa production, il est certain que R. composait plus volontiers dans le domaine de l'opéra séria que dans celui de l'opéra bouffe. A partir de *Tancredi,* ce sont surtout les opéras *serie* qui dominent dans sa production; ils sont écrits le plus souvent pour Naples, où l'impresario Barbaja l'avait appelé à la direction du théâtre San Carlo et des autres théâtres qu'il gérait : il y demeura de 1815 à 1822. Il est vrai que dans ce domaine, il suivit les modèles du passé. Il suffit de considérer, avant tout, l'écriture vocale. On a beaucoup parlé de réforme de Rossini à cet égard :

elle commencerait à partir de *Aureliano in Palmira* («Aurélien à Palmyre», 1813) et consisterait dans le fait d'avoir écrit in extenso les ornements qui, jusqu'alors, étaient laissés au libre arbitre des chanteurs. Mais cette réforme, en réalité, ne fit que restaurer le style du bel canto du XVIII^e s. La présence même d'une contralto comme héros masculin (que l'on trouve dans de nombreux opéras *serie* de la période italienne) atteste cette nostalgie pour l'opéra du XVIII^e s. à une époque où les castrats étaient en voie de disparition. En outre, bien que l'on puisse trouver quelques tentatives d'élargir et de dépasser la structure de l'œuvre fermée dans *Otello*, dans *Maometto II* et dans d'autres opéras, il n'y a aucun doute que R. préférait le type d'opéra séria, régi par une rigoureuse division interne aussi bien des morceaux que des *sentiments* prêtés aux différents personnages, aux différentes sortes d'airs et aux situations scéniques récurrentes. Toutefois, même dans l'opéra séria, R. perfectionna et enrichit l'ancien mécanisme par un travail très étudié qu'il réalise dans les ouvertures et qui annonce les innovations romantiques. Toutes les tentatives d'élargissement des frontières de l'opéra séria que fit R. pendant sa période napolitaine, qui commença avec *Elisabetta, regina d'Inghilterra* («Elisabeth, reine d'Angleterre», 1815) et se poursuivit avec *Otello* (1816), *Armida* (1817), *Mosè in Egitto* («Moïse en Egypte», 1818), *Ermione* (1819), *la Donna del lago* («la Dame du lac», 1819), *Maometto II* (1820) et *Zelmira* (1822), montrent bien que le renouveau passe à travers la sensibilité du XVIII^e s., même là où (comme dans la *Donna del lago*, tiré du roman de Walter Scott) les influences romantiques sont les plus évidentes (et les plus fécondes pour le futur opéra de Bellini et de Donizetti). En 1823, R. mit fin à sa carrière italienne (après avoir donné quelques opéras dans le genre semi-séria, couronnés par la *Gazza ladra* [«la Pie voleuse»] en 1817) avec *Semiramide* («Sémiramis»), opéra à la superbe perfection formelle qui constitue d'ailleurs le point extrême de la restauration du XVIII^e s. qu'il poursuivait. Ici la forme fermée et le bel canto recommencent à triompher et à dominer sans aucun frein ni obstacle.

Après *Semiramide* (le contrat signé avec Barbaja était achevé et R. avait épousé en 1822 la cantatrice Isabella Colbran), il était impossible de continuer sans un total renouveau. C'est hors d'Italie que R. tenta ce renouveau. Un séjour triomphal à Vienne (1822) lui avait permis de mesurer sa popularité à l'étranger. L'Angleterre fut le premier pays à le recevoir, de décembre 1823 à la fin de l'année suivante. Le théâtre qui lui avait commandé un opéra ayant fait faillite, R. quitta l'Angleterre où, pourtant, il avait fait des gains importants, et s'arrêta à Paris, où il resta jusqu'à la fin de sa vie, avec de longues parenthèses de séjour en Italie. R. s'adapta prudemment à une situation artistique très différente de celle de l'Italie. En France, le romantisme s'était désormais installé, et la bourgeoisie était en mesure de diriger la vie artistique car elle tenait la direction des théâtres, les canaux financiers et la presse. Une première œuvre, la cantate scénique *le Voyage à Reims*, écrite en 1825 pour le couronnement de Charles X, fut retirée après la première représentation. R. présenta ensuite au public deux œuvres de la période napolitaine, profondément remaniées : *Maometto II* devint *le Siège de Corinthe* (1826) et *Mosè in Egitto* se transforma en *Moïse et Pharaon* (1827). Dans ces deux opéras, l'écriture vocale est modifiée par l'élimination des passages de bel canto les plus évidents, tandis que l'on remarque un approfondissement dramatique menant au romantisme et, plus encore, un élargissement de la mise en scène en faveur du goût français pour les spectacles de grandes proportions, qui donnera naissance au grand opéra. En 1828, on représenta *le Comte Ory*, premier opéra entièrement français, dans lequel R. utilisa une partie de la musique écrite pour *le Voyage à Reims*. Avec ce mélodrame joyeux, totalement différent de l'opéra bouffe italien, R. présenta un chef-d'œuvre au modernisme inquiétant, plein de fines allusions sensuelles et caractérisé par une exploitation étonnante des ressources de la langue française. L'année suivante, ce fut le tant attendu *Guillaume Tell*, qui représente le point extrême de l'adaptation de R. au nouveau style. *Tell*, grand opéra en quatre actes, reçoit quelques apports du romantisme : thème patriotique (bien que général et filtré selon le goût de la bourgeoisie française), présence vivante de la nature (rendue au moyen d'une palette orchestrale tout à fait nouvelle chez R.), sentiment de l'inexorabilité et de l'impossibilité dans l'histoire d'amour entre Mathilde et Arnold (thème que l'on retrouvera constamment dans le théâtre musical italien postérieur). L'architecture puissante démontre toutefois que R. n'a pas renoncé à sa conception fondamentalement classique du théâtre. Accueilli au début avec estime, mais sans enthousiame excessif, le nouvel opéra finit par devenir une sorte de texte sacré pour le théâtre qui suivit : un classique, justement. A partir de ce moment, encore jeune et au comble de la gloire, R. abandonna le théâtre. Cette décision, qui avait mûri à travers divers événements de sa vie, fut aussi déterminée par l'impossibilité d'aller plus loin sur la voie de l'acceptation des nouveaux courants esthétiques. C'est cela le sens de ce que l'on appelle le silence de R., qui fut en réalité une période riche en moments de création privée et secrète. En 1831, R. fut atteint d'une forme grave de dépression nerveuse. Ses rapports avec I. Colbran s'étaient désormais détériorés, et il trouva en Olimpie Pélissier, qu'il avait rencontrée en 1832, la femme disposée à prendre un soin maternel de sa santé (il l'épousera en 1845, après la mort d'I. Colbran). Après cette période de maladie, R. écrivit la cantate pour voix et piano *Jeanne d'Arc* (qui resta parmi ses partitions) et les *Soirées musicales* (également pour voix et piano). Il entreprit aussi la composition du *Stabat Mater*, mais après en avoir écrit six parties, il confia à Giovanni Tadolini le soin de le compléter. Dans les moments de répit que lui concédait sa maladie, R. écrivit un grand nombre de compositions, qu'il rassemblera lui-même sous le titre de *Péchés de vieillesse*, en 14 fascicules. On y trouve des pièces vocales, de nombreux morceaux pour piano et des œuvres de musique de chambre et pour chœur. Dans ces compositions (qui n'étaient destinées ni à la publication, ni à l'exécution publique, mais furent, en grande partie, exécutées en privé dans le salon parisien de R.) coexistent différents moments psychologiques : nostalgie pour le passé, tentative (non dénuée d'ironie et d'esprit subversif) de s'adapter au présent (en imitant parfois la production

courante, y compris celle de Schumann ou de Chopin), vision négative du futur. De telles composantes rendent difficile le choix, même sur le plan de l'exécution, du sens véritable de cette vaste production. La valeur intrinsèque de très nombreuses pages mise à part, les *Péchés de vieillesse* préparent le dernier grand chef-d'œuvre de R. Après avoir repris et complété le *Stabat Mater* de 1841, R. écrivit en 1863 la *Petite Messe solennelle.* Destinée à douze chanteurs dont quatre solistes, deux pianos et un harmonium — R. l'orchestra sans enthousiasme en 1867, pour éviter que d'autres ne le fassent —, la *Petite Messe* résout de nombreux problèmes que R. s'était posés pendant les années de silence. Les solutions, très audacieuses, dénotent une nouvelle conception du timbre, du son, qui annonce directement celle du XX^{e} s. en passant par dessus l'expérience romantique à laquelle il n'avait jamais pu s'adapter complètement. La mort frappa R. dans sa villa de Passy en 1868. En 1887, sa dépouille fut transférée en l'église Santa Croce de Florence.

Outre les œuvres citées, la production de R. comprend, dans le domaine théâtral, *Sigismondo* (1814), *Torvaldo e Dorliskà* (1815), *Adelaide di Borgogna* (1817), *Eduardo e Cristina* (1819), *Bianca e Faliero* (1819), *Matilde di Shabran* (1821). Il faut mentionner les cantates *le Nozze di Teti e di Peleo* («les Noces de Thétis et Pelée», 1816), *la Riconoscenza* («la Reconnaissance», 1821), etc.; des œuvres de musique sacrée variées, dont la *Messa di gloria* (Naples, 1820), d'autres messes de jeunesse, des chœurs, des pièces liturgiques, etc.; les musiques de scène pour *Oedipe à Colone* de Sophocle dans la traduction de G. Giusti, des œuvres de musique vocale, instrumentale et de chambre (en plus de celles des recueils des *Soirées musicales* et des *Péchés de vieillesse*). R. a également laissé un recueil d'études vocales (*Gorgheggi e solfeggi*) et de nombreuses variantes vocales pour élèves et chanteurs.

Déjà pendant sa vie, et plus encore après sa mort, la personnalité de R. subit une déformation qui altéra profondément les traits de l'individu et la portée de son œuvre. Des biographes complaisants et une critique étroite et mal informée ignorèrent une grande partie de son répertoire et répandirent l'image d'un R. farceur et incapable d'expression dramatique, au moins jusqu'à *Guillaume Tell.* La redécouverte du message authentique de R. et l'appréciation de son modernisme à sa juste valeur ne commencèrent qu'au XX^{e} s. et sont encore en cours. Dans le contexte de l'histoire de la musique lyrique, R. semble de plus en plus destiné à représenter l'expérience finale du XVIII^{e} s. et de la période des Lumières et, en même temps, l'anticipation de conceptions nettement post-romantiques.

Rossomandi Florestano (Bovino, Foggia, 1857 - Naples 1933) pianiste et compositeur italien. Concertiste, maître de clavecin au théâtre San Carlo de Naples, il fut un remarquable pédagogue. Il est l'auteur d'un manuel, *Guida per lo studio tecnico del pianoforte* («Guide pour l'étude technique du piano») qui eut une grande diffusion.

Rostand Claude (Paris 1912-1970) critique musical et musicographe français. Responsable de la rubrique musicale du «Figaro littéraire» et actif organisateur de saisons de concerts, il écrivit de nombreux essais de valeur sur la musique française du XX^{e} s. et des monographies sur Brahms (1954-1955), Liszt (1960), R. Strauss (1964), H. Wolf (1967) et A. Webern (1969).

Rostirolla Giancarlo (Rome 1941) musicologue italien. Il est le président de la Société italienne de flûte douce et dirige (depuis 1972) la rédaction de la «Nuova rivista musicale italiana». Il est l'auteur du *Catalogo generale delle opere di Alessandro Scarlatti* («Catalogue général des œuvres d'Alessandro Scarlatti», 1972) et d'essais sur la vie musicale à Venise entre le XVII^{e} et le XVIII^{e} s. (1978-1979).

Rostropovitch Mstislav Leopoldovitch (Bakou 1927) violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur soviétique. Il est l'un des plus grands violoncellistes vivants grâce à sa technique et à son interprétation toute personnelle; la fougueuse énergie de ses exécutions de Beethoven est inoubliable. Glière, Prokofiev, Chostakovitch, Dutilleux, C. Halffter et d'autres musiciens lui ont dédié des compositions. En 1974, il abandonna l'Union soviétique et s'installa en Angleterre; il mène également une carrière de chef d'orchestre en Europe et en Amérique.

rota composition médiévale, en canon circulaire ou perpétuel, répandu encore actuellement dans les pays anglo-saxons, sous le nom de *round.* Chaque voix commence, décalée par rapport aux autres, et lorsque la mélodie est terminée, elle recommence au *da capo.* Le chant anglais à 6 voix, *Sumer is icumen in* («l'Été arrive») datant du XIII^{e} s., et *Fra Martino campanaro* en sont des exemples célèbres.

Rota Andrea (Bologne 1553 - 1597) compositeur italien. Il enseigna le contrepoint à Rome et fut maître de chapelle à San Petronio de Bologne. Il a composé des messes, des motets, des psaumes, des madrigaux, dans un style orienté vers les expériences vénitiennes.

Rota Nino (Milan 1911 - Rome 1979) compositeur italien. Il fut élève de Pizzetti et Casella et fit preuve d'une extraordinaire facilité de composition et d'une inépuisable inspiration mélodique. Sa musique trouve son point de départ dans les prémices linguistiques de la génération des années 1800, en leur ôtant toute composante problématique et en les rendant disponibles par de savoureuses récupérations de la tradition de l'opéra et de la musique instrumentale des XVII^{e} et XVIII^{e} s. Son nom, est attaché à son abondante production théâtrale (*Ariodante,* 1942; *Il Cappello di paglia di Firenze* [«le Chapeau de paille de Florence», 1955]; *la Notte di un nevrastenico* [«la Nuit d'un neurasthénique», 1959]; *Aladino e la lampada magica* [«Aladin et la lampe merveilleuse», 1968]; *la Visita meravigliosa* [«la Visite merveilleuse», 1970] et *Napoli milionaria* [«Naples millionnaire», 1978]), à des œuvres de musique symphonique et de chambre. En outre, il écrivit les musiques originales de nombreux films de Fellini (*lo Sceicco bianco* [«le Cheik blanc»], *la Strada, le Notti di Cabiria* [«les Nuits de Cabiria»], *La dolce vita, Fellini 8 e 1/2, Amarcord*), de *Rocco e i suoi fratelli* («Rocco et ses frères») et du *Gattopardo* («le Guépard») de Visconti ainsi que de *Romeo e Giulietta* de Zeffirelli.

Rotoli Augusto (Rome 1847 - Boston 1904) compositeur et professeur de chant italien. Bon pédagogue, il enseigna le chant d'abord à Rome, puis, à partir de

1885, à Boston. Il est l'auteur de romances dont beaucoup devinrent très populaires (*la Gondola nera, Fior di gaggia, la Mia bandiera, Il Fiore che langue,* etc.).

rotrouenge → troubadour et trouvère.

Rotta Antonio (Padoue? v. 1496 - Padoue v. 1548) luthiste et compositeur italien. En 1546, il publia un livre de tablatures de luth, contenant des ricercari, des transcriptions et des «triptyques» comprenant un passamezzo, une gaillarde et une padovane.

rotte (ou rote) instrument ancien, à archet, répandu durant le Haut-Moyen Age en Europe septentrionale. Il avait une forme de lyre, présentant un profil en carré ou arrondi; par ailleurs, il pouvait ou non comporter une touche. Les cordes étaient pincées en introduisant la main à travers les ouvertures situées entre le joug, les bras et la caisse d'harmonie. Aujourd'hui encore, des instruments, provenant directement de la rotte médiévale, sont utilisés dans la musique populaire européenne; au Pays de Galles, plus particulièrement, il en existe une version (appelée *crwth*) avec clavier et chevalet plats, deux cordes de bourdon à vide; l'un des pieds du chevalet forme un prolongement caractéristique qui va s'appuyer sur le fond en traversant l'ouïe. Dans les pays baltiques (Suède, Finlande, Estonie), on trouve plutôt un genre de r. dépourvue de touche et munie de trois cordes.

Joueur de rotte : détail provenant d'une miniature d'un manuscrit du XIVe s. Prague, Bibliothèque du Chapitre.

Rouart-Lerolle maison française d'édition musicale. Fondée à Paris en 1905 par Alexandre Rouart (1869-1921), qui s'associa en 1908 avec Jacques Lerolle (1880-?), elle a édité les œuvres des élèves de C. Franck et de la Schola cantorum : H. Duparc, E. Chausson, V. d'Indy, Guy Ropartz, P. de Bréville, D. de Séverac, J. Canteloube, puis celles d'A. Magnard, P. Ladmirault, Ch. Kœchlin, G. Pierné, A. Roussel, E. Satie, A. Honegger, Fr. Poulenc, G. Auric et H. Sauguet. En 1942, le fonds a été vendu à Francis Salabert. □

Rouget de Lisle Claude-Joseph (Lons-le-Saunier, Jura, 1760 - Choisy-le-Roi 1836) poète et compositeur dilettante français. Officier de l'armée révolutionnaire, il écrivit, en 1792, l'hymne intitulé *Chant de guerre pour l'armée du Rhin,* qui, chanté par les volontaires marseillais entrés à Paris le 30 juillet 1792, prit le nom de *Marseillaise,* devenant rapidement célèbre dans le monde entier et, en 1879, l'hymne national de la République française.

roulade terme français, désignant un ornement vocal consistant à exécuter rapidement une série de notes conjointes, diatoniques ou chromatiques, ascendantes ou descendantes, entre deux notes d'une mélodie distantes d'un intervalle de quarte au moins. On le distingue du → port de voix, du fait que chaque note est bien articulée.

round → rota.

Rouse Charles (Washington 1924) saxophoniste ténor de jazz américain. Il se forma au bop, dans un style proche de celui de Sonny Rollins, et il a enregistré avec Fats Navarro; il a joué avec l'orchestre de Duke Ellington en 1949-1950 et, à partir de la fin des années 1950, dans le quartette de Thelonious Monk.

Rousseau Jean (Moulins 1644 - ? v. 1700) violiste français. Elève de Sainte-Colombe, puis pédagogue, il a publié un *Premier* et *Deuxième Livre de Pièces de viole...* (s.d.) et un *Traité de la viole, qui contient une dissertation curieuse sur son origine* (1687), ainsi qu'une *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique* (1678). □

Rousseau Jean-Jacques (Genève 1712 - Ermenonville, Oise, 1788) philosophe et écrivain français. Il s'intéressa à la musique avec compétence et lucidité, même si ses contributions dans ce domaine dénoncent plus le polémiste brillant et l'observateur aigu, que le chercheur rigoureux et objectif. R. préféra la musique vocale à la musique instrumentale, et particulièrement la musique monodique, qui, à ses yeux, permettait une expression spontanée et immédiate des sentiments. Il apprécia surtout l'opéra bouffe napolitain, et intervint dans la Querelle des → Bouffons, en défendant le style italien et en critiquant la tradition musicale française (en particulier, l'opéra de Rameau), avec son célèbre pamphlet, *Lettre sur la musique française* (1753). Il s'inspira lui-même du style, «à la manière des Bouffons», pour la composition de l'intermède, *le Devin du village* (1752), qui obtint un franc succès et resta longtemps au répertoire. Il s'occupa de l'article sur les voix musicales dans l'*Encyclopédie* et, en 1767, il publia un *Dictionnaire de la musique,* qui reste un témoignage précieux pour la connaissance de la musique française et italienne du XVIIIe siècle.

Roussel Albert (Tourcoing 1869 - Royan 1937) compositeur français. Il fut officier de marine, mais, à partir de 1894, il se consacra entièrement à la musique; il étudia, entre autres, avec V. d'Indy. De 1902 à 1913, il enseigna à la Schola cantorum de Paris; il vécut ses dernières années en Normandie. D'une écriture orchestrale raffinée, il utilisa souvent des éléments tirés de la musique orientale, comme dans l'opéra-ballet *Padmâvatî,* (1923). Il est l'auteur de la *Suite en fa* (1926) et de la *Petite Suite* (1929) pour orchestre, du *Psaume LXXX* pour ténor, chœur et orchestre, d'une *Sinfonietta* pour cordes (1934), des ballets *le Festin de l'araignée* (1913) et *Bacchus et Ariane* (1931), de quatre symphonies et de nombreux morceaux de musique de chambre, vocale et pour piano.

Rova Saxophone Quartet quartette de jazz américain constitué de saxophones, fondé en 1977 par Bruce Ackley (soprano et clarinette), Jon Raskin (baryton, alto, soprano et clarinette), Larry Ochs (ténor, alto, sopranino), Andrew Voight (alto, sopranino, soprano et flûte). Dans sa musique, qui consti-

tue l'une des contributions les plus originales des Blancs américains au jazz contemporain, l'improvisation et les sonorités du jazz, prépondérantes, se mêlent à des influences d'autres cultures.

Rovetta Giovanni (Venise v. 1596-1668) compositeur et chanteur italien. Prêtre, il fut élève de Monterverdi à Venise et, en 1644, il lui succéda comme maître de chapelle à St-Marc. Il a surtout composé des madrigaux et des motets concertants, ainsi que deux opéras sur des arguments mythologiques (*Ercole in Lidia*, 1645; *Argiope*, 1649).

Rovettino surnom de Giovanni Battista Volpe (Venise v. 1620-1692) compositeur italien. Neveu de Giovanni R., dont il fut l'élève. Organiste, il devint maître de chapelle de St-Marc, à partir de 1690. Il a composé de la musique sacrée et quelques opéras qui montrent une influence de Cavalli, qui fut aussi son professeur.

Rovigo Francesco (Mantoue v. 1530-1597) organiste et compositeur italien. Il se perfectionna avec C. Merulo et devint rapidement si célèbre que de nombreuses cours italiennes se le disputèrent. Il préféra toutefois s'installer dans sa propre ville, exception faite de 8 années (1582-1590) qu'il passa à Graz. De son unique livre de madrigaux (perdu) nous sont restées seulement 3 compositions, qui se situent dans le sillage stylistique de G. de Wert. Ses œuvres de musique sacrée (en particulier, les messes à 5 voix pour l'église ducale de S. Barbara à Mantoue) sont également de grande qualité.

Rowicki Witold (Taganrog 1914) chef d'orchestre, violoniste et compositeur polonais. Formé au Conservatoire de Cracovie, il a été l'une des figures centrales de la renaissance de la vie musicale polonaise après la Seconde Guerre mondiale; il dirigea d'abord l'Orchestre symphonique de la Radio (1945), puis l'Orchestre philharmonique national de Varsovie (1950) avec lequel il fit de nombreuses tournées internationales couronnées de succès. La spontanéité du geste, l'élégance musicale et le raffinement stylistique distinguent sa personnalité de chef que l'on retrouve dans une vaste série d'enregistrements discographiques.

Rowley Alec (Shepherds Bush, Londres, 1892 - Shepperton, Londres, 1958) pianiste, organiste et compositeur anglais. Il composa des ballets, de la musique symphonique et de chambre, des pièces pour piano et pour orgue au style impressionniste, ainsi que des traités d'enseignement.

Roxy Music ensemble pop anglais formé en 1971 par Brian Eno (qui abandonna en 1973), Andy Mackay et le chanteur Bryan Ferry; les deux derniers sont restés, avec le guitariste Phil Manzanera, dans le groupe qui s'est reconstitué après son éclatement en 1978. D'abord aux avant-gardes de la scène rock pour le traitement électronique et ironique du matériau le plus banal (qui a placé le groupe au centre du rock dit «décadent»), il a poursuivi, par la suite, sous une forme plus facile, sa tendance parodique et maniérée, inspirée surtout par la chanson des années 1920.

Royer Joseph Nicolas Pancrace (Turin v. 1705 - Paris 1755) compositeur français et organisateur musical. Elevé dans l'entourage de la cour de Savoie, il se rendit, en 1725, à Paris où, après avoir assuré diverses charges musicales à la cour, il prit, en 1748, la direction du Concert spirituel. Pour la première fois, il y fit exécuter des symphonies de J.-J. Rousseau, J. A. Hasse, N. Jommelli, J. V. A. Stamitz et le *Stabat Mater* de G. B. Pergolèse (1753).

Roždestvenski Vsevolod Petrovitch (Poltava 1918) compositeur et chef d'orchestre soviétique. Il a été directeur de l'Opéra I. Franco de Kiev après 1946. Il a composé des comédies musicales et des musiques de scène, pour la radio et pour des films, ainsi que des suites pour ensembles populaires à vent; il s'est souvent inspiré du folklore et du sentiment national.

Różycky Ludomir (Varsovie 1884 - Katowice 1953) compositeur et chef d'orchestre polonais. Il fut l'un des fondateurs à Varsovie, avec K. Szymanowski et G. Fitelberg, du groupe «Jeune Pologne». Parmi ses compositions, il faut relever particulièrement ses poèmes symphoniques et ses opéras, caractérisés par une exceptionnelle tension dramatique, même si le langage est encore essentiellement d'inspiration néoromantique.

rubato indication expressive (qui sous-entend le mot tempo) prescrivant à l'interprète une exécution libérée de toute rigidité métronomique, pour arriver à une douce oscillation des valeurs agogiques, soulignant ainsi les caractéristiques structurelles propres à un passage ou à une œuvre entière.

Rubbra Edmund (Northampton 1901 - Chalfont Saint Peter, Buckinghamshire, 1986) compositeur anglais. Elève de G. Holst, il s'est affirmé en Angleterre essentiellement grâce à ses 11 symphonies (1935-1979), qui s'inscrivent dans la tradition anglaise avec une solide préparation contrapuntique et une bonne invention mélodique.

Rubin Marcel (Vienne 1905) compositeur et critique musical autrichien. Il se perfectionna à Paris avec D. Milhaud, dont il subit l'influence, et s'orienta vers un néoclassicisme tempéré par les leçons de Chostakovitch et de Stravinski.

Rubin de Cervin Ernesto (Venise 1936) compositeur italien. Il a étudié aux Conservatoires de Venise, de Florence (avec R. Lupi et L. Dallapiccola) et de Rome (avec G. Petrassi et V. Mortari). Il a composé des œuvres qui hésitent entre un structuralisme médité et une inspiration expérimentale, comme *Op. 5* (*Words, Words, Words*) pour 8 lecteurs, *Op. 8* pour piano, bongo piccolo et flûte piccolo, *Tre calchi sulla Prima Sonata per violino solo di J. S. Bach*, pour violon seul.

Rubini Giovanni Battista (Romano di Lombardia, Bergame, 1794-1854) ténor italien. Après une éducation musicale approximative, il débuta avec succès dans *l'Italienne à Alger*. Protégé par l'imprésario Barbaja, il s'affirma tout d'abord à Naples, puis dans d'autres villes, pour triompher enfin à Paris, à Londres et à Saint-Pétersbourg. Au début, il s'imposa comme interprète de Rossini, par ses dons vocaux; par sa virtuosité exceptionnelle et par l'étendue de sa voix limpide et douce, qui émettait des aigus faciles, allant jusqu'au *si* bémol (allant même grâce au registre de fausset jusqu'au *fa* suraigu). Sa célébrité était à son comble, lorsque Donizetti, mais surtout Bellini, l'attirèrent dans leur orbite, en écrivant des mélodies élégiaques pour sa voix claire et très douce. Ses accents enchanteurs et son phrasé touchant marquèrent le début du mythe du ténor romantique.

Rubini Nicolò (Crevalcore, Bologne, 1584 - Modène 1625) cornettiste et compositeur italien. Prêtre, il fut

élève de O. Vecchi et, à partir de 1616, exerça à la cour ducale de Modène. Célèbre instrumentiste (on l'appelait également «Nicolò del cornetto»), il publia des recueils de motets (de 4 à 10 voix), des *Madrigali e pazzerelle a 2 voci*, avec accompagnement de clavecin et de théorbe (1610), des *Madrigali a 5 con il basso* (1615).

Rubinstein Anton Grigorievitch (Wykhvatinetsy, Podolsk, 1829 - Peterhof, Saint-Pétersbourg, 1894) pianiste et compositeur russe. Il fut l'un des plus brillants virtuoses de son époque et, dès 1840, donna des concerts dans toute l'Europe. En 1848, il s'installa à Saint-Pétersbourg et, en plus de ses concerts, se consacra à des activités d'organisateur musical; il y fonda, notamment, le Conservatoire dont il fut le directeur de 1862 à 1867 et de 1887 à 1890. En tant que compositeur, il exprima le courant romantique à tendance occidentale, par opposition au courant national représenté par le groupe des Cinq. Il fut le maître de Tchaïkovski. De sa vaste production, l'opéra *Demon* (1875) et quelques pièces pour piano sont encore au répertoire.

Rubinstein Arthur (Lódz 1866 - Genève 1982) pianiste polonais naturalisé américain. Après avoir étudié à Berlin, il débuta très jeune et s'affirma comme l'un des plus grands pianistes de notre siècle. Il donna des concerts jusqu'à un âge très avancé (1981). On l'a considéré généralement comme l'interprète inégalé de Chopin dont il proposa une lecture qui, bien que s'appuyant sur la monumentalité héroïque du romantisme tardif, apparaissait résolument moderne, soutenue par une très haute conscience constructive et formelle, et tendant à annuler toute minauderie de salon au profit d'un phrasé viril.

Rubio Samuel (Posada de Omana, León, 1912 - Madrid 1986) musicologue espagnol. Entré dans l'ordre des Augustins, il étudia la théologie et la musique au monastère de l'Escorial, où il occupa sucessivement les charges d'organiste et de maître de chapelle. Il compléta ses études musicales dans les monastères de Montserrat, Silos et Solesmes, avant d'étudier la musique sacrée et la musicologie au Pontificio Istituto di Musica Sacra de Rome (1952-1955) et de soutenir, en 1967, une thèse de doctorat de musicologie (*Cristóbal de Morales*) sous la direction de H. Anglès. En 1972, il a été nommé professeur de musicologie au Conservatoire de Madrid et a présidé la Société espagnole de musicologie (1975-1984). Grand spécialiste de l'histoire de la musique espagnole, il est l'auteur d'articles s'y rapportant, ainsi que de *la Polifonia clásica* (1956) et d'un *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial* (1976). Il a aussi édité les œuvres d'A. Solèr (*Sonates* pour clavier, 1979-80), de J. Anchierta et de J. Navarro. □

Ruckers Joannes l'Aîné, ou Hans R. l'Aîné (Malines v. 1550 - Anvers v. 1625) facteur flamand de clavecins. Fils d'un organiste, il exerça à Anvers où, à partir de 1591, il restaura l'orgue de la chapelle de la Vierge de la cathédrale. En outre, il fut restaurateur des orgues des églises de St-Jacques et de St-Bavon. On a conservé au moins 25 de ses clavecins, d'excellente qualité, datés de 1573 à 1620. Ses descendants continuèrent son activité avec une production de haut niveau.

Rudd Roswell Hopkins jr. (Sharon, Connecticut, 1935) trombone de jazz américain. Il a été l'un des plus originaux parmi les solistes blancs du free, très habile à exploiter les qualités de timbre les plus proches de la voix. Après avoir formé avec John Tchicai, en 1965, le New York Art Quartet, il a collaboré avec Albert Ayler, Cecil Taylor, Archie Shepp, le Jazz Composers Orchestra et Charlie Haden.

Rudziński Witold (Sebež, Pskov, 1913) compositeur et musicologue polonais. Il se perfectionna à Paris et enseigna aux Conservatoires de Vilno, de Lódz et, à partir de 1955, de Varsovie; il fut chargé de missions importantes dans l'organisation de la vie musicale polonaise.

rueda danse populaire espagnole, originaire de Castille et plus particulièrement de Burgos. Elle est caractérisée par sa vivacité rythmique (la mesure d'origine, à 5/8 ou 5/4, est aujourd'hui souvent simplifiée en 2/4 ou 3/8) et présente des analogies avec une danse populaire basque, le *zortziko*.

Ruffo Vincenzo (Vérone v. 1510 - Sacile, Udine, 1587) compositeur italien. Il fut maître de chapelle des cathédrales de Vérone, Milan, Pistoia et Sacile. Il a publié 9 livres de madrigaux et de nombreux recueils de musique sacrée, desquels se détachent 5 livres de messes. On suppose que R. fut le premier musicien italien dont une messe ait été publiée (1542). Après une phase d'imitation apparente des modèles franco-flamands, il se mit à composer dans un nouveau style, conforme aux décrets du concile de Trente, c'est-à-dire simplifié et avec la volonté de rendre le texte liturgique plus intelligible. R. adopta ce style dans les *Missae Borromeae*, à 5 voix, publiées à Venise, en 1592 (édition posthume).

Ruffo Cafiero Titta, dit «Titta» Ruffo (Pise 1877 - Florence 1953) baryton italien. L'un des chanteurs les plus populaires des trois premières décennies de ce siècle, il imposa un nouveau type de baryton au phrasé exubérant et agressif, en nette opposition avec la tradition du baryton du XIX^e^ s. basée sur l'expression «noble» et sur un chant riche en nuances. Sa voix, à la vaste tessiture et d'une formidable résonance, bien que légèrement nasillarde, lui permettait de passer facilement des rôles de Verdi à ceux du répertoire vériste. Il fut également un excellent acteur.

Ruggieri Giovanni Maria (Venise XVII^e^-XVIII^e^ s.) compositeur italien. A partir de 1715, il fut maître de chapelle à Pesaro. Il a écrit des œuvres lyriques, parmi lesquelles *Elisa* (1711), figurant parmi les premiers opéras-comiques représentés à Venise. Ses *Sonate a tre* se distinguent par l'importance qu'elles exercèrent dans l'évolution formelle du genre.

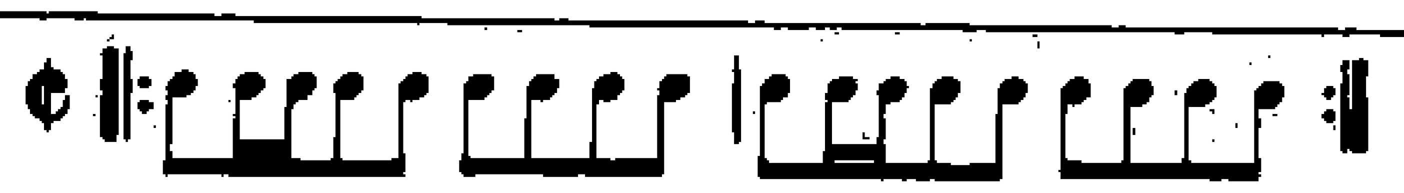
ruggiero terme qui dérive, selon A. Einstein, de la stance de l'Arioste : *Ruggier qual sempre fui, tal esser voglio*; il désigne une mélodie populaire liée au chant de cette strophe. Par la suite, la mélodie fut utilisée comme basse obstinée pour effectuer des variations vocales ou instrumentales. Parmi les nombreux exemples de variations sur r., celles de D. Ortiz (1553) et de G. Frescobaldi (1615,1624) sont intéressantes. La tradition du r. resta vive jusqu'au premières décennies du XVIII^e^ s. // Dans la tradition populaire, une danse portant le nom de r. survécut dans les Apennins bolonais et de Romagne; elle est considérée comme une épreuve de virtuosité pour violonistes et accordéonistes.

Ruggles Carl (Marion, Massachusetts, 1876 - Bennington, Vermont, 1971) compositeur américain. Elève de Paine, il atteignit la notoriété avec *Men and*

Angels, dont il donna trois versions : pour 5 trompettes et un trombone (1921), pour cuivres et cordes (1943) et pour orchestre (1960). Grand ami de Ives, il fut proche également de sa conception musicale qui le portait vers un langage essentiellement rhapsodique. Sa production, peu abondante, comprend encore : l'opéra *The Sunken Bell, Men and Moutains, Sun-Treader* et *Organum* pour orchestre; *Portals* (1926) pour cordes; *Vox clamantis in deserto* pour voix, chœur et orchestre de chambre; *Polyphonic Composition* pour trois pianos et 4 *Evocations* pour piano solo.

Rugolo Pietro, dit «Pete» R. (S. Piero Patti, Messine, 1915) compositeur et chef d'orchestre américain d'origine italienne. Il s'est imposé comme arrangeur et compositeur de l'orchestre de Stan Kenton (1945-1949), puis il travailla pour le cinéma et la télévision.

rumba danse afro-cubaine de rythme binaire, syncopé et vif, elle fut introduite parmi les danses modernes occidentales vers 1930 dans une version simplifiée et stéréotypée. Elle est habituellement accompagnée d'instruments typiques à percussion.



rythme de rumba

rumble terme par lequel on a l'habitude d'indiquer la valeur du rapport signal-bruit d'un tourne-disque. Le r. se mesure en dB.

Rupp Emile (Ottoschwanden, Bade, 1872 - Strasbourg 1948) organiste et musicologue français d'origine allemande. Elève de J. Rheinberger et de Ch.-M. Widor, il fut organiste de St-Paul de Strasbourg pendant plus de 40 ans (1897-1939). Spécialiste de facture d'orgue, il lutta contre le néoclassicisme français et l'école néo-baroque allemande, préférant un retour aux sources des Silbermann et de Cavaillé-Coll. Ses idées sur la réforme de la facture d'orgue sont consignées dans son ouvrage fondamental, *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst* (1929). Il a aussi publié *Ch.-M. Widor und sein Werk* (1912). □

Rushing James Andrew, dit «Jimmy» R. (Oklahoma City 1903 - New York 1972) chanteur de jazz américain. Son style «blues shouter» (blues hurlé), rattaché au jazz de Kansas City, le conduisit au succès avec l'orchestre de Count Basie (1935-1950). Auparavant R. avait travaillé avec les Blue Devils de Walter Page.

Russell Charles Allsworth, dit «Pee Wee» R. (Saint-Louis 1906 - Alexandrie, Virginie, 1969) clarinettiste de jazz américain. Son style, un peu maniéré, se forma à l'école du dixieland blanc de Chicago, avec Frankie Trumbauer et Bix Beiderbecke. Il enregistra avec Trumbauer, Red Nichols, Eddie Condon et Coleman Hawkins.

Russell George Allan (Cincinnati, Ohio, 1923) pianiste, arrangeur et compositeur de jazz américain. Il a pratiqué une technique, appelée «Lydian Concept» qui s'inspirait des systèmes musicaux grecs. En tant qu'arrangeur, il a collaboré avec Dizzy Gillespie et Claude Thornill. Il a également enregistré avec Don Cherry et récemment avec ses propres groupes. Il est l'auteur d'un des morceaux les plus célèbres de l'orchestre de Dizzy Gillespie, *Cubano Be Cubano Bop.*

Russell Luis Carl (Careening Bay, Bocas del Toro, 1902 - New York 1963) pianiste et chef d'orchestre de jazz panaméen. Installé à La Nouvelle-Orléans, il joua en 1924 avec Albert Nicholas et Barney Bigard. De 1925 à 1927, il collabora avec King Oliver, puis il fonda son propre orchestre qui occupa une place importante dans le swing. Au cours des années 1930, il accompagna Louis Armstrong dans plusieurs enregistrements.

Russo William, dit «Bill» R. (Chicago 1928) arrangeur, compositeur et trombone de jazz américain. Elève de Lennie Tristano, il doit sa réputation au travail qu'il fit en 1950 dans l'orchestre de Stan Kenton avec un goût particulier pour la musique savante du XX^{e} s.

Russolo Luigi (Portogruaro, Venise, 1885 - Cerro di Laveno, Varese, 1947) compositeur et peintre italien. En 1909, il adhéra au mouvement futuriste. En 1913, il élabora son propre manifeste, *l'Arte dei rumori* («l'Art des bruits»), dans lequel il proposait la possibilité d'une musique basée sur l'organisation de bruits et non plus sur le son déterminé. Dans ce but, il construisit une série d'instruments (les *intonarumori*) qu'il présenta dans plusieurs concerts dans toute l'Europe. En 1925, il inventa *l'archet enharmonique* qui permettait de tirer des instruments à cordes des sonorités tout à fait particulières, et, en 1929, il fit breveter un *rumorarmonio* («rumorharmonium») ou «russolophone» qui éveilla l'intérêt d'E. Varèse. Aux environs de 1932, il abandonna la musique pour se consacrer totalement à la peinture.

Rust Friedrich Wilhelm (Wörlitz, Dessau, 1739 - Dessau 1796) compositeur et violoniste allemand. Grand-oncle de Wilhelm R. A partir de 1775, il fut directeur de la musique à la cour et à l'Opéra de Dessau. Il composa des opéras et d'autres œuvres lyriques, de la musique vocale et de nombreuses sonates pour pianoforte.

Rust Giacomo (Rome 1741 - Barcelone 1786) compositeur italien. Il étudia au Conservatoire de Naples, puis à Rome avec Rinaldo da Capua. En 1763, il s'établit à Venise, où, jusqu'en 1782, il fit représenter la majeure partie de ses opéras (en tout, environ 30 œuvres, entre les opéras sérias et bouffes, quelques-uns sur livrets de Goldoni). En 1783, il se rendit à Barcelone, comme maître de chapelle de la cathédrale.

Rust Wilhelm (Dessau 1822 - Leipzig 1892) organiste, compositeur et musicologue allemand. Il travailla à Berlin et à Leipzig, dirigea la publication de 26 volumes de l'*Opera omnia* de Bach (1855-1881). Il fut également l'auteur d'œuvres de musique vocale et pour piano.

Ruta Michele (Caserta 1826 - Naples 1896) compositeur, pédagogue et critique musical italien. Elève de F. Lanza au Conservatoire de Naples, il y enseigna à partir de 1879, et en devint ensuite le directeur. Il publia des ouvrages d'enseignement et composa de la musique sacrée, des pièces de circonstance et quelques opéras dans le style de Donizetti. Il fut le critique musical du «Corriere del Mattino» de Naples.

Rutherford Paul (Londres 1940) trombone de jazz anglais. Avec une grande invention de timbre, il s'est

exprimé soit en solo, soit dans des groupes variés en compagnie de plusieurs musiciens européens, à partir des années 1970.

Rutini Giovanni Marco (Florence 1723-1797) compositeur italien. A Naples, élève de Leo et Fago, il se rendit à Prague, Berlin et Saint-Pétersbourg pour s'établir finalement à Florence. Auteur d'une quinzaine de mélodrames et d'opéras bouffes, il dut cependant sa célébrité à ses compositions pour clavecin; entre 1748 et 1795, il publia 19 recueils (mais les op. 15 à 17 sont perdus), comprenant tous des sonates, mis à part les deux derniers. Les sonates (environ 60, certaines avec violon) sont pour la plupart en 2 ou 3 mouvements. Stylistiquement, elles s'apparentent au style galant; elles contiennent des pages sentimentales et capricieuses dans le traitement des fioritures, restant cependant d'un goût simple et chantant. Son fils Ferdinando R. composa aussi des sonates et autres œuvres pour clavecin ou pianoforte, et environ 30 opéras et intermezzi.

Ruwet Nicolas (Saive 1932) linguiste et musicologue français d'origine belge. Elève de Lévi-Strauss, Jakobson et Chomsky, professeur de linguistique à l'Université de Paris, il est l'un des fondateurs de la sémiologie musicale moderne et l'auteur de nombreux essais (dont le recueil fondamental *Langage, musique, poésie,* 1972) où il applique à la musique des théories et des critères de l'analyse linguistique.

Ruyneman Daniel (Amsterdam 1886-1963) compositeur et pianiste hollandais. Autodidacte, il étudia particulièrement les instruments de musique de Java et les utilisa souvent dans ses compositions qui se distinguent surtout par leurs subtiles recherches dans le domaine du timbre (1 opéra, 2 symphonies, etc.).

rythme paramètre de la musique concernant l'organisation de la durée du son. Le r. présente un phénomène extrêmement complexe et, à l'intérieur de la tradition musicale occidentale savante, a subi une série de transformations substantielles. Dans l'Antiquité gréco-romaine, le r. musical trouvait son propre fondement dans le r. poétique, résultant de l'organisation des différentes durées temporelles des simples syllabes (brèves et longues), caractérisées qualitativement par le recours à l'accent mélodique. Cette conception du r. fut soumise à la perte progressive de la perception de la durée syllabique et à la transformation de l'accent mélodique en accent percussif. Le r. du chant grégorien (soit dans l'interprétation de l'école mensuraliste, soit dans celle des bénédictins de Solesmes) se présentait comme un r. mesuré, fondé sur un tempo premier fondamental, organisé en figurations privées d'accents récurrents (exception faite des hymnes et des séquences rimées, organisées selon d'étroits schémas métriques). Une transformation complète apparut avec l'introduction de modes rythmiques (→ modalité) et de la → notation mesurée (XII^{e}-XIII^{e} s.), qui prescrivaient un r. reposant sur des valeurs temporelles multiples ou sous-multiples d'une unité de temps donnée, organisée en figurations de progression complexe et sur la base d'une grande indépendance rythmique entre les voix du contexte polyphonique. Avec le passage de l'écriture contrapuntique à la mélodie accompagnée, entre la fin du XVI^{e} et le début du XVII^{e} s., le r. subit une simplification radicale avec l'introduction de la battue et l'élaboration d'une conception rythmique unitaire, reposant sur la succession régulière d'une unité métrique uniforme, chacune caractérisée par une constante dislocation des accents. La musique moderne occidentale s'est conformée à cette conception du r. à partir du XVII^{e} s, tempérant toutefois progressivement la rigidité de ses schémas de base jusqu'à reconquérir, dans la seconde moitié du XIX^{e} s. cette ductilité et cette complexité de la dimension rythmique, qui avait été l'apanage de la tradition contrapuntique du XIV^{e} au XVI^{e} s. De nos jours, indépendamment de la mesure des valeurs de durée et de leur scansion plus ou moins périodique, on attribue à la conception du r. une nature essentiellement psychologique.

Rzewski Frederic (Westfield 1938) pianiste et compositeur américain. Interprète connu de compositions d'avant-garde pour piano, il a écrit à son tour des œuvres pour un ou plusieurs pianos, pour voix, pour orchestre et chœur, pour bande magnétique, de la musique instrumentale de chambre et des «pièces en prose» (c'est-à-dire pour voix parlante) qui marquent son adhésion aux poétiques du geste et à la vitalité de Cage. En 1966, il a participé à Rome à la fondation de l'ensemble Musica Elettronica Viva, avec lequel il a étudié les possibilités de l'improvisation collective. Par la suite, il a cherché un langage qui puisse refléter directement sa conception de l'engagement politique (*El pueblo unido* [«le Peuple uni»], variations pour piano).

S

Sabbatini Luigi Antonio (Albano Laziale, Rome, 1732 - Padoue 1809) compositeur et théoricien italien. Frère franciscain et élève du Père Martini à Bologne, il fut maître de chapelle à Rome et, à partir de 1786, occupa la même fonction à Padoue. Dans ses écrits théoriques, il diffusa surtout les théories harmoniques de Tartini et du Père Vallotti, dont il rédigea la biographie (1780). Il s'occupa de l'édition des *Psaumes* de B. Marcello (1801) et il composa plus de 100 pièces de musique sacrée, vocales (avec et sans instruments), faisant preuve d'une grande science technique.

Sabbatini Pietro Paolo (Rome v. 1600 - ap. 1657) compositeur italien. Enfant de chœur, puis, en 1628, maître de chapelle à Rome, il publia 11 recueils de musique profane (villanelles et canzonettes de 1 à 3 voix pour être chantées et jouées) et de musique sacrée (psaumes à 4 voix, intermèdes, chansons, ariettes et villanelles spirituelles de 1 à 3 voix avec instrument), introduisant également dans ce domaine le style moderne de la monodie accompagnée, ainsi que des éléments expressifs et dramatiques (opposition entre les solistes et le chœur), significatifs pour le développement de l'oratorio.

Saboly Nicolas (Monteux, Vaucluse, 1614 - Avignon 1675) poète et musicien français. Il fut maître de chapelle à la cathédrale de Carpentras (1640-1643), à Arles (1643-1646), à Aix (1652-1655), à Nîmes (1659-1668) et à St-Pierre d'Avignon (1668-1675). Auteur de messes et de motets, il dut son succès à ses recueils de noëls : *Noels nouveaux* (1671-74). □

Sacchi Giovenale (Barzio, Côme, 1726 - Milan 1789) érudit et théoricien de la musique. Il a écrit de nombreux traités dont *Delle divisioni del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia* (1770), contenant une lettre polémique contre Tartini, et *Della natura e perfezione dell'antica musica dei Greci* (1778).

Sacchini Antonio (Florence 1730 - Paris 1786) compositeur italien. Elève de Durante à Naples, en 1758, il débuta comme chanteur d'opéra *(Olimpia tradita)*, après s'être fait connaître avec deux intermèdes. En 1762, il quitta Naples pour Venise, où il resta 10 ans. Le succès lui ouvrit la voie des théâtres étrangers, où l'opéra italien jouissait de ses dernières faveurs : en 1770, on le trouve à Munich et à Stuttgart et, à partir de 1772, il se rendit à Londres, où il resta 10 ans. En 1783, il alla à Paris, où ses qualités de mélodistes lui permirent d'acquérir l'appui du parti italianisant, à l'époque de l'ultime phase de la polémique entre Piccinnistes et Gluckistes. Mais, peu à peu, il se laissa attirer par la forme rigoureuse et austère de la tragédie lyrique et du théâtre de Gluck, bien qu'assouplie par la pratique vocale italienne (*Renaud*, 1783, remaniement de *Armida*; *Dardanus*, 1784). Avec ce virage, S. s'aliéna la faveur du public traditionaliste, sans pour autant s'attirer les sympathies des gluckistes. Le point culminant de cette nouvelle orientation fut l'*Œdipe à Colone* (1786), sur un livret de Guillard (déjà librettiste de Gluck), dont les allusions politiques donnèrent le moyen à S. d'exploiter au mieux la veine tragique et comique. Représenté après la mort du compositeur (survenue dans la misère), l'*Œdipe* obtint un triomphe éclatant, et resta un opéra de référence, pendant plus de 50 ans. Après 1788, son dernier opéra, *Alvire et Evelina* (incomplet), sur un livret préromantique évoquant le monde des druides et des bardes celtiques, connut un succès posthume analogue. A sa production théâtrale (comprenant une quarantaine d'opéras, dont environ 25 *opere serie* et 15 *opere buffe*), on doit ajouter 8 oratorios, de nombreuses pages de musique sacrée et quelques compositions instrumentales, parmi lesquelles 2 recueils de sonates pour clavecin.

Sacher Paul (Bâle 1906) chef d'orchestre suisse. Il a fait ses études avec F. Weingartner à Bâle, où il a fondé l'Orchestre de chambre (1926), le Chœur de chambre (1928) et la Schola cantorum basiliensis (1933). Il s'est consacré en premier lieu à l'interprétation de la musique contemporaine et a commandé des œuvres à de nombreux compositeurs, parmi lesquels R. Strauss et B. Bartók.

Sachs Curt (Berlin 1881 - New York 1959) musicologue allemand. Directeur du Musée d'instruments anciens de Berlin en 1919, il se réfugia à Paris après la promulgation des lois raciales nazies (1933), pour s'établir à New York en 1938. De formation positiviste, il fut avec E. M. von Hornbostel et O. Abraham l'un des fondateurs de ce qu'on appelle «l'école de Berlin», et qui joua un rôle fondamental dans l'histoire de l'ethnomusicologie en Allemagne et aux Etats-Unis entre les années 30 et les années 60 (cette école a produit des savants tels que W. Wiora, H. Hickmann, M. Schneider, etc.). S. s'intéressa surtout à l'aspect anthropologique de la musique (ses études s'inscrivent dans une perspective substantiellement évolutionniste), consacrant des recherches fondamentales aux civilisations archaïques et primitives (*The Rise of Music in the Ancient World*, «l'Essor de la musique dans le monde antique», 1943; *Rhythm*

and Tempo. A Study in Musical History, «Rythme et temps. Une étude d'histoire musicale», 1953; *The Wellsprings of Music*, «les Sources de la musique», 1962, posthume; *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, «Histoire mondiale de la danse», 1933) et aux instruments de musique, considérés comme des documents anthropologiques et des produits de la culture matérielle : *Real-Lexikon der Musikinstrumente* («Dictionnaire des instruments de musique», 1913) et *Systematik der Musikinstrumente* («Système des instruments de musique», 1914, avec E. M. von Hornbostel, où il élabora une classification des instruments, encore valable aujourd'hui, fondée sur leur structure phonique), *Handbuch der Musikinstrumente* («Manuel des instruments de musique», 1920), *Geist und Werden der Musikinstrumente* («Esprit et évolution des instruments de musique», 1929), *The History of Musical Instruments* («Histoire des instruments de musique», 1940).

Sachs Hans (Nuremberg 1494 - 1576) maître chanteur allemand. Cordonnier à Nuremberg, il appartint à la puissante corporation des Maîtres chanteurs *(Meistersinger)* de cette ville, gardienne jalouse des traditions médiévales du chant allemand. A travers son abondante production poétique (lyrique et populaire) et, à travers les 10 lieder (chansons) qui nous sont parvenus, apparaît une personnalité artistique, riche de fantaisie et d'humour réaliste. Ce sont ces qualités mêmes que, dans les *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, Wagner lui attribua, par opposition à la pédanterie des autres membres de la corporation.

sacra rappresentazione forme de théâtre liturgique, s'étant développée à Florence aux XV[e] et XVI[e] s. Contemporaine des *mystères* français, la s. r. partage les caractéristiques propres au théâtre religieux de la Renaissance : 1) elle est en langue vulgaire; 2) elle est fondamentalement extraliturgique, en privilégiant des arguments hagiographiques; 3) elle utilise de nombreuses citations musicales, extraites de la liturgie (hymne, antienne, psaume), sans apport de compositions originales. La fastueuse mise en scène est caractéristique du théâtre religieux florentin, vers laquelle confluent des éléments sacrés et profanes. Parmi ces derniers, on trouve de nombreuses références aux légendes des chevaliers médiévaux et un goût pour le réalisme (éléments comiques et représentations naturelles des personnages sacrés). Des confréries spécifiques apparurent pour organiser des s. r. et pour découvrir, entre autres, les musiciens qui devaient égayer le spectacle. On a raison de croire que la musique — au lieu d'être un élément qui ajoute une valeur au spectacle — permettait également la récitation des huitains, dans lesquels les s. r. étaient écrites : Vasari parle d'un «module», c'est-à-dire d'une forme fixe, pour entonner chaque strophe; on suppose que la récitation-déclamation survint donc de façon analogue à celle des *chansons de geste* médiévales. La s. r. témoigne d'un type de religiosité cordiale, typique de la Florence de la Renaissance, et qui s'exprima aussi en prose et avec des éléments figuratifs. En outre, le mélange de musique et de spectacle, semblable à celui qui s'effectua au XVI[e] s., dans les *intermèdes*, concerne l'histoire du mélodrame florentin de la fin du XVI[e] s.

Sacrati Francesco Paolo (Parme? - Modène 1650) compositeur italien. Après avoir exercé à Venise, à partir de 1649, il occupa le poste de maître de chapelle à la cour ducale de Modène. Il fut l'un des plus célèbres compositeurs d'opéras de son époque, et apparaît comme l'initiateur du théâtre lyrique vénitien, avec Cavalli, Manelli et Monteverdi (dont l'on retrouve fortement l'influence dans les œuvres de S.). Son œuvre, *la Finta Pazza* (1645), fut le premier opéra italien représenté à Paris. Sa production (qui comprenait également des madrigaux) est entièrement perdue de nos jours.

sacrée, musique concept générique désignant, dans son acception stricte, les compositions conçues pour accompagner le service liturgique (→ liturgie); en sont donc exclues toutes les œuvres (représentations sacrées, laudes, madrigaux et cantates sur des arguments religieux, oratorios, etc.) qui, tout en répondant à des intentions et à des fins de dévotion religieuse, n'ont pas été conçues à l'origine comme partie intégrante d'un culte liturgique. Toutefois, la profonde évolution et transformation subie par la m. s. au cours des derniers siècles et tout particulièrement de nos jours (dans l'Eglise catholique, surtout après le concile Vatican II) a été telle que cette distinction de principe n'a été appliquée que partiellement sur le plan concret : l'exécution de pages «sacrées» dans un milieu de concert est en effet tout aussi fréquente que l'utilisation liturgique de musique seulement «religieuse» au sens large du terme.

saeta chant populaire andalou, ayant un caractère de dévotion, exécuté pendant les manifestations religieuses, en particulier pendant la semaine sainte. Le texte se compose d'une série de strophes brèves, et la mélodie, en mode mineur, se déroule dans un ambitus mélodique assez restreint, n'excédant pas, en général, l'intervalle de quarte.

Safranski Edward, dit «Eddie» S. (Pittsburgh, Pennsylvania, 1918 -? 1974) contrebassiste de jazz américain. Sa technique de virtuose et sa robuste sonorité lui valurent une grande popularité à l'époque de son activité dans l'orchestre de Stan Kenton (1945-1948).

Saguer Louis (Charlottenburg, Allemagne, 1907 - Paris 1991) compositeur français d'origine germanique. Très discret sur sa vie, on sait seulement qu'il a étudié avec un élève de F. Busoni et qu'il fut en relation avec P. Hindemith, A. Honegger et D. Milhaud. Une grande sensibilité est perceptible tout au long de ses nombreuses œuvres, telles, pour l'orchestre, *Suite Sefardi* (1935), *Musique d'été* (1944), *Messages* (1964) ou *Musique en sol* pour violon et orchestre (1965). Il a aussi écrit de la musique de chambre, des mélodies, une cantate, *Quanta belle Giovinezza* (1972) et deux opéras : *Lili merveille* (n.d.) et *Mariana Pineda* (1967). □

Sainte-Colombe Monsieur de, pseudonyme de Augustin Dautrecourt, violiste français de la seconde moitié du XVII[e] s.; il ajouta une 7[e] corde à son instrument. En 1657-1658, il était «maître musicien» et professeur de musique à l'hôpital de la Charité de Lyon. Installé à Paris, il devint le professeur de nombreux violistes de son temps, notamment de M. Marais. Il a composé principalement 67 *Concerts* pour deux violes; on conserve en outre des suites d'un «Mons. de Sainte-Colombe le fils».

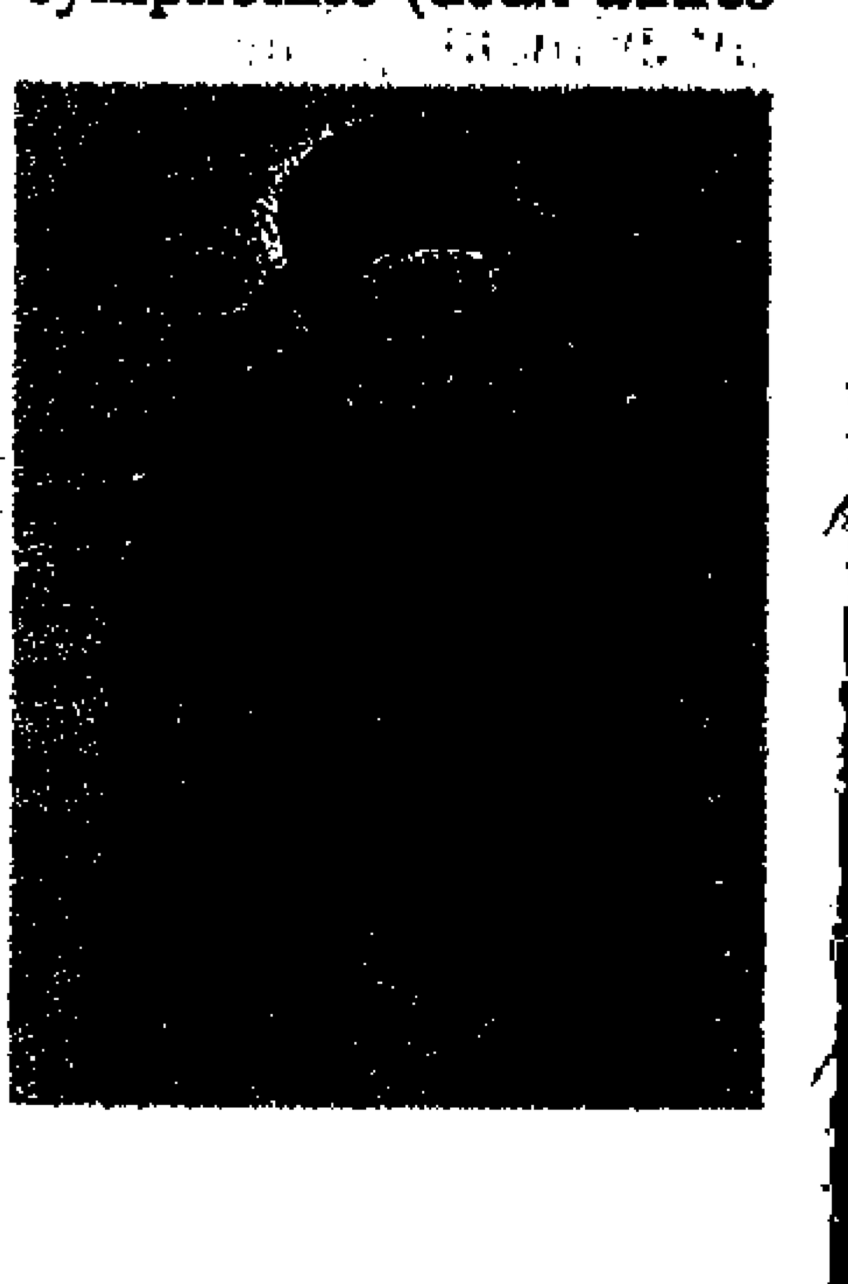
Saint-Evremond Charles de Saint-Denis, seigneur de (St-Denis-le-Gast, Manche, 1614 - Londres 1703) homme de lettres français. Maréchal de camp, il dut s'exiler après la parution de sa *Lettre sur le traité des Pyrénées* (1661). Plusieurs de ses écrits traitent de la musique, comme la lettre *Sur les Opera, Observations sur le goût et le discernement des François* ou *Eclaircissement sur ce qu'on dit de la musique des Italiens,* et apportent des précisions d'un grand intérêt sur les débuts de l'opéra français. □

Saint-Foix Georges Poulain, comte de (Paris 1874 - Aix-en-Provence 1954) musicologue français. Elève de V. d'Indy, il fut un bon violoniste de musique de chambre avant de se consacrer à la musicologie (1900). Avec Th. de Wyzewa, il réalisa les deux premiers de cinq volumes d'une monumentale monographie sur Mozart (1911-1946). Parmi ses études, se distinguent surtout celles sur l'histoire de la symphonie.

Saint-Georges Joseph Boulogne, chevalier de (Guadeloupe 1739 - Paris 1799) violoniste et compositeur français. Il joignit un profond intérêt pour les lettres et la musique à une vie aventureuse et à une carrière militaire mouvementée. Dans le domaine de la musique, il joua un rôle éminent dans la vie parisienne et fut un des premiers compositeurs de quatuors en France. Il en écrivit 18, entre 1773 et 1785. Sa production, avec ses 10 symphonies concertantes et ses 12 concertos pour violon, comprend en outre 7 opéras, deux symphonies et de la musique de chambre.

Saint-Saëns Charles Camille (Paris 1835 - Alger 1921) compositeur, organiste et pianiste français. Talent précoce, il reçut sa première éducation musicale au sein de sa famille et, à onze ans, il fit ses débuts comme pianiste en public. Au Conservatoire de Paris, il étudia l'orgue et la composition avec Benoist et Halévy; il reçut en outre l'enseignement de Gounod. Il participa sans succès au Prix de Rome, mais en 1852 il remporta le prix de la Société Sainte-Cécile avec une *Ode à sainte Cécile* et, à dix-huit ans, il composa sa première symphonie. A partir de 1853, il fut organiste dans plusieurs églises parisiennes (Saint-Merri, la Madeleine, Saint-Séverin) et, à partir de 1861, il enseigna pendant cinq ans à l'Ecole Niedermeyer, où il eut pour élèves Fauré et Messager. Organiste de grande bravoure, improvisateur exceptionnel et également pianiste de concert à partir de 1875, il se fit connaître, au cours de plusieurs tournées, dans l'Europe entière, dans les deux Amériques, aux Indes et en Egypte, recueillant l'approbation des plus célèbres virtuoses de l'époque : A. Rubinstein, Clara Schumann, P. de Sarasate, et surtout Liszt, avec qui il resta particulièrement lié. Il prit une part active à la vie musicale de Paris et en 1871, après la guerre franco-prussienne, il fonda avec R. Bussine et quelques autres la Société nationale de musique, dans le but de diffuser la musique française contemporaine. Critique musical travaillant pour plusieurs gazettes et revues, il fut un polémiste passionné, mais pas toujours cohérent ni particulièrement ouvert à l'innovation; il défendit Berlioz, Bizet et Franck, mais fit preuve d'incompréhension à l'égard de Debussy. Il adhéra, dans un premier temps, à l'esthétique wagnérienne, dont il se détacha par la suite pour des raisons nationalistes et au nom d'un idéal classique où il entendait retrouver l'identité de la musique française. Son tempérament rationaliste et un certain formalisme rigide lui ont parfois valu d'être comparé à Ravel : mais dans son classicisme, manquent ces caractéristiques d'âpre substantialité, de déformation ironique et de raffinement intellectuel qui seront, par contre, l'apanage des néo-classiques parisiens du XX^{e} s. L'idéal classique de S.-S. demeure entièrement, tant sur le plan stylistique que sur le plan idéologique, à l'intérieur d'un cadre délimité par la musique du XIX^{e} s. et, en tant qu'il a été motivé par des aspirations nationalistes, il est en grande partie lié au modèle de Mendelssohn. Sa prédilection pour les sujets mythologiques et archaïques ainsi qu'un certain scientisme d'empreinte positiviste (S.-S. était un passionné d'acoustique et d'astronomie) le rapprochent plus ou moins du mouvement parnassien de la même époque. Plus qu'un rapport nouveau aux conventions et aux manières classiques, S.-S. recherche dans ces dernières la certitude des formes stables et éprouvées : d'où le risque de conformisme pédant et d'académisme froid que l'on retrouve dans bon nombre des ses compositions. Sa production, l'une des plus abondantes du XIX^{e} s. français, compte plus de 165 numéros d'opus répartis sur tous les domaines, de l'opéra à la musique sacrée, de la symphonie à la musique de chambre. L'un des mérites de S.-S. fut d'avoir éveillé en France l'intérêt pour la composition instrumentale et symphonique, à une époque ou l'opéra dominait la vie musicale. Il offrit au théâtre une quinzaine d'opéras sur des sujets sérieux tirés de l'Antiquité, oscillant entre l'exotisme et la vogue néo-grecque cultivée par le Second Empire : *Samson et Dalila* (représenté à Weimar en 1877 grâce à l'intervention de Liszt), *Henri VIII* (1883), *Proserpine* (1887), *Ascanio* (1890), *Hélène* (1904), *Déjanire* (1911). Signalons en outre plusieurs musiques de scène (*Antigone, Andromaque,* etc.) et la musique pour le film *l'Assassinat du duc de Guise* (1908). Malgré le scepticisme dont S.-S. faisait montre en matière de religion, la production sacrée comporte quelques travaux animés d'un souffle ample (4 oratorios, parmi lesquels *le Déluge,* [1876], et une *Messe de Requiem*), ainsi que 2 *Psaumes* avec orchestre et plusieurs motets.

Mais c'est surtout la production instrumentale qui est imposante. Les travaux postérieurs à 1875 sont particulièrement précieux, car le formalisme y apparaît comme racheté par un goût des timbres plus ferme et plus vif : on retiendra spécialement la *Symphonie en ut mineur* avec orgue et deux pianos concertants (1886), la dernière de ses 3 symphonies (deux autres



C. Saint-Saëns dans une caricature de Gir Pans (1908), Bibliothèque nationale.

furent détruites par lui). Dans le domaine symphonique, il faut encore recenser 4 poèmes symphoniques (parmi lesquels la *Danse macabre,* 1874, où il est l'un des premiers à utiliser le xylophone, et *la Jeunesse d'Hercule,* 1877) et plusieurs morceaux puisés dans une veine touristico-exotique : *Suite algérienne, Une nuit à Lisbonne* et *Jota aragonesa* (1881), *Rapsodie d'Auvergne* (1884) et la fantaisie *Africa* (1891) pour piano et orchestre, *Havanaise* (1887) et *Caprice andalou* (1904) avec violon solo. Il composa par ailleurs 5 concertos pour piano et orchestre (le dernier est intéressant à cause de sa structure cyclique, de sa virtuosité instrumentale et de sa couleur exotique), 3 concertos pour violon et orchestre et 1 pour violoncelle, ainsi que d'autres pièces de concert pour soliste et orchestre (*Introduction et Rondo capriccioso* pour violon, *la Muse et le Poète* pour violon et violoncelle, *Wedding-Cake* pour piano, etc.). Une inspiration libre au style mondain domine la production pour piano seul (pièces caractéristiques, caprices, valses et autres danses), témoignant d'une certaine perte de prestige et de statut social de l'instrument dans les dernières décennies du siècle en France. D'autres travaux (fantaisies, préludes et fugues) furent composés pour l'orgue, et une *Fantaisie* pour la harpe.

L'œuvre de musique de chambre de S.-S. se répartit en une grande variété de combinaisons instrumentales : l'un des morceaux les plus célèbres est le *Carnaval des animaux* (1886, contenant le très fameux *Cygne*) pour 2 pianos, cordes, flûte, clarinette, xylophone et harmonica, que l'auteur se refusa obstinément à faire exécuter. Citons en outre : le *Septuor* pour trompette, piano et cordes (1881) ; un *Quintette* (1858) et un précieux *Quatuor* (1875) avec piano ; 2 quatuors à cordes (1899 et 1919) ; 2 trios avec piano (1869 et 1892) ; une *Sérénade* pour violon, alto, piano et orgue (1865) ; 2 sonates et d'autres compositions pour violon et piano ; 2 sonates, une suite et d'autres travaux pour violoncelle et piano ; 3 sonates respectivement pour hautbois, pour clarinette et pour basson et piano (1921). Enfin, S.-S. écrivit de la musique profane pour chœur et plus de 100 mélodies pour chant et piano.

Sala Nicola (Tocco Caudio, Bénévent, 1713 - Naples 1801) théoricien et compositeur italien. Ses œuvres théoriques (les *Regole del contrappunto,* 1794, les *Solfeggi* et, surtout, les *Canoni*) eurent une importance didactique notable. Sa production pour opéra (4 œuvres), et pour musique sacrée et vocale est d'un moindre intérêt.

Salabert maison d'édition musicale française. Fondée à Paris en 1886 par EDOUARD S. (Londres 1838 - Paris 1903), elle fut ensuite dirigée par son fils, FRANCIS (Paris 1884 - Shannon, Irlande, 1946), qui la développa beaucoup en étendant son activité éditoriale à la musique de variétés européenne, latino-américaine et américaine, et à la musique légère (films et opérettes), ainsi qu'à celle de musiciens contemporains, comme G. Auric, R. Hahn, J. Ibert, D.E. Ingelbrecht, G. Pierné, D. Milhaud, J. Rivier, G. Enesco ou A. Jolivet. Plusieurs fonds ont été acquis, notamment les fonds Dufrenne (1923), Gaudet (1927), Mathot (1930), Christiné (1937), Sénart (1941), Rouart-Lerolle (1941), et Deiss (1946). À la mort de Francis Salabert, sa veuve a repris la direction. A partir de 1968, sous son impulsion, la maison s'est tournée vers la jeune école contemporaine et publie aujourd'hui les œuvres d'auteurs comme A. Boucourechliev, X. Darasse, P. Dusapin, R. François, M. Landowski, C. Lefebvre, M. Levinas, I. Malec, C. Miereanu, F. Miroglio, T. Murail, M. Reverdy, G. Scelsi, R. Tessier ou I. Xenakis. Actuellement, la maison est dirigée par M. Landowski. □

Saladino Michele (Palerme 1835 - Ornavasso, Novare, 1912) compositeur italien. Professeur au Conservatoire de Milan de 1870 à 1906, il écrivit un traité d'harmonie et réalisa de nombreuses réductions pour chant et piano de partitions du répertoire lyrique italien (Verdi, Ponchielli, etc.). Il composa de la musique vocale et sacrée, des œuvres pour piano, un trio, un quatuor.

Salazar Adolfo (Madrid 1890 - Mexico 1958) musicologue et compositeur espagnol. Elève de M. de Falla, il fut un influent critique musical à Madrid et le premier auteur espagnol à écrire une histoire générale de la musique (*la Música en la sociedad europea,* 4 vol., 1942-46). Il se consacra par ailleurs à la diffusion de la musique contemporaine, surtout espagnole.

Saldoni Baltasar (Barcelone 1807 - Madrid 1889) compositeur et historien de la musique espagnol. S'étant perfectionné avec R. Carnicer, il fut auteur de zarzuelas et d'autres compositions pour le théâtre. Il a rédigé un *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (« Dictionnaire biographique et bibliographique des musiciens espagnols », 4 vol., 1868-81, éd. fac-similé, Madrid, 1986).

salicional jeu de fonds de l'orgue, généralement de 8 et exceptionnellement de 4 pieds (parfois de 16' s'il est assigné à la pédale) ; il a un timbre doux, avec une nuance particulière, légèrement nasale et mordante. Son nom vient du latin *salix* (saule), en raison du bois dans lequel il fut fabriqué ou d'après la vieille flûte de saule *(salicis fistula).*

salicus neume de trois notes ascendantes ou avec deux notes à l'unisson et la troisième plus aiguë :

(ou) ;

Il est différent du *scandicus,* car la seconde note est accentuée. Il peut se présenter aussi sous une forme complexe, avec une quatrième note descendante

(*s. flexus :*) etc.

Salieri Antonio (Legnago, Vérone, 1750 - Vienne 1825) compositeur italien. Il étudia à Venise (où il s'était rendu en 1765) avec G.B. Pescetti et F. Pacini ; ceux-ci le poussèrent à se rendre dans la capitale impériale, où il fut apprécié par L. Gassmann (maître de chapelle à la cour de Vienne) qui lui donna des leçons et lui accorda sa protection. En 1770, après avoir débuté dans le domaine théâtral avec *le Donne letterate,* il prit le poste de Gassmann, après la mort de celui-ci, en 1774. Il rencontra aussitôt la faveur du public et reçut de nombreuses invitations : à Milan, pour l'inauguration de la Scala (*l'Europa riconosciuta,* 1778) ; à Paris, à la demande de Gluck (*le Danaidi,* 1784), etc. En 1788, il prit la direction de la chapelle impériale, succédant à G. Bonno ; mais, en 1790, il

préféra assumer seulement la charge de compositeur de la cour, se consacrant avec passion à l'enseignement. Parmi ses élèves, il eut Beethoven (qui lui dédia les 3 *Sonate op. 12*), Schubert, Liszt, Meyerbeer, Hummel, Süssmayr. Il fut très estimé surtout comme professeur de chant et de composition vocale. Organisateur infatigable (en 1817, il figure parmi les fondateurs du conservatoire de Vienne), après 1821, il souffrit d'une grave maladie mentale, qui lui fit perdre la raison, pendant les deux dernières années de sa vie. L'accusation, longtemps répandue, prétendant que S. aurait fait empoisonner Mozart par jalousie, est sans aucun fondement et calomnieuse. Parmi la quarantaine d'opéras de S., outre *les Danaïdes*, figurent, au premier plan : *Tarare* (Paris, 1787, sur un texte de Beaumarchais, qui fut repris à Vienne l'année suivante, sous le titre de *Axur re d'Ormus*); *la Grotta di Trofonio* (1785, sur un texte de l'abbé Casti, tout comme l'œuvre suivante, *Prima la musica e poi le parole*, célèbre parodie des coutumes de l'opéra) et *Falstaff* (1799). Sa production orchestrale (symphonies, sérénades, concertos pour piano, pour orgue, pour flûte et hautbois, pour violon, violoncelle et hautbois), de musique sacrée (6 messes, un *Requiem*, à peu près 70 hymnes, des offertoires, etc.) et de musique de chambre est également importante. De tendance gluckiste, S. réussit — dans les meilleurs de ses opéras — à traiter tous les éléments de l'opéra, de manière expressive et dramatique, y compris dans les récitatifs, et fit usage d'une instrumentation riche en suggestions. Son influence fut importante, non seulement sur ses élèves, mais aussi sur les compositeurs étrangers à son cercle (comme, par ex., Spontini).

Salinas Francisco de (Burgos 1513 - Salamanque 1590) organiste et théoricien espagnol. Aveugle dès l'enfance, il exerça à Rome, Naples, León et Salamanque. Il publia *De musica libri septem* (1577), contenant, entre autres, les plus anciens exemples de chants populaires italiens, allemands et espagnols, directement recueillis de la tradition orale.

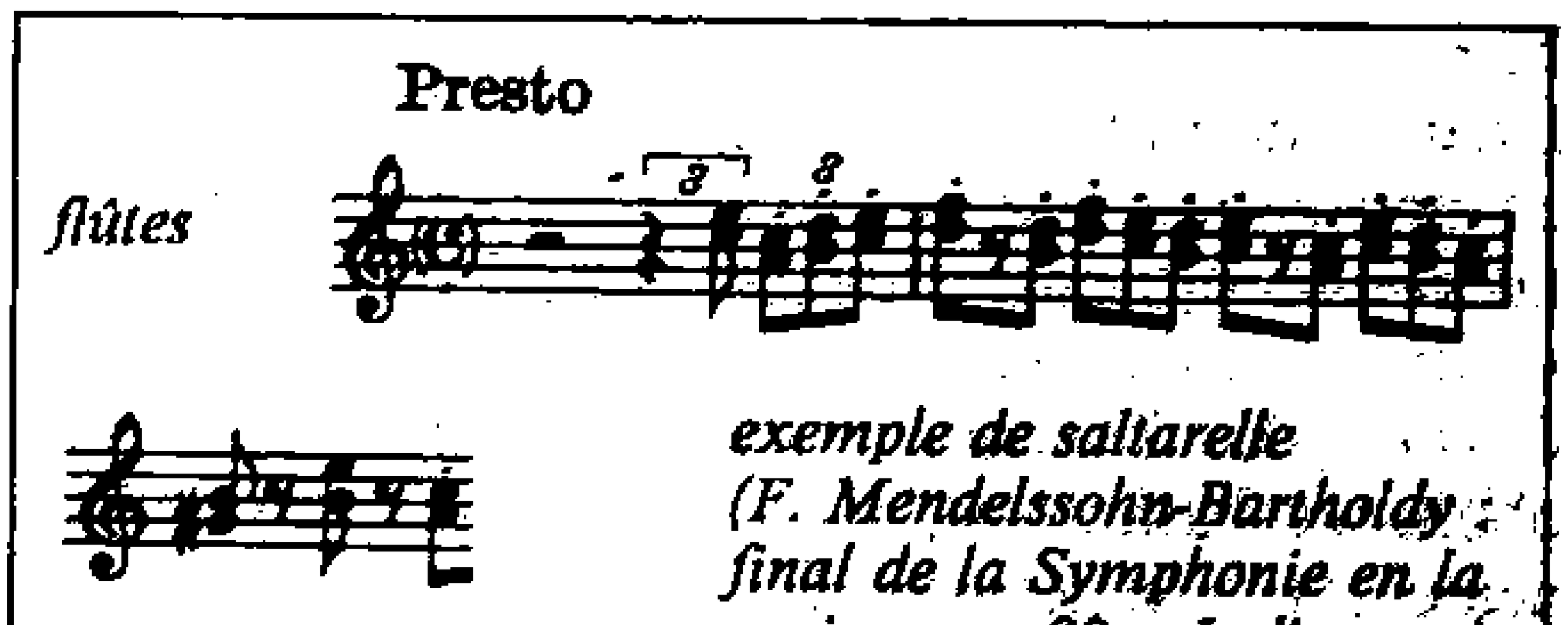
Salmen Walter (Paderborn, Westfalen, 1926) musicologue allemand. Professeur de musicologie à l'Université de Kiel à partir de 1967 et à celle de Innsbruck depuis 1973, il a dirigé la publication de plusieurs recueils manuscrits anciens de lieder. Il est l'auteur des ouvrages : *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter* («le Musicien itinérant en Europe au Moyen Age», 1960); *Geschichte der Musik in Westfalen* («Histoire de la musique en Westphalie», 3 vol., 1963-67); *Haus- und Kammermusik : privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900* («Musique à domicile et musique de chambre : pratiques musicales privées au cours des changements sociaux entre 1600 et 1900», 1969) et *Musikleben im 16. Jahrhundert* («Vie musicale au XVI^e s.», 1976), tous deux dans la série *Musikgeschichte in Bildern* («Histoire de la musique en images»).

Salomon Johann Peter (Bonn 1745 - Londres 1815) violoniste, imprésario et compositeur allemand. Elève du Père Philipp (violoniste à Bonn), à partir du 1765, il fut *Konzertmeister* et compositeur du prince Eugène de Prusse à Rheinsberg. En 1780, il se rendit à Paris et ensuite, à partir de 1781, il s'établit à Londres, où il mena une vie très active comme concertiste, chef d'orchestre, compositeur et imprésario. Ami de Haydn, il fit exécuter les *Symphonies londoniennes* (1791-95, connues également comme «Salomon Symphonies», car S. en fut le dédicataire) et l'oratorio, *la Création* (1800). Il composa 5 opéras, un oratorio, des concertos, des sonates pour violon, des airs et des *canzonette*.

salpinx trompette droite, en bronze, utilisée dans la Grèce antique pour les signaux militaires et les cérémonies religieuses. On suppose qu'elle est d'origine étrusque.

salsa musique de danse à la mode vers la fin des années 70, née d'une fusion de rythmes latino-américains et du rock. Elle fut lancée par des orchestres d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud.

saltarelle en italien saltarello, danse populaire italienne, de mouvement vif, proche de la tarentelle, mais surtout répandue dans l'Italie centrale, avec des variantes régionales (la s. bolonaise et de Romagne est très différente et de rythme binaire). Souvent scandée par le rythme du tambour, on la danse en couple et elle évoque des scènes d'amour courtois. Le final de la *Symphonie italienne* de Mendelssohn en présente un exemple célèbre.



exemple de saltarelle (F. Mendelssohn-Bartholdy : final de la Symphonie en la majeur op. 90, «Italienne»)

saltellato coup d'archet (c'est-à-dire pratique d'exécution particulière pour les instruments à cordes) consistant à produire plusieurs notes successives rapides et de durée égale, en faisant rebondir avec souplesse l'archet sur les cordes avec des mouvements de va-et-vient rapides et très brefs. Le s. est proche du → ricochet, mais produit un effet plus staccato. Dans la pratique, on emploie souvent le terme dans la signification de ricochet ou de → spiccato.

Salve Regina l'ultime et la plus connue des quatre antiennes mariales *(Alma Redemptoris mater, Ave regina cælorum, Regina cœli laetare, Salve Regina)* attribuée soit à Hermannus Contractus (1013-1054), à Pierre de Compostelle (XII^e s.) ou à Adhémar de Monteil (m. 1098); dans la première moitié du XII^e s., saint Bernard de Clairvaux y ajouta les trois invocations finales *(O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria)*. Déjà répandu au XIII^e s., chanté sur une mélodie grégorienne d'une singulière beauté, le S. R. fut introduit dans la liturgie en 1350 et inclus dans le bréviaire du Vatican de 1521. A partir du XIV^e s., le S. R. fut traité en style polyphonique par de nombreux compositeurs (Dunstable, Obrecht, Ockeghem, Josquin des Prés, Palestrina, T.-L. da Victoria, Morales, etc.) et servit également de base à de nombreuses compositions pour orgue. Il rencontra un immense succès dans la musique religieuse du XVIII^e s., chanté surtout sous la forme du motet pour soliste, pour voix et cordes; les S. R. de Vivaldi, de A. et D. Scarlatti, de Porpora et, en particulier, de Pergolèse sont célèbres.

Salvetti Guido (Varèse 1940) musicologue italien. Il

est professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Milan. Il a à son actif des essais sur la musique instrumentale de la période classique, sur l'opéra italien de la seconde moitié du XIX^e^ s. et sur le début du XX^e^ s. en Italie (en particulier sur G. F. Ghedini), mais aussi sur la musique chez Dante. Il a publié le volume *Il Novecento I* («le XX^e^ Siècle, I») dans la *Storia della Musica* éditée par la Société italienne de musicologie (1977).

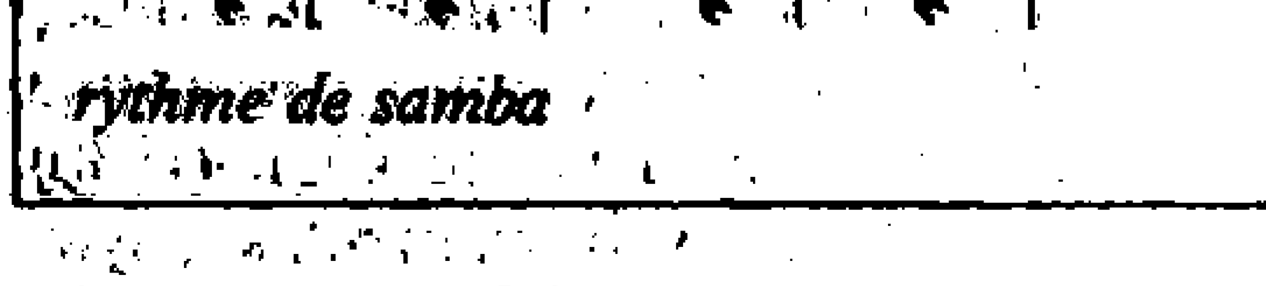
Salviucci Giovanni (Rome 1907-1937) compositeur et critique musical italien. Elève de Casella et de Respighi à Rome, il composa des morceaux symphoniques, de musique de chambre et de musique vocale, amalgamant des techniques de composition modernes avec des éléments contrapuntiques typiques de la tradition polyphonique de la Renaissance italienne. Comme critique, il lutta pour un renouveau de la musique instrumentale en Italie.

Salzedo Carlos (Arcachon, Gironde, 1885 - Waterville, Maine, USA, 1961) harpiste et compositeur américain d'origine française. Il étudia à Paris et mena ensuite une intense et brillante carrière de concertiste. En 1909, il se fixa à New York, où il fut également chef d'orchestre et pédagogue. Il écrivit des concertos et différentes pièces pour une ou plusieurs harpes (*Balminerie* pour 7 harpes, 1919). Par ailleurs, il consacra à son instrument une remarquable méthode.

Samaras Spyros (Corfou 1863 - Athènes 1917) compositeur grec. S'étant perfectionné avec L. Délibes à Paris, il fit jouer à Milan l'opéra *Flora mirabilis* (1886). Travaillant principalement pour le théâtre, il subit l'influence de l'école lyrique française et, surtout, celle du vérisme italien. Il composa, par ailleurs, des opérettes, de la musique de chambre et le fameux *Hymne olympique* (hymne officiel des jeux Olympiques depuis 1958).

Samazeuilh Gustave (Bordeaux 1877 - Paris 1967) critique musical et compositeur français. Il fit ses études à la Schola cantorum de Paris, avec V. d'Indy, et fut critique musical de plusieurs journaux parisiens. Sa production s'inspire de la tradition impressionniste française. Il écrivit les biographies de P. Dukas (1913) et de E. Chausson (1947).

samba terme provenant originairement de l'appellation d'une danse des Noirs du Brésil, et désignant plusieurs types de danse diffusés, depuis 1950 environ, du Brésil jusqu'aux Etats-Unis et en Europe. La forme la plus connue vient de Rio de Janeiro (*s. carioca*) : c'est une danse rapide, de rythme binaire, dérivée du *maxixe*, avec un accompagnement caractéristique en syncopes.



rythme de samba

sambuca à l'origine, traduction latine du nom d'un instrument de musique grec (sorte de petit «sabka» de provenance phénicienne); le terme servit, au Moyen Age, à désigner plusieurs instruments : une petite flûte en bois de sureau («sambucus» en lat.), la vielle à roue, une petite harpe triangulaire, la cornemuse et même le trombone.

Saminsky Lazare (Odessa 1882 - Port Chester, New York, 1959) compositeur, chef d'orchestre et historien de la musique américain, d'origine russe. Elève de Rimski-Korsakov, de Liadov et de Tchérepnine à St-Pétersbourg, il vécut aux Etats-Unis à partir de 1920. Auteur à la veine romantique, il utilisa souvent, dans sa production, des thèmes issus de la musique juive. Il composa des œuvres lyriques, des symphonies et de nombreux morceaux pour orchestre, voix et de la musique de chambre. Il publia en outre des études sur la musique hébraïque, américaine et contemporaine.

Sammartini Giovanni Battista (Milan 1700 ou 1701 - 1775) compositeur italien. Il passa toute sa vie à Milan; il fut le compositeur officiel de nombreuses manifestations publiques, organiste et maître de chapelle de différentes églises et il mit tout en œuvre pour la diffusion de la musique instrumentale. De 1737 à 1741, il eut comme élève Ch.W. Gluck. Eminent représentant de l'école milanaise, qui se distingue surtout dans le domaine symphonique, S. serait — selon une théorie historiographique dont F. Torrefranca est l'éminent représentant —, le principal artisan de la symphonie moderne, sous la forme qui fut ensuite adoptée et codifiée par les classiques autrichiens et allemands; en fait, dès 1750 environ, selon Torrefranca, S. aurait conçu la symphonie en 4 mouvements, le premier étant de forme sonate (→ sonate) bithématique et tripartite. Négligeant de telles questions de priorité, d'une importance plus ou moins grande, les orientations musicologiques les plus récentes situent la production de S. dans le cadre de la civilisation préclassique, et montrent que la richesse inventive et la concision de son style symphonique révèlent un dépassement progressif des modes baroques tardifs. Celui que quelques contemporains malveillants surnommèrent «l'écrivassier» (bien que le contemporain J. Mysliveček ait vu en lui «le père du style de Haydn» et Haydn lui-même l'ait tenu en grande estime) a laissé environ 80 symphonies (77, selon des études récentes), auxquelles il faut ajouter de nombreuses autres compositions instrumentales (15 concertos, 16 concertinos, 6 quintettes à cordes, 20 quatuors à cordes ou pour flûte et cordes, 187 trios, 74 duos, 15 sonates pour clavecin), quelques opéras (*Memet*, 1732; *l'Ambizione superata dalla virtù*, 1735; *l'Agrippina*, 1743), des actions dramatiques écrites sur commande (comme *la Gara del genio della Germania con quello dell'Italia*, composés pour les fêtes des Habsbourg, de 1747), 2 oratorios, quelques compositions liturgiques. A part les symphonies qui constituent le meilleur titre de gloire de S., on peut souligner l'importance des sonates (duos ou trios), dont plusieurs furent publiées du vivant de l'auteur (surtout à Londres); assez souvent, on les qualifie de style galant, annonçant, d'une part, L. Boccherini et G.G. Cambini et d'autre part, Haydn et Mozart.

Sammartini Giuseppe (Milan v. 1693 - Londres 1751) compositeur italien. Frère aîné de Giovanni Battista S.; il fut membre de l'orchestre du théâtre ducal milanais; en 1727, il s'établit à Londres, comme hautboïste au King's Theatre, alors dirigé par Haendel. A la fin de sa vie, il fut directeur de la musique de chambre auprès du prince de Galles. Innovateur important dans le domaine de la musique instrumentale, il appliqua les formules de la dernière

période baroque, à la sonate et au concerto, dépassant déjà la basse continue. Parmi ses recueils, on peut citer les *Concerti grossi* op. 5 (1747) et les *Ouvertures e grandi concerti*, op. 7-8 (1752), op. 10 (1756) et op. 11 (1756). Les concertos pour clavecin et pour orgue de l'op. 9, et les concertos posthumes (1790) sont nettement influencés par les œuvres de Haendel.

Sampson Edgard Melvin (New York 1907 - Englewood, New Jersey, 1973) saxophoniste ténor et arrangeur de jazz américain. Il apporta une importante contribution, surtout comme arrangeur, à l'orchestre de Chick Webb, entre 1933 et 1937. Il est l'auteur des morceaux *Blue Lou* et *Stomping at the Savoy.*

Samuel-Rousseau Marcel Auguste Louis Rousseau, dit (Paris 1882 - 1955) compositeur français, 2e Grand Prix de Rome (1905). Elève de S. Rousseau, son père, d'A. Lavignac et de Ch. Lenepveu, il fut organiste de St-Séverin (1919-1922) et professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris (1919-1952). Parallèlement, il fut directeur artistique chez Pathé (1929-1931), vice-président de la SACEM (1935-1953) et directeur de l'Opéra de Paris (1941-1944). Il fut élu à l'Institut en 1947. Outre quelques pièces instrumentales et vocales, il a surtout composé pour l'orchestre, avec *Noël berrichon, suite pittoresque* (1905), *Variations pastorales sur un vieux noël* (1916), et *Esther, princesse d'Israël* (1912) et *Bérénice* (1920), musiques de scène. Pour le théâtre, il a écrit des ballets, *Promenade dans Rome* (1934) et *Entre deux rondes* (1936), et des opéras : *Tarass Boulba* (1919), *le Hulla* (1923), *le Bon Roi Dagobert* (1927) et *Kerkeb* (1951). □

Sancan Pierre (Mazamet, Tarn, 1916) pianiste et compositeur français, 1er Grand Prix de Rome (1943). Elève de Y. Nat, J. Gallon et H. Busser, il a remporté 5 Premiers Prix au Conservatoire de Paris. En 1956, il a été nommé professeur de piano dans ce même établissement. Il a composé de nombreuses pièces et deux concertos pour le piano, des pièces pour divers instruments, des mélodies, une *Symphonie pour cordes* (1961), trois ballets, *Commedia dell'Arte* (1952), *Reflet* (1963) et *les Fourmis* (1964), et un opéra : *Ondine, fille de la forêt* (1962). □

Sances Giovanni Felice, ou G.-F. Sanci (Rome v. 1600 - Vienne 1679) chanteur et compositeur italien. Il exerça à Rome, Bologne, Venise, Padoue et Vienne, comme ténor et maître de chapelle. Auteur d'œuvres théâtrales et de musique sacrée (de nombreux oratorios de caractère pénitentiel) dans la tradition du style vénitien, il fut parmi les premiers à composer des cantates pour voix et basse continue (1633-1636).

Sánchez de Fuentes Eduardo (La Havane 1874-1944) compositeur cubain. De sa production, inspirée par la musique populaire et comportant des opéras, des pièces symphoniques et chorales ainsi que de la musique de chambre, c'est surtout la habanera *Tú* (1892) qui connut une grande célébrité.

sanctus chant de louange propre à la liturgie chrétienne grecque et latine; dans le rite romain, il constitue une des parties de l'ordinaire de la messe. Appartenant aux plus anciens chants chrétiens, il prend, dans le chant grégorien, une forme responsoriale et mélodique, avec de riches mélismes.

Sandberger Adolf (Würzburg 1864 - Munich 1943) musicologue et compositeur allemand. Il fut l'un des fondateurs de la musicologie moderne; c'est à son école que se sont formés les plus grands savants allemands des générations postérieures. Il publia les *Œuvres complètes* de R. de Lassus (1894-1927), dirigea l'édition de la série *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* («Monuments musicaux de Bavière») et publia des études sur Cornelius, Chabrier, Lassus, Beethoven et Mozart. Comme compositeur, il reflète le style postromantique de Reger et de Strauss : il écrivit de la musique de scène, de la musique orchestrale et de chambre.

Sanders Farrell, dit «Pharaoh» S. (Little Rock, Arkansas, 1940) saxophoniste ténor de jazz américain. Après avoir joué avec Sun Ra, il a fait partie des derniers orchestres de John Coltrane. Ses *crescendi* de soliste, alternant avec des moments lyriques, doux et détendus, au goût oriental et sur des bases polyrythmiques, sont devenus célèbres : c'est ce procédé technique qui prédomine dans ses propres enregistrements ultérieurs.

Sándor György (Budapest 1912) pianiste hongrois naturalisé américain. Elève de B. Bartók pour le piano et de Z. Kodály pour la composition, il fit ses débuts comme concertiste en Europe, mais il se fixa aux Etats-Unis en 1939, s'affirmant surtout comme interprète de Bartók et de Prokofiev.

Sandrin Pierre, Pierre Regnault, dit (St-Marcel, près de Paris, v. 1490 - Italie? v. 1561) compositeur français. Compositeur de la chapelle royale dès 1543, il en fut ensuite chantre et chanoine (1549-1560), avant de rejoindre le cardinal de Ferrare à Rome (1561). Entre 1538 et 1549, il avait publié une cinquantaine de chansons (dont *Amour si haut, Reveillez vous mes damoiselles, Doulce mémoire, Puisque vivre en servitude*) à Paris, Lyon, Anvers et Louvain. □

Sangiorgi Alfredo (Catania 1894 - Merano 1962) compositeur italien. Il étudia à Naples, puis avec J. Marx et Schoenberg à Vienne; il enseigna à Sassari, à Pesaro et à Bolzano, où Aldo Clementi fut l'un de ses élèves. Parmi ses travaux figurent des opéras, la *Cantata a Bellini* (1935), des pièces pour orchestre et de la musique de chambre.

san hsien, *shamisen*, instrument cordophone de la musique chinoise, répandu au Japon à partir du XVIe s. (→ shamisen).

sankha trompe en coquillage (→ conque) utilisée dans les rites hindous. Elle est également l'un des attributs de Vishnu et Shiva, et liée à leurs mythes respectifs.

sansa → mbira.

Santa Cruz Wilson Domingo (La Cruz, Valparaiso, 1899) compositeur et organisateur chilien. Il est l'une des personnalités les plus en vue de la vie musicale du Chili. Il a fondé une grande partie des institutions musicales qui opèrent aujourd'hui dans ce pays; en outre, il a participé à la réforme du Conservatoire national (1928), dont il a favorisé, par la suite, le transfert au sein de l'Université du Chili (1930). Dans ses compositions (vocales, instrumentales, symphoniques et de chambre), on relève un goût prédominant pour le contrepoint, sur les exemples de Bach et de Hindemith, mais les aspects rythmiques et mélodiques empruntés au folklore espagnol ne manquent pas.

Santana Carlos (Autlán, Mexique, 1947) guitariste et chanteur pop mexicain. En 1969, il fonda aux Etats-

Unis le groupe S., dont le langage rock s'enrichit d'éléments mélodiques et rythmiques latino-américains faciles à saisir, tout en ménageant beaucoup d'espace à l'improvisation. L'influence du jazz se remarque surtout dans la guitare électrique de S., qui évoque souvent un saxophone. En 1973, il joua avec John McLaughlin et Alice Coltrane, alors qu'il était sous l'influence de suggestions philosophico-religieuses de l'Inde. Il s'est produit, par la suite, dans une musique aux intentions plus commerciales.

Santi Piero (Milan 1923) critique musical et chef d'orchestre italien. Il s'est perfectionné à l'Académie de Sainte-Cécile à Rome, avant de déployer une activité de chef tant dans le domaine lyrique que dans le répertoire symphonique. Il a enseigné dans plusieurs institutions musicales (Florence, Pérouse, Turin) et il enseigne aujourd'hui l'art scénique au Conservatoire de Milan. Comme critique, il s'est livré à des travaux remarquables sur l'opéra italien, du vérisme à nos jours, sur la musique de G. F. Malipiero et sur l'avant-garde.

Santiago de Murcia (XVII^{e}-XVIII^{e} s.) guitariste et chef d'orchestre espagnol. Il fut le maître de Maria Luisa Gabriella de Savoie, première femme de Philippe V d'Espagne. De sa production, on connaît deux importants livres, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* et *Passacalles y obras de guitarra*, publiés respectivement en 1714 et 1732, et comprenant de nombreuses danses. Dans le *Resumen*, on trouve des règles précises pour réaliser la basse continue. Ses œuvres marquent la fin de la production baroque pour guitare à cinq rangs de cordes, en Espagne.

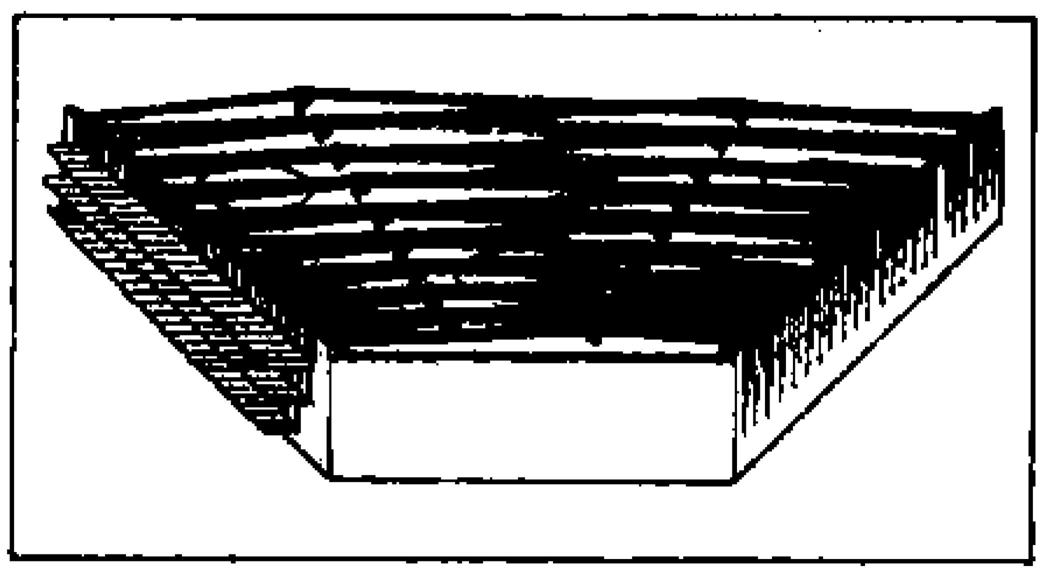
Santini Fortunato (Rome 1778 - v. 1862) compositeur et bibliophile italien. Abbé, il constitua à Rome une bibliothèque musicale très riche (appartenant aujourd'hui au séminaire de Münster), contenant de très nombreux manuscrits autographes d'auteurs anciens. Spécialiste et transcripteur de Bach et Haendel, il composa des œuvres vocales et de musique sacrée, avec ou sans orchestre.

Santoliquido Francesco (San Giorgio a Cremano, Naples, 1883 - Anacapri, Naples, 1971) compositeur italien. Après ses études à Rome, il vécut à Tunis pendant plus de vingt ans. Il étudia la musique arabe, dont il se servit dans ses propres compositions qui présentent, par ailleurs, de fortes réminiscences impressionnistes. Il composa 3 opéras, beaucoup de musique pour orchestre (dont un ballet), de la musique vocale et de chambre.

Santoro Claudio (Manaus 1919) compositeur et violoniste brésilien. Elève de N. Boulanger, il est actif comme enseignant et organisateur musical. Après ses premières expériences dodécaphoniques, il adopta à partir de 1946 un langage traditionnel. Il est l'auteur de l'opéra pour marionnettes *Zé Brasil* (1949), de ballets et de musique symphonique et de chambre.

santûr instrument à cordes et à percussion de la musique classique persane, également répandu en Turquie, en Grèce *(santuri)* et, plus à l'est, Kashmir. Il est formé d'une cithare trapézoïdale munie de 72 cordes (4 par son) en acier et en laiton, fixes et croisées, soutenues par 18 chevalets mobiles en bois, disposés en deux rangées parallèles aux côtés obliques de la caisse de résonance. Ces chevalets séparent les cordes graves (à droite) des aiguës (à gauche). Les

Santûr, instrument à cordes de la musique classique persane.

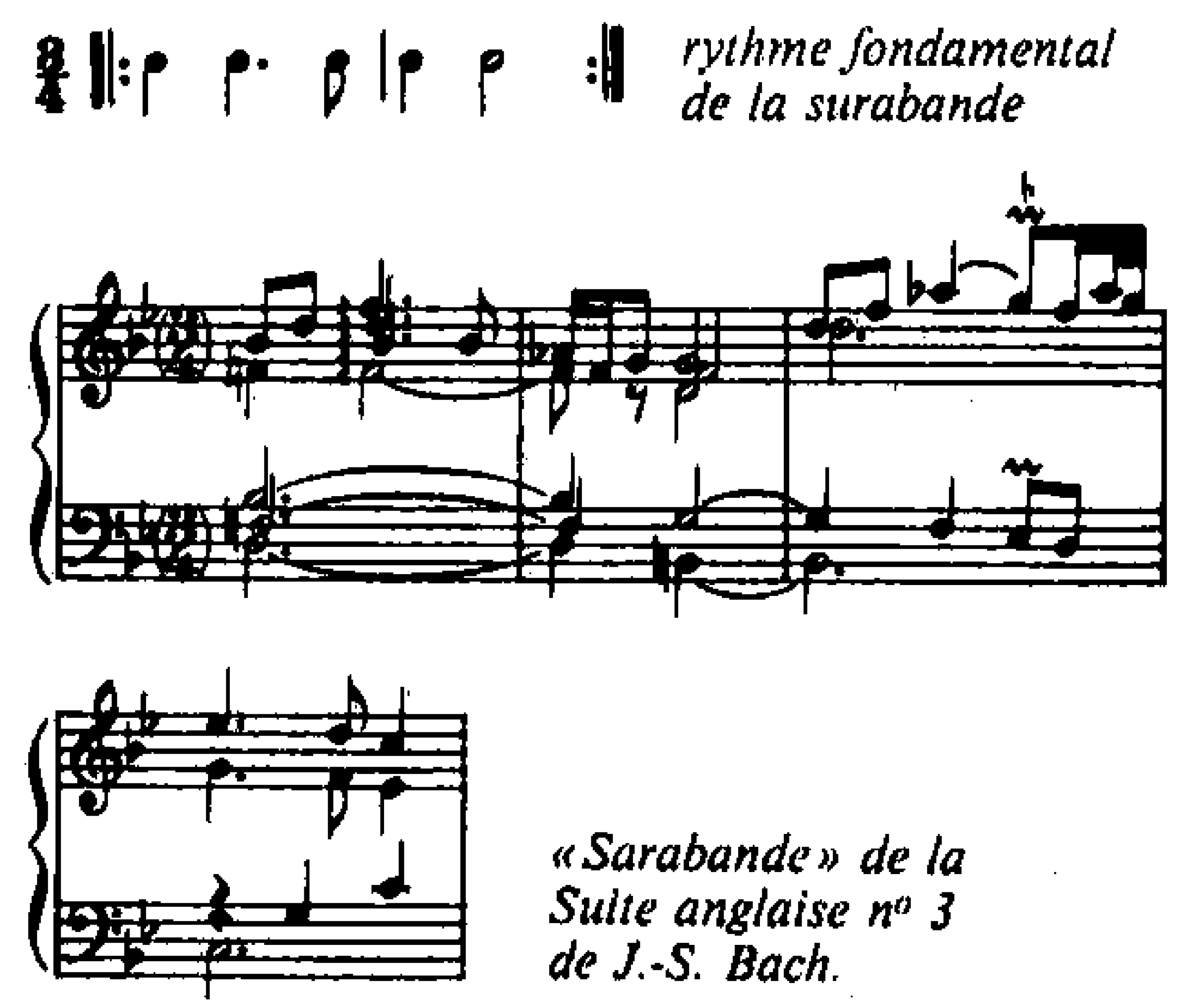


cordes sont frappées à l'aide de deux légères baguettes taillées spécialement, qui produisent un son brillant, enrichi par les résonances des cordes non frappées. C'est un instrument de soliste, mais qui peut également accompagner le chant ou être lui-même accompagné par le tambour → dombak.

Sanz Gaspar (Calanda 1640 - Madrid 1710) guitariste et compositeur espagnol. Il est l'auteur d'un des plus importants traités pour la guitare du XVII^{e} s., édité à Saragosse, en 1672, sous le titre *Instrucción de música sobre la guitarra española* : dans celui-ci, outre l'exposition d'importants principes techniques et musicaux, on trouve de nombreuses compositions pour guitare seule, en majorité des danses.

Sanzogno Nino (Venise 1911 - Milan 1983) chef d'orchestre italien. Il fut directeur permanent à la Fenice de Venise (1937-1939), à la Scala de Milan (1962-1965) et auprès d'autres institutions. Il s'affirma surtout comme interprète de musique contemporaine (en particulier de celle de G. F. Malipiero, son maître) et d'avant-garde.

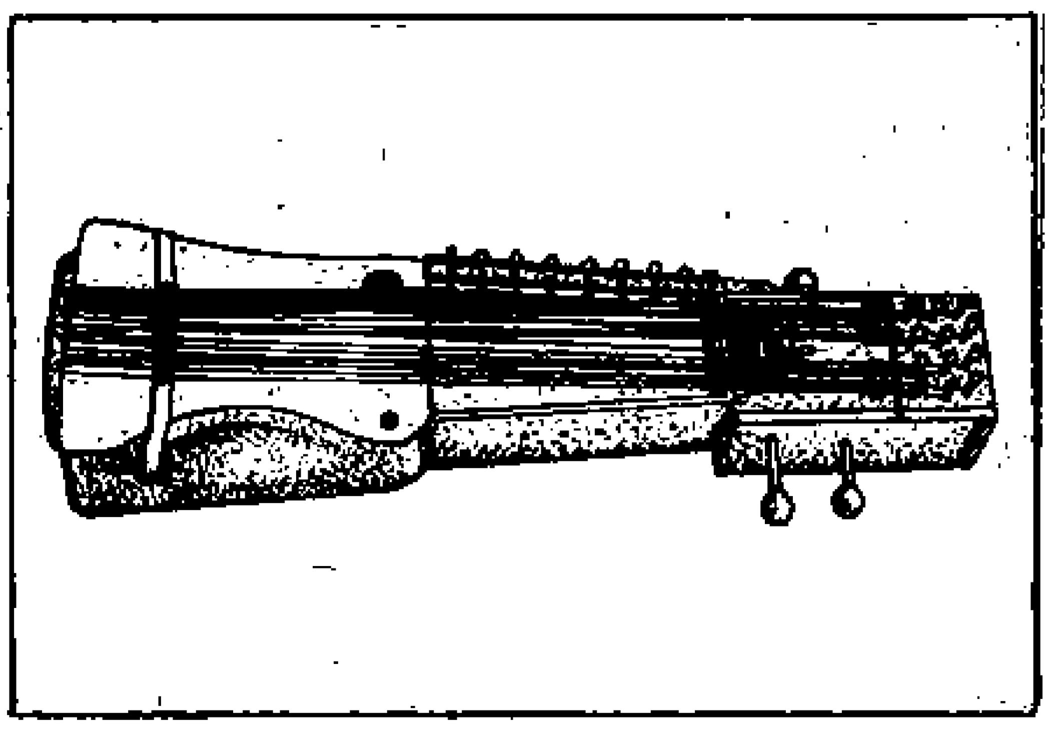
sarabande danse probablement d'origine orientale, apparue en Espagne, puis répandue en Europe à la fin du XVI^{e} s. De mesure ternaire, au début, elle eut un caractère enlevé et licencieux, mais, au XVII^{e} s., en France et en Allemagne, elle prit la forme d'une danse de mouvement lent et sévère, sur un rythme ternaire caractéristique, qui finit par s'imposer comme une des parties constitutives de la suite instrumentale.



«Sarabande» de la Suite anglaise n° 3 de J.-S. Bach.

Saracini Claudio, dit «Il Palusi» (Sienne 1586 - ap. 1649) compositeur italien. Il fut en contact avec la *Camerata fiorentina* et admira Monteverdi (il lui dédia le *Seconde Musiche*, 1620). Compositeur amateur, il écrivit des pièces monodiques (madrigaux concertants, canzonettes, airs), très originales par leur nouveauté harmonique et leur expressivité mélodique.

sarangui instrument à cordes et à archet répandu en Inde septentrionale, au Pakistan et en Afghanistan.


Sarangui indien, du type utilisé dans la musique classique.

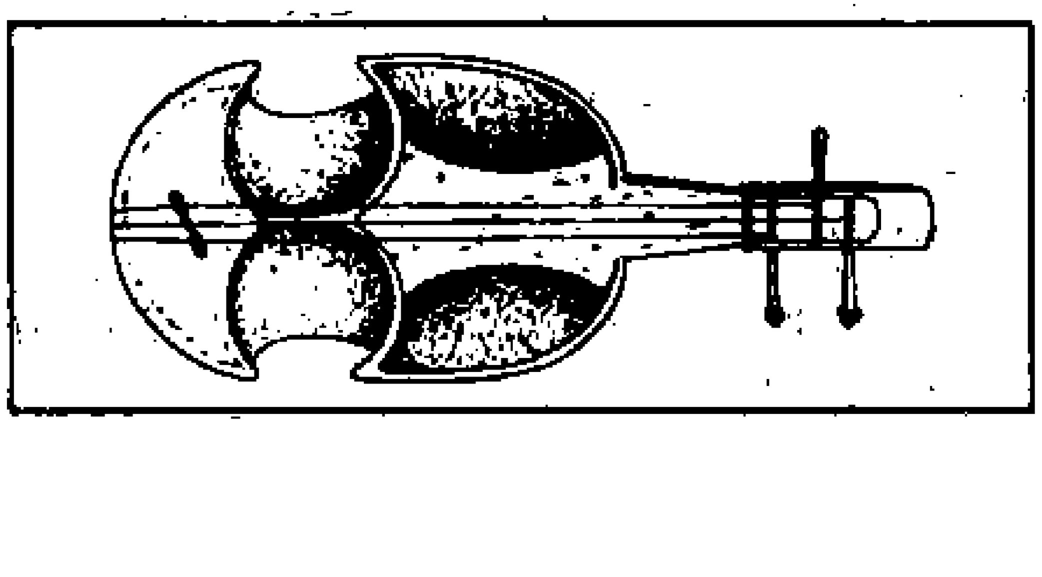
Muni d'une caisse de résonance en bois, d'une table d'harmonie en parchemin, d'un manche large et trapu, sans touche, il possède trois cordes en boyaux et un groupe assez fourni de cordes supplémentaires vibrant par sympathie. Il existe en différentes versions, qui peuvent toutes être ramenées à deux types fondamentaux, l'un plus grand et avec un nombre supérieur de cordes, en usage dans la musique classique, l'autre, plus petit et plus simple, utilisé pour accompagner le chant et la danse dans la musique populaire. Tous deux sont joués par la pression latérale des ongles de la main gauche, qui courent le long des cordes et produisent des mélodies caractérisées par un usage presque exclusif de notes liées et de glissandi.

Sarasate y Navascués Pablo Martín Melitón de (Pampelune 1844 - Biarritz 1904) violoniste et compositeur espagnol. Après avoir achevé ses études à Madrid et à Paris, il mena à partir de 1861 une brillante carrière de concertiste, acclamé comme l'un des plus grands virtuoses du violon de tous les temps. E. Lalo composa pour lui sa *Symphonie espagnole* et Bruch sa *Fantaisie écossaise*. Sa production pour violon, maniérée et tendrement sensuelle, exploite magistralement les qualités de chant et de timbre de l'instrument. Bon nombre de ses morceaux font encore partie du répertoire moderne de violon (*Zigeunerweisen, Airs bohémiens,* op. 20; *Danses espagnoles,* op. 21-23, 26, 37-40; *Fantaisie de concert sur «Carmen»* op. 25; *Sérénade andalouse* op. 28; *le Chant du rossignol,* op. 29; *Introduction et tarantelle* op. 43).

sardane danse populaire de la Catalogne, dont l'existence est attestée par des documents depuis le XVI[e] s.; actuellement, la sardane est une danse de tempo rapide, à 6/8, exécutée en cercle, accompagnée par un ensemble caractéristique d'instruments à vent et à percussion nommé *cobla*.

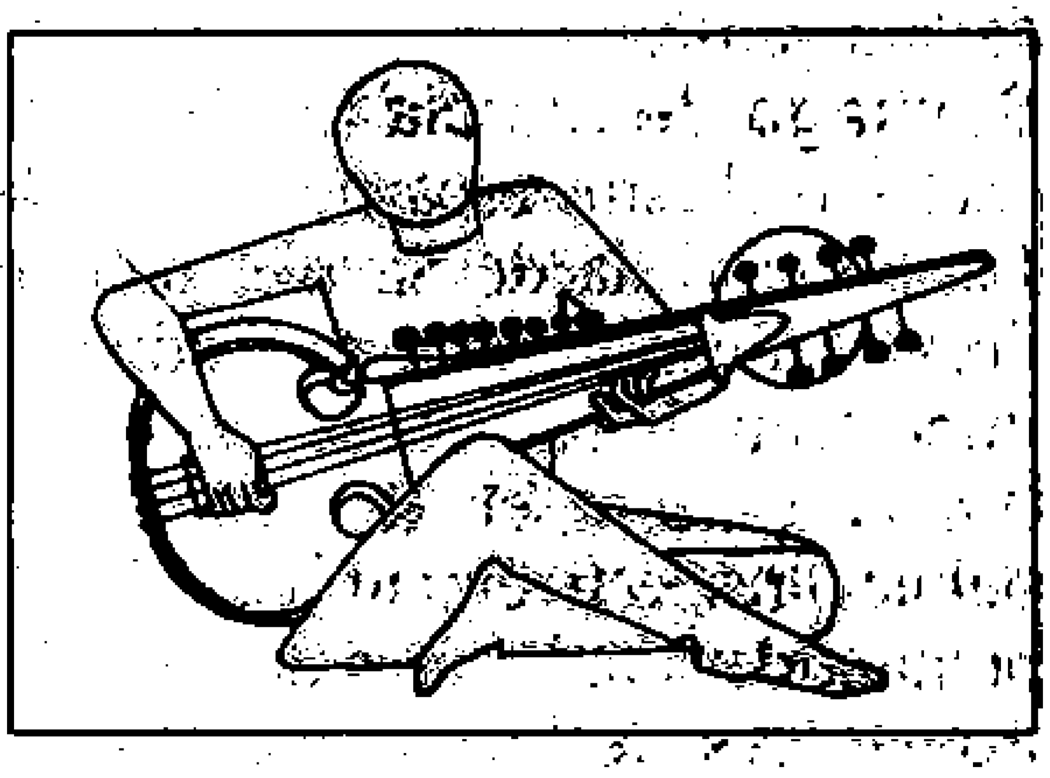
Sargent Harold Malcolm (Stamford, Lincolnshire, 1895 - Londres 1967) chef d'orchestre anglais. Il fut le directeur d'importants orchestres anglais et des Ballets russes de Diaghilev (1927-1930), estimé surtout comme interprète de compositeurs britanniques.

sarinda instrument à cordes de la musique populaire d'Inde du Nord, du Pakistan et d'Afghanistan. Le s. se compose d'un corps en bois, réalisé en un seul bloc, avec une caisse harmonique qui rappelle la forme d'un coquillage et comporte deux ouvertures superposées, dont la plus large est située en haut; la seconde ouverture, plus étroite, est recouverte d'un parchemin qui sert de table d'harmonie. Les deux

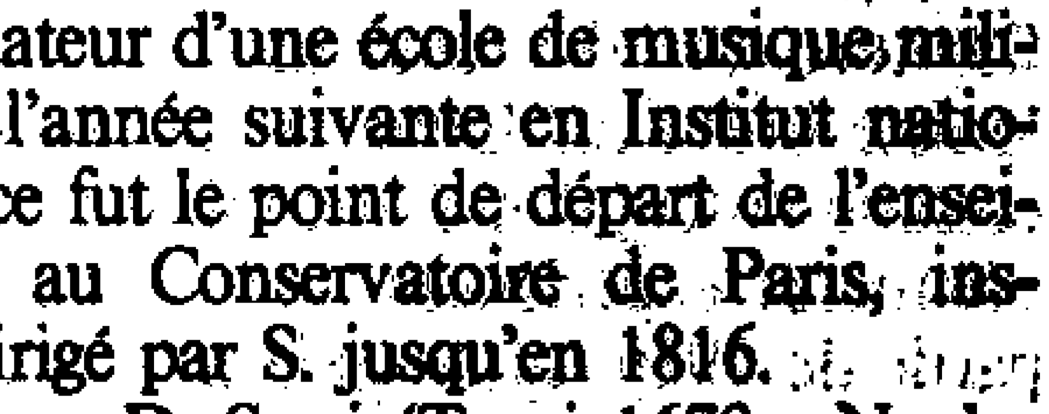

Sarinda, instrument de la musique populaire indienne.

ouvertures sont raccordées à l'intérieur par un conduit courbe creusé dans le bois. Le manche court porte trois chevilles pour autant de cordes mélodiques, et de nombreuses autres pour des cordes sympathiques.

sarode instrument à cordes pincées de la musique classique indienne. C'est un luth composé d'une caisse de résonance hémisphérique, d'une table d'harmonie en parchemin et d'un large manche sur lequel est disposée une touche triangulaire en métal poli. Les cordes principales (4 mélodiques et 4 de bourdon) sont pincées à l'aide d'un plectre taillé dans un morceau de noix de coco. Le son qui en résulte, caractérisé par un timbre «auréolé» dû aux vibrations du parchemin et à la résonance des 15 cordes, est animé par des glissandi et des vibrati très vifs, rendus possibles par la surface extrêmement lisse de la touche. A l'arrière du chevillier est fixée une caisse de résonance secondaire, formée d'un hémisphère métallique.


Joueur de sarode, instrument à cordes de la musique classique indienne.

saron instrument des orchestres → gamelan indonésiens, constitué d'une série de lamelles accordées en gammes pentatoniques, disposées sur un support en bois, lequel est souvent sculpté en forme d'animal légendaire. La percussion est produite par un marteau que tient la main droite, alors que la gauche sert à amortir le son en touchant les lamelles. Il existe plusieurs types de s., qui varient tant par le nombre de lamelles que par les dimensions, c'est-à-dire en registre et en étendue.

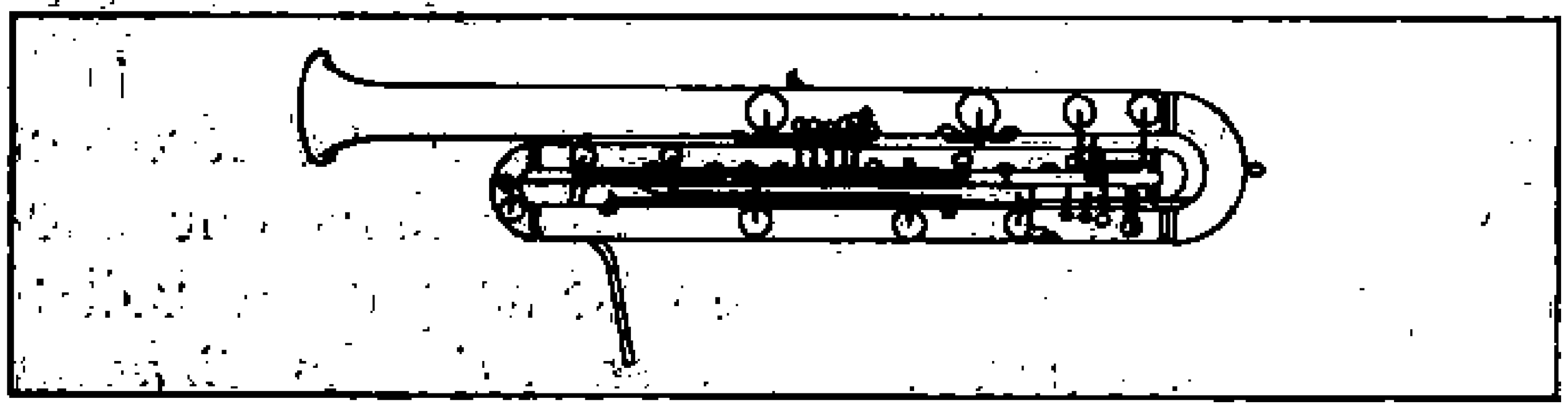

Saron, métallophone indonésien.

Sarrette Bernard (Bordeaux 1765 - Paris 1858) organisateur français de musique. Après avoir occupé diverses charges musicales à la Garde nationale, en 1792, il fut le fondateur d'une école de musique militaire, transformée l'année suivante en Institut national de musique : ce fut le point de départ de l'enseignement organisé au Conservatoire de Paris, institué en 1795 et dirigé par S. jusqu'en 1816.

Sarro Domenico, ou D. Sarri (Trani 1679 - Naples 1744) compositeur italien. Elève de son oncle F. Durante, il entra à la chapelle royale de Naples en 1703, y devint maître de chapelle en 1737. Il fut l'un des plus illustres compositeurs d'opéras de la première moitié du XVIII[e] s. : sa *Didone abbandonata* (livret de Métastase, 1724) représente, en substance, le passage du style de l'opéra de A. Scarlatti à celui de Leo et de Hasse, dont l'écriture mélodique, souple et délicate, annonçait le style galant. Ses opéras bouffes revèlent d'heureuses qualités d'inven-

tion, proches du style de Pergolèse et de la meilleure tradition napolitaine. Il a composé plus de 60 opéras, entre les opéras sérias et bouffes, les intermezzi, les sérénades, les oratorios et les œuvres de musique sacrée.

sarrussophone instrument à vent (cuivre) et à anche double, avec un mécanisme semblable à celui du hautbois et du basson. Inventé en 1856 par le français Sarrus, il est surtout employé dans les orchestres d'harmonie. Il existe en plusieurs tailles et registres ; le plus utilisé est le *s. contrebasse.*



Sarrussophone, instrument à vent du XIX[e] *s.*

Sarti Giuseppe (Faenza 1729 - Berlin 1802) compositeur italien. Il étudia avec le Père Martini et, de 1748 à 1751, fut organiste de la cathédrale de Faenza. En 1753, exerçant à Copenhague (comme chef d'orchestre de l'Opéra-Italien et, ensuite, comme directeur de la musique de la cour), il y resta jusqu'en 1775 (à part trois années passées à Rome) et, la même année, fut nommé directeur du conservatoire de l'Ospedaletto à Venise; il fut ensuite maître de chapelle de la cathédrale de Milan (1779-1784). Etabli à St-Pétersbourg en 1784 (où, mettant à profit ses études d'acoustique, il mit au point le *Diapason*, à 436 vibrations), il mourut pendant son voyage de retour en Italie. Maître de Cherubini, estimé par Mozart, il fut essentiellement un auteur de théâtre, fidèle aux modèles de l'opéra napolitain. Avec d'autres compositions scéniques, ses opéras, *Giulio Sabino* (1781), *Fra i due litiganti il terzo gode* (1782), *Armida e Rinaldo* (1786) furent les plus connus de ses 60 œuvres lyriques (dont un grand nombre sur des livrets en danois ou en russe). Ses contemporains le qualifièrent de «Tibulle de la musique», voulant ainsi souligner la douceur de son inspiration, privilégiant plus le *bel canto* que la caractérisation dramatique des personnages. En outre, il composa des symphonies, des oratorios, diverses œuvres de musique sacrée, des sonates pour clavecin ou piano, et d'autres pour violon, ou flûte et clavecin et des œuvres de musique vocale et de chambre.

Sartori Claudio (Brescia 1913) musicologue italien. Il est l'auteur de plusieurs essais et de biographies critiques sur *Monteverdi* (1953) et *Puccini* (1958), mais il s'est surtout consacré aux recherches bibliographiques et au catalogage des fonds musicaux. En 1965, il a fondé à Milan l'Ufficio Ricerche Musicali («Institut des recherches musicales») attaché à la bibliothèque Braidense (aujourd'hui à la bibliothèque du Conservatoire), dans le but de cataloguer entièrement le patrimoine musical italien jusqu'à 1900 (manuscrits, œuvres imprimées, livrets). Il a publié une *Bibliografia della musica strumentale stampata in Italia fino al 1700* (2 vol., 1952-68) et un *Dizionario degli editori musicali italiani* (1958); avec F. Lesure, il a dirigé la nouvelle édition de la *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700* de E. Vogel (3 vol., 1977). Il travaille actuellement à la compilation du catalogue des livrets italiens imprimés avant 1800. Par ailleurs, il a dirigé la publication du *Dizionario* (1959) et de l'*Enciclopedia* (1964) de la musique édités par Ricordi.

Sartorio Antonio (Venise v. 1620 - 1681) compositeur italien. Ayant exercé à la cour de Hanovre (1666-1675), et, de 1676 à sa mort, maître de chapelle à St-Marc de Venise, il composa environ 15 opéras, dans la lignée de Cavalli et dans le goût typique de l'opéra vénitien du XVII[e] s., sur des sujets héroïques et historiques, émaillés d'intrigues amoureuses, de travestissements et d'effets spectaculaires *(Gli Amori infruttuosi di Pirro, l'Ermengarda, Giulio Cesare in Egitto*, etc.) dans lesquels il fait preuve d'un talent de mélodiste habile, particulièrement tourné vers des inflexions pathétiques. Il fait preuve également d'un talent savoureux pour dépeindre les personnages dans les épisodes comiques, insérés occasionnellement dans les scènes tragiques *(la Flora*, 1681). Parmi les éléments stylistiques, on observe l'emploi concertant des instruments, une utilisation plus grande de l'*arioso* et de la structure de l'*aria*, ainsi que l'établissement progressif des formes musicales stéréotypées, témoignant de l'époque à laquelle, dans l'opéra, la musique acquiert une nette prédominance sur le texte. Il composa également des cantates et de la musique sacrée pour la basilique St-Marc de Venise.

Sartorius Paul, ou P. Schneider (Nuremberg 1569 - Innsbruck 1609) organiste et compositeur allemand. Il étudia à Nuremberg et à Rome; à partir de 1594, il fut organiste de l'archiduc Maximilien II à Mergentheim et à Innsbruck. Ses œuvres vocales de musique sacrée rappellent le style palestrinien; les madrigaux, les lieder et les *canzonette* suivent les modèles de Lassus, Lechner et de Hassler.

Sas Andrés (Paris 1900 - Lima 1967) compositeur et violoniste péruvien d'origine belge. Il étudia à Bruxelles ; à partir de 1929, il vécut au Pérou, où il fut actif comme enseignant, concertiste et ethnomusicologue. Il composa des ballets, des morceaux pour orchestre, de la musique de chambre et de la musique vocale, dans lesquels il utilisa également des éléments de style du folklore péruvien, traités avec un goût d'ascendance française.

Sassano Matteo, dit «Il Matteuccio» (San Severo, Foggia 1667 - Naples 1737) sopraniste italien. Il fut célèbre en Europe comme interprète des opéras de Domenico Gabrielli, C.F. Pollarolo, A. Lotti, A. Caldara et A. Scarlatti. Il fut particulièrement admiré pour son beau timbre de voix et son chant expressif.

Sassu Pietro (Sassari 1939) ethnomusicologue italien. Il a effectué plusieurs campagnes de recherche en Italie, se spécialisant dans les problèmes de la musique populaire sarde. Il a réalisé de nombreux disques à caractère ethnomusical et publié des études, dont : *la Gobbula sassarese* (1968) ; *Canti della comunità di Premana* (in *Como e il suo territorio*, 1978, publié par R. Leydi et G. Sanga) ; *Il Racconto di una cultura* et, en collaboration avec G. Sanga, *25 Canti raccolti a Premana*, tous deux dans *Premana, ricerca su una comunità artigiana* («Premana, recherche sur une communauté artisanale», 1979).

Satie Erik, pseudonyme d'Alfred-Erik Leslie-Satie (Honfleur, Calvados, 1866 - Paris 1925) compositeur français. Enfant, il fut initié à la musique par un

organiste de province et, à l'âge de douze ans, il poursuivit ses études à Paris, d'abord avec Guilmant, puis au Conservatoire avec Lavignac et d'autres, se montrant rebelle aux règles de la tradition. «Je suis venu au monde très jeune à une époque très vieille», confessera-t-il plus tard. A partir de 1887, il s'intéressa au mouvement de la Rose-Croix et à son chef et «prêtre», le Sâr J. Péladan : un mélange de médiévisme, de théosophie et de mysticisme; mais il s'agissait là d'une adhésion assez énigmatique. Il écrivit entre-temps des pièces pour piano aux titres étranges : *Ogives* (1886), *Trois Gymnopédies* (1888), *Trois Gnossiennes* (1890); les *Trois Préludes du «Fils des étoiles»* (1891), un travail théâtral du Sâr Péladan portant le sous-titre de «wagnerie kaldéenne», furent suivis par les *Sonneries de la Rose-Croix* et les *Danses gothiques* (1892-93). Dans ces premières compositions, S. utilise déjà une écriture libre, sans barres de mesure, chromatiquement fondée sur des accords complexes de septième, de neuvième, de onzième, de tierces enchaînées, qui préfigurent déjà la recherche, en matière d'harmonie et de timbres, de Debussy (lequel manifestait effectivement un vif intérêt pour les singulières compositions de S.; mais l'amitié entre les deux hommes ne dura que fort peu). Une fois sorti de cette période «mystique» (qui trouva son apogée dans la *Messe des Pauvres* pour chœur et orgue, 1895), S. à trente ans se mit à fréquenter les artistes bohèmes de Montmartre et joua du piano dans les cabarets. Naquirent alors les *Pièces froides* pour piano (1893), la pantomime *Jack in the box* (1899) et un petit opéra pour marionnettes, *Geneviève de Brabant* (1899), en trois actes dont chacun dure moins de cinq minutes, subtile parodie d'opéra et anticipation précise des opéras-minute de Milhaud. Cette période est caractérisée par l'intérêt de S. pour la musique des cafés-concerts et des fêtes populaires. S'étant installé à Arcueil, dans la banlieue parisienne, il décida en 1905, à quarante ans, de recommencer à zéro et s'inscrivit à la Schola cantorum pour étudier le contrepoint avec A. Roussel et la composition avec V. d'Indy; mais c'est là encore un geste qui paraît ambigu et provocateur. Engagé dans des polémiques contre l'académisme musical aussi bien que contre l'impressionnisme de Debussy, S. éveilla vers 1910 l'intérêt de Diaghilev, de Picasso et enfin de Cocteau, avec lequel il devait devenir, en 1918, l'un des pères spirituels du groupe des Six. A la musique savante, S. oppose désormais une «musique de tapisserie», une «musique d'ameublement», qui correspond aux postulats esthétiques formulés par Cocteau dans *le Coq et l'arlequin* (1918). Le caractère polémique et contestataire des compositions de S. se manifeste également dans ses «didascalies» mordantes, subtiles et ironiques — comme dans les *Descriptions automatiques* (1913), dans les *Heures séculaires et instantanées* (1914) et les *Sports et divertissements* (1914) pour piano —, qui sont un exemple du «calligraphisme» précieux de S. et de la «musique d'ameublement», affirmant en substance un pur formalisme objectif opposé à tout attribut sentimental ou émotionnel conféré au langage musical. Vers la fin de la guerre et immédiatement après celle-ci, S. fit scandale avec deux spectacles dont l'intention évidemment provocatrice était assez proche de celles du dadaïsme contemporain : *Parade*, défini comme un «ballet réaliste», sur un texte de Cocteau, avec des décors et des costumes dessinés par Picasso, dans une chorégraphie de L. Massine, représenté par les Ballets russes de Diaghilev à Paris en 1917; et *Relâche*, appelé «ballet instantanéiste», en deux actes, sur un texte et dans des décors de F. Picabia, avec un «intermède cinématographique» de R. Clair (le fameux *Entr'acte*), représenté à Paris en 1924 par les Ballets suédois de Rolph de Maré, chorégraphie de Jean Borlin. L'œuvre fit grand scandale et fut même attaquée en justice. C'est au cours de la même année 1924 que fut représenté *Mercure*, avec des décors de Picasso et dans une chorégraphie de Massine. Entretemps, en plus du groupe des Six, d'autres musiciens s'étaient rassemblés autour de S., formant ce qu'on devait appeler l'«école d'Arcueil». Au-delà de la polémique et de la provocation, S. voulut affirmer sa propre poétique musicale, fondée sur un renoncement total à toute connotation subjective par le moyen d'une rigueur formelle absolue et quasi ascétique. Ce fut *Socrate* (1918), une sorte de «cantate» pour quatre sopranos et orchestre de chambre. Cet ouvrage constitue une affirmation exemplaire de cet objectivisme intellectualiste qui caractérisera, plus tard, le néoclassicisme de Stravinski et des musiciens qui graviteront dans son entourage. S. mourut à l'hôpital, pauvre mais illustre et entouré de l'admiration de nombreux disciples.

E. Satie, dessin de P. Picasso (1920).

De la production instrumentale de S., on doit encore citer : *En habit de cheval* et *Trois Petites Pièces montées* pour orchestre, ainsi que *Trois Morceaux en forme de poire* (1903) et *Aperçus désagréables* (1912), tous deux pour piano à quatre mains, et les compositions suivantes pour piano : *Véritables Préludes flasques* (1912), *Embryons desséchés* (1913), *Trois Valses du précieux dégoûté* (1914), *Avant-dernières Pensées* (1915), *Sonatine bureaucratique* (1917).

saudade terme portugais signifiant «nostalgie», «regret», servant à désigner des danses instrumentales (mais aussi des pièces vocales avec accompagnement instrumental) fondées sur des rythmes du folklore brésilien. On connaît les s. de D. Milhaud et celles de H. Villa-Lobos.

Sauer Emil Georg Konrad von (Hambourg 1862 - Vienne 1942) pianiste et compositeur allemand. Elève de N. Rubinstein et de Liszt, il mena une brillante carrière de concertiste. Il fut également pédagogue et correcteur, et il composa des concertos, des sonates et des études pour son instrument.

Sauguet Henri, pseudonyme de Henri Pierre Poupard (Bordeaux 1901 - Paris 1989) compositeur français. Elève de J. Canteloube, encouragé par Milhaud, en 1921 il s'installa à Paris, où il étudia avec

Ch. Koechlin. En contact avec Poulenc, Auric, les autres membres du groupe des Six et surtout avec Satie, il fonda l'«école d'Arcueil», se consacrant également à la critique musicale. Après une expérience heureuse avec Diaghilev (*la Chatte,* 1927), il fit du ballet l'un de ses genres de prédilection (*les Mirages,* 1943; *les Forains,* 1945; *Cordélia,* 1952; *Paris,* 1964; *le Prince et le mendiant,* pour la télévision, 1965, et beaucoup d'autres). Mais sa vaste production comporte aussi des opéras (*les Contrebasses,* d'après Tchekhov, 1930; *les Caprices de Marianne,* 1954, etc.), des musiques de scène et de films, des cantates (*la Voyante,* 1932), des ballades (*Enigme,* 1932), de la musique sacrée (*Petite Messe pastorale,* 1934), de la musique symphonique, de chambre et concrète. Sa musique n'a pas renié, au fil des ans, le goût de simplicité linéaire et de clarté caractéristique de ses débuts.

sautereau languette placée verticalement sur l'extrémité de la touche du → clavecin, à l'intérieur de la caisse, et munie à son sommet d'un bec de plume ou d'un plèctre en cuir dur. Lorsqu'on appuie sur une touche, son extrémité opposée se soulève, poussant le s. vers le haut, et le plectre pince la corde.

Sauveur Joseph (La Flèche 1653 - Paris 1716) physicien français. En 1701, il définit scientifiquement le phénomène des → harmoniques, dans ses *Principes d'acoustique et de musique ou système général des intervalles des sons et son application à tous les systèmes et instruments de musique.*

Savard Marie Gabriel Augustin (Paris 1814-1881) théoricien de la musique français. Il écrivit des traités d'harmonie et de composition encore utilisés de nos jours. Son fils AUGUSTIN (1861-1943) fut chef des chœurs à l'Opéra de Paris et composa de la musique pour le théâtre et de la musique de chambre, sujette à d'évidentes influences wagnériennes.

Savin Risto, dit Friderik Širca (Žalec, Slovénie, 1859 - Zagreb 1948) compositeur yougoslave. Dans sa production, qui comprend des opéras, des ballets, de la musique symphonique, vocale et de chambre, on peut relever une évolution stylistique allant de l'ultime romantisme de Strauss jusqu'à l'impressionnisme de Debussy et aux nouvelles tendances néoclassiques, avec de constantes références aux thèmes populaires slovènes.

Savina Carlo (Turin 1919) compositeur et chef d'orchestre italien, auteur de plus de 200 musiques de films.

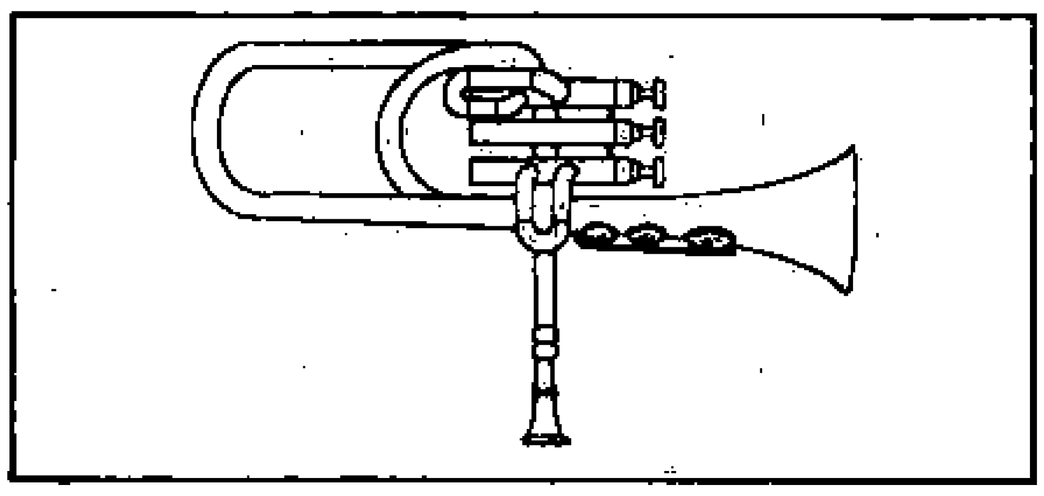
Savinio Alberto, pseudonyme de Andrea De Chirico (Athènes 1891 - Rome 1952) écrivain, peintre et compositeur italien. Elève de Max Reger à Munich, il vécut à Paris pendant ses années de jeunesse et y fit partie de plusieurs groupes d'avant-garde. Comme son frère Giorgio De Chirico, il fut un représentant marquant du surréalisme. En tant que compositeur, il se consacra surtout, en amateur, au théâtre, avec des opéras, parmi lesquels *Orfeo vedovo* («Orphée veuf», 1950) et 5 ballets (dont *Vita dell'uomo,* «Vie de l'homme», 1951). Comme critique et auteur d'essais, il traita de quelques aspects de la vie musicale contemporaine; comme scénographe, il créa les décors et les costumes de quelques mises en scène à la Scala de Milan.

Savioni Mario (Rome 1608-1685) chanteur et compositeur italien. Prêtre, il apporta une contribution notable à l'affirmation du style monodique et également au genre de la musique sacrée, en écrivant des madrigaux spirituels et des motets à une voix. En outre, il composa 130 cantates, dont la beauté lyrique et l'originalité représentent le meilleur de sa production.

Sawallisch Wolfgang (Munich 1923) chef d'orchestre allemand. Ayant été chef des Wiener Symphoniker et de l'Orchestre philharmonique de Hambourg, il est depuis 1971 directeur artistique de l'Opéra de Munich. Il a entrepris de nombreuses tournées en Europe, aux Etats-Unis et au Japon, recueillant l'approbation comme interprète du répertoire classique et romantique allemand, en particulier des opéras de Wagner. La saison 1991/92 marque son départ de la capitale bavaroise et ses débuts à la tête de l'Orchestre de Philadelphie.

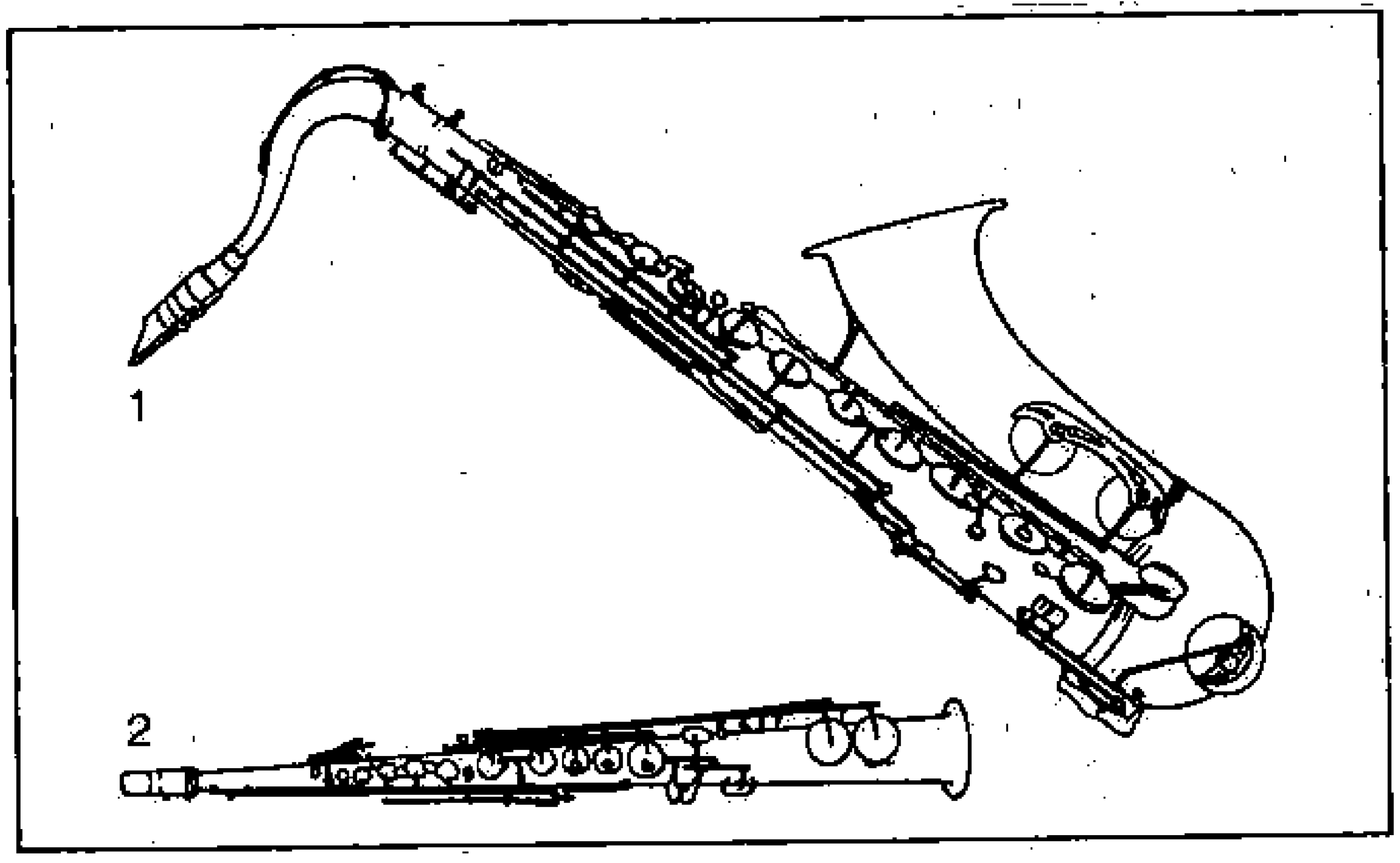
Sax Antoine Joseph, dit «Adolphe» S. (Dinant 1814 - Paris 1894) constructeur d'instruments belge. Son nom est lié à l'invention du saxophone (1840), instrument qu'il présenta à l'Exposition universelle de Paris en 1844. L'année suivante, il inventa et fit breveter le *saxhorn.*

saxhorn instrument aérophone (cuivre), semblable au bugle. Comme ce dernier, il possède une embouchure en forme de coupe et un tube entièrement conique, enroulé sur lui-même, mais plus étroit. Le pavillon débouche au-dessus de la tête du joueur, et non devant lui. L'instrument fut inventé et breveté en 1845 par Adolphe Sax.



Saxhorn, instrument aérophone du XIXe s.

saxophone instrument aérophone et à anche simple, inventé et breveté en 1840 par le Belge Adolphe Sax. Ses caractéristiques techniques sont semblables à celles de la clarinette, mais il est construit en métal et non en bois, ce qui lui confère une réverbération sonore plus puissante. Son tube est conique (contrairement au tube cylindrique de la clarinette). Il est construit en sept tailles différentes : par ordre croissant, sopranino, soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse. Peu utilisé dans la musique savante européenne (par Bizet dans *l'Arlésienne,* par Lalo dans un *Quatuor pour saxophones,* par Ravel dans le Boléro, mais aussi par Berlioz et par Britten), il s'est imposé dans les orchestres d'harmonie comme soutien des clarinettes. C'est de là qu'il se répandit, à La Nouvelle-Orléans, à travers la communauté créole, connaissant un usage sporadique dans les tout premiers jazz bands : le soprano et l'alto comme imitation de la clarinette, le ténor, avec des notes staccato, en guise de trompette, le s. basse dans la fonction de contrepoint rythmique en alternance avec le tuba basse. Ayant fait son entrée dans les orchestres blancs de musique légère et de bal, c'est au cours des années 20 que le s. commença à trouver une physionomie propre comme instrument soliste dans la musique noire, avec Sidney Bechet, Johnny Hodges, Benny Carter et surtout Coleman Hawkins, à qui l'on doit la création de la technique des notes liées. A



Saxophone : 1 *soprano,* 2 *ténor.*

mesure que l'improvisation soliste prit le pas, dans le jazz, sur la polyphonie du style New Orleans, le s. est devenu le symbole de cette musique. Cette ascension s'explique par ses qualités de timbre très proches de celles de la voix chantée (dont dérive originellement le jazz instrumental); de plus, l'instrument n'ayant qu'une tradition limitée dans la musique savante, il a pu être pratiquement réinventé par les musiciens afro-américains. Utilisé en ensemble dans les orchestres (en général, deux altos, deux ténors, un baryton), il se prête à de riches mélanges de timbres. Dans le jazz plus récent, des improvisateurs comme Anthony Braxton, Roscoe Mitchell et d'autres ont redécouvert les tailles moins employées jusque-là, telles que le sopranino, la basse et la contrebasse.

Saygun Ahmed Adnan (Smyrne 1907) compositeur et ethnomusicologue turc. Il étudia à Paris avec Vincent d'Indy; par la suite, il eut à Ankara une activité d'enseignant, de chef d'orchestre et de chercheur en matière de musique populaire. Il a composé des opéras, des musiques de scène, de la musique symphonique, vocale et de la musique de chambre, inspirée du folklore turc.

saynète action dramatique en un seul acte, cultivée en Espagne aux XVIII^e et XIX^e s., de caractère enjoué et au ton populaire, conçue comme épilogue d'un spectacle théâtral en prose. Elle comprenait différentes interventions musicales, sous la forme de chansons monodiques ou polyphoniques, et des danses instrumentales. Parmi les compositeurs de musique pour s. figure A. Soler.

saz instrument cordophone de la musique populaire turque. C'est un luth à manche long, avec une caisse de résonance en forme de poire sculptée dans un bloc de bois massif, sur laquelle est fixé un manche de section carrée, qui se termine par un léger coude vers l'arrière, où sont fixées les chevilles. Les frettes de la touche sont faites de lacets en boyau étroitement serrées autour du manche, mais facilement déplaçables. Sur la table d'harmonie, il n'y a pas d'ouvertures de résonance, mais un orifice permettant la sortie du son est pratiqué à la base de la caisse de résonance. Il existe plusieurs dimensions de s., dont la plus répandue est une taille intermédiaire, à trois cordes doubles en métal, appelée *baglama.* L'instrument est attesté à partir du XII^e s., et il est l'ancêtre de plusieurs types de luths longs, depuis la *tamburizza* yougoslave jusqu'au *buzuki grec,* sans oublier la *guitare sarrasine* médiévale.

Sbordoni Alessandro (Rome 1948) compositeur italien. Elève de F. Evangelisti, il fait partie du groupe d'improvisation Nuova Consonanza. Parmi ses travaux, mentionnons *Il Senso della ragione* («le Sens de la raison», 1978) pour trio à cordes, *le Geste et le symbole* (1981) pour orchestre de chambre.

scabellum sorte de sandale muni d'une épaisse semelle de bois, fixée au pied droit par le moyen d'une courroie transversale et d'un lacet passant entre deux orteils. Dans une fissure de la partie antérieure se trouvaient deux petites plaques métalliques pouvant être frappées l'une contre l'autre. Dans la Grèce antique et chez les Romains, le s. était utilisé par le coryphée pour battre la mesure.

Scacchi Marco (Gallese, Viterbe, 1602 - v. 1685) compositeur italien. Avec son frère Pellegrino, il fut l'élève de F. Anerio à Rome; de 1623 à 1649, il assura les fonctions de musicien, maître de chapelle et compositeur à la cour de Varsovie. Dans la polémique concernant la pratique musicale (semblable à la querelle entre Monteverdi et Artusi), opposant les compositeurs allemands Kaspar Förster père et P. Siefert, il prit le parti du premier et écrivit le *Cribrum musicum ad triticum Syfertinum* (1643); H. Schütz fut l'un de ses défenseurs. Il fut influencé par l'école romaine, dont il diffusa le style en Pologne; dans sa production (uniquement de musique sacrée, à l'exception d'un opéra), figure l'un des premiers oratorios (*Santa Cecilia,* 1637).

Scaglia Ferruccio (Turin 1921 - Rome 1979) chef d'orchestre et violoniste italien. Concertiste de 1940 à 1948, il se consacra, par la suite, à la direction d'orchestre. Pendant quelques années, il a été chef permanent de l'Orchestre symphonique de la RAI à Rome.

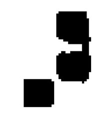
Scalabrini Paolo (Lucques ou Bologne 1712/1713 - Lucques 1806) compositeur italien. Il fit partie de la compagnie théâtrale des frères Mingotti, qu'il suivit à Graz, Hambourg, Dresde, Prague et enfin Copenhague, où il resta de nombreuses années, comme maître de chapelle de la cour. Il composa un oratorio et plusieurs opéras, sur des livrets de Métastase, mais il est surtout connu comme auteur des premiers intermèdes et singspiele en langue danoise, parmi lesquels *Den forliebte Skildrer* (1756) et *Kærlighed uden strømper* (1773), qui resta une œuvre de référence, jusqu'au milieu du XIX^e s. De sa production, outre les œuvres citées, il reste 2 opéras et 6 symphonies.

Scalero Rosario (Moncalieri, Turin, 1870 - Montestrutto, Ivrée, 1954) violoniste et compositeur italien. Il fit ses études de violon à Londres avec A. Wilhelmj et celles de composition à Vienne, se consacrant ensuite à l'enseignement et à une carrière de concertiste. En 1919, il s'installa aux Etats-Unis et, à partir de 1924, il enseigna à Philadelphie : Barber, Menotti et L. Foss furent parmi ses élèves. On se souvient de lui plutôt comme pédagogue que comme compositeur.

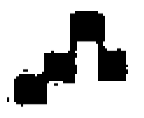
Scaletta Orazio (Crema v. 1550 - Padoue 1630) compositeur italien. Il exerça comme maître de chapelle dans plusieurs villes lombardes (Milan, Bergame, Crema, Salò, Mantoue), ainsi qu'à Paris, sous Louis XIII. Professeur apprécié, il publia deux méthodes pour musiciens débutants (*Scala di musica,* 1585, et *Primo Scalino,* 1622), ainsi que plusieurs livres de madrigaux, de petits madrigaux, de villanelles et d'œuvres de musique sacrée (celles-ci également avec basse continue).

Scandello Antonio (Bergame 1517 - Dresde 1580) compositeur italien. Il commença à exercer à Trente; en 1549, il entra à la chapelle de la cour de Dresde, devenant vice-maître (1566), puis maître de cette chapelle (1568), à laquelle il conféra un grand prestige. Dans ses compositions vocales, également accompagnées d'instruments (messes et autres œuvres de musique sacrée, chansons napolitaines, épithalames, lieder sur des textes allemands) rassemblées dans plusieurs livres publiés entre 1558 et 1621, il concilia la tradition polyphonique italienne de Willaert et C. De Rore avec les nouvelles exigences de l'Eglise protestante allemande. Sa *Passione secondo san Giovanni* (1561) est l'un des premiers exemples du genre.

scandicus neume de trois notes ascendantes :

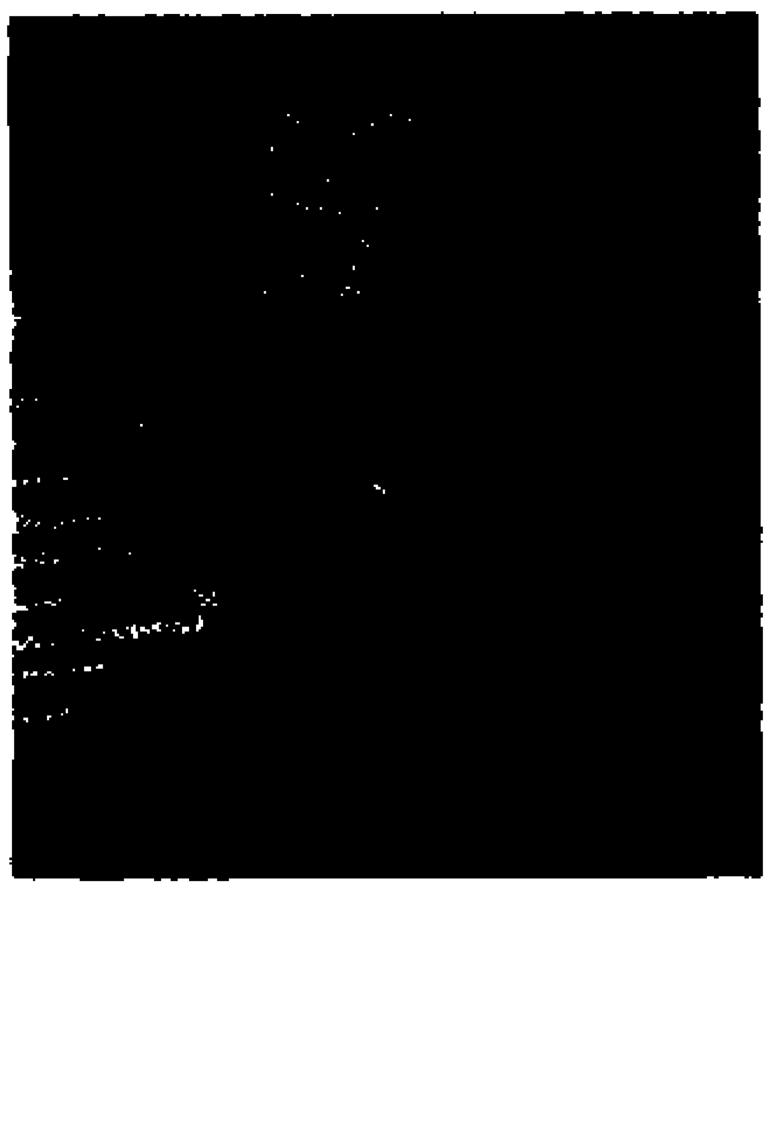
().

Il peut se présenter sous des formes complexes, comme, par ex., avec une quatrième note descendante :

(*s. flexus*: ).

Scarlatti Alessandro (Palerme 1660 - Naples 1725) compositeur italien. La tradition (qu'aucun document ne confirme) veut que S. ait été l'élève de Carissimi à Rome, où il s'était rendu très jeune avec quelques membres de sa famille. Il commença sa carrière de compositeur, semble-t-il, en 1679, — c'est-à-dire un an après son mariage; de cette union naîtront, outre le grand Domenico, neuf autres enfants — en faisant représenter à Rome son premier opéra, *Gli Equivoci nel sembiante*. Il déploya une activité prodigieuse et incessante; après avoir été au service de Christine de Savoie, en 1684, il s'établit à Naples, comme maître de la chapelle royale. A Naples, il exerça jusqu'en 1702, composant 35 opéras et une infinité d'œuvres de commande. Ensuite, il se rendit à Florence avec son fils Domenico, dont le talent était déjà plus que prometteur; il espérait rentrer au service du grand-duc Ferdinand III de Médicis; mais, n'ayant obtenu rien de concret, il alla à Rome, la même année, soudainement nommé vice-maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure et admis, en 1706, parmi les membres de l'Académie Arcadia. Il n'avait cependant pas perdu l'espoir d'obtenir un emploi auprès des ducs de Toscane, tant il est vrai qu'il continuait à écrire des opéras pour le théâtre de Pratolino, édifié par Ferdinand, en 1697. Après plusieurs tentatives infructueuses auprès de cette cour, il effectua ensuite des voyages entre Venise et Urbino, et, en 1708, décida de retourner à Naples, en qualité de maître de chapelle. De nouveau à Rome en 1717, il s'établit définitivement, quatre ou cinq ans plus tard dans la ville de Naples; il y délaissa la composition, malgré le prestige dont il jouissait, écarté par les nouveaux courants musicaux.

Considéré comme l'un des compositeurs les plus importants de l'histoire de la musique, et comme le plus grand représentant de l'école napolitaine, S. domina l'opéra et la cantate de chambre, à l'époque de leur plus grande floraison, mais laissa une trace profonde également dans la musique sacrée (ou spirituelle en général) et dans la musique instrumentale. Son domaine de prédilection fut celui de l'opéra italien, dans la période comprise entre Monteverdi et Rossini : 65 opéras, 10 élaborations ou participations à des opéras d'autres auteurs et 3 pastiches témoignent de sa grande activité et de son rôle important. Son langage musical, toujours noble et élégant — compromis quelquefois seulement par des exercices de virtuosité vocale, arbitrairement et inopportunément réalisés par des chanteurs à la recherche de succès faciles — l'emporte sur les formules stéréotypées, les concessions au goût et l'infidélité aux situations dramatiques. Négligeant les premières réalisations exécutées pour les théâtres romains — pour lesquels S. avait écrit des opéras, en mélangeant des éléments tragiques et comiques, ou des œuvres véritablement comiques, comme *Tutto il mal non vien per nuocere* (1681) — le musicien se forgea un style propre pendant les dix-huit années passées à Naples, modelant une forme d'opéra qui caractérisera ensuite le théâtre lyrique appelé «napolitain». Si la *Olimpia vindicata* (1685) n'est pas encore dégagée de l'influence romaine, la *Statira* (1690), et, partiellement, *Rosmene* (1686) offrent une plus grande variété d'expressions, spécialement dans le traitement de l'aria, presque toujours réalisée sous la forme *da capo* (que l'on retrouvera dans tout le mécanisme vocal du début du XVIII^{e} s., non seulement dans l'opéra, mais aussi dans l'oratorio et dans différents types de cantates). L'élément mélodique reste donc simple, développé sur des rythmes langoureux, avec aussi des élans populaires. Un style d'opéra différent semble s'imposer avec la *Caduta dei decemviri*, (1697); désormais, il n'utilise que l'aria *da capo*, le récitatif est surtout sec (le récitatif accompagné étant réservé à quelques situations très dramatiques et la symphonie d'ouverture est découpée en 3 sections : un allegro initial est suivi d'un bref adagio, et pratiquement relié à un autre allegro conclusif, souvent conçu en rythme de danse. L'élément intéressant, de toute façon, est l'aria, sur lequel le musicien concentre toute son habileté et par lequel la fonction elle-même de l'opéra va se tarir; les duos, les trios, les ensembles concertants interviennent également parfois, alors que le chœur n'a pas le droit de cité; on peut noter que l'un des *concertati* de S., le final du *Prigioniero fortunato* (1698), est à 7 voix. Des opéras suivants, les plus importants (repris également de nos jours) sont *Il Mitridate Eupatore* (1707), *Il Tigrane ovvero l'egual impegno d'amore e di fede* (1715), qui requièrent quelques rôles bouffes, *Telemaco* (1718), *Il Trionfo dell'onore* (1718), comédie semi-comique, *Marco Attilio Regolo* (1719) et, surtout, *la Griselda* (1721) qui est la dernière œuvre lyrique de S. Le nombre de ses cantates de chambre est immense : celles pour une voix et basse continue s'élèvent à



A. Scarlatti, d'après un portrait anonyme. Bologne, Bibliothèque du Conservatoire.

601 (et de nombreuses autres sont d'attribution douteuse), 20 d'entre elles sont à 2 voix, 70 avec instrument. La structure du récitatif et l'aria *da capo*, y dominent. Dans la cantate, S. fut un auteur insurpassable : il fournit de grands exemples aussi bien à Haendel, qui écrivit des cantates italiennes dans le style de S. qu'à Bach, qui, bien que cultivant différemment la cantate sacrée, adopta très souvent l'*aria* de S. L'invention mélodique de S. est ici stupéfiante, et, malgré la pauvreté des moyens expressifs du clavecin, presque toujours limité à tracer la trame harmonique fondamentale, le *cantabile* ressort particulièrement. La production de musique sacrée de S. (messes et motets, écrits aussi dans le style archaïque de Palestrina) et d'oratorios (35) est également admirable. De ses derniers, se détache l'œuvre de jeunesse, *Passione secondo san Giovanni* (v. 1680), proche des modèles de Carissimi, les deux *Giuditta* (1695 et v. 1705-1710), *Combattimento e vittoria di Davide* (1700), *Il Trionfo della SS. Vergine* (1706), *Caino ovvero il primo omicidio* (1706), *Il Sedecia, re di Gerusalemme* (1706, le plus imposant des oratorios), l'*Oratorio per la passione di N.S. Gesù Cristo* (1708), *la Vergine addolorata* (1717). Enfin, la musique instrumentale : on distingue une série de 12 *concerti grossi*, 7 sonates pour flûte et basse continue et de nombreuse pages pour clavecin et orgue, constituant l'apogée atteint par la musique pour instrument à clavier en Italie, dans la période comprise entre Frescobaldi et D. Scarlatti.

La nombreuse famille des S., l'une des plus célèbres de l'histoire de la musique comptera, à côté d'Alessandro et Domenico, de très nombreux autres musiciens, dont les deux frères d'Alessandro : FRANCESCO ANTONIO (1666 - ap. 1741), compositeur honorable d'un opéra bouffe, d'oratorios et de musique sacrée, et TOMMASO (v. 1671-1760), ténor. Parmi les fils d'Alessandro, on compte également PIETRO FILIPPO (1679-1750), compositeur d'un opéra et de 6 toccatas pour clavecin. Un GIUSEPPE (1712-1777), appartient sûrement à la famille, mais le degré de parenté n'a jamais été établi clairement; il exerça comme compositeur de musique lyrique, sacrée et instrumentale.

Scarlatti Domenico (Naples 1685 - Madrid 1757) compositeur italien. Sixième enfant d'Alessandro S.; après les premières études accomplies sous le contrôle paternel, en 1701, il fut nommé comme organiste et compositeur de musique à la chapelle royale de Naples, et débuta dans le domaine lyrique en 1703, avec *l'Ottavia ristituita al trono*. Entre-temps, il accompagna son père à Florence, et le rejoignit ensuite à Rome; puis il se rendit à Venise, où il compléta ses études sous la direction de F. Gasparini et où il rencontra Vivaldi et Haendel. Maître de chapelle de la reine Maria Casimira de Pologne, à Rome, entre 1709 et 1714, il fit représenter plusieurs opéras. En 1713, il fut nommé assistant à St-Pierre. L'année suivante, il obtint le poste de maître de chapelle, qu'il conserva jusqu'à l'été 1719. Cette même année, il se rendit en Angleterre pour la représentation de *Narciso*, repris pour l'occasion. Une année après, on le retrouve à Lisbonne, au service de Jean V. Là, il abandonna l'opéra (il avait produit une quinzaine d'opéras parmi lesquels, outre ceux déjà cités, *Tetide in Sciro*, 1712; *Ifigenia in Aulide*, 1713; *Ifigenia in Tauri*, 1713; *Amleto*, 1715, première version musicale de la tragédie de Shakespeare, ainsi que la farce, *la Dirindina*, peut-être 1715); à Lisbonne, S. fut essentiellement un compositeur de musique sacrée (comme il l'avait déjà été dans les années passées à St-Pierre), pour des cérémonies et des occasions diverses. En 1724, il était de nouveau en Italie; mais il n'avait pas abandonné son poste au Portugal, et, au début de 1729, il suivit l'infante Maria Barbara de Bragance, dont il était le professeur, dans son voyage à Séville. Il y resta jusqu'en 1733, puis il s'installa à Madrid, toujours en suivant la cour dans ses déplacements. En 1738, il publia à Londres le recueil de *30 Essercizi per gravicembalo*; en 1746, il devint «maître des rois catholiques», le prince Ferdinand, étant monté sur le trône. A la fin de sa vie, il eut de nombreux élèves, dont le principal fut le Padre Antonio Soler, grand imitateur de son style. Sa dernière composition, connue et datée, est un *Salve Regina* (1756), excellente pièce de musique sacrée (tout comme sa *Messe*, 1754, son *Stabat Mater*, et ses psaumes).

La production vocale de S. est très importante et il fut l'un des plus grands compositeurs de musique pour clavecin. Le corpus des Sonates, qui nous sont parvenues, comporte 555 numéros; elles sont divisées aujourd'hui en deux systèmes de numérotations particuliers : le premier est précédé de la lettre L (désignant le nom de Longo, qui — dans les années 1906 et suivantes — les a publiées, en 10 volumes, plus un supplément, sans suivre un ordre précis); le second est sous le sigle de la lettre K. (du nom de Ralph Kirkpatrick, qui tenta un classement chronologique du vaste répertoire). Très peu de sonates furent publiées du vivant de S., et aucune en Espagne ou en Italie; les manuscrits parvenus jusqu'à nous, sous une forme splendide, furent probablement copiés par Carlo Farinelli, le grand chanteur attaché à la cour espagnole, à partir de 1737, en qualité de directeur du théâtre de la cour. Aucune de ses sonates n'est datée et aucun manuscrit autographe ne nous est parvenu, si bien que l'enquête sur leur chronologie s'est avérée problématique. Presque toutes (à quelques exceptions près, et probablement des œuvres de jeunesse, influencées par son style violonistique) sont en un seul mouvement qui, sur le plan technique, est appelé «bipartite», selon un modèle qui est donc propre aux mouvements de danses; ces derniers, toutefois, sont un peu rares, mais il est significatif de remarquer combien les rythmes et les mouvements de danses d'origine espagnole sont fréquents (avec aussi des éléments espagnolisants comme les agrégats harmoniques, la prédilection pour certains intervalles, le climat particulier du timbre, les imitations d'instruments comme la guitare ou les castagnettes). Si de nombreuses sonates sont monothématiques, d'autres, très nombreuses, par ailleurs, font preuve d'une invention plurithématique continuellement renouvellée, selon la tradition de Frescobaldi. Le goût pour le caractère populaire contribue à donner une couleur et une saveur incomparables au langage de S., langage qui, parfois, montre une certaine hardiesse, une avance sur son temps, et est d'une telle originalité, qu'il est difficile d'y voir une parenté avec le style d'autres auteurs. La virtuosité conditionne souvent son œuvre, dans le sens qu'elle indique une direction de conquête technique; mais c'est une virtuosité qui

ne détruit pas la matière musicale, la rendant au contraire plus lumineuse, plus noble, en en soulignant les ressources inventives. L'étrangeté est souvent le véhicule le plus prompt à la révélation du monde bouillonnant de Scarlatti, d'une simplicité formelle presque déconcertante, mais d'une richesse d'invention stupéfiante, même quand le musicien semble vouloir utiliser des modèles déjà amplement exploités et insister sur des attitudes qui lui sont plus familières. Le goût de l'improvisation ne s'éloigne pas d'une application rigide du contrepoint; l'emploi des ornements et de tout ce qui peut embellir le discours n'empêche pas le déploiement d'un *cantabile* triomphant et souple; le prestigieux sens du rythme et des effets répétitifs va de pair avec la recherche poétique de sons nouveaux, de timbres, de registres instrumentaux impensables sur un clavecin : instrument dont S. tire plus de richesses que ne le feront Couperin, ni même Bach, utilisant l'espace du clavier comme jamais auparavant, imaginant des effets extraordinaires, tels que contraindre les mains à de nouvelles positions (les mains croisées sont monnaie courante), utilisant de façon hardie la technique des sauts, exploitant à fond l'art du clavecin propre à l'école napolitaine, incorporant aux accords des notes étrangères de passage, d'ornement ou de pédale, et les enrichissant de tensions nouvelles.

Scarpini Pietro (Rome 1911) pianiste et compositeur italien. Elève de Casella, il a été enseignant dans plusieurs institutions musicales italiennes et professeur titulaire de cours de perfectionnement (Darmstadt, Sienne); il mena une intense activité de concertiste, se consacrant tout spécialement au répertoire pianistique contemporain.

scat technique vocale de jazz, consistant à imiter un instrument avec la voix en prononçant des syllabes et des mots dépourvus de sens. Les s. de L. Armstrong et d'Ella Fitzgerald sont devenus célèbres. La technique a été relancée par le bop (Dizzy Gillespie, Joe Carroll).

Scelsi Giacinto (La Spezia 1905) compositeur italien. Ayant reçu l'essentiel de sa formation à l'étranger, il étudia le dodécaphonisme à Vienne avec W. Klein et trouva dans les années 50 un style propre, indépendant des expériences des avant-gardes historiques qu'il avait assimilées auparavant (A. Scriabine, A. von Webern, l'atonalité, entre autres). Il rechercha des solutions inspirées par la pensée orientale, par des attitudes statiques et contemplatives, par une recherche sur les micro-intervalles. Une grande partie de sa musique est restée longtemps inédite.

scène, musique de dénomination soit d'œuvres musicales originales (la musique de Beethoven pour *Egmont*, celle de Mendelssohn pour *le Songe d'une nuit d'été*), soit d'œuvres préexistantes adaptées pour un spectacle.

sceng → orgue à bouche.

scénographie et technique de la mise en scène ensemble des idées, des éléments, des mécanismes inhérents à la technique scénique d'un spectacle. A proprement parler, la scénographie est l'art qui se propose de définir le milieu dans lequel se déroule l'action, aussi bien dans le théâtre lyrique ou en prose, qu'au cinéma ou dans les spectacles conçus pour la télévision; la technique de la mise en scène désigne l'ensemble des mécanismes et des opérations assurant le fonctionnement de chaque composante du dispositif scénique. Le rapport entre musique, scénographie et technique de la mise en scène commença à se préciser clairement dans les intermèdes du XVI[e] s. : par exemple, lors de l'exécution des six intermèdes de l'*Amico fido* (1585), mis en place par Bernardo Buontalenti pour la nouvelle salle des Offices de Florence, on fit déjà usage de nombreuses machines pour les mouvements de scène, annonçant la complexité des appareils et des fastueux décors du futur opéra. La scénographie du XVI[e] s. est liée à l'avènement aussi bien de l'opéra que de la fête de cour (ballet, masque, etc.), ces spectacles demandant de nombreux et soudains changements de décors. La technique *à coulisses* apparut à cette époque, élaborée par des artistes de talent (parmi lesquels Aleotti, architecte du théâtre Farnèse à Parme) : les panneaux des décors étaient montés sur des chariots, que des treuils, manœuvrés sous la scène, faisaient coulisser; depuis les cintres, à l'aide de contrepoids, on manœuvrait des machines aériennes. En étendant indéfiniment en profondeur l'espace de perspective en trompe-l'œil, et, en le reliant à l'espace réel de la salle au moyen d'un seul axe visuel central, on réussit à donner aux scènes une impression de vérité et d'illusion optique et allégorique, renforçant l'effet des ingénieuses métaphores rhétoriques du texte. Ce n'est pas un hasard si Giacomo Torelli, l'inventeur de la scène «à illusions», à axe central, fut invité à Paris par le Roi-Soleil, en 1645. Les princes rivalisèrent pour s'assurer les services des plus grands scénographes; le grand Burnacini exerça à la cour de Vienne, et Santurini à Munich. En général, ils étaient tous italiens, à l'exception de l'Anglais, Inigo Jones (1605-1640), metteur en scène anglais et organisateur de masques de cour. C'est à Venise, en 1637, que fut ouvert le premier théâtre pour public payant, le San Cassian : l'innovation, qui se répandit rapidement, eut une répercussion importante. On vit apparaître, dans les théâtres publics, des saisons régulières d'opéras, conçues par des imprésarios et fréquentés par une société très variée, considérant le théâtre comme un divertissement et un événement mondain. Pendant une certaine période, les structures scéniques ne se différencièrent pas de celles en usage dans les fêtes de cour, jusqu'à ce que, sur les scènes italiennes, la famille Bibiena, et, en particulier, les frères Ferdinand et Francesco, introduisent la *veduta per angolo* (perspective d'angle) conçue suivant la perspective à deux points de fuites, externes au cadre scénique, lesquels, en créant deux directions opposées pour les lignes de fuite, produisent l'effet d'angle au centre.

Vers la fin du XVII[e] s., apparut, en opposition, à la scène d'angle et à ses variantes (comme la *scène diagonale*), un nouveau genre de scène répondant à un goût plus sévère et se voulant plus pictural : la *scène-cadre*, créant l'illusion avec la toile de fond; on diminua donc le nombre de coulisses latérales, et on utilisa souvent un grand arc scénique en premier plan. Annonçant la scénographie néoclassique, dans les milieux architecturaux, et influencée par la peinture des ruines et par l'art de peindre des vues d'extérieurs de caractère naturaliste, la scénographie du XVIII[e] s. comptera, en Italie, des artistes comme F. Juvarra, P. Rhigini, et, vers la fin du siècle, les

deux frères Bernardino et Fabrizio Galliari. Avec le néoclassicisme, les innovations de la mise en scène, venant cette fois surtout d'Allemagne, sous la poussée du *Sturm und Drang*, cherchèrent à dépasser l'illusionnisme comme une fin en soi, au nom de l'utilisation rationnelle et mesurée de la perspective, de la fidélité à la reconstruction des milieux historiques (particulièrement d'époque gréco-romaine), ainsi que pour une plus grande véracité des paysages. Pendant que travaillaient, en Allemagne, Quaglio et Schinkel; en Autriche, Platzer; en Angleterre, de Loutherbourg; en Italie, on trouvait Giovanni, Gaspare Galliari et F. Fontanesi dont les recherches s'appuyaient sur les écrits théoriques de F. Milizia et F. Algarotti. En Italie, pour la scénographie, on assista à la suprématie de l'école milanaise (Théâtre de la Scala et Académie de Brera) dont les meilleurs représentants furent P. Gonzagua et P. Landriani. La mise en scène du XIX^e s. en découla. S'éloignant de la rigueur rationaliste, le romantisme permit au metteur en scène d'opérer une interprétation beaucoup plus libre, par rapport à l'histoire et aux styles. On s'intéressa à toutes les époques et à toutes les civilisations, ainsi qu'aux sujets les plus variés, le plus souvent encore peints sur des toiles de fond et enrichis d'effets de lumière et d'ombre. Dans le domaine lyrique, P. Cicéri à Paris, A. de Pian à Vienne, S. Quaglio à Munich, A. Sanquirico à Milan, F. Bagnara à Venise et A. Niccolini à Naples travaillèrent dans cette direction.

Pendant ce temps, une révolution s'effectua dans le domaine de la technique de la lumière. Depuis la Renaissance et jusqu'à P. J. de Loutherbourg (qui, sur les scènes anglaises, utilisera admirablement de tels moyens pour créer des effets extraordinaires : clair de lune, volcans, bourrasque, etc.), les metteurs en scène avaient recours à des lampes et des chandelles, employées par centaines. Mais, en 1822, à l'Opéra de Paris, on introduisit la lumière à gaz; on utilisa ensuite les lumières de rampe et, enfin, l'électricité. On chercha alors à obtenir l'obscurité dans la salle (ce qui était irréalisable auparavant) et, de cette manière, apparut la scène «à boîte optique»; le rideau remplaça l'usage des changements à vue et le concept de la quatrième cloison s'affirma. L'étape suivante fut dès lors rendue possible — en terme de rigueur documentaire et de réalisme — surtout grâce aux innovations techniques, allant de l'invention de l'éclairage électrique (1883, Scala de Milan) à l'introduction sur les scènes d'éléments élévateurs (ponts mobiles), actionnés hydrauliquement. La reconstruction minutieuse des ambiances et la simulation des phénomènes naturels entraînèrent non seulement la présence sur scène d'éléments solides (constructions, pièces d'ameublement) mais aussi l'installation de dispositifs électriques pour des effets spéciaux comme les couchers de soleil, les arcs-en-ciel, les incendies, les projections multiples, cascades, tempêtes, etc. Les grands opéras véristes italiens furent représentés de cette façon; les grands metteurs en scène, tels C. Ferrario, A. Rovescalli, A. Parravicini, V. Rota travaillèrent désormais dans de grands ateliers privés; les créateurs de costumes les plus importants furent L. Sapelli et A. Edel. Mais, au seuil du XX^e s., la révolution opérée dans le domaine artistique concerna aussi le théâtre et l'opéra, où, pour la première fois, après presque trois siècles, on assista à un changement radical opposant tradition picturale et tradition de la perspective représentative de la mise en scène. Les changements fondamentaux résidèrent, tout d'abord dans le nouvel intérêt accordé à l'acteur et à ses qualités physiques et dynamiques, en une mise en scène plastique, avec des éléments tridimensionnels, sans imitation de la réalité, mais au contraire, avec une recherche d'abstraction; enfin, dans l'affirmation du rôle du régisseur, au côté du metteur en scène. Deux metteurs en scène furent les artisans de cette nouvelle perspective : le Suisse A. Appia, dont les recherches trouvèrent un riche terrain d'expérience dans l'œuvre de Wagner, et l'Américain G. Craig. Une fois cette voie ouverte, on vit, en quelques années, apparaître une vague de réactions, cherchant définitivement à piétiner le concept de scène «illusionniste»; il y eut, comme exemples significatifs, d'une part, la mise en scène dénudée et objective de Brecht-Weill et d'autre part, les apports des plus importants metteurs en scène de l'avant-garde historique européenne. A cette époque, les peintres se mirent à travailler aussi bien pour les scènes lyriques (Depero, Prampolini, Bragaglia, Gabo, Pevsner, Malevitch, Popova, Schlemmer) que pour les scènes des Ballets russes de Diaghilev à Paris (les grands fonds de scène, au début, furent conçus par A. Benois, Bakst, Larionov, Gontcharova, puis par Picasso, Braque, Matisse, De Chirico). Parallèlement, mais plus proche des théories proposées par Appia et Craig, l'expressionnisme musical engagea des peintres comme Kokoschka, Munch et parfois, des musiciens-peintres comme Schoenberg. Toujours dans le milieu pictural, à partir de 1933, on peut citer les collaborations au Mai musical florentin et à la Scala, pour monter les grands opéras du passé, de Carrà, Severini Casorati, Sironi et Savinio pour les costumes surtout. Après la Seconde Guerre mondiale, le rôle du régisseur, prit une plus grande importance; il devint, non seulement le coordinateur des mouvements et de la récitation des chanteurs, mais encore l'organisateur du spectacle entier, aussi bien pour les interprétations musicales que pour les choix figuratifs. Le «metteur en scène-régisseur» fut de plus en plus fréquent, de L. Visconti, F. Zeffirelli à P.L. Pizzi; et la collaboration entre metteur en scène et régisseur devint plus étroite : par ex., L. Damiani-G. Strehler, ou E. Frigerio-G. Strehler et, dans un domaine plus expérimental, en Italie et ailleurs, G. Aulenti-L. Ronconi, R. Peduzzi-P. Chéreau, D. Borovkij-J. Ljubimov, D. Hockney et J. Cox.

scetavaiasse instrument idiophone de la musique populaire d'Italie méridionale, spécialement de la Campanie et des Pouilles. Il s'agit d'un → racleur fabriqué à partir d'une planche de bois, dont l'un des bords est taillé en dents de scie, alors qu'une série de sonnailles métalliques est appliquée sur la surface la plus large. On fait glisser rythmiquement un bâton le long des crans, ce qui provoque l'émission d'un son de grattement et le cliquetis des sonnailles.

Schaeffer Pierre (Nancy 1910) compositeur français. Ingénieur et technicien du son à la Radio française, il a lié son nom au développement de la musique concrète, c'est-à-dire à l'utilisation formelle de sons et de bruits enregistrés. Organisateur d'études expérimentales et de recherches, il a composé, entre autres,

la *Symphonie pour un homme seul* (1949-50) et l'opéra *Orphée 1953*. Ces deux œuvres sont concrètes et furent conçues en collaboration avec P. Henry. En 1958, il crée le Groupe de recherches musicales (GRM). Il a publié les ouvrages suivants : *A la recherche d'une musique concrète* (1952), *Traité des objets musicaux* (1966), ainsi que de nombreux articles et essais.

Schaeffner André (Paris 1895-1980) musicologue et ethnomusicologue français. Fondateur (1929) et directeur (jusqu'en 1965) du département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, professeur à l'Institut d'ethnologie de Paris (1936-1943) et président de la Société française de musicologie (1958-1961), il s'est consacré à l'étude des instruments de musique européens et extra-européens (*Origine des instruments de musique*, 1936) et des aspects sociaux et religieux des traditions musicales d'Afrique noire, où il a mené plusieurs missions pour le compte du Centre national de la recherche scientifique. Il a publié, en outre, des essais sur des compositeurs du XX[e] s., dont Debussy et Stravinski.

Schafer R. Murray (Sarnia 1933) compositeur canadien. Lié à différentes expériences (musique sérielle, musique aléatoire, *mixed media*), il est l'un des représentants les plus connus de la nouvelle musique canadienne. Parmi ses œuvres de théâtre musical figurent : *Loving/Toi* (1966), *Patrie* (1972), *Apocalypsis* (1977).

Schäffer Boguslaw (Lwów 1929) compositeur et théoricien polonais. Il a composé de la musique instrumentale (pour orchestre et de chambre), électronique et théâtrale (happenings, «action music», etc.), en s'appropriant différentes expériences de la «nouvelle musique», à propos de laquelle il a également écrit un ouvrage qui a eu une influence déterminante en Pologne.

Schalk Franz (Vienne 1863 - Edlach 1931) chef d'orchestre autrichien. Il fut l'élève et un grand admirateur d'A. Bruckner — dont il diffusa les œuvres — et l'ami intime de H. Wolf. Chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne, il fut l'un des fondateurs du Festival de Salzbourg, où il se produisit régulièrement dans toutes les premières éditions. Ses interprétations de la tétralogie de Wagner restent mémorables.

Schall Claus Nielsen (Copenhague 1757 - Kongens, Lyngby, Copenhague, 1835) danseur, violoniste, chef d'orchestre et compositeur danois. A partir de 1772, il exerça au théâtre royal et à la cour de Copenhague, tout d'abord comme danseur de ballet, puis comme collaborateur de son maître, le chorégraphe V. Galeotti (pour lequel il composa et dirigea des ballets) et enfin comme instrumentiste. Il écrivit de la musique lyrique, influencée particulièrement par les modèles de J. A. P. Schulz (6 singspiele et 15 ballets), ainsi que des concertos pour violon et des œuvres instrumentales de chambre.

Scharwenka Franz Xaver (Szamotuly, Poznań, 1850 - Berlin 1924) pianiste et compositeur allemand d'origine polonaise. Concertiste dès 1869, il se produisit en Europe et notamment aux Etats-Unis. En 1881, il fonda à Berlin un Conservatoire dont il ouvrit, en 1891, une section à New York. Il composa, entre autres, un opéra, une symphonie, 4 concertos pour piano, de la musique de chambre et pour piano.

Scharwenka Ludwig Philipp (Szamotuly, Poznań, 1847 - Bad Nauheim, Hesse, 1917) compositeur allemand d'origine polonaise. Concertiste de piano, il enseigna dès 1881 au Conservatoire fondé par son frère Franz Xaver S. Sa production, qui s'inspire parfois de thèmes populaires polonais, comprend des compositions pour piano, ainsi que de la musique de chambre et symphonique.

Schat Peter (Utrecht 1935) compositeur hollandais. Il est l'un des auteurs les plus connus de son pays. Il se définit comme un post-schoenberguien et il entend promouvoir avec sa musique, qui comprend de la musique de chambre (comme le *Septet* pour flûte, hautbois, cor, clarinette basse, violoncelle, piano et percussion, de 1958), des symphonies (la *Symphonie* op. 27 de 1978) et des œuvres lyriques (les opéras *Het Labyrinth* de 1966 et *Houdini* de 1976), la coexistence harmonique de tous les sons en fonction d'une inspiration fidèle au principe sériel.

Scheibe Johann Adolf (Leipzig 1708 - Copenhague 1776) compositeur et théoricien allemand. A Hambourg (1737-1740), il publia l'hebdomadaire «Der critische Musikus», dans lequel il attaqua violemment la musique de Bach et l'opéra italien, suscitant d'âpres polémiques. En 1744, il devint directeur de la chapelle royale de Copenhague et y resta jusqu'en 1769, comme compositeur de cour et critique. En dehors de sa vaste production musicale, il est connu pour ses écrits théoriques, dans lesquels il défendit la nécessité d'une réforme du livret, et du renoncement à la virtuosité des chanteurs, au profit d'une meilleure fusion entre l'action dramatique et la musique, annonçant les solutions de Gluck.

Scheidemann Heinrich (Wöhrden, Holstein, v. 1596 - Hambourg 1663) compositeur et organiste allemand. Il fut l'élève de J. P. Sweelinck; en 1625, il succéda à son père, organiste à Ste-Catherine de Hambourg. Sa production pour orgue (chorals, magnificat, Kyrie, préludes et fugues, motets élaborés) repose sur la tradition organistique allemande, heureuse union de la tradition polyphonique et d'une recherche de couleur instrumentale.

Scheidt Samuel (Halle 1587 - 1654) organiste et compositeur allemand. Il fut l'élève de J. P. Sweelinck; à partir de 1609, il exerça à Halle comme organiste, maître de chapelle à la cour et responsable des orgues. La crise de la guerre de Trente Ans ne lui permit d'obtenir un emploi modeste auprès du duc de Saxe qu'en 1642. Apprécié de ses contemporains, spécialement pour sa production vocale, liée à la tradition contrapuntique flamande et allemande, il doit aujourd'hui sa renommée essentiellement à son œuvre pour orgue. Dans la célèbre *Tabulatura nova* (1624) et le *Görlitzer Tabulaturbuch* (1650), servant de base à l'école d'orgue en Allemagne du Nord au XVII[e] s., il développa la technique du pédalier, contribua de façon déterminante au développement des variations sur un thème de choral et abandonna la notation en tablature pour adopter celle en partition. Il écrivit également des pièces variées pour instruments et un traité de composition.

Schein Johann Hermann (Grünhain, Saxe, 1586 - Leipzig 1630) compositeur allemand. Il exerça à Weissenfels et à Weimar; ami de S. Scheidt et de H. Schütz, de 1616 à sa mort, il fut maître de chapelle à l'église St-Thomas de Leipzig. Avec Schütz et Scheidt, il fut l'un des plus grands représentants de l'école polyphonique allemande du XVII[e] s., contri-

buant au développement du choral, du lied à plusieurs voix et basse continue, et de la suite orchestrale en forme de variations. Influencé par le style madrigalesque et concertant italien, il publia de nombreux livres de compositions religieuses (des chants sacrés, un *Te Deum* à 24 voix, des concerts sacrés, des psaumes, des motets) et profanes (lieder polyphoniques, danses instrumentales, madrigaux).

Schenck Johannes (Amsterdam 1656 - Düsseldorf? ap. 1712) virtuose de viole de gambe et compositeur flamand. A partir de 1699, il fut musicien de chambre du Prince-Electeur du Palatinat à Düsseldorf. Il a publié 10 recueils pour différentes formations instrumentales (ou pour voix et instruments) avec prédominance de la viole de gambe (pour la plupart, des fantaisies et des suites), dans lesquels il montre sa connaissance des modèles de Marais et des violistes anglais.

Schenk Erich (Salzbourg 1902 - Vienne 1974) musicologue autrichien. Professeur de 1940 à 1971 et recteur, dès 1957, à l'Université de Vienne, il se consacra à l'étude de l'époque baroque et classique, et, notamment, à celle de Beethoven et de Mozart (dont il publia une fondamentale biographie en 1955). De 1942 à 1972, il dirigea les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, dont il rédigea lui-même différents volumes.

Schenk Johann Baptist (Wiener Neustadt 1753 - Vienne 1836) compositeur autrichien. Il fut professeur particulier de musique, à Vienne (de 1793 à 1794, il eut Beethoven comme élève). Entre 1780 et 1802, il se consacra entièrement au théâtre; il fut l'un des principaux représentants de la floraison du singspiel à Vienne, à la fin du XVIII^e s. (il en composa 8, parmi lesquels *Der Dorfbarbier*, 1796, 2 opéras et 2 opérettes).

Schenker Friedrich (Zeulenrode 1942) compositeur et trombone allemand. Il étudia à Berlin et à Leipzig, puis se perfectionna avec Dessau. Il fait partie des compositeurs de la République démocratique allemande les plus ouverts aux nouvelles techniques et à l'expérimentation, avec un certain goût pour une agressivité anticonformiste.

Schenker Heinrich (Wisniowczyki, Galicie, 1868 - Vienne 1935) théoricien de la musique autrichien, d'origine polonaise. Elève de Bruckner et professeur de piano réputé, il élabora, à partir de l'analyse des procédés de compositions que l'on trouve dans les chefs-d'œuvre du XIX^e s. (notamment chez Beethoven et chez Brahms), une nouvelle théorie de la musique tonale et de ses structures, dont il exposa les éléments dans les revues qu'il fonda à Vienne, «Der Tonwille» (1921-1924) et «Das Meisterwerk in der Musik» (1925-1930), et dans son œuvre majeure *Neue musikalische Theorien und Phantasien* («Nouvelles Théories et fantaisies musicales», 1906-1935, 3 vol. consacrés à l'harmonie, au contrepoint et à la composition libre). Sa théorie se fonde sur le remplacement des concepts traditionnels de «tonalité» et de «modulation» par ceux, plus larges, de *degré tonal* et de *tonalisation*, qui permettent une analyse plus organique et moins arbitraire des structures internes d'une composition. Les théories de Schenker ont eu une particulière importance dans le développement de l'analyse musicale moderne, notamment aux Etats-Unis.

Scherchen Hermann (Berlin 1891 - Florence 1966) chef d'orchestre allemand. En 1912, il dirigea le *Pierrot lunaire* et la *Symphonie de chambre* de Schoenberg. En 1919, il fonda à Berlin une société pour la musique nouvelle, en 1920, la revue «Melos» et, en 1933, «Musica viva». En 1954, il créa un institut de musique électronique à Gravesano (Canton du Tessin); il organisa des cours, des conférences et des séminaires sur l'étude de la musique contemporaine. Il fut un grand interprète, non seulement de musique moderne, mais du répertoire classique et romantique. Auteur de méthodes didactiques et d'ouvrages d'esthétique et de vulgarisation, il est également connu comme compositeur de musique de chambre et vocale.

Scherchen-Hsiao Tona (Neuchâtel 1938) compositeur suisse, fille du chef d'orchestre Hermann Scherchen et du compositeur chinois Hsiao Shu-sien. Elle étudia au Conservatoire de Pékin, et à Shangai, la musique et la littérature chinoise, ainsi que l'instrument classique local appelé p'ip'a; en Europe, elle fut ensuite l'élève de Henze au Mozarteum de Salzbourg, de Messiaen à Paris, où elle expérimenta également la musique concrète avec P. Schaeffer, et enfin de Ligeti à Vienne. Ses compositions, liées aux expériences de la «musique nouvelle», conservent des caractères orientaux et des comportements rituels, notamment celles pour soliste ou pour un nombre réduit de voix et d'instruments (telles *Tzoue* pour trois instruments, 1970; *Yun-Yu* pour violon et vibraphone, 1972; *Lien* pour alto seul, *Tjao-Houen* pour ensemble de chambre et *Yi* pour 1 marimba et 2 joueurs, de 1973 toutes les trois; *Lô* pour trombone et cordes, 1979), mais également celles pour grand orchestre (comme *Khouang*, 1968; *Vague-T'ao*, 1975, etc.).

Schering Arnold (Breslau 1877 - Berlin 1941) musicologue allemand. Directeur, à partir de 1933, de la revue «Monuments de l'art musical allemand», il publia, entre autres, une histoire du concerto instrumental (1905) et de l'oratorio (1911), des essais sur la Renaissance, sur Beethoven et sur Bach, ainsi qu'une étude sur la pratique d'exécution (1931). Son *Geschichte der Musik in Beispielen* («Histoire de la musique à travers les exemples», 1931) est fort réputé.

scherzo terme par lequel, au XVII^e s., on désignait des pièces brèves à plusieurs voix, de caractère vif et populaire. // A partir de la fin du XVIII^e s., mouvement rapide, de rythme ternaire, de forme ternaire (A-B, trio-A', reprise), qui, dans les formes instrumentales (symphonie, sonate, quatuor) remplaça généralement le troisième mouvement, c'est-à-dire le menuet. Déjà introduit par Haydn, Beethoven en fit un usage constant (parfois en anticipant le deuxième mouvement, comme dans la *Neuvième Symphonie*; ou en le construisant en forme de rondo, tel un second trio et une nouvelle reprise, comme dans la *Septième Symphonie*; ou en forme de sonate, dans le *Quatuor* n° 1 de l'op. 59), en lui conférant les caractéristiques qui seront largement exploitées par les romantiques.

Schiano Mario (Naples 1933) saxophoniste alto de jazz. Dans les années 60, son œuvre a représenté l'une des propositions les plus originales de l'improvisation italienne par le mélange, ironique, des éléments du

free et des inflexions du blues avec la tradition napolitaine, en un discours riche en éléments parodiques.

Schiassi Gaetano Maria (Bologne 1698 - Lisbonne 1754) violoniste et compositeur italien. Violoniste virtuose, il vécut surtout à l'étranger à partir de 1727, à la cour de Darmstadt et, de 1735 à sa mort, au service de la chapelle royale de Lisbonne. Ce qui reste de sa production d'opéras (2 œuvres) et d'oratorios le place comme disciple de Perti; *Zanina*, en dialecte bolonais, connut un succès particulier. On trouve également l'empreinte de l'école bolonaise, à laquelle il appartenait, dans sa production instrumentale, comprenant 2 symphonies (en 3 mouvements), des sonates de chambre et des concertos (parmi lesquels furent publiés, *XII Concerti a violino principale et Trattenimenti musicali per camera* pour violon et basse continue). Il entretint une longue correspondance avec le Père Martini.

Schibler Armin (Kreuzlingen, 1920) compositeur suisse. Elève de W. Burkhard, il s'orienta tout d'abord vers un style néobaroque; par la suite, après avoir fréquenté les cours de musique nouvelle de Darmstadt (1949-1953), il trouva son propre langage, fondé sur la valorisation de l'élément rythmique, mais également ouvert à des influences jazz et pop. Il a composé des œuvres théâtrales, des ballets et un nombre considérable de pièces instrumentales et vocales.

Schiedermair Ludwig (Ratisbonne 1876 - Bensberg, Cologne, 1957) musicologue allemand. Fondateur (1927) et directeur (jusqu'en 1945) des Archives Beethoven à Bonn, il publia des ouvrages fondamentaux sur l'opéra allemand des XVIII^{e} et XIX^{e} s., sur la vie et l'œuvre de Mozart et de Beethoven.

Schikaneder Emanuel, ou J.J. Schickeneder, (Straubing 1751 - Vienne 1812) imprésario de théâtre, acteur et librettiste allemand. Après avoir parcouru les provinces bavaroises et autrichiennes pendant de nombreuses années, comme directeur de troupe et imprésario, en 1789, il s'installa à Vienne comme directeur et imprésario du Theater auf der Wieden (puis du Theater an der Wien), devenant célèbre grâce à ses mises en scène fondées sur la farce, le merveilleux et l'ingéniosité des machines (la *Zauberoper*). Ami de Mozart (avec lequel il partageait l'idéal franc-maçonnique), il fut l'imprésario et le librettiste de *la Flûte enchantée* (où il interpréta le rôle de Papageno, lors de la première, en 1791). En constantes difficultés financières, il fut définitivement ruiné en 1807, sombra dans la folie et mourut dans la misère.

Schillinger Joseph (Charkov 1895 - New York 1943) compositeur, théoricien et chef d'orchestre russe, naturalisé américain. Elève de N. Tchérepnine et professeur à Kharkov et à Léningrad, où il fonda le premier orchestre jazz russe, il s'installa en 1928 aux Etats-Unis et poursuivit son activité d'enseignant. Il s'intéressa à la musique électronique et développa une méthode de composition fondée sur des principes mathématiques rigides.

Schillings Max von (Düren, Rhénanie, 1868 - Berlin 1933) compositeur, chef d'orchestre et professeur allemand. Il travailla à Bayreuth, à Stuttgart et à Berlin et composa surtout de la musique d'opéra, dont un succès, *Monna Lisa* (1915), très influencé par le style wagnérien et idéologiquement proche des conceptions de Pfitzner.

Schindler Anton Felix (Medlov, Moravie, 1795 - Bockenheim, Francfort-sur-le-Main, 1864) chef d'orchestre et compositeur de musique autrichien. Son nom est lié à Beethoven (son ami intime à partir de 1814), dont il écrivit une biographie à succès (1840), riche de détails, mais pas toujours dignes de foi. Il hérita ensuite, parmi d'autres documents autographes, de ses quelques 400 cahiers de conversation; mais il n'en conserva que 137 et détruisit les autres car, à son avis, ils contenaient des jugements trop sévères à l'égard du pouvoir en place.

Schinelli Achille (Breme Lomellina, Pavie, 1882 - Milan, 1969) compositeur et professeur italien. Il s'adonna à la diffusion de la musique et du chant choral dans les écoles. Il publia, en outre, des traités théoriques et pratiques, et des recueils de chants populaires. Il composa des œuvres lyriques et de concert.

Schipa Tito (Lecce 1888 - New York 1965) ténor italien. Il fit ses débuts en 1910 puis se produisit dans les plus grands théâtres italiens et étrangers jusqu'en 1950; il donna des concerts jusqu'en 1958. Il est considéré comme le plus grand ténor lyrique léger des cinquante dernières années et l'un des plus grands chanteurs du siècle. Diplômé en composition, très musicien, S. possédait une voix d'un volume limité et relativement peu étendue; mais elle était dotée d'un timbre fascinant et spécialement adapté pour exprimer les nuances de la tendresse, de la profonde tristesse et de l'abandon élégiaque; sa technique très poussée conférait à son expression vocale une facilité et une souplesse sans égal. Nécessairement lié, à cause des limites de ses moyens vocaux, à un répertoire peu étendu (qu'il voulut restreindre encore plus dans la seconde partie de sa carrière), S. excella dans *Don Giovanni* de Mozart, *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, *la Sonnambula* de Bellini, *la Traviata, Rigoletto* de Verdi, *Manon* de J. Massenet, *Mignon* de Thomas et *l'Arlesiana* de F. Cilea; il faut rappeler ses mémorables interprétations de *Werther* de Massenet, de *Don Pasquale* et d'*Elisir d'amore* de Donizetti.

Schippers Thomas (Kalamazoo, Michigan, 1930 - New York 1977) chef d'orchestre américain. Il débuta en 1948; en 1950, il dirigea à Philadelphie, en tant que directeur attitré du festival des Deux Mondes de Spolète depuis sa fondation, la première représentation du *Consul* de Menotti, dont il était l'ami et le collaborateur.

Schira Francesco Vincenzo (La Vallette, Malte, 1809 - Londres 1883) compositeur et chef d'orchestre maltais. Elève au Conservatoire de Milan, il s'installa ensuite à Lisbonne et, en 1942, à Londres, où il dirigea plusieurs théâtres (Drury Lane, Covent Garden, etc.); il composa des œuvres à succès, sur des sujets historiques romancés (*Mina*, 1849; *Niccolò de' Lapi*, 1863). Ses romances étaient célèbres dans les salons victoriens.

Schirmer Gustav (Königsee, Thuringe, 1829 - Eisenach 1893) éditeur de musique américain d'origine allemande. Il fonda sa propre maison à New York en 1866 et contribua remarquablement à la diffusion de la culture musicale allemande et européenne en Amérique du Nord. L'entreprise fut reprise et agrandie par ses fils RUDOLPH EDWARD I (1859-1919) et GUSTAVE II (1864-1907), qui créèrent de nouvelles collections de classiques et publièrent, à partir de 1915, la revue «The Musical Quarterly».

Schiske Karl (Györ, Hongrie, 1916 - Vienne 1969) compositeur autrichien. Son œuvre, influencée par Schoenberg, Hindemith et Stravinski, mais également par la polyphonie flamande, possède une solide structure contrapuntique et formelle (2 oratorios, 5 symphonies, etc.).

schisma ou comma minime, c'est la différence entre le → comma diatonique et le comma syntonique. C'est la plus petite valeur des intervalles musicaux : mesuré en cents, il vaut 24 – 22 = 2 cents. Absolument inappréciable comme différence pratique de hauteur autonome, il a joui d'une certaine considération dans la multitude des mesures d'intervalles que nous rencontrons dans les anciens accords.

Schjelderup Gerard Rosenkrone (Christiansand 1859 - Benediktbeuren, Bavière, 1933) compositeur et musicologue norvégien. Il vécut surtout en Allemagne et adopta un langage wagnérien, tout en restant fidèle à la tradition musicale norvégienne. Il est l'auteur des livrets de toutes ses œuvres théâtrales (11 opéras et une fable-ballet); il composa également des musiques de scène, 2 symphonies, 2 poèmes symphoniques et d'autres œuvres pour orchestre, des mélodies et des chœurs populaires, de la musique de chambre, ainsi que des monographies sur Grieg et sur Wagner.

Schleifer → coulé.

Schlesinger Adolph Martin (Sülz, Silésie, 1769 - Berlin 1838) éditeur allemand. Il fut le fondateur de la maison berlinoise qui, en activité dès 1810, publia des œuvres de Weber, de Beethoven et la première édition de la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach. Son fils HEINRICH (1810-1879) étendit les éditions à Liszt, Chopin et P. Cornélius et, en 1851, fonda la revue culturelle et d'information «Echo». MORITZ ADOLPH (1797-1871), frère de Heinrich, ouvrit en 1821 une maison du même nom à Paris. Il publia des musiques de Halévy, de Chopin, de Berlioz et de Meyerbeer et il fit collaborer à sa revue, la «Gazette musicale», des personnages aussi illustres que Liszt, Schumann, Wagner et G. Sand.

Schlick Arnold (peut-être Heidelberg v. 1460 - ap. 1521) organiste, luthiste et compositeur allemand. Aveugle, il fut concertiste, responsable et expert d'orgue, en Hollande et en Allemagne. Il est l'auteur du premier traité, en langue allemande, consacré à l'orgue, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511) et d'un recueil de pièces en tablatures : *Tablaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten* (1512), constituant le premier exemple imprimé de tablatures allemandes pour orgue et luth.

Schlippenbach Alexander von (1938) pianiste de jazz allemand. Il s'est affirmé comme l'un des Européens les plus originaux à assimiler le free jazz, qu'il a «contaminé» par les langages contemporains les plus avancés (Varèse, Stockhausen).

Schlitzer Franco (Naples 1909-1963) musicologue italien. Il faut remarquer, dans son œuvre, ses études sur l'école napolitaine (essais sur Pergolèse, Galuppi, Leo, Traetta et Sacchini).

Schlœzer Boris Fedorovitch de (Vitebsk 1881 - Paris 1969) critique musical russe naturalisé français. Il émigra à Paris en 1920 et fut l'un des principaux collaborateurs de la «Revue musicale»; il fut également un observateur attentif de la musique contemporaine et il se situe parmi les défenseurs du néoclassicisme. Beau-frère et ami de Scriabine, il lui consacra une monographie (1923). Il publia en outre un livre sur Stravinski (1929), ainsi qu'une *Introduction à J.-S. Bach* (1947), et plusieurs essais d'esthétique musicale dans lesquels il annonce certaines positions de l'esthétique structuraliste.

Schlüsselfidel instrument cordophone utilisé en Allemagne pendant la Renaissance et décrit par → Praetorius. Il a une forme intermédiaire entre la → vielle et la → fidula, c'est-à-dire qu'il possède une caisse d'harmonie en forme de viole, et un manche avec des chevilles semblables à celles de la vielle. Les cordes, frottées par l'archet, comme pour la fidula, sont actionnées par la main gauche sur les touches et les tangentes, comme dans la vielle et dans la → nyckelharpa suédoise.

Schmelzer Johann Heinrich (? v. 1623 - Prague 1680) violoniste et compositeur autrichien. Violoniste virtuose très célèbre, il écrivit de nombreux ballets (sous la forme d'intermèdes et en forme de suites, avec de fréquentes réminiscences populaires) pour les représentations d'opéras italiens montés à Vienne, entre 1665 et 1680. Il a aussi composé des oratorios; mais ses œuvres les plus célèbres sont les sonates pour violon seul, qui influencèrent les expériences successives de H. Biber et de J. J. Walther.

Schmid Bernard musiciens alsaciens. BERNARD LE VIEUX (Strasbourg 1535-1592) organiste et compositeur. Il joua les orgues de l'église St-Thomas (1560-1564), puis celles de la cathédrale (1564-1592), et, enfin, quelques mois avant sa mort, celles de l'église St-Pierre-le-Jeune. Il a publié une importante tablature d'orgue, *Zwey Bücher einer neuen künstlichen Tabulatur... allen Organisten und angehenden Instrumentisten zu nutz* (1577), qui comprend diverses transcriptions de motets, chansons et danses. BERNARD LE JEUNE (Strasbourg 1567-1625) organiste et compositeur, fils du précédent. Organiste de St-Thomas, il succéda à son père à l'orgue de la cathédrale de Strasbourg en 1592. Comme lui, il a publié une imposante tablature d'orgue, contenant des transcriptions d'œuvres pour la plupart d'auteurs italiens (tels que G. et A. Gabrieli, C. Malvezzi, L. Marenzio, F. Maschera, C. Merulo, G.-M. Orlandini, A. Striggio ou O. Vecchi) : *Tabulatur-Buch von allerhand ausserlesnen, Schönen Lieblichen Præludijs, Toccaten, Motteten, Canzonetten, Madrigalien und Fugen...* (1607).

Schmid Erich (Balsthal, Solothurn, 1907) chef d'orchestre et compositeur suisse. Il a étudié à Francfort et à Berlin (avec A. Schoenberg). Il a dirigé l'orchestre de la Tonhalle de Zurich et il a interprété un grand nombre de musiques contemporaines. Il s'est révélé être un compositeur attentif aux leçons de Schoenberg et de Webern et il a privilégié les formes courtes et les petites formations.

Schmidl Carlo (Trieste 1859-1943) éditeur et musicographe italien. Il fonda sa maison d'édition en 1899 et publia, avant de la céder à Ricordi (1902), des musiques de plusieurs auteurs italiens (dont Busoni et Smareglia). Il rédigea en outre un *Dizionario universale dei musicisti* («Dictionnaire universel des musiciens», 1887-1938) et publia deux essais sur *R. Schumann* (1890) et G. S. Mayr (1901).

Schmidt Franz (Pressburg, aujourd'hui Brastislava, 1874 - Perchtoldsdorf, près de Vienne, 1939) compositeur autrichien. Il fut l'élève, à Vienne, de Bruckner et de R. Fuchs et y enseigna le violoncelle et le piano. Il composa 2 opéras, l'oratorio *Das Buch mit sieben*

Siegeln («le Livre aux sept sceaux», 1935-1937), de la musique symphonique (4 symphonies) et de chambre, en exploitant les influences de Bruckner et de Liszt et, notamment, de Reger.

Schmieder Wolfgang (Bromberg, aujourd'hui Bydgoszcz en Pologne, 1901) bibliographe et musicologue allemand. Directeur de plusieurs bibliothèques en Allemagne et du périodique de bibliographie musicale «Bibliographie des Musikschriftums» (1954-1964), il est l'auteur du catalogue thématique et systématique des œuvres de J.-S. Bach (*Bach-Werk-Verzeichnis*, sigle BWV, 1950), aujourd'hui adopté universellement.

Schmitt Florent (Blâmont 1870 - Neuilly 1958) compositeur français. Il étudia au Conservatoire de Paris et obtint le Prix de Rome avec son opéra *Sémiramis* (1900). Bien que non étrangère aux ferments des différentes avant-gardes parisiennes, sa musique reste empreinte d'un timbre impressionniste, soutenu par une vigoureuse imagination symphonique d'influence allemande. Ses qualités se révèlent surtout dans le «drame muet» *la Tragédie de Salomé* (1911-1920) et dans l'opéra *Antoine et Cléopâtre* (1920; il en tira 2 suites symphoniques), dans 4 ballets (dont *le Petit Elfe Ferme-l'œil*, 1924; *Oriane et le prince d'amour*, 1937; *l'Éventail de Jeanne*, 1919), dans de nombreuses pièces pour orchestre (comme *Rêves*, 1915; les 3 suites de *Salammbô*, 1925; *Ronde burlesque*, 1927) et de chambre (p. ex. le *Quintette* pour piano et cordes, 1908; *Sonate* pour violon et piano, 1929; *Trio* à cordes, 1944; *Quatuor* à cordes, 1947). Il consacra au piano une intéressante série de pièces courtes, d'une écriture pleine d'aisance (*Musiques intimes*, 1890-1904; *Musiques foraines*, 1902; *Suite sans esprit de suite*, 1937). Il composa également de la musique sacrée (dont le *Psaume XLVII* pour soprano, chœur, orgue et orchestre).

Schnabel Artur (Lipnik, Bielitz, 1882 - Axenstein, Suisse, 1951) pianiste et compositeur autrichien naturalisé américain. Élève de Th. Leschetizky à Vienne, il se fit rapidement remarquer comme interprète de Brahms, de Schumann et des classiques allemands. Plus tard, il limita progressivement son répertoire à Mozart, Beethoven et Schubert, approfondissant la civilisation musicale viennoise entre l'époque des Lumières et la Restauration. Il fut le premier pianiste qui enregistra sur disque toutes les *Sonates* de Beethoven.

Schnebel Dieter (Lahr, Forêt-Noire, 1930) compositeur et théologien allemand. Son activité de compositeur prend son essor à partir du Stockhausen sériel, pour se tourner ensuite vers de nouvelles expériences sur la voix (*Glossolalies*, ou le cycle de pièces *für stimmen*) et des projets de «métamusique» ou de musique négative qui se réclament de Cage. Ses travaux les plus récents reprennent les matériaux du passé. Une partie de ses écrits, très significatifs, est rassemblée dans l'ouvrage *Denkbare Musik* (1971).

Schneider Hortense (Bordeaux 1833 - Paris 1920) soprano française. Elle fut une célèbre interprète de vaudevilles et d'opérettes. Muse d'Offenbach, elle chanta aux Bouffes-Parisiens, au Théâtre des Variétés et au Théâtre du Châtelet, et diffusa (après 1870) le théâtre musical léger français en Europe.

Schneider Marius (Hagenau, Alsace, 1903 - Marquartstein, 1981) musicologue allemand. Fondateur d'une section d'ethnomusicologie à l'Institut espagnol de musicologie de Barcelone (dès 1944), il a été professeur à l'Université de Cologne (à partir de 1955). Il a mené des recherches fondamentales sur les techniques de la polyphonie primitive et sur leurs caractéristiques ethniques (*Geschischte der Mehrstimmigkeit*, [«Histoire de la polyphonie»], 2 vol., 1934-1935), ainsi que sur la fonction de la musique dans le contexte de la philosophie et des croyances religieuses, magiques et cosmogoniques (*El Origen musical de las animales-simbolos en la mitologia y la escultura antiguas* [«L'Origine musicale des animaux symboles dans la mythologie et dans la sculpture antique»], 1946; *Singende Steine* [«Pierres qui chantent»], 1955). Il a été suivi par l'école dite «d'ethnomusicologie de Cologne» qui a succédé, et sous certains aspects s'est opposée, à l'école positiviste de Berlin fondée par Curt Sachs.

Schneider Max (Eisleben, Saxe, 1875 - Halle 1967) musicologue allemand. Il dirigea, avec R. Steglich, l'édition des œuvres complètes de Haendel. Outre une histoire de la basse continue (thèse, 1918), il écrivit sur Bach (essais critiques et une biographie), Haendel, Telemann et sur la musique baroque en général.

Schneider Paul → Sartorius, Paul.

Schnittke Alfred (Engels 1934) compositeur soviétique. Il s'est formé à Vienne et à Moscou et il enseigne au Conservatoire de Moscou, où il a également travaillé dans le Studio expérimental de musique électronique. Il utilise des styles différents, en opposant parfois tonalité et atonalité et, dans certains cas, joue sur des allusions stylistiques disparates. Il a écrit un opéra, des oratorios, des ballets, des concertos, des symphonies et de la musique de chambre.

Schnorr von Carolsfeld Ludwig (Munich 1836 - Dresde 1865) ténor allemand. Il fit ses début en 1855 à Karlsruhe avec *Norma* et le Freischütz. C'est là qu'il exécuta, en 1857 et avec grand succès, *Tannhäuser*. Après l'avoir entendu dans *Lohengrin* (1862), Wagner écrivit pour lui le rôle de Tristan, que S. incarna en effet à Munich, en première exécution.

Schobert Johann, ou Jean S. (Silésie? v. 1740 - Paris 1767) claveciniste et compositeur allemand. A Paris, en 1760, il fut un célèbre compositeur et un virtuose du clavecin concertant (sonates accompagnées, trios, quatuors, symphonies, concertos). Il opéra une synthèse originale entre les modèles autrichiens et allemands (Vienne et Mannheim) et la tradition vénitienne (Alberti et Galuppi), influençant — surtout dans sa production de musique de chambre, et dans ses sonates en forme de fantaisies — les générations suivantes et Mozart lui-même.

Schœck Othmar (Brunnen, Schwyz, 1866 - Zurich 1957) chef d'orchestre et compositeur suisse. Élève à Leipzig de Max Reger, il commença son activité de chef d'orchestre à Zurich avec plusieurs chœurs d'hommes, pour lesquels il composa des recueils de lieder intéressants. Son abondante production comprend en outre plusieurs œuvres lyriques, des pantomimes, des cantates dramatiques, etc. Ses œuvres pour orchestre utilisent souvent des instruments solistes et de simples ensembles de goût classicisant. Il composa environ 350 lieder, dont certains à plusieurs instruments.

Schœffer Peter, dit «le Jeune» (Mayence v. 1480 - Bâle 1547) éditeur allemand de musique. Il apprit la technique de l'imprimerie dans l'atelier de son père,

Peter S. «le Vieux», que ce dernier avait ouverte à Mayence, en 1455, avec Gutenberg. Il exerça à Mayence jusqu'à la fin de 1512; en 1530, il se rendit à Strasbourg. Il publia 14 volumes, diffusant, parallèlement à l'implantation de la Réforme luthérienne, le répertoire de chants religieux en langue allemande et de chansons profanes d'amour. Tout comme l'Italien Petrucci, il consacra son premier volume (Mayence, 1512) à des tablatures pour luth et orgue.

schola cantorum école de chant et chœur de jeunes garçons, destinés à accompagner les offices religieux dans l'Eglise catholique. De la première s. c., fondée par le pape Silvestre (v. 334) et réordonnée par saint Grégoire le Grand, à la fin du VIe s., naquit la célèbre école romaine du Latran, et, par la suite, les s. c. analogues dans les Eglises du monde catholique. Ce nom fut lié aussi à des associations et à des écoles laïques, consacrées en particulier à l'étude et à la pratique du chant grégorien; la plus célèbre d'entre elles est la S. c. de Paris, fondée, en 1894, par V. D'Indy. // La s. c. est également le lieu occupé dans l'église par les chanteurs pendant l'office; elle est édifiée dans une enceinte surélevée, à l'extrémité de la nef centrale.

Schönbach Dieter (Stolp 1931) compositeur allemand. Elève de G. Bialas et de W. Fortner, il a travaillé dans plusieurs théâtres. Il place au cœur de ses intérêts la composition avec les *mixed media*, dans sa recherche d'une dimension totale qui l'a amené à collaborer avec d'autres artistes.

Schoenberg Arnold (Vienne 1874 - Los Angeles 1951) compositeur autrichien, fils d'un modeste commerçant juif et de Pauline Nachod. Sa mère, qui avait reçu une bonne culture musicale, lui donna, dès l'âge de huit ans, ses premières notions musicales, ainsi qu'à son frère Heinrich qui devint par la suite une basse réputée et atteignit la célébrité à l'Opéra allemand de Prague. A la suite de la mort de son père, S. fut contraint d'interrompre à quinze ans ses études secondaires. En 1891, il entra comme commis dans une banque viennoise, mais continua ses études musicales en autodidacte. Il rencontra A. von Zemlinsky, son aîné de deux ans, qui le conseilla et l'aida en lui donnant des leçons d'harmonie et de contrepoint. S. poursuivit ensuite seul et se consacra, avec ses importantes capacités analytiques, à l'étude des classiques et des romantiques. En 1895, Zemlinsky le fit engager comme chef de la chorale des ouvriers métallurgistes de Stockerau, ce qui permit à S. de quitter son emploi de commis bancaire. En 1897, un de ses *Quatuors* en ré majeur fut exécuté en public et reçut un accueil chaleureux, de même que les *Deux Lieder* op. 1, présentés l'année suivante. Les premières compositions importantes de S. virent le jour en 1899 sous l'influence de Wagner et de Mahler : *Verklärte Nacht* («Nuit transfigurée») op. 4, «poème symphonique» pour sextuor à cordes, inspiré d'un poème de Richard Dehmel, et les *Gurrelieder*, vaste «symphonie» pour solistes, chœur et orchestre (achevée en 1901), sur des poèmes de Jens Peter Jacobsen, qui évoque la légende nordique du roi Waldemar. Dans ces compositions, les expériences harmoniques et instrumentales postromantiques sont déjà poussées par S. jusqu'à des ambiances sonores enflammées, qui anticipent les caractères expressionnistes qui s'affirmeront dans les compositions suivantes, tels le poème symphonique *Pelleas und Melisande* op. 5 (1902-1903), la *Kammersymphonie* op. 9 (1906), les *Trois Pièces* pour piano op. 11 (1908-1909), importantes étapes qui le mèneront ves l'atonalité (où plutôt la «pantonalité», comme S. préférait l'appeler). En 1901, S. avait épousé la sœur de Zemlinsky, Mathilde, et ils avaient quitté Vienne pour Berlin. S. s'était associé à E. von Wolzogen comme animateur musical du célèbre cabaret artistique et littéraire *Überbrettl* et donnait des cours au Conservatoire Stern; ce poste lui avait été procuré par R. Strauss, fortement impressionné par la partition des *Gurrelieder* (dont l'instrumentation fut achevée par S. en 1911). Sa rencontre avec G. Mahler, qui eut lieu en 1903 après le retour de S. à Vienne, fut déterminante. Mahler l'encouragea et fit exécuter par l'ensemble Rosé son *Verklärte Nacht* («Nuit transfigurée»), qui fut sifflé; il en fut de même en 1905 pour *Pelleas und Melisande* et, en 1907, pour le *Quatuor* op. 7 et la *Kammersymphonie* op. 9. Mais S. persévéra tenacement dans sa propre voie, s'approchant de plus en plus des groupes révolutionnaires de l'avant-garde artistique. Il commença également à peindre des tableaux qu'il intitulait *Visions* et se lia intimement au peintre V. Kandinsky; il fonda avec ce dernier et d'autres artistes, dont Franz Marc, le groupe *Der blaue Reiter* («le Cavalier bleu»). Il collabora à la revue du même nom (1912) par un important essai intitulé *le Rapport au texte* dans lequel il expose, pour la première fois, les principes esthétiques et éthiques de l'expressionnisme : S. rejetait autant la tendance formaliste que celle qui voulait interpréter la musique vocale par rapport au sens littéral d'un texte, plutôt que dans son essence «expressive» intime, telle que le compositeur la saisit dans un état proche de la transe, «dans l'ivresse de la sonorité initiale des premiers mots». Sur la base de ces principes, naissent les *15 Lieder* op. 15 (1908), sur des poèmes de S. George (extraits du *Livre des jardins suspendus*); et enfin, l'œuvre la plus célèbre de S. voit le jour, le *Pierrot lunaire* op. 21 (1912), que l'on peut considérer comme le manifeste de l'expressionnisme musical; il représente un tournant décisif dans la musique contemporaine, au même titre (mais dans une direction différente, et même antithétique) que le *Sacre du printemps* de Stravinski. Dans le *Pierrot lunaire*, «mélodrame» pour voix parlée et huit instruments, sur 21 poésies du symboliste belge A. Giraud, dans la traduction allemande d'O. E. Hartleben, il oppose au traditionnel chant d'opéra le «chant parlé» *(Sprechgesang)*, qui, tout en obser-

A. Schoenberg, portrait d'O. Kokoschka (1924), New York, coll. privée.

vant la hauteur du son l'effleure par une oscillation approximative au lieu d'une attaque précise de la note musicale; il en résulte un récitatif extraordinaire, auquel correspond une ambiance sonore, un timbre et une rythmique dans l'accompagnement musical tout aussi intense, émanation «directe» du langage intérieur de l'artiste. «Vision sonore» d'un monde en ruines, le *Pierrot lunaire*, comme les précédentes œuvres de S. pour le théâtre, dénonce la crise de l'homme en tant que sujet, c'est-à-dire de l'individu, dans l'aliénation d'une société qui se précipite vers la guerre. Dans *Erwartung* op. 17 (1909), monodrame pour voix de soprano et orchestre (sur des textes de la psychanaliste Marie Pappenheim), de même que dans *Die glückliche Hand* («la Main heureuse»), op. 18, sur un texte que S. écrivit lui-même cette année-là, le thème dominant est la solitude désespérée du sujet, son incapacité à se défendre et à modifier la réalité extérieure contre laquelle il se heurte continuellement, ce qui amène l'individu à se replier dans son propre monde intérieur. Réalisations fondamentales et typiques du théâtre musical expressionniste, ces deux œuvres tendent vers une forme de représentation «totale»; notamment *Die glückliche Hand*, dans laquelle les idées de Kandinsky et de S. coïncident dans la proposition d'un théâtre où le son, la couleur, les mots et l'action mimée se fondent en une perspective unique. Du point de vue du langage musical, S. a parcouru de façon cohérente la trajectoire la plus radicale et progressiste du postromantisme : par la dissolution de la tonalité (grâce au chromatisme poussé à ses extrêmes conséquences), S. est parvenu à l'«atonalité» et, formellement, à une «réduction» et à une concentration croissante des moyens d'expression, jusqu'à en arriver aux très courts aphorismes des *Six Petites Pièces* pour piano op. 19 (1911). A ce moment, le compositeur ressentit l'exigence de réorganiser les moyens formels de la construction musicale qui se centra sur l'idée d'une nouvelle «méthode pour composer sur 12 sons qui ne sont en relation qu'entre eux»; c'est ainsi que nacquit ce que l'on appellera le → dodécaphonisme, dont la première application intégrale fut réalisée par S. dans la *Suite* op. 25 (1921-1923) pour piano.

Cependant, le musicien avait, depuis 1904, regroupé autour de lui un nombre restreint d'élèves; parmi eux, Alban Berg et Anton Webern étaient destinés à former avec le maître cette école musicale de Vienne qui exercera une énorme influence sur les nouvelles générations de musiciens du second après-guerre. Le fruit de ces années de création intense, de réflexion théorique et d'activité didactique est le *Harmonielehre* («Traité d'harmonie»), commencé en 1909 et publié à Vienne en 1911; il constitue une réelle attaque de front contre l'enseignement académique et traditionnel des conservateurs, fondé sur les prétendues «lois de la nature» qui justifieraient le système tonal. Le «Traité d'harmonie», à travers une analyse progressive du langage harmonique, de ses origines jusqu'au chromatisme wagnérien, atteint les limites de la tonalité; S. y parle déjà de «pantonalité» et met en rapport les sons, non seulement avec les hauteurs, mais avec le timbre, traitement qu'il nomme *Klangfarbenmelodie* («mélodie de timbres»); ces principes auront une importance fondamentale, non seulement pour l'école de Vienne mais, en général, pour toute la musique des nouvelles générations. Toutefois, une solution purement technique et linguistique ne suffisait pas à S. pour sortir de la crise du langage tonal; sa problématique tendait vers une nouvelle poétique fortement engagée dans des positions sociales et religieuses. Celles-ci se manifestèrent dès les premiers textes qu'il écrivit et mit en musique. C'est le cas de l'oratorio *Die Jakobsleiter* («l'Echelle de Jacob») commencé en 1912, dont la musique resta inachevée, qui s'inspirait des théories du mystique suédois Swedenborg. D'autres œuvres pour chœur, dont les célèbres *Drei Satiren* («Trois Satires») op. 28 (1925), violente attaque contre le conformisme musical qui se couvre de modernisme (dans lequel se reflète le néoclassicisme de Stravinski), présentent la même orientation; ces textes préludent à la grande synthèse de la pensée et de l'art schoenberguien, représentée par *Moses und Aron*. La Première Guerre mondiale obligea S., appelé deux fois dans l'armée autrichienne, à interrompre toute activité. En 1918, il fonda une «Association d'auditions musicales privées», dans le but de faire entendre les musiques modernes les plus avancées qui étaient refusées par les autres associations, dont les siennes et celles de ses élèves. En 1923, sa femme Mathilde décéda; l'année suivante, S. épousa Gertrud Kolisch, la sœur du violoniste Rudolf K., son fidèle disciple et exécutant qui joua, tout comme Hermann Scherchen, un grand rôle dans la diffusion de ses œuvres. En 1925, il s'installa à Berlin où, après la mort de Busoni, il fut appelé à lui succéder comme professeur de la classe supérieure de composition à l'Académie d'Etat de musique. De cette période datent la *Suite* pour sept instruments op. 29 (1925) et le *Troisième Quatuor* op. 30 (1927), ainsi que les *Variations* pour orchestre op. 31 (1926-28), l'œuvre dodécaphonique la plus techniquement avancée et la plus complexe écrite jusqu'alors par S. : elle fut dirigée à Berlin par W. Furtwängler en 1928. En outre, il écrivit un opéra en un acte, *Von Heute auf Morgen* («D'aujourd'hui à demain»), sur un livret de sa femme Gertrud (sous le pseudonyme de Max Blonda), une féroce satire des temps modernes. Il fut représenté en 1930 à l'Opéra de Francfort.

Après l'arrivée de Hitler au pouvoir, S., écarté de l'enseignement à l'Académie de Berlin, abandonna immédiatement l'Allemagne et se rendit d'abord en France avec sa famille. Sans ressources, il accepta l'offre d'occuper la chaire de composition au Conservatoire Malkin de Boston. Avant de quitter définitivement l'Europe, et bien que baptisé catholique, il décida, en signe de protestation contre le nazisme, de se reconvertir au judaïsme (Paris, 1933). Il avait entre temps terminé la composition du second acte de *Moses und Aron*. Dans ce gigantesque travail, dont il conçut et écrivit également le texte littéraire, S. réalisa la synthèse idéologique de sa propre expérience artistique : toute la partition est construite sur une unique série dodécaphonique, sur la base d'un schéma en miroir et en cercle dont sont tirés les différents thèmes de l'œuvre. Moïse et Aaron sont opposés comme deux aspects antithétiques de la vie politique et sociale de l'homme : Moïse est l'idée, Aaron est l'action qui devrait l'exprimer mais qui, dans l'acte de la traduire en action, la trahit. Le troisième acte ne fut jamais mis en musique, mais le texte, après de

longues révisions tourmentées, se concluait par le triomphe de Moïse et la mort d'Aaron. L'opéra fut représenté, après sa mort, à Zurich en 1957. Cette problématique éthico-religieuse de la lutte entre le bien et le mal, entre l'individu et la société, se reflète également dans les œuvres de maturité de Schoenberg, écrites durant l'exil américain : *Kol Nidre* pour voix récitante, chœur et petit orchestre op. 39 (1938), *Ode to Napoleon* op. 41 (1942) pour voix parlée et instruments, sur un texte de Byron, *Prélude à la Genèse* op. 44 pour chœur sans paroles (1946) et *A Survivor from Warshaw* («Un survivant de Varsovie») op. 46 (1947) pour récitant, chœur et orchestre sur un texte anglais, qui évoque l'extermination nazie du ghetto de Varsovie. Après avoir enseigné parallèlement à Boston et à New York, S. s'installa à Hollywood où il ouvrit un cours privé de composition; en 1935, il enseigna à l'Université de Californie du Sud, puis à celle de Los Angeles. En 1940, il prit la citoyenneté américaine. A cette époque, il composa également certaines œuvres instrumentales importantes, comme le *Concerto pour violon et orchestre* op. 36 (1934-1936), le *Quatrième Quatuor* op. 37 (1936), le *Concerto pour piano et orchestre* op. 42 (1947), le *Trio* à cordes op. 45 (1946) et la *Fantaisie* pour violon et piano op. 47 (1949). En 1946, une grave maladie de cœur sembla le contraindre à l'inactivité; il continua cependant à composer jusqu'aux derniers jours de sa vie. Deux compositions éthico-religieuses virent le jour : le chœur mixte a cappella *Dreimal Tausend Jahre* («Trois Mille Ans») op. 50 (1949) et *De profundis (Psaume CXXX)* op. 50 b (1950); enfin, S. conçut un cycle de dix *Psaumes modernes*, mais il n'acheva que le texte et le début musical du premier psaume. Parmi les travaux de S., il faut encore citer la *Sérénade* op. 24 pour basse et sept instruments (1923), le *Quintette* pour flûte op. 26 (1924) et la *Musique d'accompagnement pour une scène de film* op. 34 pour orchestre (1930).

Schop Johann (Basse-Saxe v. 1590 - Hambourg 1667) violoniste et compositeur allemand. Virtuose renommé et improvisateur, ayant exercé à Copenhague et à Hambourg, il fut parmi les initiateurs de l'école allemande de violon, influencé à la fois par les maîtres italiens et par les maîtres anglais (W. Brade, Th. Simpson). Dans les œuvres instrumentales (2 recueils), il cultiva les formes de danses et la suite, dont la tradition contribua à se consolider en Allemagne. Sa production de musique vocale sacrée comprend des *Concerti spirituali*, de 1 à 8 voix et plus de 150 lieder à 1 voix et basse continue; avec Th. Selle, il est considéré comme l'initiateur de ce genre à Hambourg. Beaucoup de ses mélodies restèrent longtemps au répertoire luthérien. L'un de ses fils, JOHANN (1626-?) fut joueur de viole de gambe, et un autre, ALBERT (1632-?), organiste et compositeur.

Schopenhauer Arthur (Dantzig 1788 - Francfort-sur-le-Main 1860) philosophe allemand. Dans son esthétique, développée systématiquement dans *Die Welt als Wille und Vorstellung* («le Monde comme volonté et représentation»), tous les arts sont ramenés à différentes idées, c'est-à-dire à des archétypes sur le modèle desquels le monde de la représentation se subdivise; la musique est le point culminant de tous les arts, en tant que miroir immédiat de la volonté, et l'expression, dans un langage privé d'images, de la tendance incessante de la volonté. La philosophie de S. (annulation de la volonté), influença Wagner de façon marquante et fut déterminante, spécialement pour la conception de *Tristan und Isolde*.

Schorr Friedrich (Nagyvarad 1888 - Farmington, Connecticut, 1953) baryton basse américain d'origine hongroise. Il débuta en 1911 à Graz dans le rôle de Wotan, dans la *Walkyrie* et, en 1923, il fut engagé au Staatsoper de Berlin, où il resta jusqu'en 1930. En outre, entre 1925 et 1933, il se produisit à Bayreuth et, entre 1924 et 1939, il chanta presque chaque année à Londres et à New York. Doté d'une voix très souple mais également puissante et étendue, au phrasé incisif et théâtral, il a été l'un des plus grands interprètes wagnériens de son époque, notamment dans les interprétations de Wotan de la *Tétralogie* et de Hans Sachs des *Maîtres chanteurs*.

Schott Bernhard (Eltville, Hesse, 1748 - Mayence 1809) éditeur de musique allemand. En 1768, il avait un atelier de gravure à Mayence, et en 1770, il fonda une maison d'édition. Il fut le premier éditeur à utiliser la lithographie dans l'imprimerie musicale (1799). De nos jours, la maison Schott est devenue une des plus grandes maisons d'édition musicale, avec des filiales dans le monde entier. Son catalogue embrasse les plus grands auteurs classiques, romantiques et contemporains.

Schrade Leo (Alleinstein, Prusse, 1903 - Spéracèdès, Alpes-Maritimes, 1964) musicologue allemand naturalisé américain. Aux États-Unis dès 1937, il enseigna à l'Université de Yale et d'Harvard, puis à Bâle à son retour en Europe en 1958; il fonda et dirigea plusieurs revues et périodiques musicologiques (dont les «Annales musicologiques» à partir de 1953 et «Archiv für Musikwissenschaft» à partir de 1958). Sa production comprend des éditions de musiques du XIV^{e} s. (Machaut, Landini, etc.) et de larges études historiques sur la musique du XV^{e} s., sur Bach, Mozart et Beethoven, dont : *Monteverdi, creator of modern music* («Monteverdi, créateur de la musique moderne», 1950), *Bach, the conflict between the sacred and the secular* («Bach : le conflit entre le sacré et le profane», 1954), *Das musikalische Werk von H. Schütz in der protestant Liturgie* («l'Œuvre musicale de Schütz dans la liturgie protestante», 1961), *Tragedy in the art of music* («le Tragique en musique», 1964).

Schreker Franz (Monaco, 1878 - Berlin 1934) compositeur autrichien. Il étudia à Vienne où il fonda et dirigea un chœur dès 1908 et enseigna, de 1912 à 1920, la composition à la Musikakademie. En 1920, il prit la direction de la Hochschule für Musik de Berlin, qu'il conserva jusqu'à ce que, en 1933, les Nazis le renvoient d'autorité. A partir du triomphe de *Der ferne Klang* à Francfort, en 1912, il fut l'un des compositeurs d'opéra ayant eu le plus de succès dans les pays de langue allemande jusqu'en 1933 : puis sa musique, mise au ban par les Nazis, connut un long oubli dont elle n'est sortie que récemment. Aujourd'hui, S. est considéré comme l'un des représentants les plus significatifs du climat culturel Jugendstil : dans son langage, marqué par une exubérante chaleur sensuelle et par une invention de timbre exceptionnellement riche, on reconnaît les caractères du théâtre post-wagnérien alliés à certaines sugges-

tions de l'impressionnisme. On remarque, entre autres, un chromatisme intense et l'utilisation de gammes par tons entiers et d'agrégats polytonals. Parmi ses œuvres, citons *Die Gezeichneten* (1913-1915), *Der Schatzgräber* (1915-1918), *Irrelohe* (1919-1923).

Schröder-Devrient Wilhelmine (Hambourg 1804 - Cobourg 1860) soprano allemande. Elle débuta à Vienne en 1821 (Pamina dans *la Flûte enchantée*); en 1822, à Vienne, elle enthousiasma Beethoven en chantant dans *Fidelio*. De 1823 à 1847, elle se produisit notamment à Dresde dans les opéras de Gluck, de Cherubini, de Spontini et de Weber. Sa voix chaude et puissante manquait cependant de souplesse et de flexibilité à cause de lacunes techniques, mais elle se fit toutefois valoir grâce à son sens profond et communicatif du phrasé et de l'action scénique. Wagner trouva, dans ses ressources dramatiques, son type d'interprète idéal et écrivit pour elle les rôles d'Adriano dans *Rienzi*, de Senta dans le *Vaisseau fantôme* et de Vénus dans *Tannhaüser.*

Schröter Christoph Gottlieb (Hohnstein, Saxe 1699 - Nordhausen 1782) organiste allemand, compositeur, théoricien et facteur d'instruments. Il perfectionna le clavecin et revendiqua l'invention du pianoforte (mérite qui va de façon indiscutable à Cristofori). Sa vaste production (parmi laquelle 7 anthologies de chants sacrés) est complètement perdue.

Schubart Christian Friedrich Daniel (Obertsontheim, Souabe 1739 - Stuttgart 1791) poète, écrivain et compositeur allemand. Représentant typique du *Sturm und Drang* — par les conceptions exprimées dans ses écrits littéraires et théoriques (ses *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* furent publiées en un volume après sa mort) —, il fut nommé directeur de la musique et poète de cour à Stuttgart. Il fut l'auteur de livrets d'opéra et de cantates, ainsi que d'œuvres lyriques, dont quelques-unes ont été mises en musique par Schubert. Lui-même composa de nombreux lieder, d'une fraîche intonation populaire, des sonates et des pièces pour piano.

Schubert Ferdinand Lukas (Himmelpfortgrund, Vienne, 1794 - Alsergrund, Vienne, 1859) compositeur autrichien. Frère de Franz Peter S., il enseigna la musique dans de petites écoles viennoises et fit une carrière de chef de chœur. Son œuvre s'adresse au monde modeste de ses jeunes élèves (petits opéras pour enfants, lieder sur des textes enfantins, musique religieuse pour des cérémonies populaires et un ensemble de 12 livres de chants à usage scolaire, qui connut une large diffusion).

Schubert Franz Peter (Lichtenthal, Vienne, 1797 - Vienne 1828) compositeur autrichien. Fils d'un instituteur originaire de Silésie, il passa toute sa vie à Vienne et dans les environs, à part quelques séjours touristiques et deux brèves périodes d'enseignement en Hongrie. En 1808, grâce à son talent musical, il put faire partie du chœur de la cour impériale. Enfant de chœur, il fréquenta aussi le séminaire impérial, où il reçut une bonne instruction. En 1813, il repoussa l'offre d'une autre bourse d'études, quittant l'école pour faire l'expérience de l'enseignement, et étudia entre temps la composition avec Antonio Salieri, qui avait déjà remarqué son talent. Pendant les trois années suivantes, S. vécut avec sa famille et enseigna à l'école de son père, composant, en même temps, ses premières œuvres. Avant la fin de 1816, il avait écrit, entre autres, 5 symphonies, 4 messes et 4 œuvres lyriques, parmi lesquelles les singspiele *Der vierjärige Posten* et *Die Freunde von Salamanca.* A part la *Symphonie n° 4,* appelée *«la Tragique»,* il s'agit encore d'œuvres immatures; mais d'une certaine façon, il avait déjà trouvé sa voie : dans le lied, forme correspondant le plus complètement à sa sensibilité lyrique. Jusqu'en 1816, il composa plus de 500 lieder, pour voix et piano, parmi lesquels certains sur des textes de Goethe, comme *Gretchen an erster Verlust* ou *Der Erlkönig*, ce dernier devenu populaire tout comme l'œuvre contemporaine, *Der Wanderer*, sur un texte de Schmidt von Lueck. En 1816, S. quitta la maison paternelle pour aller vivre avec son ami, Franz von Schober. Mais la rupture définitive avec l'école, qu'il exécrait, ne survint que deux ans plus tard, quand il fut engagé comme maître de musique auprès de la la famille du comte Esterházy. S. passa l'été et l'automne de 1818 dans la propriété de Zseliz en Hongrie, «composant comme un Dieu», comme il l'écrivit à Schober. La *Symphonie en do majeur*, achevée en février 1818, se place à un niveau beaucoup plus ambitieux que les œuvres précédentes et constitue un hommage, soit à la *Symphonie en do majeur* de Beethoven, soit à la musique de Rossini, dont les œuvres avaient été accueillies avec enthousiasme par le public viennois. Toujours en 1817, il composa deux ouvertures (en *ré majeur* et en *do majeur*) «dans le style italien» pour orchestre, et une série de sonates pour piano (parmi lesquelles se détachent celles en *mi bémol majeur* et en *si bémol majeur*). Au printemps de cette même année, S. fut présenté au chanteur lyrique Michael Vogl, qui fit connaître ses mélodies et lui procura la commande d'un opéra pour le théâtre de la cour. Cet opéra, *Die Zwillingsbrüder* («les Frères jumeaux») fut représenté au mois de juin 1820; mais, entre temps, (1819), Vogl avait rendu un service encore plus précieux à son ami, en l'emmenant avec lui en Haute-Autriche, pour des vacances estivales. Les montagnes environnantes de Steyr, lieu de naissance de Vogl, et le charme de la vieille ville fascinèrent le compositeur. Au moins deux de ses chef-d'œuvres durent leur existence à cet été : la *Sonate pour piano* en la majeur, composée pour la fille d'un marchand de Steyr, et le *Quintette* pour piano en la majeur *(Quintette de la truite),* commandé par le marchand et violoncelliste mélomane, Paumgartner — la composition tire son nom du quatrième mouvement, constitué de variations sur le thème d'un lied de S. *Die Forelle* («la Truite»). Les promesses annoncées dans ces années de jeunesse se réalisèrent pleinement dans la période de 1820 et

F. Schubert, d'après un dessin de M. von Schwind.

Schubert (au piano), avec le baryton M. Vogl.

1822. Bien que *Die Zwillingsbrüder*, avec Vogl dans le rôle de protagoniste, n'ait rencontré qu'un succès modeste, S. reçut d'autres commandes et se mit au travail, avec Schober, pour écrire un opéra, intitulé *Alfonso und Estrella.* En mars 1821, Vogl chanta l'*Erlkönig,* dans un concert public, au Kärntnertor Theater, obtenant un succès tel qu'il rendit le nom du compositeur célèbre à Vienne.

Au cours de ces années, des accents plus profonds et faisant preuve de plus de maturité apparaissent dans la musique de S. : par exemple, dans le *Quatuor,* inachevé, en do mineur, le *Psaume 43,* pour voix de femmes et piano, la cantate, *Lazarus,* pour solistes, chœurs et orchestre (également inachevée), la *Fantaisie* en do majeur (dite « Wanderer ») pour piano, la cinquième *Messe* en la bémol majeur pour solistes, chœur et orchestre, et, enfin, la très célèbre *Symphonie* en *si* mineur, dite « l'Inachevée », restée dans l'ombre pendant quelques décennies, puis revenue à la lumière en 1865. Mais cette période de ferveur créative et d'espérance eut une conclusion dramatique. Vers la fin de l'année 1822, S. fut atteint de syphilis et resta pendant plusieurs mois dans des conditions préoccupantes. Sa santé en resta minée et, surtout, sa sérénité spirituelle en fut brisée irrémédiablement, même si ses capacités créatrices en ressortirent plus qu'indemnes, et même directement renforcées. En plus de sa mauvaise santé, en 1823, S. dut faire front au naufrage de ses espérances de réussite dans le domaine de l'opéra. *Alfonso und Estrella,* pour lequel il avait collaboré avec Schober, fut refusé par la direction des Théâtres ; le même sort atteignit *Fierrabras,* composé la même année. Heureusement, à la même époque, commença la publication de ses lieder (environ 200 d'entre eux avaient vu le jour entre 1819 et 1823, parmi lesquels : *Prometheus, Grenzen der Menscheit* et *Geheimes,* et, toujours sur des textes de Goethe, *Frühlingsglaube, Freiwilliges Versinken, Der entsühnte Orest, Sei mir gegrüsst !, Die Rose* et *Nachtviolen,* le cycle plus étonnant de *Die schöne Müllerin,* « la Belle Meunière »). Au printemps de 1824, il se consacra à la musique de chambre, décidé à égaler Beethoven, le compositeur qu'il admirait le plus. Dans les dix-huit mois qui suivirent, il produisit une série extraordinaire de chefs-d'œuvre : deux quatuors à cordes — l'un en ré mineur *(la Jeune Fille et la Mort)* et l'autre en la mineur — un octuor en fa pour cordes et bois, 3 sonates pour piano et trois grandes compositions pour piano à 4 mains, la sonate connue sous le nom de *Grand Duo, Huit variations sur un thème en la bémol majeur* et un *Divertissement à la hongroise.* Ces dernières pièces furent composées à Zseliz, où S. passa également l'été de 1824, comme professeur des comtesses Marie et Caroline Esterházy. Après sa longue maladie, il avait retrouvé une relative tranquillité, et il semble, pendant cette période, qu'il y ait eu une sorte de relation romantique (privée, bien sûr, de quelconque projet réel) entre le compositeur et la comtesse Caroline, âgée de 19 ans, à qui il dédia ensuite la plus belle de ses compositions pour piano à 4 mains, la *Fantaisie* en fa mineur. En 1825, après de longues et heureuses vacances avec Vogl, dans les montagnes de Haute-Autriche, S. — retrouvant la foi en lui-même et, partiellement, la santé—, se remit au travail pour réaliser un projet qu'il caressait depuis des années, la composition d'une grande symphonie. Pendant longtemps, on crut que cette œuvre, commencée à Gmuden et à Gastein était perdue ; mais il est désormais admis qu'il s'agissait de la première version de la *Symphonie en do majeur,* appelée *« la Grande »,* que S. remania en mars 1828. Il y développa les nombreuses idées apparaissant de façon embryonnaire dans les œuvres précédentes, en particulier, dans les pièces symphoniques inachevées de 1818 et 1821. Le manuscrit autographe révèle combien S. s'occupa soigneusement de la révision. La longueur et la difficulté de cette œuvre, rebuteront le public et la critique pendant de nombreuses années, avant qu'ils n'en reconnaissent la grandeur. Les compositions que S. acheva pendant les trois dernières années de sa vie, comprennent de nombreux autres lieder (on en a dénombré un millier) : lieder inspirés par la *Dame du lac* de W. Scott, lieder sur des versions d'œuvres de Shakespeare, *Nachthelle* et *Grab und Mond* sur des poésies de Seidl, le cycle intitulé *Winterreise* (« le Voyage d'hiver »), *Ständchen* (Grillparzer), et l'ultime recueil, connu sous le titre de *Schwanengesang* (« Chant du cygne »). En outre, il composa le dernier Quatuor, en sol majeur, et le Quintette en do majeur pour cordes, les 3 dernières sonates pour piano (parmi lesquelles celle en sol majeur, connue sous le nom de *Fantasia),* les trios pour violon, violoncelle et piano op. 99 et op. 100, en si bémol majeur et en mi bémol majeur, et la sixième et dernière *Messe* en mi bémol majeur, pour solistes, chœurs et orchestre, ainsi que des compositions pour piano à 4 mains comme, à côté de la *Fantasia* en fa mineur déjà citée, celle appelée *Lebenstürme* et *Grand Rondeau,* ainsi que 3 séries d'*Impromptus,* pour piano. Toutes ces pages se caractérisent par un sens quasi miraculeux de confiance et de sérénité. En mars 1818, grâce à l'aide de quelques amis, le compositeur donna un concert public qui remporta un grand succès : des éditeurs, certains non Viennois, se montrèrent intéressés par sa musique, et ils acceptèrent de publier le trio pour piano en mi bémol majeur. Pendant une certaine période, les perspectives semblèrent s'améliorer. Mais les espérances furent de courte durée. L'échec des tentatives pour la publication des autres œuvres, des autres opéras et une longue série de retard dans l'édition du trio donnèrent à S. ses dernières et définitives amertumes. Il mourut de fièvre thyphoïde et fut enterré, selon son désir, dans le cimetière de Währing, près de la tombe de Beethoven. De sa vaste production, on peut encore citer la musique pour la scène, *Rosamunde,* les nombreuses compositions de musique sacrée de genres

variés, les danses pour piano et orchestre à cordes, les 4 sonates pour violon et piano et celle en la majeur pour arpeggione et piano, les délicieux *6 Moments musicaux* pour piano, et les diverses œuvres chorales, avec ou sans instrument, des duos et des trios vocaux avec ou sans accompagnement instrumental.
Le dépassement de la forme classique et l'identification du nouveau monde romantique se réalisèrent avec S., selon un processus apparaissant à l'opposé de celui adopté par son contemporain, Beethoven. Alors que celui-ci flatte le principe rhétorique gouvernant les structures classiques, pour l'exacerber en une nouvelle dialectique bouleversant les vieux équilibres formels, S. les élude pour, d'une manière lyrique, exalter l'imagination seule, dans le discours musical. Le charme de ses thèmes, de ses mélodies, naît du fait qu'il les isole du contexte discursif, auquel ils reviennent à chaque fois, non pour la recherche d'une élaboration formelle mais pour l'évocation pure. L'apparente indépendance de l'imaginaire schubertien est souvent accentuée par l'irrégularité de l'architecture tonale, soumise à la forme qui l'accueille. Et on comprend combien, dans le domaine du lied, libre de tout développement, S. a trouvé la forme répondant le plus à sa prédisposition contemplative. On trouve également cette dimension nouvelle dans le domaine des grandes formes instrumentales qu'il a utilisées (symphonies, sonates, quatuors, quintettes, etc.), dans le sens où l'émergence de l'imaginaire, mis en lumière par des modulations d'une ineffable douceur, sommets de chant mélodique et de timbre, détermine une mouvance où toute rigueur de conséquence logique se dissout pour donner lieu à un procédé vagabond et extatique, semblant tendre à l'infini (qui fut appelé la «divine longueur» de S.). Cette attitude spirituelle sera typique du romantisme, et verra son point culminant, avec ses caractéristiques propres, chez G. Mahler.

Schulz Johann Abraham Peter (Lunebourg 1747 - Schwedt, Brandebourg, 1800) compositeur et théoricien allemand. De 1787 à 1795, il fut maître de chapelle au Théâtre royal de Copenhague. Il composa des opéras, de la musique de scène, des oratorios, des cantates, des œuvres de musique sacrée et de musique de chambre : mais sa renommée est surtout liée aux lieder pour chant et piano (3 vol., 1782, 1784, 1790), qu'il composa dans le style de l'école berlinoise, influencée par le chant populaire. Il a écrit également des traités théoriques.

Schulze Hans Joachim (Leipzig 1934) musicologue allemand. Il dirige depuis 1974 les Archives Bach de Leipzig et il est codirecteur depuis 1975 du *Bach-Jahrbuch*. Il est l'auteur de nombreux essais et de recherches documentaires sur la vie et les œuvres de J.-S. Bach. Il a publié l'ouvrage *Biographie documentaire de J.-S. Bach* (1975).

Schuman William Howard (New York 1910) compositeur américain. Elève de R. Harris, il a été, à partir de 1945, président de la Juilliard School de New York et, de 1962 à 1969, du Lincoln Center de New York. Sa production (de l'opéra au ballet, à la symphonie et à la musique de scène) contient parfois des références au jazz intégrées à une composition contrapuntique de type néoclassique. Parmi ses compositions les plus connues, il faut rappeler : l'*American Festival Ouverture* (1939) et les 10 symphonies (1935-1976).

Schumann Clara Joséphine, née Wieck (Leipzig 1819 - Francfort-sur-le-Main 1896) pianiste et compositeur allemande. Fille et élève de Friedrich Wieck à Leipzig, elle débuta comme pianiste à neuf ans et se produisit ensuite dans les plus grands centres européens. En 1840, malgré l'opposition de son père, elle épousa Robert Schumann, dont elle fut la fidèle compagne et l'inspiratrice (elle-même composa un concerto et beaucoup de musique pour piano). Elle fit connaître sa musique pour piano, musique dont elle fut une grande interprète, comme de tout le répertoire romantique (de Beethoven à Chopin, à Liszt et à Brahms, auquel elle était liée par une profonde amitié). De 1878 à 1892, elle enseigna au Conservatoire de Francfort-sur-le-Main. Elle publia les œuvres pour piano et la correspondance de son mari.

Schumann Elizabeth (Meserbourg 1888 - New York 1952) soprano allemande naturalisée américaine. Après la Première Guerre, elle fut acclamée comme interprète du répertoire Mozartien et d'œuvres de R. Strauss; elle gagna les Etats-Unis en 1939. La beauté cristalline de sa voix de soprano léger et le contrôle rigoureux de son phrasé firent d'elle une grande interprète du répertoire du lied.

Schumann Robert Alexander (Zwickau, Saxe, 1810 - Endenich, Bonn, 1856) compositeur allemand. Fils d'un éditeur humaniste, August S., connu par ses publications en «édition de poche» des classiques du monde entier, il grandit dans un milieu familial extrêmement propice au développement de son goût profond pour la littérature et la musique, à une époque et dans un climat national empreint des ferments du plus pur romantisme. A six ans, il commença des études privées avec l'archidiacre Döhner; ce fut l'organiste de Sainte-Marie, J.-G. Kuntsch, qui l'orienta vers l'étude de la musique. Trois ans plus tard, son père l'amena à Karlsbad écouter Moscheles, l'un des plus grands pianistes de l'époque : et le petit Robert voulut devenir pianiste; ce qui ne l'empêcha pas de s'intéresser également et avec grand enthousiasme à la poésie durant ses études secondaires, qu'il commença dans sa ville natale en 1820. Son père aurait voulu le faire entrer à l'école de C. M. von Weber mais, pour différentes raisons, le projet ne se réalisa pas. S. écrivit un *Psaume* pour ses amis et, à seize ans, il était déjà à la tête d'un groupe schillérien. Il lut *Faust* de Goethe, les romans de W. Scott et les poèmes de Byron et fut alors sur le point de délaisser la musique pour la littérature. Pris par sa passion littéraire, il s'essaya au roman et à la tragédie. Mais un amour de jeunesse pour l'épouse d'un médecin de Colditz, Agnès Carus, bonne interprète des lieder de Schubert, le rapprocha de la musique, lui inspirant certaines pages. De graves deuils familiaux l'avaient touché entre temps : la mort, de maladie mentale, de sa sœur Emilie et celle de son père. En bon romantique, S. entreprit plusieurs voyages à Leipzig, à Dresde, à Prague et à Tepliz. En 1828, il acheva ses études secondaires et s'inscrivit à la faculté de droit de Leipzig. Tandis qu'à Munich, il fréquentait Heine, à Leipzig, il se rendait souvent chez Madame Carus, salon côtoyé, entre autres, par H. Marschner, par Wiedebein, un organiste et compositeur apprécié de Beethoven, par F. Wieck, un professeur qui aura une influence déterminante, positive et négative, sur la vie de S. Chez Wieck, il fit la connaissance de la fille de ce dernier, Clara, encore

Robert et Clara Shumann, gravure d'E. Kaiser (1847), Zwickau, Schumann Museum.

enfant, mais qui participait déjà aux réunions musicales. S. devint l'élève de Wieck pour le piano. De plus en plus attiré par la musique et délaissant l'université, il écrivit les *Polonaises* pour piano et plusieurs lieder. En 1829, il s'installa à Heidelberg, espérant y trouver le climat culturel dont avait besoin son esprit inquiet et curieux. Cette année-là, il visita l'Italie : il alla à Milan, où il écouta la musique de Rossini interprétée par Giuditta Pasta, et à Venise. Aidé d'un juriste du nom de Thibaut, il reprit avec un nouveau souffle ses études musicales et, en 1830, s'affirma comme pianiste en exécutant les *Alexandervariationen* de Moscheles qui avait suscité ses premiers enthousiasmes. Impressionné par un concert de Paganini à Francfort, il écrivit une célèbre lettre à sa mère pour lui communiquer sa décision d'abandonner l'université afin de se consacrer entièrement à la musique. Wieck l'aida; il prit pension chez ce dernier et étudia la composition, tout d'abord avec K.G. Kupsch, puis avec H. Dorn. Les deux années suivantes furent fécondes (son nom commençait à circuler avec sympathie dans les milieux musicaux; Rellstab et C. Grillparzer louèrent ses *Variations sur le nom d'Abegg* et *Papillons*), mais également très éprouvantes pour son fragile système nerveux. L'utilisation d'un appareil pour obliger ses doigts à de plus larges articulations coupa court à sa carrière de pianiste. Temporairement paralysé de la main droite, il ne put jamais plus, après sa guérison, affronter le clavier avec la sûreté d'avant. De cette période datent les *Intermezzi* op. 4 et les transcriptions pour piano des *Capricci* de Paganini qu'il admirait tant.

En 1833, il franchit le seuil tant désiré de la Gewandhaus de Leipzig avec un premier mouvement de *Symphonie*, qui était un remaniement d'un morceau exécuté l'année précédente à Zwickau. Ses intérêts littéraires, entre temps, n'avaient guère diminué. Parallèlement à son activité croissante de compositeur, il n'avait jamais délaissé le métier de critique. Il fonda la «Neue Zeitschrift für Musik», revue qu'il dirigea lui-même et pour laquelle il rédigea, durant dix ans, des articles passionnés et polémiques; elle eut une importance fondamentale dans la vie culturelle, non seulement allemande, car elle constituait un modèle unique de critique musicale. La revue, dont le premier numéro sortit le 3 avril 1834, fut aussitôt suivie par Marschner, par Wagner et par Nicolai. Les attaques de S. contre les «philistins de la musique» devinrent un emblème, presque un manifeste, pour la nouvelle génération musicale. En 1834, en fréquentant les salons d'Henriette Voigt, S. tomba amoureux d'une jeune élève de Wieck, Ernestine von Fricken. Ce fut un feu de paille; quelques mois après, le musicien tomba amoureux de Clara Wieck, la fille de son professeur, qui deviendra la fidèle compagne de sa vie et la grande interprète de sa poétique pianistique. Ce fut un amour très contrarié : le père de Clara en arriva, dans son opposition, à des réactions d'une incroyable intolérance. En 1835, Félix Mendelssohn-Bartholdy fut nommé directeur du Gewandhaus, et inaugura cette extraordinaire saison de l'institution de Leipzig qui fut le cadre, entre autres, de la découverte de la musique de J.-S. Bach. Entre Mendelssohn et S. nacquit une profonde amitié; S., qui avait pour habitude de se consacrer séparément aux différents genres de la composition, était alors totalement engagé dans sa production pour piano, caractérisée par de courtes pages qui renfermaient un monde poétique clos et intense. Sa mère mourut en 1836; prostré de douleur, S. fut réconforté par Clara, qui ne put cependant l'assister très longtemps à cause de ses engagements pour des concerts dans toute l'Europe. Quatre années de lutte avec l'irréductible Wieck s'ensuivirent; ce dernier n'hésita pas à organiser une campagne de diffamation contre son futur gendre, l'obligeant même à se faire protéger par la justice. S., à cette époque, avait déjà de nombreux admirateurs, mais il ne jouissait pas encore de prestige officiel; les éditeurs Haslinger et Diabelli avaient refusé de publier ses compositions. S. se défendit des accusations d'inaptitude que lui avait publiquement lancé Wieck en obtenant le grade de docteur «honoris causa» à l'Université de Iéna et en écrivant ses meilleurs lieder. Le 12 septembre 1840, avec l'accord des tribunaux, il put finalement épouser Clara. Durant la période suivante, il se consacra aux compositions symphoniques : en 1841, naquirent *Frülings-symphonie* en si bémol majeur, *Ouverture, Scherzo et Final* et une *Fantaisie* pour piano et orchestre qui deviendra le premier mouvement du célèbre et splendide *Concerto en la mineur*. L'exécution à Dresde (1843) de *Das Paradies und die Peri* («le Paradis et la Péri») marqua un rapprochement tout à fait formel avec son beau-père. Avec cet opéra, S. débuta la même année comme chef d'orchestre au Gewandhaus. La période «symphonique» avait été précédée par une intense activité de musique de chambre : les quatuors op. 41, le quintette avec piano op. 44, le quatuor avec piano op. 47. Mais les avantages financiers de ces années ne correspondaient pas aux grands résultats artistiques. En 1844, Robert et Clara acceptèrent de faire une tournée en Russie, en espérant résoudre une situation qui devenait de plus en plus préoccupante. La tournée leur procura succès et reconnaissance, mais les rentrées ne furent pas celles escomptées. En outre, S., à trente-quatre ans, commençait à souffrir des conséquences d'une santé précaire. Il projeta d'écrire un opéra sur *le Corsaire*, le poème de Byron qui, quelques années plus tard, en 1848, fut mis en musique par Verdi; mais il préféra finalement se tourner vers le *Faust* de Goethe. Il n'était plus, désormais, en mesure de soutenir la charge de la revue qu'il avait fondée en 1834; elle fut reprise par Fr. Bendel. Même Mendelssohn, entre temps, avait quitté le Gewandhaus; c'est ainsi que, à la fin de 1844, S. abandonna Leipzig pour Dresde où il rencontra Wagner; mais ce dernier était trop éloigné de son monde éthique pour devenir un ami. Il termina avec peine la *Seconde Symphonie*, qui fut exécutée le 5 novembre 1846. Il se rendit à Vienne et fut déçu du désintérêt que reçut son œuvre;

ce n'est qu'à Prague, avec Clara, qu'il obtint un vif succès avec son *Concerto pour piano et orchestre*. Il sembla retrouver la volonté de travailler. Dans une période de créativité intense, il écrivit *Genoveva* («Geneviève», 1847-1848), la musique pour *Manfred* de Byron, des compositions pour voix, pour piano, pour chœur et plusieurs scènes de son projet de *Faust*. L'opéra fut mis en scène, encore incomplet (il ne sera représenté intégralement qu'après la mort du musicien), grâce à Liszt, à Weimar et à Leipzig pour le centenaire de la naissance de Goethe ; dans cette dernière ville, la représentation de *Genoveva*, en 1850, remporta un bon succès. Estimé par les connaisseurs, beaucoup moins du public, S. n'avait pas un tempérament de vedette ; cette même année, il fut nommé directeur des concerts à Düsseldorf, mais l'aspect mondain de ce rôle ne lui convenait pas. Durant cette période, il créa trois de ses compositons les plus célèbres : le *Concerto pour violoncelle et orchestre*, la *III^e^* («*Rhénane*») et la *IV^e^ Symphonie* (1850-1851). Mais sa santé était désormais irrémédiablement minée. Il tenta de se remettre par une courte période de repos à Scheweningen, où il eut encore une joie dans son existence tourmentée : la visite, comme il l'écrit dans son journal, de «monsieur Brahms de Hambourg», le 30 novembre 1853. S. comprit qu'il pouvait épancher sur ce jeune homme son besoin d'amitié. Mendelssohn était mort ; son esprit, il s'en rendait compte, vacillait ; Brahms était peut-être le jeune homme qui pouvait assumer son héritage spirituel. Durant les trois années qui le séparait de sa fin, S. se consacra, dans la mesure des possibilités que lui accordait son être bouleversé, à former un nouveau musicien. En 1854, désespéré, il se jeta dans le Rhin ; il fut sauvé par des pêcheurs mais, le 4 mars, Clara fut obligée de l'interner à l'asile d'Endenich, près de Bonn. S. y mourut deux ans plus tard, assisté de Clara, de Joachim et de Brahms. Il avait quarante-six ans.

Durant sa brève et difficile existence, S. exprima l'un des plus purs témoignages de la culture et de la sensibilité romantique. Ayant grandi dans l'admiration pour Schiller, il sut traduire en musique l'esprit de Byron et de Goethe avec une admirable cohérence. Il ne vit pas dans le piano, l'instrument romantique par excellence, un moyen d'étonner les foules comme Liszt, mais il en découvrit (comme Chopin, que S. estimait et aimait) les qualités les plus intimes et les plus secrètes. Citons, parmi les plus grandes créations pour piano de Schumann : *Papillons* op. 2, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Carnaval* op. 9, *Fantasiestücke* op. 12, *12 Etudes symphoniques* op. 13, *Kinderszenen* op. 15 («Scènes d'enfants»), *Kreisleriana* op. 16, *Fantaisie en ut majeur* op. 17, *Arabeske* op. 18, *Humoreske* op. 20 («Humoresques»), *8 Novelletten* op. 21 («Novelettes»), *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 («le Carnaval de Vienne»), *3 Romanzen* op. 28, *Album für die Jugend* op. 68 («Album pour la jeunesse»), *Waldszenen* op. 82 («Scènes de la forêt»), les *Sonates* op. 11, 14 et 22. Sa personnalité, la ferveur de son monde poétique se révèlent sans équivoque dans son importante production de lieder, dont il faut au moins citer les cycles op. 24 et op. 29 : *Fraunliebe und Leben* («l'Amour et la vie d'une femme») et *Dichterliebe* («les Amours du poète») ; quant au symphonisme de S., il garde l'empreinte toute particulière de son génie. Toute son œuvre se sert de la musique comme d'un lieu privilégié, mais non comme une fin en soi, pour exprimer une poétique implacablement consciente et sincère, qui ne le cède en rien à la facilité et se résout en une sorte d'acte de foi passionné et vibrant.

Schuppanzigh Ignaz (Vienne 1776 -1830) violoniste et compositeur autrichien. Son quatuor, fondé en 1794, (au service des princes Lichnowsky et Rasumovski, à Vienne) exécuta, pour la première fois, entre autres, tous les quatuors de Beethoven, auquel il était lié par une profonde amitié. Il fut également concertiste en Allemagne, en Pologne et en Russie (1815-1823). Il a composé des œuvres pour violon et de la musique de chambre.

Schuricht Carl (Dantzig 1880 - Zurich 1967) chef d'orchestre allemand. Il étudia la composition avec Humperdinck à Berlin et fut un excellent interprète de Bruckner, de Brahms, de Reger, de Mahler et de R. Strauss.

Schürmann Georg Gaspar (Idensen, Hanovre, 1672/73 - Wolfenbüttel 1751) compositeur allemand. Initialement contraltiste, il fut maître de chapelle à Wolfenbüttel. Influencé par l'opéra vénitien (qu'il avait connu, en 1700, en Italie) et français, mais restant d'une nette identité allemande, il composa des opéras, des ballets, des cantates et des œuvres de musique sacrée.

Schuster Joseph (Dresde 1748-1812) compositeur allemand. Très jeune, il entra au service de la cour de Dresde (à partir de 1787, comme maître de chapelle à côté de F. Seydelmann), et y resta jusqu'à sa mort, participant activement à la vie musicale de la ville et organisant des concerts et des représentations théâtrales. A trois reprises, il alla en Italie, où il connut des très grands compositeurs de l'époque et y fit représenter ses œuvres avec succès. Compositeur éclectique, d'une veine facile et ouvert aux nouveautés à la mode, il fut partisan du piano et même pianiste renommé. Sa production instrumentale (concertos pour piano, 3 symphonies, musique précieuse de chambre, parmi laquelle un quatuor attribué par erreur à Mozart) est proche des modèles viennois ; dans ses œuvres lyriques (environ 25), il utilise soit le genre sérieux, soit le style mi-sérieux, mi-comique et le *Singspiel*, reposant sur le tout dernier style du *Volkslied*, associé à la virtuosité vocale italienne (*Der Alchymist*, 1778). En outre, il fut l'auteur de nombreux oratorios et d'œuvres de musique sacrée.

Schütz Heinrich (Köstritz, Thuringe, 1585 - Dresde 1672) compositeur allemand. Après des études initiales, effectuées à Weissenfels, il fut remarqué par le landgrave Maurice de Hesse, mécène et bon compositeur, qui l'invita à fréquenter le Collegium Mauritianum de Kassel. Là, à partir de 1599, il reçut une solide éducation humaniste et eut l'occasion de découvrir les œuvres de maîtres illustres, tels que Roland de Lassus, Lechner, Dowland, Hassler, sous la direction du maître de chapelle G. Otto. En 1608, il quitta Kassel et étudia pendant un court moment à Marbourg, à Francfort-sur-l'Oder et à Iéna. En 1609, Maurice de Hesse l'envoya à l'école de G. Gabrieli à Venise. Rentré en Allemagne au début de 1613, il termina ses études juridiques à Leipzig ; nommé second organiste à la cour de Kassel, en 1617, il

obtint un poste de maître de chapelle à la cour de Dresde, la plus importante des cours protestantes. Entre temps, il avait déjà donné à éditer l'op. 1, *Il primo libro de' madrigali* (Venise, 1611), 19 pièces, presque toutes sur des textes de Marino, révélant non seulement une profonde assimilation de la forme, (copiée sur les modèles de Roland de Lassus, de Monteverdi et des Gabrieli), mais aussi les hautes qualités artistiques du jeune compositeur, amené à devenir, avec Monteverdi, le plus grand de son époque et, parmi les compositeurs allemands, le plus important des précurseurs de Bach. En 1619, parut son second recueil, *Psalmen Davids* à plusieurs chœurs, où apparaît la basse continue, signe du temps, mais que son maître G. Gabrieli n'avait pas voulu qu'il appliquât dans les madrigaux. Cette même année, S. se maria, mais se retrouva veuf très tôt (1625) perdant en peu de temps également ses deux enfants et son frère. Frappé ainsi durement par le sort, il s'isola de tous, continuant intensément à composer de la musique et à servir la cour de Dresde. De 1623 à 1657, il publia plus de 11 recueils (tous de musique sacrée) en indiquant leur numéro d'opus (jusqu'à 13); il publia d'autres compositions séparément ou en anthologie; certaines, comme le recueil contenant 12 psaumes et le *Deutsches Magnificat* (1671) restèrent manuscrites.

Vivant à une époque traversée par des crises très graves (entre autres, la guerre de Trente Ans), S. incarna le plus pur idéal de la musique allemande baroque : un idéal profondément nourri de sève italienne et d'esprit humaniste, forgé par le goût, par l'expérience et par le culte des Anciens. La ferveur spirituelle, intégrée dans une sorte de mysticisme culturel, le poussa à exploiter toutes les expériences musicales précédentes. Malgré sa signification et sa destination confessionnelle (luthérienne), la musique de S. ne connaît pas de frontière et dépasse les barrières d'une culture provinciale, pour affronter les problèmes de style et de technique, qui deviennent alors matière à étude, et font de S. un compositeur éclectique. Il tenta même un opéra, (chose curieuse pour un compositeur qui se consacra uniquement à la musique sacrée, à part un livre de madrigaux et quelques *canzonette*). A Dresde, en 1627, il mit en scène *Daphne*, sur le livret de M. Opitz, traduction du célèbre livret de Rinuccini, qui avait déjà servi à Peri, pour le premier exemple d'opéra connu; mais la musique a été malheureusement perdue. La critique a mis en valeur la série de 6 oratorios et les passions, parmi les compositions les plus significatives de S.; à côté de l'œuvre célèbre, *Die Sieben Worte Christi* («les Sept Paroles du Christ», 1645) figurent 5 *Historiae (l'Oratorio de Pâques, l'Oratorio de Noël* et les *Passions selon saint Matthieu, selon saint Luc* et *selon saint Jean)* dont seulement la première fut publiée (1623) pendant la vie du compositeur; ce sont des pages d'un grand engagement dramatique, réalisées en mélangeant un style vocal qui pourrait se définir comme néo-grégorien, avec le style du motet et celui du concert vocal, styles qui se retrouvent tous, tour à tour, dans les grands recueils édités. Parmi ceux-ci, on peut signaler, en premier lieu, les 3 parties des *Symphoniae sacrae* (1629, 1647, et 1650), contenant respectivement 20, 27, et 21 compositions; le premier recueil est sur des textes latins, les deux autres sont sur des textes allemands, et, bien qu'ayant été publiés très tardivement, comprennent également des œuvres de jeunesse. Le style du motet concertant prédomine, mais les traits de technique propres à l'époque de la Renaissance sont très fréquents; il a composé également une série impressionnante (73 compositions) de *Kleine Geistliche Konzerte* («Petits Concerts spirituels»); la majeure partie d'entre eux, réunis en deux recueils (1636 et 1639), témoigne ultérieurement de l'emploi de combinaisons vocales les plus disparates (on trouve de nombreuses compositions à 1 ou 2 voix, et orgue). L'éclectisme de S. trouve enfin une ultime confirmation dans les séries des 150 psaumes, dont il établit deux versions (une pour 4 voix à capella, 1628; l'autre pour 4 voix avec *continuo ad libitum*, 1660), ainsi que dans 40 motets de 1625, dans les 27 motets de 1648 (*Geistliche Chormusik*) et dans les 12 motets de 1657; dans ceux-ci, comme dans toutes ses œuvres majeures, on retrouve les qualités les plus conformes au lyrisme de S. : le sens de la déclamation (comme chez Monteverdi), de l'animation musicale de la parole, même lorsque contrepoint et polyphonie rigoureuse dominent incontestablement.

Schwarzkopf Elisabeth (Jarocyn, Poznań, 1915) soprano allemande naturalisée anglaise. Dotée d'une voix claire, douce et souple, d'une grande musicalité, d'une élégance et d'un sens du style exceptionnels, elle débuta à Berlin en 1938, en interprétant tout d'abord des morceaux de bravoure. Elle remporta un succès complet après 1942, lorsqu'elle fut engagée pour plusieurs saisons à l'Opéra d'Etat de Vienne, et participa aux festivals de Salzbourg et de Lucerne. Ses premières et splendides interprétations de Mozart datent de cette période. Après 1950, elle se produisit dans les plus grands théâtres européens et s'imposa également dans le répertoire de Strauss, en incarnant notamment une inoubliable Maréchale dans le *Rosenkavalier* («le Chevalier à la rose»). Elle a également été une remarquable interprète de lieder.

Schweinitz Wolfgang von (1953) compositeur allemand. Elève de Ligeti, il fait partie des compositeurs de la nouvelle génération allemande dite «néo-romantique» par sa tendance à éviter des choix de langage radical et à s'attarder sur des réflexions rétrospectives. Parmi ses travaux, *Concerto pour piano et orchestre*, *Mozart-Variationen* pour orchestre, 2 *Sextuors* à cordes.

Schweitzer Albert (Kaysenberg 1875 - Lambaréné, Gabon, 1965) organiste, musicologue, médecin, philosophe et philanthrope alsacien. Il étudia l'orgue avec Ch.-M. Widor et mena à terme ses études en philosophie (1899); il enseigna la théologie à l'Université de Strasbourg. Egalement diplômé en médecine (1912), il s'installa en Afrique équatoriale française et fonda un hôpital à Lambaréné, ne revenant que de temps à autre en Europe. Passionné d'orgue et des questions sur Bach, il écrivit, entre autres, son célèbre ouvrage *Bach, le musicien poète* (1905). Il remporta le prix Nobel pour la paix en 1953.

Schweitzer Anton (Cobourg 1735 - Gotha 1787) compositeur allemand. Exerçant à Weimar et à Gotha, il dut sa célébrité plus aux singspiele populaires qu'à ses opéras *Alceste* (1773) et *Rosemunde* (1780), avec lesquels il avait tenté d'intégrer l'opéra séria de type métastasien à la tradition allemande (et

sur un livret allemand). Il introduisit en Allemagne le genre du mélodrame.

Schwenkedel manufacture d'orgues française. Fondée à Strasbourg en 1924 par GEORGES S. (Laichingen, Wurtemberg, 1885 - Strasbourg 1958), qui avait travaillé, entre autres, chez Walker à Ludwigsburg et Rœthinger à Strasbourg, elle fut ensuite dirigée par son fils, CURT (Lucerne 1914), jusqu'à sa fermeture définitive en 1974. Cette maison a construit divers instruments, dont ceux de Münster (1927), Mutzig (1931), Stille (1952), de Marienthal (1962) et de la cathédrale de Toul (64 jeux, 1963). Elle a aussi réalisé les orgues de chœur de Masevaux (1973) et de St-Martin de Colmar (1974). □

Schwertsik Kurt (Vienne 1935) compositeur et joueur de cor autrichien. Il a étudié à Vienne où il a fondé en 1958, avec F. Cerha, l'ensemble Die Reihe pour l'exécution de la musique contemporaine. Comme compositeur il excelle dans la technique du collage qu'il manie avec ironie.

Sciarrino Salvatore (Palerme 1947) compositeur italien. Il a étudié à Palerme et à Rome mais il s'est essentiellement formé en autodidacte; il enseigne depuis 1974 au Conservatoire de Milan. Il s'est affirmé très tôt avec des compositions comme la *Sonate* pour 2 pianos (1966) et *Berceuse* (1967) pour orchestre, révélant aussitôt plusieurs aspects essentiels de sa recherche et assumant une position particulière dans la nouvelle musique italienne. Avec une finesse de virtuose, S. a poursuivi une conception du son réduit presque à un spectre, à une fluctuation vibrante, à une poussière lumineuse, par une exploration de la région qui confine au silence, en le dénaturant grâce à des techniques spécifiques (p. ex., l'utilisation des harmoniques, la rapidité même de l'exécution). Ces recherches sur le son s'insèrent souvent dans un contexte formel d'une clarté limpide. Il faut rappeler de sa vaste production : *Da a da da* (1970) pour orchestre, *Sonata da camera* (1971), l'opéra *Amore e Psiche* (1972), *Variazioni* pour violoncelle et orchestre (1974), *6 Capricci* pour violon (1976), *Il Paese senz'alba* et *Il Paese senza tramonto* pour orchestre (1977), *Aspern*, singspiel (1978), *Che sai guardiano, della notte?* pour clarinette et petit orchestre (1979), *Un'immagine di Arpocrate* pour piano et orchestre (1974-1979), l'opéra *Cailles en sarcophage* (1979), *Introduzione all'oscuro* pour 12 instruments (1981), *Vanitas* pour soprano, violoncelle et piano (1981), le «mélodrame» *Lohengrin* (1982). Il travaille depuis plusieurs années à un *Macbeth*.

scie instrument de musique idiophone du début du XX^e s., constitué par une lame de scie à main normale que l'on serre entre les genoux et que l'on fait vibrer en frottant le côté non denté avec un archet de violon, de violoncelle ou de contrebasse. Selon la courbe de la lame, on obtient des sons qui peuvent s'étendre jusqu'à deux octaves, en glissando continu, dont le timbre est semblable à celui de la flûte. Autrefois utilisée en jazz, elle n'a eu qu'un emploi limité dans la musique savante (Schoenberg, H. Sauguet).

Scimone Claudio (Padoue 1934) chef d'orchestre italien. Il a atteint une large notoriété à la tête d'un orchestre de chambre I Solisti Veneti, particulièrement apprécié dans le répertoire du XVIII^e s. italien.

sciolto, détaché, libre, (participe passé du verbe italien *sciogliere* = défaire, détacher) terme dynamique indiquant une exécution souple, libre de phrasés particuliers. // Dans les instruments à cordes, le terme fait allusion à des coups d'archets (un coup d'archet pour chaque note exécutée). // Dans le langage contrapuntique, il définit une composition qui évite les règles sévères (fugue *sciolta*, libre).

Sciutti Graziella (Turin 1927) soprano italienne. Elle s'est imposée dans le répertoire du XVIII^e s. par la grâce et le brio de son phrasé, son timbre très agréable, son sens du style et son élégante présence sur scène. Elle a également affronté le répertoire contemporain et, entre 1960 et 1970, a obtenu de remarquables succès dans les plus importants théâtres européens.

Scolari Giuseppe (Vicence 1720 - Venise 1769) compositeur italien. Il vécut probablement à Venise et voyagea en Espagne et au Portugal. Auteur d'environ 25 opéras, il privilégia le genre bouffe, collaborant avec le librettiste Goldoni. Son opéra le plus célèbre, *la Cascina* (1756) fut repris plusieurs fois (à Londres, en 1763, avec des interpolations de J.Ch. Bach).

Scontrino Antonio (Tarpani 1850 - Florence 1922) compositeur et contrebassiste italien. Il fut un concertiste renommé tant en Italie qu'à l'étranger et il enseigna au Conservatoire de Palerme et de Florence. Il composa plusieurs œuvres théâtrales, trois concertos (dont un pour contrebasse), ainsi que de la musique symphonique et de chambre sur les modèles du romantisme allemand.

scordatura accord d'un instrument à cordes (du violon en particulier) différent de l'accord habituel, pour réaliser des effets insolites ou déjouer les difficultés techniques. On trouve la mention s. déjà au début du XVI^e s., mais c'est seulement aux siècles suivants que les compositeurs violonistes (parmi lesquels Vivaldi, Paganini, Viotti, Spohr) en feront un usage systématique, plus souvent dans une recherche de virtuosité que pour un effet proprement expressif. On en trouve de fréquents exemples dans la musique contemporaine.

Scot Jean, Johannes Scotus Erigena (Eriugena = né en Irlande) (Irlande? Ecosse? Entre 800 et 870). S. est le savant, philosophe et philologue, le plus important du groupe des Irlandais qui émigrèrent sur le continent au milieu du IX^e s. Il s'établit à Laon, où il enseigna à l'école du palais de Charles le Chauve, il glosa Martianus Capella et commenta le *De consolatione philosophiae* de Boèce. Il est l'auteur de deux ouvrages philosophiques, le *De predestinatione* et le *De divisione naturae*; dans le second, il associe des considérations métaphysiques à la musique, mettant, par exemple la polyphonie en relation avec l'harmonie des sphères. Ses sources concernant la musique spéculative sont, parmi les plus importantes : saint Augustin, Platon (*le Timée*), Boèce, Martianus Capella. Par sa pensée qui imprégna ses nombreux disciples, il exerça une influence indirecte mais profonde sur le développement des sciences musicales. □

Scott Cyril Meir (Oxton, Cheshire, 1879 - Eastbourne 1970) compositeur, pianiste et homme de lettres anglais. Il adopta un langage fortement chromatique, lié aux modèles impressionnistes, souvent à tendance exotique (la cantate pour voix, chœur et orchestre *la Belle Dame sans merci*, 1915-1916;

l'opéra *The Alchemist*, 1925, entre autres; il composa également des symphonies, des ouvertures, des concertos; des pièces pour chœur; de la musique de scène, sacrée, de chambre, vocale et instrumentale).

Scott James Sylvester (Neosho, Missouri, 1886 - Kansas City, 1938) auteur de ragtimes américain. Pianiste accompli dès l'âge de 13 ans, il fut rapidement reconnu comme compositeur par S. Joplin, qui lui fit publier *Frog Legs*, le premier de ses rags édités, lesquels atteignent presque la trentaine. Avec J. Lamb et S. Joplin, leur maître à tous les deux, S. fait partie de la triade de compositeurs de ragtimes du courant dit classique. Son style se reconnaît à une écriture complexe aussi bien dans l'accompagnement que dans la partie mélodique.

Scotto éditeurs italiens. Ils connurent une période de splendeur de 1535 à 1570 environ, avec OTTAVIANO S. et son frère GEROLAMO, qui travaillaient tous deux à Venise et furent concurrents, successivement, de Petrucci et de Gardano. Ottaviano, employant comme graveur Andrea Antico, utilisa la méthode de la gravure sur bois; Gerolamo adopta le procédé à caractères mobiles. Les œuvres publiées à cette époque furent presque uniquement des madrigaux de Verdelot, de Willaert et de Gerolamo lui-même. C'est également chez S. que fut publié *Fronimo. Dialogo di Vincenzo Galilei* (1568-1569).

Scotto Renata (Savone 1934) soprano italienne. Elle fit ses débuts à Milan en 1953 dans la *Traviata* et s'imposa, au cours des années suivantes, comme interprète du répertoire romantique et vériste italien. A partir de 1970, elle s'est surtout produite aux Etats-Unis. Dotée d'une voix au timbre plein et doux, très souple et agile, elle a affronté, dans la seconde partie de sa carrière, des personnages au vocalisme tendu et vigoureux, comme *Norma* et *Gioconda*, faisant preuve d'une certaine faiblesse du registre aigu, mais s'imposant par la variété de son phrasé et son expressivité.

Scotto Vincent Baptiste (Marseille 1874-Paris 1952) compositeur français. Guitariste, il composa très tôt des chansons, et, après le succès de *la Petite Tonkinoise* (1906), il s'installa à Paris et devint l'un des compositeurs les plus en vogue, écrivant pour Mistinguett, M. Chevalier, J. Baker, T. Tossi ou E. Piaf. Parmi ses 4000 chansons, les plus célèbres sont *Ah! si vous voulez d'l'amour* (1907), *Sous les ponts de Paris* (1913), *J'ai deux amours* (1930), *Le plus beau de tous les tangos du monde* (1934) et *La java bleue* (1938). Outre la musique d'une cinquantaine de films, il a aussi écrit de nombreuses opérettes, dont *Au pays du Soleil* (1933) et *Violettes impériales* (1948). Il a publié un livre de mémoires : *Souvenirs de Paris* (1947). □

Scriabine Alexandre (Moscou 1872-1915) compositeur et pianiste russe. Elève, entre autres, de Taneïev et d'Arenski au Conservatoire de Moscou, il subit, avec sa sensibilité fébrile et encline à des visions tourmentées du monde, le charme des expériences mystiques et extatiques de la littérature décadente russe, notamment du poète philosophe Merezkovski. A partir de 1892, grâce à l'aide de l'éditeur Belaïeff, il entreprit une série de brillantes tournées en Europe, se consacrant à la composition et séjournant en Suède, à Paris, à Gênes et aux Etats-Unis : il fut partout applaudi dans l'interprétation de ses propres musiques. En 1908-1910, il séjourna à Bruxelles où il

A. Scriabine : dessin de L. Pasternak.

fréquenta les cercles ésotériques et théosophiques; c'est de cette période que date son *Prométhée ou le Poème du feu*, qui n'est pas son meilleur travail mais certainement le plus halluciné, tourné vers ce mirage d'une synthèse esthétique fondée sur de mystérieuses relations entre sons et couleurs (ces dernières devant être réalisées sur un «clavier à lumières»). En 1910, il s'installa définitivement à Moscou, où la mort brise son projet d'un *Misterium* qui devait allier toutes «les séductions des sens», sons, danses, lumières et parfums, en un rituel qui devait être célébré dans un temple hémisphérique. Mais ce ne sont là que des aspects marginaux d'une production (pour le piano surtout et peu connue aujourd'hui encore) qui, sous de nombreux aspects, compte parmi les plus singulières de son époque et révèle, non sans contradictions, de géniales intuitions, lesquelles exercèrent une influence certaine sur le développement de la musique européenne. Totalement étranger aux instances de la musique nationale russe, S. se plongea dans le processus de décomposition du romantisme occidental, sur les traces de Chopin et de Liszt, dont il exaspère à l'extrême, dans un délire cohérent, les mirages et les obsessions raffinées, les spasmes de l'harmonie et la sensualité du timbre. A cet égard, la condamnation de Chostakovitch est exemplaire; celui-ci voyait en lui la tentation la plus dangereuse de la musique bourgeoise. Par contre, en 1912, Sabaneev publie dans l'Almanach du *Blaue Reiter* une large analyse du *Prométhée*. En suivant un procédé essentiellement autonome par rapport à Debussy, avec lequel il a par ailleurs plusieurs points communs, S. réussit à rendre statiques les harmonies en accords isolés, soustraits aux liens tonals et appréciés pour eux-mêmes. De là découle l'opulence sonore des travaux symphoniques qui se reflète au piano par la création d'accords dont la valeur expressive rappellent certaines intuitions de Chopin. Le culte pour l'exotisme et la tentative de traduire, dans des structures symphoniques, l'extase d'une certaine philosophie indienne (*Poème de l'extase*, 1908) sont exprimés par des gammes hexatoniques particulières, de très longues et immobiles pédales orchestrales et l'extraordinaire monotonie des tons entiers. Le chromatisme n'apparaît pas comme un simple élargissement d'un espace diatonique : nœuds chromatiques et diatoniques se croisent systématiquement et sans aucune opposition, formant une trame harmonique et mélodique radicalement atonale. Mais surtout, un nouveau principe de construction s'affirme de manière prophétique, fondé sur la formation initiale du maté-

…tur musical d'une composition : dans les 26 *Etudes* … dans les 92 derniers *Préludes* pour piano, de simples intervalles (quinte, septième, neuvième) sont privilégiés comme base de la structure de l'ensemble du morceau ; ailleurs, comme dans les 10 *Sonates* pour piano, la composition découle d'un accord synthétique qui engendre à son tour les intervalles soit harmoniques, soit mélodiques du morceau. On obtient ainsi une sorte d'égalisation entre le vertical (harmonie) et l'horizontal (mélodie), qui anticipe d'une certaine façon certaines techniques sérielles. L'«accord mystique» des six sons, construit en superposant des quartes de différents types (*do, fa* dièse, *si* bémol, *mi, la, ré*), est de ce type ; l'emploi systématique des intervalles de quarte juste, augmentée et diminuée, permet non seulement de supprimer les barrières tonales, mais de couvrir tout l'espace dodécaphonique. Il en résulte une construction minutieuse, souvent basée sur la présence simultanée de différentes expressions de la cellule thématique originelle, reprise en figures rythmiques, pointilleuses jusqu'à l'obsession. La composition formelle reprend essentiellement les schémas des sonates et des symphonies hérités du XIX^e s., agrandis toutefois aux dimensions de l'expression orchestrale et de la densité des élaborations thématiques ; celles-ci abondent en épisodes secondaires et en sous-sections qui s'enchevêtrent en un épais tapis de correspondances (p. ex. le *Poème de l'extase*, qui unifie les quatre mouvements symphoniques sans interruption). Dans le *Poème divin* (troisième et dernière Symphonie, 1905) et dans les dernières *Sonates* pour piano en un seul tempo (n^os 5-10, 1908-1913), la signification spirituelle de la forme sonate de Beethoven est exaltée dans les antithèses abyssales d'une vision satanique hallucinée, à l'instar de Liszt, et d'une vibrante ivresse paradisiaque (sonates dites de la *Messe blanche*, 1911, et de la *Messe noire*, 1913). S. compose en outre : une *Fantaisie* et un *Concerto* pour piano et orchestre ; par ailleurs, pour piano : 21 *Mazurkas*, 20 *Poèmes*, *Impromptus*, 4 *Nocturnes*, 2 *Valses*.

Scribe Eugène (Paris 1791 - 1861) dramaturge et librettiste français. Virtuose de la technique théâtrale considérée comme pur jeu scénique, il exerça une influence notable sur de nombreux dramaturges du XIX^e s., en particulier sur le théâtre de V. Sardou. Célèbre pour son activité de librettiste, il fut au cœur du théâtre musical français entre 1820 et 1860. Comme collaborateur de Auber, il apporta une contribution décisive au développement de l'opéra-comique, genre qui, par la présence à la fois de scènes parlées et chantées, donnait au librettiste un rôle déterminant dans la réussite du spectacle. Parmi les œuvres écrites par Auber, on peut retenir *Fra Diavolo* (1830), *les Diamants de la couronne* (1841), *Manon Lescaut* (1856) ; son premier opéra-comique important fut, en 1825, *la Dame blanche* pour F.-A. Boieldieu. Dans le grand opéra, S. fut attentif au goût contemporain, passant du gothique *Robert le Diable* (1831, musique de Meyerbeer) au pittoresque historique de *la Muette de Portici* (1828, musique de E. Auber), *la Juive* (1835, musique de J. F. E. Halévy), *les Huguenots* (1836, musique de Meyerbeer), *le Prophète* (1849, musique de Meyerbeer) jusqu'à l'exotisme de *l'Africaine* (posthume, 1865, encore pour Meyerbeer). On peut citer enfin les livrets pour des musiciens italiens : *Il Conte Ory* (en collaboration avec C. G. Delestre-Poirson, 1828), pour G. Rossini ; *les Martyrs* (version française du *Poliuto*, 1840), *la favorita* (en collaboration avec A. Royer et G. Vaez, 1840) et *Don Sebastiano*, 1843 pour G. Donizetti ; *les Vêpres siciliennes*, en collaboration avec Ch. Duveyrier, 1855, pour G. Verdi.

Scuderi Gaspare (Trapani 1889 - Milan 1962) compositeur italien. Il écrivit plusieurs pièces symphoniques et de chambre et de la musique théâtrale (*Donata*, 1938). Il publia un guide des *Sonates pour piano* de Beethoven (1936).

Scudo Paolo, ou Paul S. (Venise 1806 - Blois 1864) critique musical italo-français. Il travailla à Paris dès 1830 comme professeur de chant et critique musical, et fut un implacable adversaire de Berlioz, de Liszt et des autres représentants de la «musique à programme».

Searle Humphrey (Oxford 1915 - Londres 1982) compositeur et musicologue anglais. Elève de Webern à Vienne (1938-1940), il utilisa souvent des techniques sérielles et atonales, en se référant également à la tradition romantique de Liszt (opéras lyriques, dont *Hamlet*, 1968 ; ballets, dont *Noctambules* ; des symphonies et autres musiques symphoniques, de chambre et vocales, dont *The Shadow of Cain* pour deux voix récitantes et un chœur masculin, 1952). Il écrivit des ouvrages sur Liszt (1954), sur le contrepoint contemporain (1954) et sur le ballet (1958).

Sears Albert Omega, dit «Al» S. (Macomb, Illinois, 1910) saxophoniste ténor de jazz américain. Elève de Ben Webster, doué d'un rythme incisif, il a joué de 1944 à 1951 avec les orchestres de Lionel Hampton et de Duke Ellington, puis avec Johnny Hodges.

Seashore Carl E. (Mörlunda 1866 - Lewinston, Idaho, 1949) psychologue de la musique américain d'origine suédoise. Directeur de l'Institut de psychologie de l'Université de l'Iowa et pionnier de la psychologie expérimentale, il s'intéressa à la musique comme phénomène psychologique mesurable ; il élabora des instruments et des critères de mesure des phénomènes de perception, des systèmes pour leur représentation graphique (en rapport avec le rythme, les hauteurs, le timbre et le vibrato), ainsi que des tests pour évaluer les dispositions musicales des enfants. Parmi ses œuvres, rappelons : *la Psychologie du talent musical* (1919), *Psychologie de la musique* (1938), *A la recherche du beau en musique : une approche scientifique de l'esthétique musicale* (1947).

Šebalin Vissarion Jakovlevitch (Omsk 1902 - Moscou 1963) compositeur soviétique. Elève de Miaskovski, il fut initialement influencé par son professeur et par Scriabine, avant de passer à une simplification du langage et à l'assimilation d'un matériau folklorique dont les résultats révèlent une inclination au lyrisme ; ils sont plus significatifs dans la musique vocale et instrumentale de chambre (9 quatuors). S. est également l'auteur de compositions symphoniques et de 4 opéras. Il acheva et orchestra *la Foire de Sorotchinsky* de Moussorgski, d'après la reconstitution réalisée par P. Lamm sur le manuscrit autographe.

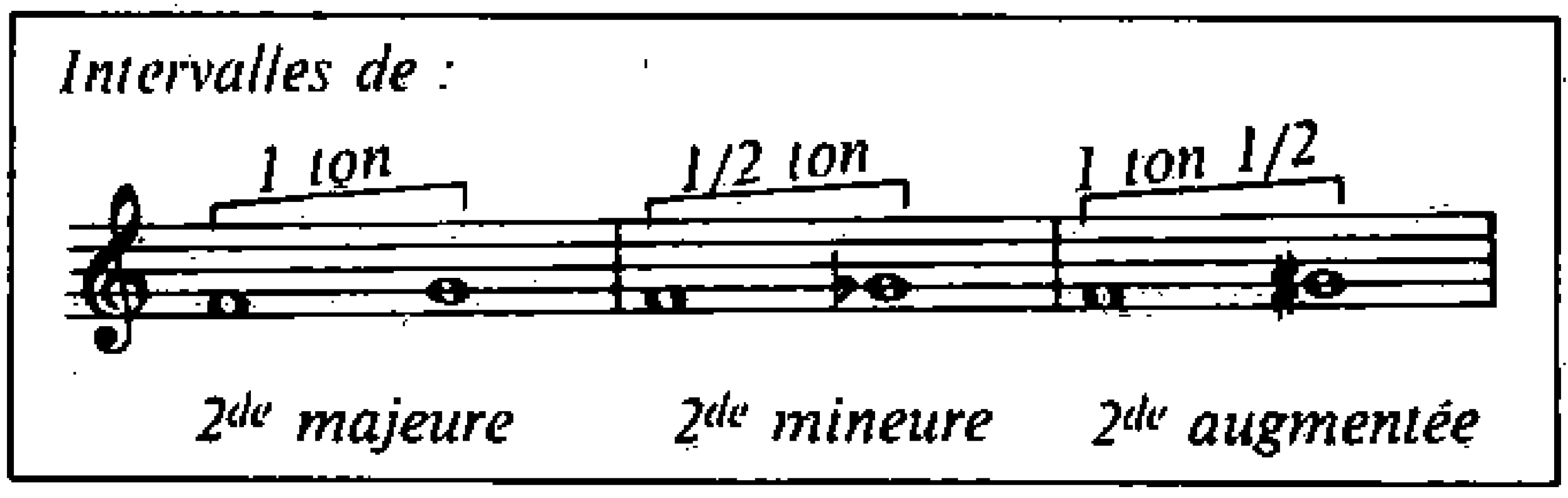
Sebastian George (Budapest 1903) chef d'orchestre hongrois naturalisé français. Il dirigea surtout des opéras ; en 1931, il s'installa en URSS où il fut

nommé directeur de Radio-Moscou, puis en 1938 aux Etats-Unis et, enfin, à Paris (à partir de 1946).

Sebastiani Johann (Weimar 1622 - Königsberg 1683) compositeur allemand. Chanteur à Königsberg, il composa plusieurs œuvres de musique sacrée, parmi lesquelles une *Passion selon saint Matthieu*, pour soliste, chœur à 5 voix et instruments (1672).

Sechter Simon (Friedberg, Bohême, 1788 - Vienne 1867) compositeur, théoricien et professeur autrichien. Extraordinaire contrapuntiste, il fut très célèbre. Parmi ses élèves, figurent Bruckner, Vieuxtemps, Thalberg, etc. Il a composé quelques opéras, des oratorios, de la musique de chambre (œuvres parmi lesquelles on trouve des quatuors et environ 6000 fugues pour piano et pour orgue), de nombreuses œuvres de musique sacrée (parmi lesquelles, 35 messes et 3 volumes de psaumes), de la musique vocale profane, des recueils à usage didactique et des œuvres théoriques.

seconde dans le système tonal et tempéré, intervalle de hauteur entre deux notes, consécutives selon l'échelle diatonique. La s. peut être *majeure*, *mineure* ou *augmentée*, selon qu'elle couvre un ton, un demi-ton, ou un ton et demi. // Souvent, elle indique également le deuxième degré de l'échelle de la tonalité concernée (la *sus-tonique*).



Sedaine Michel Jean (Paris 1719-1797) poète et librettiste français. Très renommé à Paris, il fut l'un des meilleurs illustrateurs du nouvel opéra-comique imposé par Ch. Favart. Ses livrets *le Diable à quatre* (1756) et *Blaise le Savetier* (1759), musique de Philidor, puis *le Jardinier et son Seigneur* (1761), *Rose et Colas* (1764), *Aline, reine de Golconde* (1766) et *le Déserteur* (1769), musique de Monsigny, établirent son succès. Il s'essaya dans un genre plus dramatique avec *Richard Cœur de Lion* (1784) et *Guillaume Tell* (1791), mis en musique par Grétry. □

Sedric Gene, pseudonyme d'Eugene Hall (Saint Louis 1907 - New York 1963) clarinettiste et saxophoniste ténor de jazz américain. Elève de Coleman Hawkins, il est surtout connu pour ses nombreux enregistrements avec Fats Waller.

Seefried Irmgard (Köngetried, Bavière, 1919) soprano autrichienne. Elle s'affirma entre 1943 et 1960 comme interprète de Mozart dans les théâtres de Vienne et de Salzbourg. Par la suite, elle s'est produite dans un répertoire plus large, de *Fidelio* aux opéras de R. Strauss et de Poulenc. Elle alliait à un timbre agréable une grande élégance dans le phrasé et une remarquable sensibilité stylistique.

Seeger Charles L. (Mexico 1886 - Bridgewater, Connecticut, 1979) musicologue, compositeur et professeur américain, père de Pete et de Peggy S. Professeur dans plusieurs universités et écoles de musique, il eut aux Etats-Unis, entre les deux guerres, une activité importante d'organisation dans le domaine de la musicologie et de l'ethnomusicologie; il contribua à la fondation de la Société américaine de musicologie (1933) et de la Société américaine de musicologie comparée (1934). Il s'occupa des traditions musicales américaines, des aspects sociaux de la musique et d'analyse musicale, et y apporta une contribution méthodologique essentielle. Citons, parmi ses essais : *Musique comme re-création* (1940; où il illustre la nécessité d'étudier les musiques populaires non comme des œuvres fermées mais dans leur re-création par l'exécutant), *Musique et société* (1953, fondements de sociologie musicale) et *Etudes de musicologie* (1978). Il composa des œuvres lyriques, symphoniques et de chambre.

Seeger Peggy (New York 1935) chanteuse et auteur de chansons folks américaine. Fille de Charles S., elle est aujourd'hui considérée comme l'une des meilleures chanteuses de musique populaire américaine.

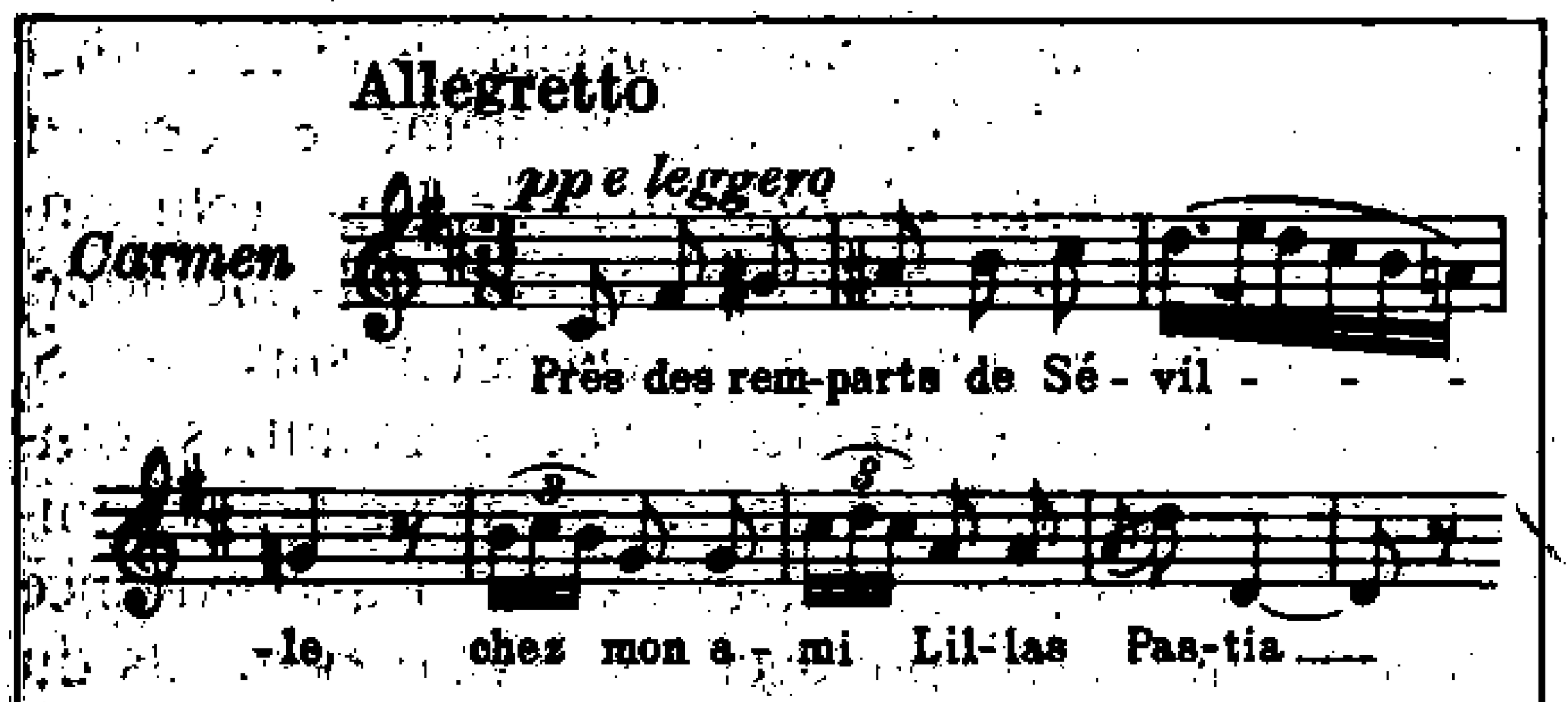
Seeger Pete (New York 1919) chanteur, compositeur, guitariste et joueur de banjo folk américain. Fils de Charles S., il a joué un rôle de premier plan dans le folk-revival américain. En 1940, il fonda avec Woody Guthrie les «Almanac Singers». Après avoir obtenu un bon succès commercial avec le groupe vocal et instrumental des «Weavers», il s'est imposé aux Etats-Unis comme le plus grand folk-singer de milieu urbain grâce à plusieurs de ses compositions à succès, qui annonçaient les thèmes de la révolte des jeunes (*If I had a hammer* et *Where have all the flowers gone*).

Segni Giulio, appelé «Giulio da Modena» (Modène 1498 - Rome 1561) organiste, claveciniste et compositeur italien. Il étudia avec J. Fogliano (1512) et fut organiste à St-Marc de Venise (1530-1533) et ensuite, à Rome, auprès du pape Clément VII. Grand interprète, dans sa production pour orgue, il fut le premier à codifier la structure du ricercare contrapuntique, en prenant le motet comme modèle et en lui enlevant son caractère d'improvisation. Il a publié un volume de ricercari (1550, perdu) et apparaît dans des anthologies de l'époque.

Segovia Andrés (Linares, Jaén, 1893 - Madrid 1987) guitariste espagnol. C'est le plus illustre joueur de guitare du siècle. Son affirmation en Europe à partir du milieu des années 1920 fut déterminante pour la renaissance de la guitare classique comme instrument soliste de concert. Outre ses exceptionnelles qualités techniques, S. a fait preuve, dans ses interprétations, d'une extraordinaire variété de couleur, de pureté du son et d'une forte personnalité. Il transcrivit des compositions de compositeurs célèbres, dont Bach, D. Scarlatti, Chopin et Albéniz, négligeant cependant de jouer une grande partie de la littérature classique originale la plus importante. En revanche, sur ses conseils, de nombreux compositeurs ont écrit des œuvres intéressantes pour guitare (Turina, Roussel, Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos ...). Au cours de sa maturité, il donna des cours de perfectionnement (ceux de l'Académie Chigiana de Sienne furent célèbres) et répandit de cette façon ses principes esthétiques parmi la jeune génération.

seguidilla danse populaire andalouse, remontant au XVI[e] s., à 3/4 ou 3/8 et de mouvement plus ou moins vif selon les cas. En général exécutée à la guitare, elle est accompagnée par les castagnettes. Un célèbre exemple de s. se trouve dans *Carmen* de Bizet.

Seiber Mátyás György (Budapest 1905 - Le Cap 1960) compositeur hongrois naturalisé anglais. Elève de Kodály, il adopta des techniques dodécaphoniques



Exemple de «seguidilla» (G. Bizet : «Carmen», premier acte).

et des techniques de jazz en en recherchant les possibles fusions (*Quatuor* nº 2 pour cordes; *Improvisation* pour jazz-band et orchestre). Il composa de la musique lyrique et pour la scène; des concertos, des pièces pour orchestre et pour ensemble de chambre; des musique vocales, pour chœur (telle que *Ulysses* avec ténor et orchestre) et des lieder.

Seiffert Max (Beeskow, Sprea, 1868 - Schleswig 1948) musicologue allemand. Elève de Spitta, il est l'un des fondateurs de la musicologie moderne historique allemande. Il contribua à la fondation de la Société internationale de musique (1899) et de la revue des «Monuments musicaux allemands» (à partir de 1892), ainsi qu'à la création de l'important Institut d'Etat pour la recherche musicale allemande de Berlin (1935). Il publia des études et des éditions dans le domaine de la musique allemande baroque (J.-P. Krieger, Buxtehude, Bach, Haendel) et de la musique pour clavier (Sweelinck, les virginalistes anglais, etc.).

Seixas Carlos de (Coimbra 1704 - Lisbonne 1742) compositeur et organiste portugais. Il fut le plus grand compositeur portugais de son siècle; de sa production, il reste quelques pièces de musique sacrée et quelques dizaines de sonates pour instrument à clavier, occupant un grande place dans l'histoire de la sonate. Il fut au service de la chapelle royale de Lisbonne, où, pendant quelques années, travailla également D. Scarlatti; mais les styles des deux musiciens restèrent indépendants.

seizième de soupir → silence.

Selle Thomas (Zörbig, Saxe, 1599 - Hambourg 1663) compositeur allemand. Cantor au Johanneum de Hambourg, à partir de 1641, il fut parmi les premiers artisans du rayonnement musical de cette ville dans la première moitié du XVII^e s., contribuant à y instaurer la tradition des grands Concerts spirituels et des Passions en forme d'oratorios, avec sa *Passion selon saint Jean* (1643). Cultivant la polyphonie sacrée et profane (cette dernière sur les modèles de la villanelle et de la *canzonette*), il fut aussi l'initiateur, avec J. Schop, du lied sur basse continue, inspiré des monodistes italiens. Il a publié 7 recueils de concerts sacrés de 1 à 5 voix et 5 recueils de musique profane, de 1 à 3 voix.

Sellitto Giuseppe, ou G. Selletti (Naples, 1700-1777) compositeur italien. Après avoir étudié à Naples, il s'imposa, en Italie et à Paris, comme auteur d'intermèdes comiques et d'opéras bouffes dans le goût de l'école napolitaine. Ayant abandonné le théâtre en 1760, il fut organiste à S. Giacomo degli Spagnoli, à Naples. De ses 46 opéras sérias ou comiques, seulement deux nous sont parvenus (*Sesostri, re d' Egitto*, 1742, et *la Franchezza delle donne*, 1734). En outre, il fut l'auteur d'oratorios, de sérénades et d'une cantate nuptiale.

semaine sainte dans le cycle liturgique chrétien, semaine précédant Pâques, consacrée au souvenir de la passion du Christ, et culminant avec sa crucifixion et sa mort. Les rites de la semaine sainte, liturgiques et extra-liturgiques, comportent de la musique et du chant. Parmi les compositions de musique cultuelles, liées à la s. s., les *Passions* de Bach, composées sur des textes de l'Evangile, sont très célèbres. En ce qui concerne les traditions populaires italiennes, on peut remarquer : les cycles chantés, répandus dans l'Italie centrale et méridionale; les lamentations polyvocales sardes et siciliennes; le silence pénitentiel imposé aux instruments musicaux et aux cloches, remplacés pendant les processions par des mécanismes en bois, comme les crécelles et des instruments similaires.

semi-brève nom, soit d'une figure de note, soit d'une figure de silence utilisée dans l'ancienne notation mesurée (*semibrevis*) et dans la notation moderne, où elle est synonyme aujourd'hui de *ronde*. Elle désigne une valeur de durée relative équivalente à la moitié de la *brève* et au double de la *minime* (ou *blanche*). La figure de note appelée semi-brève, apparue au XIII^e s., noire et de forme losangée (◆), se transforma au XV^e s. en figure blanche (◇), correspondant à la figure de silence (⊸). C'est de ces dernières que dériveront, à la fin du XVII^e s., les figures toujours en usage de nos jours (𝅝 ; 𝄻).

semi-fuse nom, soit d'une figure de note, soit d'une figure de silence, utilisée dans l'ancienne notation mesurée. Cette figure de note (𝅘𝅥𝅯 ou 𝅘𝅥𝅯) apparut à la fin du XIV^e s. pour indiquer la valeur de durée immédiatement inférieure à la *fuse*; puis, au siècle suivant, elle se transforma, toujours associée à la figure de silence équivalente (𝄿), en une autre figure (𝅘𝅥𝅯 ou 𝅘𝅥𝅯) de laquelle dériva, au XVII^e s., l'actuelle *double croche* (𝅘𝅥𝅯 ou 𝅘𝅥𝅯).

semi-minime nom, soit d'une figure de note, soit d'une figure de silence, le soupir, utilisée dans l'ancienne notation mesurée et dans la notation moderne, de nos jours synonyme de *noire*. Elle équivaut à une valeur relative de durée équivalente à 1/4 de la semi-brève (ou ronde). De la figure primitive de la s.-m., apparue au XIV^e s., on arriva, à la fin du XVII^e s., à travers des transformations successives, à celle en usage aujourd'hui (la note de 𝅘𝅥𝅮 ou 𝅘𝅥𝅮 se modifia au XV^e s. en 𝅘𝅥 ou 𝅘𝅥 pour devenir enfin 𝅘𝅥 ou 𝅘𝅥); le silence de ⌐ devint 𝄽).

sémiologie ou sémiotique, discipline qui concerne d'une manière générale la communication humaine en tant que processus basé sur l'utilisation de signes. Dans sa définition la plus abstraite, le signe est compris comme «quelque chose qui est mis pour autre chose» : ainsi, p. ex., le mot «cheval» remplace le concept de cheval et sert à le communiquer. La s. musicale a comme antécédents les traditions philosophiques antiques (reprises d'une manière moderne par Peirce et Morris) et, plus récemment, les traditions scientifiques (fondées sur les formulations initiales du linguiste Ferdinand de Saussure). Les modèles de structures de la linguistique ont permis à la s., dans les années 1960-1970, d'élaborer un système d'idées fondamentales qui, aujourd'hui encore,

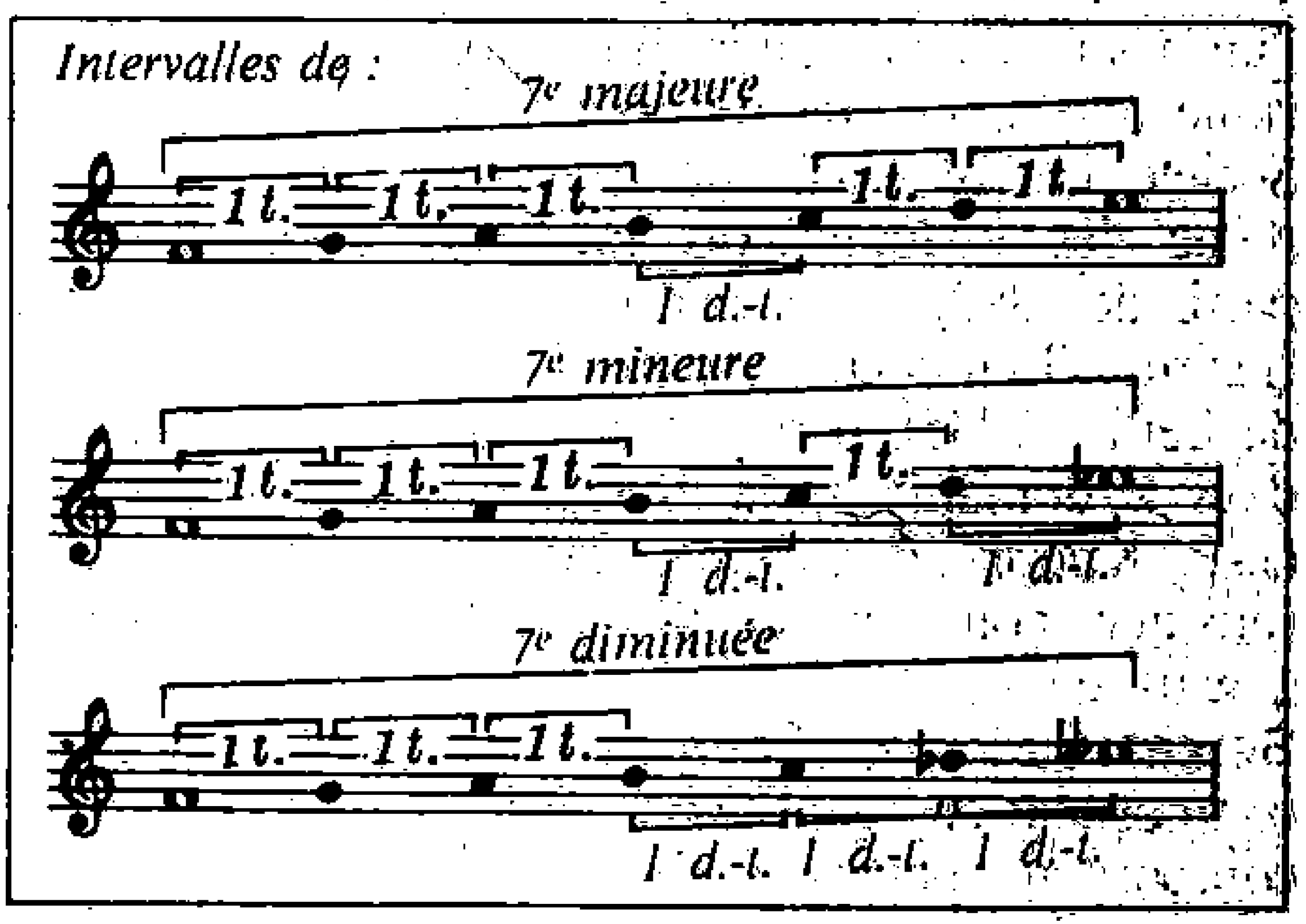
est objet de discussion. La s. musicale, sous-section de la s. générale, a hérité des origines, des méthodes et des controverses de celle-ci. Son but spécifique est de développer une théorie de la communication musicale ; elle étudie plus particulièrement le rapport entre l'univers des sons et celui des images non sonores.
Les domaines de recherche de la s. musicale peuvent se regrouper autour de trois problèmes : ceux du signifiant, du signifié et du code. On entend par *signifiant* le son, que la s. décrit selon les conventions structurales qui l'organisent, c'est-à-dire comme phénomène culturel et non comme phénomène physique. L'étude des signifiants a été particulièrement riche de développements, soit parce qu'elle a plongé ses racines dans la tradition de l'analyse musicale, soit parce qu'elle a tiré ses modèles d'illustres écoles linguistiques : c'est ce qui s'est passé, p. ex., pour les recherches d'inspiration taxonomique (sur la segmentation du langage musical en simples unités et sur leur distinction en catégories) ou pour celles d'inspiration générative et transformationnelle (sur la formulation possible de grammaires musicales). La question du *signifié* en musique est toujours controversée ; tout en ayant déblayé le domaine des vieilles équivoques concernant les faux rapprochements avec la sémantique verbale, les études sémiotiques sont encore bien loin d'avoir défini correctement le problème et même la terminologie à utiliser. Elles ont distingué le signifié du métalangage qui le décrit, mais on n'est pas arrivé à en définir totalement et empiriquement la nature. Dans cette direction, on a commencé des études s'inspirant des différentes tendances de la tradition psychologique : de la psychanalyse aux théories de Piaget, aux recherches expérimentales sur les réponses à des stimulis sonores. Par *code*, enfin, on entend le système des conventions (presque toujours implicites et souvent même niées) grâce auxquelles un ensemble de signifiants renvoie à un ensemble de signifiés. Au lieu de se placer, comme les domaines d'études précédents, aux limites de la linguistique ou de la psychologie, la théorie des codes semble avoir plutôt des points de référence dans les sciences sociales ; la naissance et le fonctionnement des codes musicaux se fondent, en effet, sur les phénomènes de l'invention, de la diffusion et de l'acceptation collective des instruments de communication sonore. Il s'agit d'un domaine de recherches nouveau mais fertile en possibilités et apte à mettre en question, dans certains cas, la traditionnelle notion de musique elle-même.

Senallié Jean-Baptiste, ou J.-B. Senaillé (Paris 1687 -1730) violoniste et compositeur français. En Italie, il fut l'élève de T. A. Vitali, et, à partir de 1720, fit partie de l'orchestre de la cour de France. Sa production se limite pratiquement à 50 sonates pour violon et basse continue, publiées en plusieurs recueils, entre 1710 et 1727.

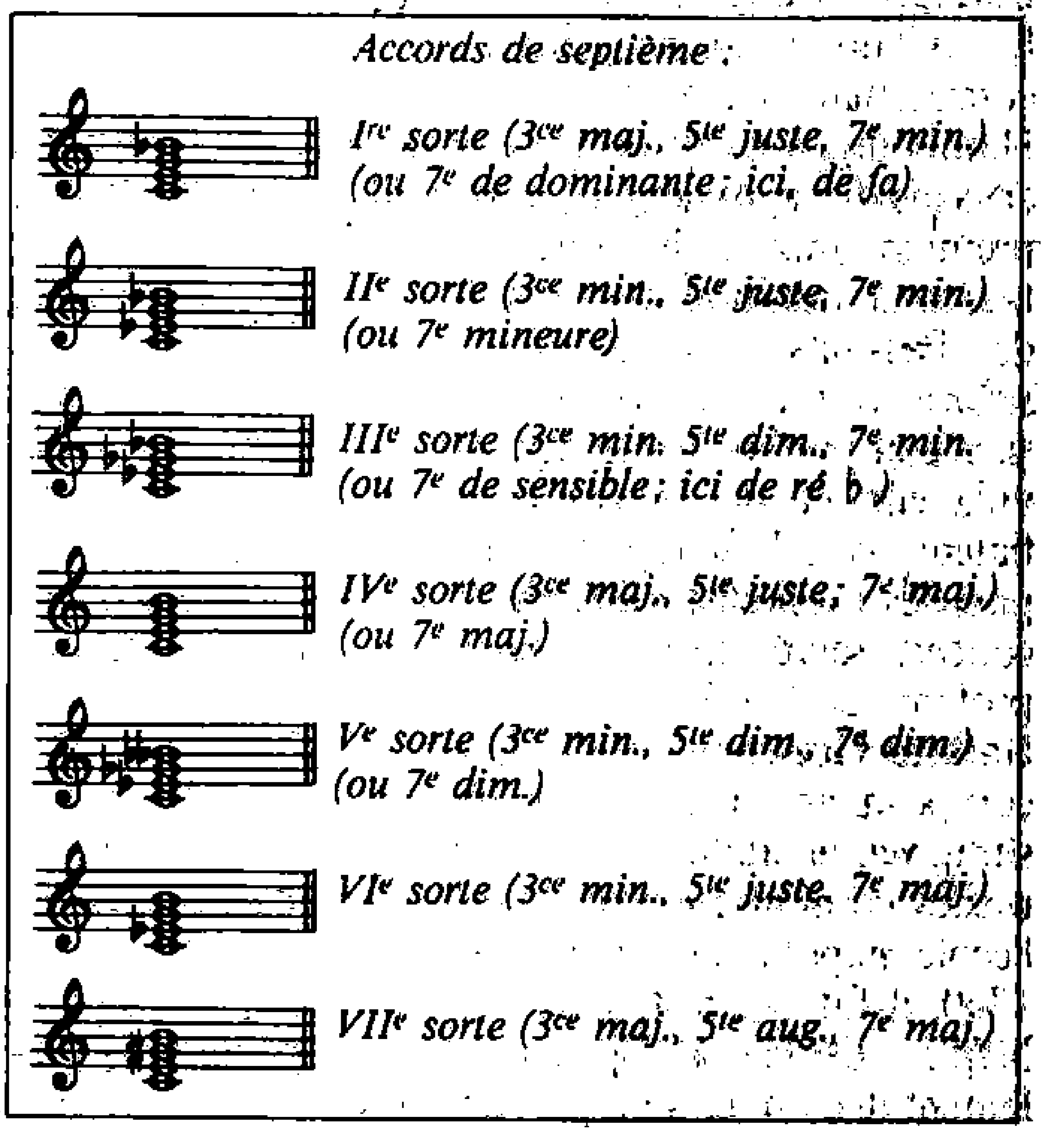
Senfl Ludwig, ou L. Senfli (Bâle v. 1486 - Munich 1542/43) compositeur suisse. A partir de 1496, il étudia avec H. Isaac à Vienne ; il suivit probablement son maître dans ses voyages (effectués en Italie, à Florence et à Ferrare) et lui succéda, à sa mort, à la charge de maître de chapelle de la cour impériale (1517-1520) ; à partir de 1523, il fut au service de la cour de Bavière. De sa production, nous connaissons 7 messes, 107 motets et plus de 130 autres compositions liturgiques, 260 lieder et des œuvres instrumentales. Il eut des rapports épistolaires avec Luther et s'occupa de l'édition du troisième et dernier volume du *Choralis Constantinus* de Isaac (Nuremberg, 1555). Maître indiscuté du lied polyphonique dont il fournit le modèle à la génération suivante, S. laissa une empreinte significative dans ses autres compositions, où la maîtrise de la technique polyphonique flamande la plus complexe s'unit à une exigence expressive qui laisse présager les développements du XVI[e] s. (par ex., dans le soin apporté au rapport entre texte et musique). Il participa au mouvement humaniste par ses adaptations d'odes d'Horace, à 4 voix (1538) avec *cantus firmus* à l'alto, en style note contre note.

sensible dans l'harmonie tonale, septième degré de la gamme diatonique, ayant comme caractéristique la tendance à se résoudre sur le huitième degré (tonique), dont elle est séparée par un demi-ton diatonique.

septième intervalle de hauteur entre deux notes du système tonal et tempéré, entre lesquelles, selon la



succession continue de l'échelle diatonique, s'intercalent cinq autres notes (par ex., en montant, entre *fa* et *mi*, on a *sol-la-si-do-ré* ; ou en descendant, entre *fa* et *sol*, on a *mi-ré-do-si-la*). Elle est *majeure*, *mineure*, ou *diminuée*, selon qu'elle couvre cinq tons et demi, cinq tons ou quatre tons et demi. // Souvent, on



appelle également s., le septième degré de la gamme d'une tonalité choisie, équivalent à la *sensible* (en *ré*, par ex., la s. est le *do*). // On appelle s. tout accord tonal réductible à un accord dont la note la plus grave et la note plus aiguë constituent un intervalle de s. Si on ne l'indique pas autrement, elle sous-entend un accord de 4 notes : une de base et les autres au-dessus à intervalles de tierce, de quinte et de s. Il existe sept sortes d'accords de s. ; le plus fréquent est l'accord appelé *s. de dominante* (sur le cinquième degré de la gamme de la tonalité choisie), car il se résout sur l'accord de tonique (le premier degré est la fondamentale) ; mais on rencontre fréquemment l'accord de *s. diminuée*, constitué de façon analogue d'une tierce mineure, d'une quinte diminuée et d'une s. diminuée, sur la note de basse, souvent prise comme sensible (septième degré) et devant se résoudre sur la tonique.

septuor ensemble de sept exécutants. // Combinaison pour sept interprètes, instrumentistes ou chanteurs, selon une disposition variable. Le s. de Beethoven op. 20, pour clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et contrebasse en est un exemple célèbre.

séquence forme du chant liturgique chrétien. La s. naquit vers le IX^e^ s., grâce à un procédé analogue à celui du → trope, c'est-à-dire par l'adjonction de textes librement inventés sur les mélismes d'un chant grégorien préexistant ; elle se différencie du trope par le fait que les textes de la s. s'appliquent uniquement aux vocalises de l'*Alleluia*. Notker Balbulus, moine de l'abbaye de Saint-Gall, dans le *prœmium* à son livre *Liber hymnorum* (v. 860), qui contient un premier exemple de 40 s., explique comment il avait réalisé ces chants, en adaptant des textes poétiques libres aux syllabes *le* et *lu* de *Alleluia*, selon le procédé d'un autre moine (arrivé à St-Gall après le pillage normand de l'abbaye de Jumièges), lequel avait travaillé de la même façon sur la syllabe finale (*ia*). La s. eut une structure constante de plusieurs phrases musicales en nombre variable, toutes répétées, sauf la première et la dernière (selon le schéma : a, bb, cc, dd... z) ; les textes, en prose au début, furent par la suite en vers trochaïque et en rimes, selon une habitude instaurée par Adam de Saint-Victor. Les s. connurent un immense développement pendant tout le Moyen Age ; elles fleurirent dans plusieurs centres et, particulièrement, à Saint-Gall, Limoges, Nonantola, Vérone, Winchester, atteignant le nombre de 5 000, dont 150 recueillies dans des missels. Mais, après la réforme du concile de Trente (1545-1563), il n'en resta que 5 dans la liturgie : *Victimae paschali laudes*, pour le jour de Pâques ; *Veni Sancte Spiritus*, pour la Pentecôte ; *Lauda Sion*, pour le Corpus Domini ; *Dies Irae*, pour la *Missa pro defunctis* ; *Stabat Mater* pour le vendredi saint.

Serafino Aquilano, pseudonyme de Serafino de' Ciminelli (L'Aquila 1466 - Rome 1500) poète et musicien italien. Ami de Josquin des Prés il fut un habile improvisateur de musique, auteur de sonnets et surtout de *strambotti*, mis en musique par les musiciens importants de l'époque (Tromboncino, Cara, G. Fogliani, et Josquin des Prés lui-même).

Serassi Giuseppe « le Vieux » (Cardano, Côme, 1694 - Crema 1760) facteur d'orgue, chef de file d'une dynastie de facteurs d'orgue, parmi lesquels son fils LUIGI ANDREA (1725-1799) et son neveu GIUSEPPINO ou GIUSEPPE (1750-1817). Représentants typiques de l'école d'orgue lombarde, les S. créèrent un modèle d'orgue qui s'imposa pendant tout le XIX^e^ s. par la plénitude de sa sonorité.

sérénade composition vocale avec l'accompagnement léger d'un ou de quelques instruments (guitare, mandoline, etc.), destinée à être jouée le soir ou la nuit, sous les fenêtres d'une femme aimée. Elle a des origines et un caractère populaires, ainsi qu'une structure simple et libre ; elle fut insérée, comme pièce « de genre » dans de nombreux opéras des XVIII^e^ et XIX^e^ s. (*le Barbier de Séville, le Trouvère, les Maîtres chanteurs*). // Dans la seconde moitié du XVIII^e^ s., elle désigna une composition instrumentale destinée à être jouée le soir, en plein air. Semblable aux → divertissements et aux → cassations, elle fut surtout écrite pour des ensembles d'instruments à vent, et prit la structure d'une suite de danses, avec souvent une marche en guise d'introduction. Dans les s. de Mozart, qui composa des chefs-d'œuvre du genre, les instruments à cordes prédominent. // Compositions musicales dramatiques en vogue vers la fin du XVII^e^ et du XVIII^e^ s., d'argument mythologico-pastoral, ou historique, presque toujours allégorique, représentées dans les cours avec quelques personnages, pour des célébrations. De nombreux musiciens de l'école napolitaine, ainsi que Haendel et d'autres compositeurs, ont écrit des s.

sérielle, musique terme qui désigne toute musique dont le principe de construction se fonde sur une succession rigoureusement préétablie et invariable de sons, dite *série*. Les rapports d'intervalle propres à la série restant stables, la disposition des sons peut être changée grâce à des procédés de renversement, de récurrence, et de récurrence du renversement. En outre, on peut effectuer des transpositions de la série et de ses dérivés sur l'ensemble des douze degrés de la gamme chromatique. La première utilisation systématique de la série eut lieu dans le cadre de l'école → dodécaphonique, mais il existe des exemples (comme chez Stravinski et Malipiero) d'organisation sérielle même dans des musiques diatoniques et tonales. Dans les écoles d'avant-garde postérieures à Webern (début des années 50), le principe de la sérialisation a été étendu à tous les paramètres sonores, tels le timbre, la dynamique, l'attaque, l'intensité et la durée.

serinette petit instrument mécanique à cylindre, construit en France au XVIII^e^ s. et, à l'origine, destiné à apprendre le chant aux jeunes oiseaux captifs. Elle devint ensuite un des instruments mécaniques les plus utilisés dans les maisons et dans les lieux de réunion pour diffuser les chansons à la mode et pour fournir un accompagnement bon marché, lors des bals populaires.

Serkin Rudolf (Eger, Bohême, 1903-Vermont, Etats-Unis, 1991) pianiste autrichien naturalisé américain. Il a étudié et débuté à Vienne, entreprenant une carrière internationale comme soliste et comme membre d'ensembles de chambre (il forma, avec le violoniste A. Busch, un duo mémorable). Il s'établit en 1939 aux Etats-Unis et prit le poste de responsable du département de piano du Curtis Institute de Philadelphie puis, plus tard, celui de directeur artistique du Festival de Marlborough, tout en poursuivant sa carrière de concertiste dans le monde entier.

Serly Tibor (Losonc 1900 - Londres 1978) compositeur hongrois naturalisé américain. Il a étudié à l'Académie de Budapest avec Kodály, Bartók et Hubay. Sa production, peu étendue et surtout symphonique, en révèle les influences. Il fut l'ami et le collaborateur de Bartók dont il acheva le *Troisième concerto pour piano et orchestre* et le *Concerto pour alto et orchestre.*

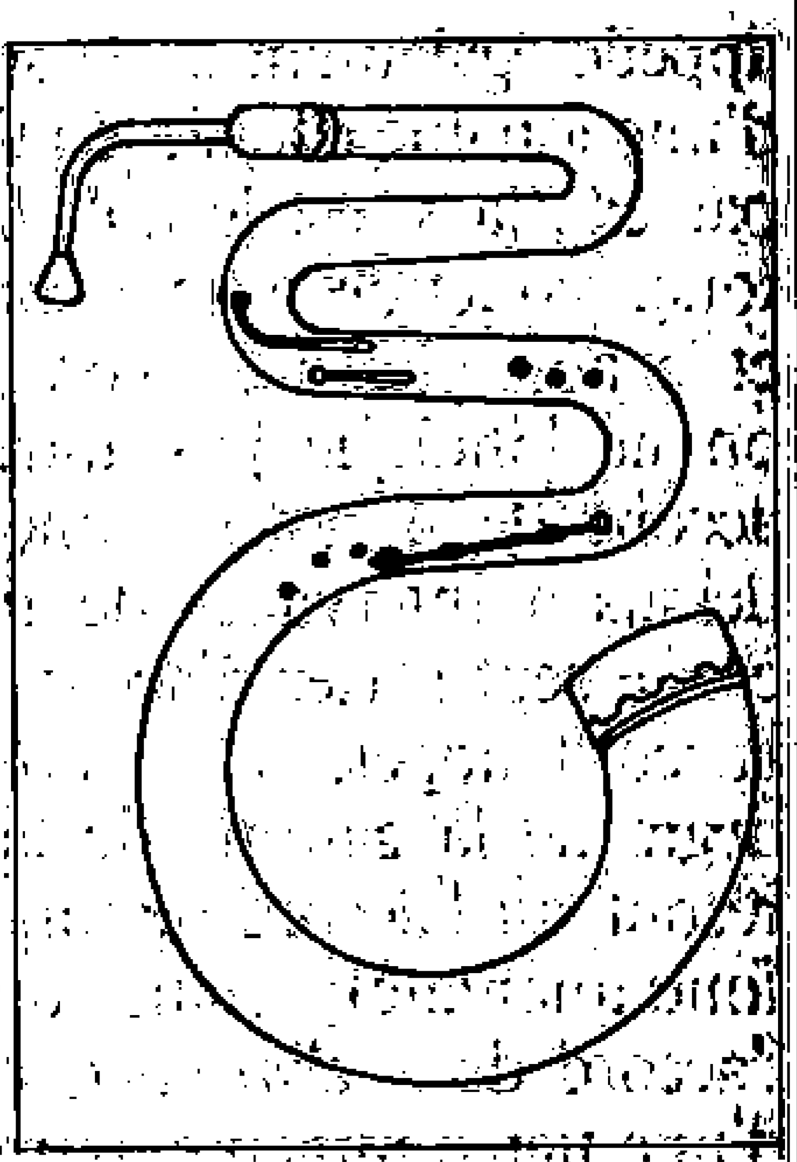
Sermisy Claudin de (? v. 1490 - Paris 1562) compositeur français. Il fit partie de la chapelle royale de Louis XII, de celle de François I[er] et de François II. De sa production, il reste de nombreux recueils édités de motets, quelques messes et plus de 200 chansons polyphoniques (pour la plupart insérées dans des recueils d' Attaingnant), qui le placent, avec Janequin et d'autres, parmi les initiateurs de la chanson de «style parisien»; destinée à avoir un large succès au XVI[e] s., cette chanson se distingue des chansons franco-flamandes précédentes, par une articulation strophique détachée, un style syllabique, un contrepoint modéré et par un caractère volontairement gai et subtil.

Serocki Kazimierz (Toruń 1922) pianiste et compositeur polonais. Après ses études au Conservatoire de Lodź, il s'est perfectionné avec N. Boulanger et L. Lévy. A partir de 1956, il a été l'un des initiateurs du festival international «Automne de Varsovie», et a reçu le Prix de la Tribune internationale des jeunes compositeurs de l'Unesco (1965). Il utilise à la fois le folklore national, la technique sérielle et la technique aléatoire, avec un intérêt particulier pour les timbres, dans des œuvres comme *Sinfonietta* pour 2 orchestres à cordes (1956), *Episodes* pour cordes et percussion (1959), *Segmenti* pour orchestre (1961), *Fresques symphoniques* pour orchestre (1963), *Dramatic Story* pour orchestre (1970), *Fantasia elegica* pour orgue et orchestre (1971), *Ad libitum* pour orchestre (1973-77) ou *Concerto alla cadenza* pour flûte et orchestre (1974). □

Serov Aleksandr Nikolaïevitch (Saint-Pétersbourg 1820-1871) compositeur et critique musical russe. Il fut, avec Stassov, à Saint-Pétersbourg, le fondateur de la critique musicale professionnelle en Russie. Ecrivain au tempérament polémique et parfois âpre, influencé par les théories littéraires de Bielinski, il soutint Glinka et, après 1860, il fut un fervent défenseur des œuvres de Liszt et de Wagner, tout en restant critique à l'égard des slavophiles et des occidentalistes. Il fut, comme compositeur, surtout influencé par Glinka, Meyerbeer et par le premier Verdi, et poursuivit l'idée d'un drame musical politiquement engagé tant par la forme que par le contenu. Ses opéras *Judith* (1863), *Rognéda* (1865) et *la Puissance ennemie* (1871), où il utilise des matériaux populaires riches en contrastes et en effets, exercèrent une certaine influence sur Moussorgski, Tchaïkovski et Rimski-Korsakov.

serpent instrument de musique constitué par deux pièces de bois évidé, recouvertes de cuir; il appartient à la famille des cornets, est accordé en si bémol, avec une tessiture de plus de trois octaves. D'un son rude et puissant, il renforçait le basson ou les basses des bombardes et des cromornes. Utilisé, entre autres, par Haydn, Beethoven, Rossini, Verdi, Mendelssohn et Wagner, il fut ensuite abandonné en faveur d'instruments plus efficaces (comme le trombone basse).

Serpent, instrument aérophone de la famille des cornets.

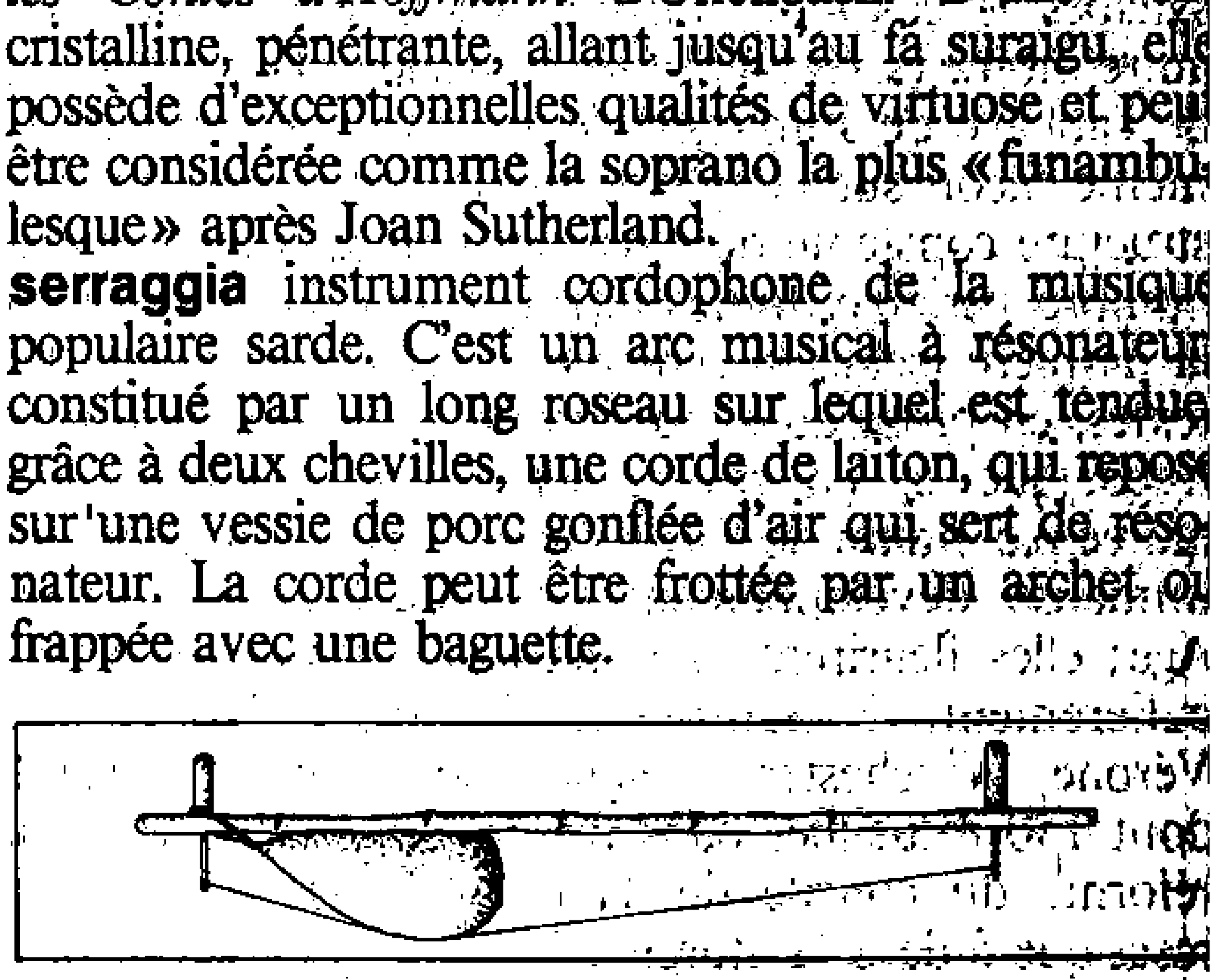


En dehors de la musique savante, il eut un grand succès dans les fanfares militaires et comme instrument d'accompagnement du chant d'église, notamment en France.

Serpette Gaston (Nantes 1846 - Paris 1904) compositeur français. Il fut l'élève de Thomas au Conservatoire de Paris. Il représenta, entre 1875 et 1896 16 opérettes (dont *Adam et Eve* et *Carillon* qui obtinrent une certaine popularité); mais il composa également 7 opéras-comiques et d'autres œuvres lyriques.

Serra Luciana (Gênes 1946) soprano italienne. Elle a fait ses débuts en 1966 à Budapest et, après une longue période passée dans les théâtres étrangers secondaires, elle s'est imposée, à partir de 1979, en Italie, à Londres et à Hambourg, dans *Sonnambula* de Bellini, *Lucia, la Fille du régiment* de Donizetti, *Fra Diavolo* d'Auber, *Lakmé* de Delibes, et les *les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach. D'une voix cristalline, pénétrante, allant jusqu'au fa suraigu, elle possède d'exceptionnelles qualités de virtuose et peut être considérée comme la soprano la plus «funambulesque» après Joan Sutherland.

serraggia instrument cordophone de la musique populaire sarde. C'est un arc musical à résonateur constitué par un long roseau sur lequel est tendue grâce à deux chevilles, une corde de laiton, qui repose sur une vessie de porc gonflée d'air qui sert de résonateur. La corde peut être frottée par un archet ou frappée avec une baguette.



Serraggia, instrument de la musique populaire sarde

serrana cante hondo originaire de Jérez et des zones montagneuses d'Andalousie. A l'origine sans accompagnement, il fut ensuite associé à la guitare lorsqu'il se répandit dans le milieu urbain.

Serrano José Simeón (Valence 1873 - Madrid 1941) compositeur espagnol. Auteur de zarzuelas à grand succès, il se distingua surtout dans le genre *chico* (en un acte, à sujet comique), où il prouva qu'il avait hérité du style et de la grâce de Bretón et de Chapí. Parmi ses œuvres, *la Reina mora* (1903) et *la Canción del olvido* (1916) furent particulièrement appréciées.

Serrano y Ruiz Emilio (Vitoria 1850 - Madrid 1939) compositeur espagnol. Il fut successivement professeur de solfège, de piano et de composition au Conservatoire de Madrid (1894-1920), et musicien de chambre de l'infante Doña Isabel. Il fut aussi directeur artistique du Théâtre royal de Madrid et président de la section musique de l'Académie des beaux-arts de San Fernando. Il a écrit une grande quantité de pièces pour le piano, des mélodies, de la musique symphonique, dont *la Primera Salida de Don Quijote*, poème symphonique (1908), de nombreuses zarzuelas, don *la Bejarana* (1924), et cinq opéras : *Mitridates* (1882), *Doña Juana la Loca* (1890), *Irene de Otranto* (1891), *Gonzalo de Córdoba* (1898) et *la Maja de rumbo* (1910). □

Serrao Paolo (Filadelfia, Catanzaro, 1830 - Naples 1907) compositeur et professeur italien. Il fut plus connu comme enseignant (citons, parmi ses élèves, Cilea, Giordano, Leoncavallo et Martucci) que pour ses œuvres lyriques, influencées par Verdi. Sa tardive production de musique sacrée et pour le piano, marque un sérieux engagement dans la construction formelle.

Servais Adrien François (Hal, Bruxelles, 1807-1866) violoncelliste et compositeur belge. Elève de J.N. Platel, il entreprit, à partir de 1834, une brillante carrière de concertiste qui le rendit célèbre en Europe. Il composa des fantaisies, des concertos et des duos pour violoncelle; mais on conserve surtout de lui ses apports à la technique de cet instrument (on lui doit, entre autres, la diffusion de l'utilisation d'une pique). Berlioz le surnomma le «Paganini du violoncelle». Ses fils furent également musiciens : JOSEPH (1850-1885), violoncelliste, et FRANÇOIS-MATHIEU (1846-1901), chef d'orchestre.

service dans le rite anglican, dénomination générique de chaque composition polyphonique sur le texte d'une des parties invariables de la Messe ou de l'Office, rassemblées dans le *Book of Common Prayer*, après la Réforme anglicane.

Sesini Ugo (Trapani 1899 - Mauthausen 1945) musicologue italien. Eminent spécialiste de la musique antique, il traita les principaux aspects des formes médiévales occidentales avec une particulière attention pour la musique des troubadours (1942) et la *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo* («Poésie et musique dans le monde latin chrétien du III^e au X^e siècle», 1949, posthume).

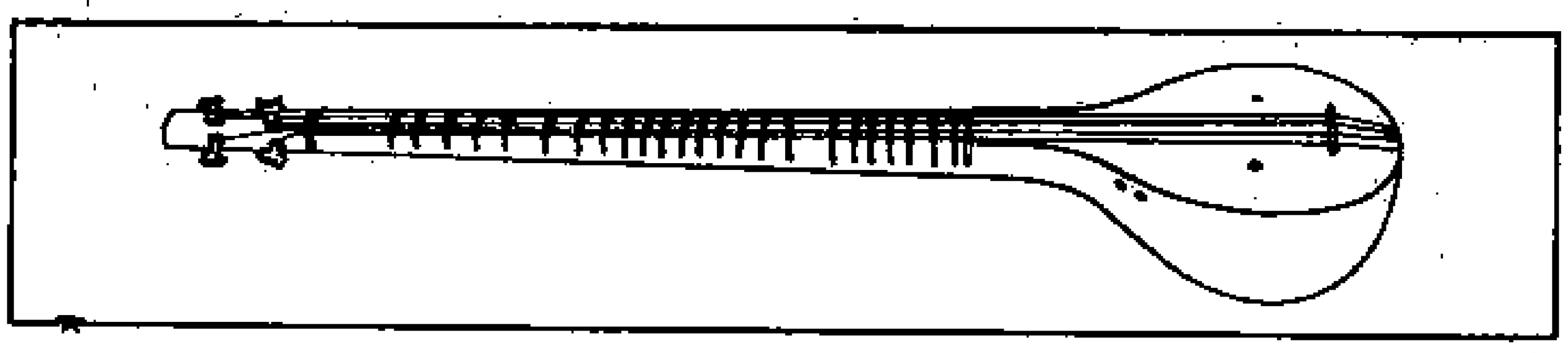
sesqui- préfixe latin, littéralement, *la moitié en plus* (donc, un entier, plus sa moitié); dans la terminologie musicale, le préfixe s. fut associé aux nombres, pour indiquer des intervalles ou pour désigner des registres d'instruments à clavier.

sesquialtère registre d'orgue, à mutation composée, faisant le 3^e et le 5^e harmonique du son fondamental. En l'actionnant, en même temps que le son fondamental, on obtient l'octave de la quinte (donc, la 12^e) et, à deux octaves, la tierce (donc, la 17^e). // Dans la notation mesurée, s. indique une diminution de la valeur normale des notes dans le rapport 3 à 2 (analogue en cela au triolet moderne); dans cette acception, elle a pour synonyme, *hémiole*.

Sessions Roger (Brooklyn 1896) compositeur américain. Elève d'E. Bloch, il en subit initialement l'influence ainsi que celle de Stravinski. Ses choix stylistiques, qui eurent de profondes répercussions sur la musique américaine du XX^e s., ne s'épuisèrent pas cependant, dans le cadre du goût stravinskien et néoclassique, car S. développa constamment une recherche chromatique qui donna ses résultats les plus radicaux après la Seconde Guerre mondiale. Sa production comprend les opéras *The Trial of Lucullus* (1947) et *Montezuma* (1964); huit symphonies (1927-1968), des concertos, de la musique de chambre et vocale.

Setaccioli Giacomo (Corneto Tarquinia, Viterbe, 1868 - Sienne 1925) compositeur italien. Professeur au Conservatoire de Florence et de Rome (harmonie, contrepoint, puis composition et direction d'orchestre), il écrivit 4 œuvres théâtrales et plusieurs œuvres pour orchestre (1 symphonie et d'autres pièces symphoniques) et de chambre, où il fit preuve, outre d'une maîtrise technique, d'un prudent modernisme, dans un style oscillant entre le classicisme de Brahms et la préciosité du timbre impressionniste.

setar instrument cordophone de la musique persane, dont le nom signifie «trois cordes». C'est un petit luth à manche long, avec une caisse harmonique piriforme en bois. Sur le manche, sont attachées vingt-cinq barrettes, ou frettes, mobiles en boyau. Au début du siècle, on ajouta aux trois cordes métalliques traditionnelles, une quatrième corde qui n'est jamais pincée directement et résonne seulement par sympathie.



Setar, instrument de la musique populaire persane.

seuil scientifiquement, le terme désigne généralement la valeur minimale qu'une grandeur d'intensité variable doit atteindre pour être appréciable ou mesurable. En acoustique et en psychoacoustique (voir Précis d'acoustique), on prend notamment en considération le *s. d'audibilité*, le *s. de la douleur* et les *s. différentiels* inhérents au champ sonore. Le *s. d'audibilité* est la valeur minimale d'intensité sonore nécessaire pour qu'un son puisse être audible. La valeur de la pression acoustique dont cette intensité dépend varie en fonction de la fréquence. Une oreille malade, fatiguée ou usée, demande une plus grande pression acoustique que celle requise par une oreille normale : on parle, dans ces cas-là, de redressement de la valeur du seuil. Le *s. de la douleur* correspond à l'intensité acoustique maximale que l'oreille peut supporter, après quoi la sensation auditive se transforme en douleur. Le s. de la douleur varie également selon la fréquence; si l'oreille est moins performante, il faut une énergie acoustique moindre par rapport à celle qui est nécessaire à l'oreille normale pour que celle-ci atteigne le s. de la douleur. En ce qui concerne les *s. différentiels*, ils tiennent compte de l'augmentation minimale que chaque caractère distinctif du son (hauteur, intensité, timbre) doit subir pour que la sensation auditive puisse percevoir une différence entre deux stimuli successifs. P. ex. : le s. différentiel de hauteur pour un son pur de 1 000 Hz peut se réduire, dans des conditions expérimentales et avec un sujet à l'oreille très fine, à une augmentation de 1/1000. Pour les basses fréquences, l'augmentation doit être en

revanche beaucoup plus importante. Des variations de ce type sont également recherchées pour le s. différentiel d'intensité. Le s. différentiel du timbre est, en revanche, plus difficile à définir, étant donné la nature complexe du paramètre et son développement dans le temps. D'autres s. différentiels concernant l'acoustique et la psychoacoustique sont le s. différentiel pour l'effet directif et le s. différentiel mnémonique pour le rythme.

Ševčík Otakar (Horaždovice 1852 - Písek 1934) violoniste et professeur tchèque. Il enseigna à Kiev, à Prague et à Vienne. De célèbres violonistes se formèrent à son école (J. Kubelík, H. Wieniawski, E. Zimbalist, W. Schneiderhan, A. Wilhelmj, entre autres). Il rédigea une célèbre méthode, répartie en plusieurs fascicules et d'autres travaux didactiques. Il composa de la musique pour violon qui s'inspire du folklore tchèque.

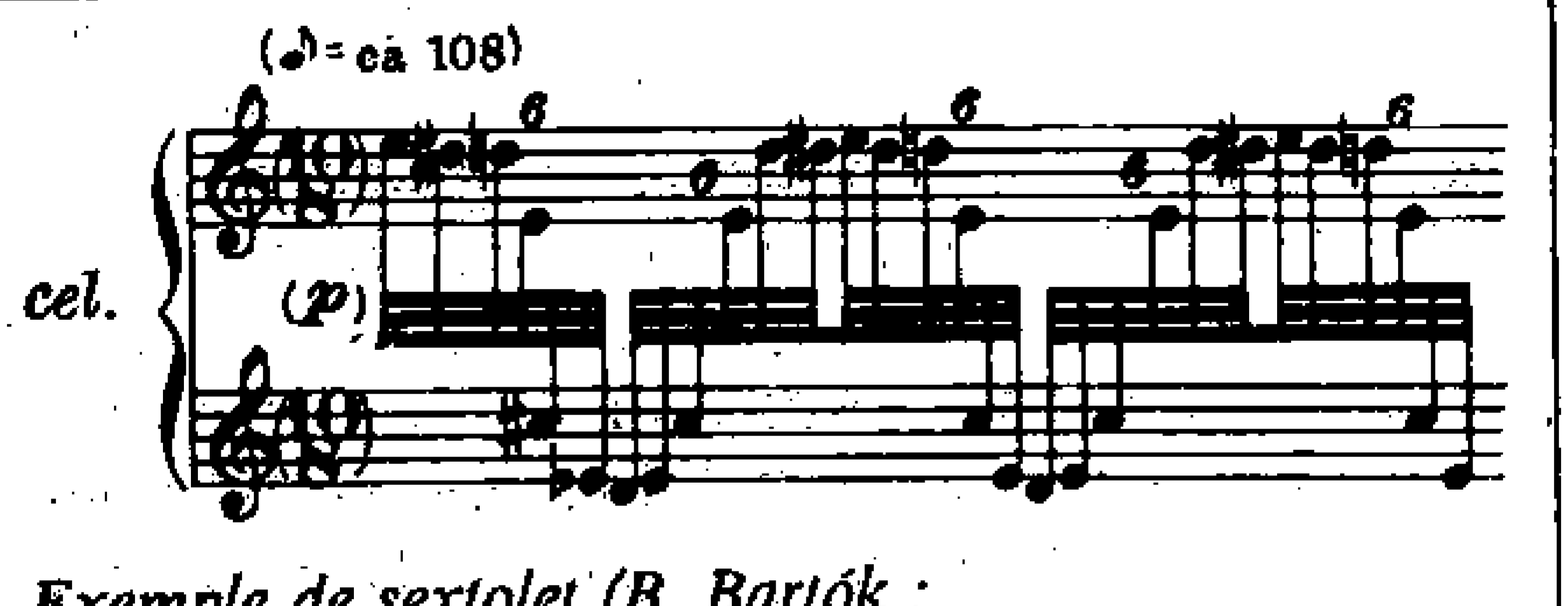
Séverac Joseph-Marie Déodat de (Saint-Félix-de-Caraman, Toulouse, 1872 - Céret 1921) compositeur français. Parmi ses œuvres, qui évoquent les climats et les paysages de la France méridionale et de l'Espagne, figurent des morceaux pour piano (comme *Baigneuses au soleil* et les cycles *le Chant de la terre*, *En Languedoc* et *Cerdaña*), très appréciés par les grands instrumentistes de l'époque. Il composa également, entre autres, 3 opéras et 4 poèmes symphoniques.

sevillana danse typique andalouse, de rythme ternaire, avec des subdivisions vigoureuses et très rapides ; en général, elle est accompagnée par les castagnettes.

Sevitzki Fabien (Višnij-Voloček, Tver', aujourd'hui Kalinin, 1891 - Athènes 1967) chef d'orchestre américain d'origine russe. Neveu de S. Koussevitzki (il changea de nom pour se distinguer de son oncle), il fut comme lui concertiste de contrebasse. Il dirigea, entre autres, l'Orchestre d'Indianapolis (1937-1955) et la saison symphonique estivale de San Diego (1949-1952).

Sex Pistols groupe instrumental et vocal anglais. Formé de Johnny Rotten (voix), Steve Jones (guitare), Paul Cook (batterie) et Sid Vicious (basse), il s'est produit de 1975 à 1978 ; il a été l'un des groupes les plus provocateurs et les plus ironiques du mouvement punk. Parmi leurs disques : *Anarchy in U.K.*

sextolet groupe de six notes de la même durée, dont la somme équivaut à l'unité de temps occupée par la mesure dans la composition. Dans la notation courante, on peut l'écrire soit en unissant d'un seul trait le groupe de notes et en y inscrivant le chiffre 6, soit en mettant graphiquement en évidence la subdivision interne en trois sous-groupes de deux notes ou en deux sous-groupes de trois notes, selon l'accentuation voulue.



Exemple de sextolet (B. Bartók : « Musique pour cordes, célesta et percussion », final du premier mouvement).

sextuor ensemble de six exécutants. // Composition instrumentale ou vocale pour six exécutants diversement combinés.

Seydelmann Franz (Dresde 1748-1806) compositeur allemand. Il exerça à Dresde, et composa de nombreux opéras, parmi lesquels *Il Turco in Italia* (1788), inspirés par le modèle de J.G. Naumann. Le singspiel *Der lahme Husar* et l'opéra féerique *Arsena* sont intéressants car typiques du premier classicisme viennois.

Seyfried Ignaz Xaver von (Vienne 1776-1841) compositeur autrichien. Elève de Mozart et de J.G. Albrechtsberger, il exerça dans les théâtres viennois, de 1797 à 1827, en composant environ 100 œuvres (opéras, singspiele, ballets et pantomimes à succès). Ami de Beethoven et professeur apprécié, il publia une édition des exercices d'école de Beethoven (1832).

sforzato indication dynamique prescrivant une accentuation de la note ou de l'accord au-dessus desquels elle est située. Ses abréviations sont les signes *sf* ou sf_z. Le terme *sforzando* a une signification presque identique.

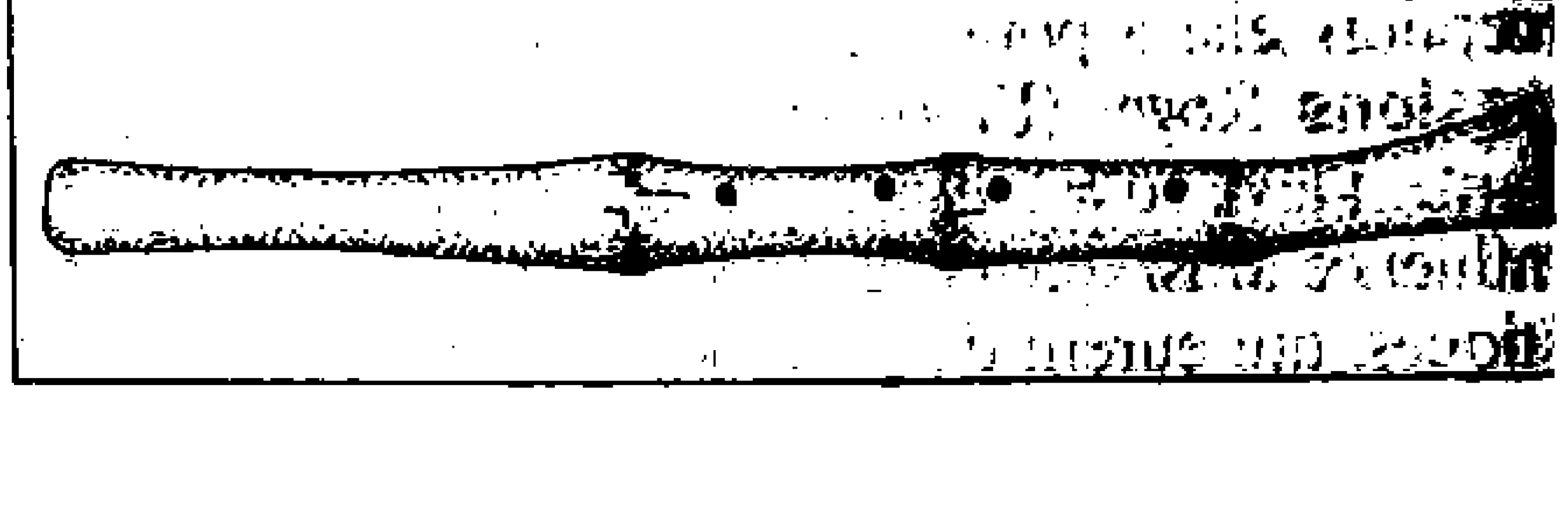
Sgambati Giovanni (Rome 1841-1914) compositeur et pianiste italien. Il fut l'élève de Liszt, l'ami de Wagner et un concertiste de piano réputé dans toute l'Europe, mais également, en Italie, professeur et organisateur. Avec Martucci, Bossi et Sinigaglia, il s'employa à la renaissance de la musique instrumentale en Italie. Dans ses œuvres (de tout genre, sauf l'opéra), il faut remarquer les pièces pour orchestre (2 symphonies) et pour piano (dont le *Concerto en sol mineur*, les *Notturni*, les *Fogli volanti*, les *Mélodies poétiques*, les *Pièces lyriques*), les pièces sacrées (*Messa da requiem* et *Te Deum*) et de chambre, dans l'esprit de la grande tradition allemande ; mais son style mélodique et son timbre sont typiquement italiens.

Sgrizzi Luciano (Bologne 1910) claveciniste et compositeur. Après avoir achevé ses études à Parme, avec I. Ferrari Trecate, et à Paris, il se consacra à son activité de pianiste et de claveciniste, et se produisit souvent avec la Société de chambre en Suisse. Il est l'auteur de pièces pour orchestre et de musique de chambre.

shake danse qui se caractérise par un rythme très vif et fortement cadencé ; le terme vient du verbe anglais *to shake* (secouer, agiter). Elle se répandit dans le monde entier dans les années 60.

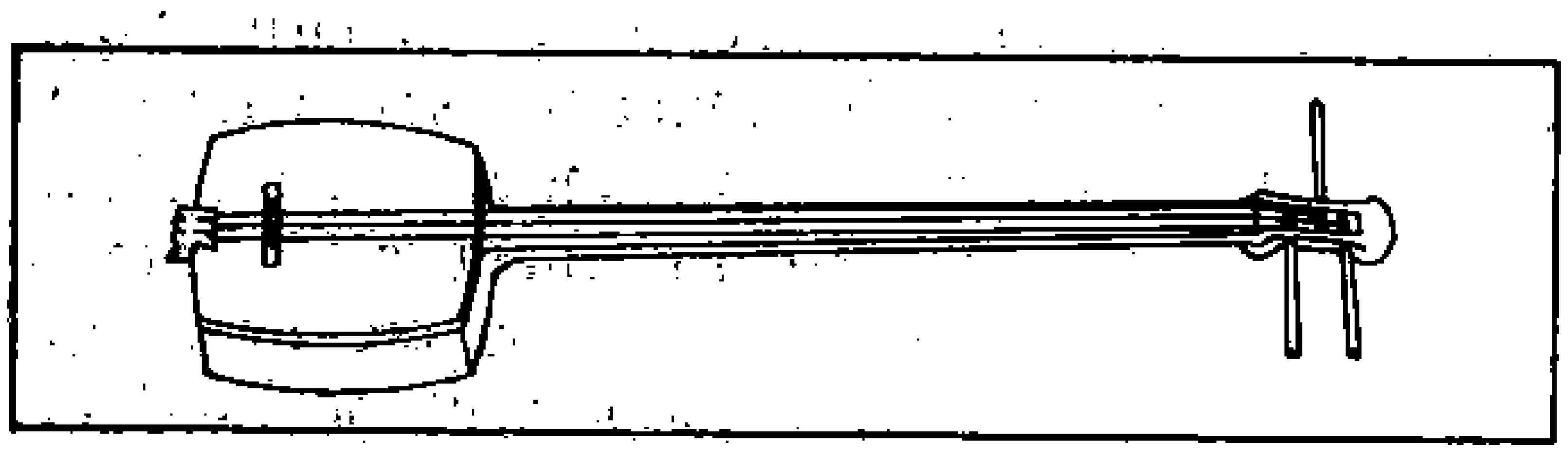
shakuhachi instrument aérophone de la musique traditionnelle japonaise. C'est une flûte droite creusée dans l'extrémité d'une grosse canne de bambou, large et cylindrique, travaillée avec un fer pointu et ensuite recouverte d'une couche de laque. L'embouchure est constituée d'un léger arrondi à l'extrémité du tuyau par lequel s'engouffre le souffle de l'instrumentiste.

Shakuhachi, instrument de musique traditionnel japonais.



possède 5 trous, dont 1 à l'arrière; néanmoins, l'étendue, que l'on peut obtenir, couvre au moins une douzième, lorsque les trous sont bouchés entièrement, à la moitié et au quart. Le s., qui a été inventé, semble-t-il, au XIVᵉ s., est lié à la musique inspirée par la philosophie *Zen*.

shamisen instrument cordophone japonais. C'est l'instrument chinois, appelé *san hsien*, introduit au Japon au XVIᵉ s. Il s'agit d'un luth à long manche, avec une caisse d'harmonie quadrangulaire recouverte de peau, qui sert à la fois de fond et de table harmonique. Il possède 3 cordes de soie, pincées par un gros plectre en ivoire ou en écaille de tortue, que l'on frappe également contre la table d'harmonie. C'est un instrument essentiellement féminin.



Shamisen (Japon).

Shankar Ravi (Bénarès 1920) musicien indien. C'est le représentant le plus connu de la musique indienne et le concertiste qui a le plus contribué à la connaissance de cette musique en Occident. Ses extraordinaires improvisations au sitar (l'instrument à cordes traditionnel semblable à un gros luth) ont retenu l'attention, outre celle du public et des spécialistes, des musiciens de jazz (dont J. Coltrane) et des groupes pop (Beatles et autres), qui ont parfois introduit le sitar dans leurs ensembles. S. est le fondateur de l'Orchestre national indien.

shanty (du français «chanter») dénomination des chants de travail — au temps de la navigation à voile — avec lesquels les marins anglais et américains scandaient leurs efforts, rythmiquement répétés. L'exécution faisait alterner un soliste et un chœur. Le répertoire de s. distingue les s. «pour le cabestan», «pour hisser les voiles», «pour prendre des ris», etc., avec des références aux activités faites pendant l'exécution.

Shapero Harold Samuel (Lynn 1920) compositeur américain. Il a étudié avec Krenek, N. Boulanger et Hindemith et a longtemps séjourné en Italie; de retour aux Etats-Unis, il s'est consacré à l'enseignement. Dans sa production, principalement instrumentale, il a intégré la technique dodécaphonique à un style essentiellement néoclassique.

Sharp Cecil James (Londres 1859-1924) ethnomusicologue anglais. Fondateur de *The English Folk Dance Society* («Société anglaise de danse populaire», 1911), il fut le pionnier de la recherche des traditions musicales paysannes en Grande-Bretagne et dans les possessions d'outre-mer. Il publia plusieurs recueils, dont *Melodies de Morris dances* (10 vol., 1907-1913), *Chants populaires du Somerset* (5 vol., 1904-1909), *Chants d'origine anglaise des Appalaches* (1919-1921).

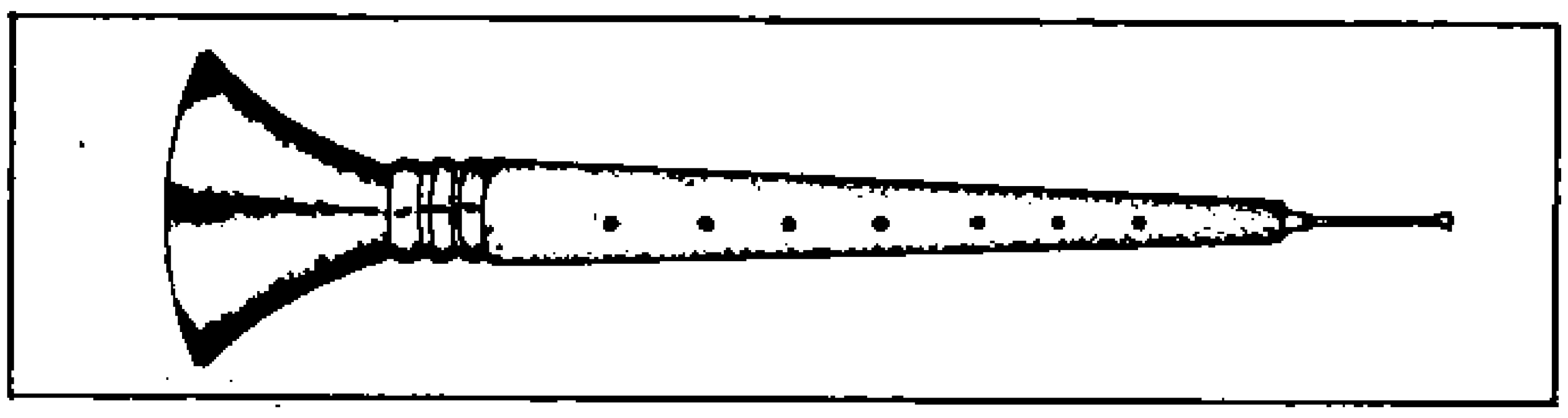
Shavers Charles James, dit «Charlie» S. (New York 1917-1971) trompettiste de jazz américain. Il se fit remarquer à l'époque du swing, en collaborant également comme arrangeur avec John Kirby (1937-1943) et avec l'orchestre de Tommy Dorsey (1945-1949). Il enregistra avec de nombreux musiciens, de Coleman Hawkins à Benny Goodman.

Shaw Artie, pseudonyme de Arthur Arshawsky (New York 1910) clarinettiste et chef d'orchestre de jazz américain. Il devint célèbre dans la musique légère avec l'orchestre qu'il dirigea de 1937 à l'après-guerre et dans lequel militèrent plusieurs solistes noirs, de Roy Eldridge à Oran Hot Lips Page.

Shaw George Bernard (Dublin 1856 - Ayot St. Lawrence, Hertfordshire, 1950) dramaturge et critique musical irlandais. Musicien autodidacte, il exerça, dès les premières années de sa carrière, la critique musicale (généralement sous le pseud. de «Corno di Bassetto») dans des revues et des quotidiens londoniens. Défenseur de Wagner, il publia le livre *The perfect Wagnerite* («le Wagnérien parfait», 1898).

Shearing George Albert (Battersea, Londres, 1919) pianiste de jazz anglais. Aveugle de naissance, il se produisit, après s'être affirmé dans son pays, aux Etats-Unis à partir de 1946; il y fonda en 1949 un quintette à grand succès qui vulgarisa certaines suggestions du cool jazz de Lennie Tristano.

shenai instrument aérophone de la musique de l'Inde du Nord. C'est un hautbois en bois avec un pavillon en métal, muni d'une anche double «écrasée» (c'est-à-dire tirée de la tige d'une plante céréalière, séchée et aplatie); jusqu'au début du XXᵉ s., il fut utilisé dans la musique populaire et cérémoniale, puis il rejoignit le rang des instruments de la musique savante. On en joue souvent avec la technique du souffle continu, qui permet d'alimenter l'instrument de manière ininterrompue, et il est accompagné par un autre s. qui produit une note de bourdon.



Shenai, type de hautbois utilisé en Inde du Nord.

Shepp Archie (Fort Lauderdale, Floride, 1937) saxophoniste ténor et soprano de jazz américain. Après avoir joué en 1960 avec Cecil Taylor, puis avec Bill Dixon et, avec Don Cherry et John Tchicai, dans le New York Contemporary Five, il s'est révélé par une musique agressive et rageuse inspirée des idéologies révolutionnaires noires américaines, incorporant des éléments de Ben Webster et de Duke Ellington. Il s'est ensuite rallié, en 1967, au courant du free collectif, pour céder ensuite aux suggestions du rhythm and blues. Il a récemment retrouvé un type d'improvisation plus traditionnel.

Shields Larry (New Orleans 1893 - Los Angeles 1953) clarinettiste de jazz américain. Il fut l'un des musiciens blancs les plus connus du jazz traditionnel. Membre de l'Original Dixieland Jazz Band, il enregistra en 1919 le premier disque de l'histoire du jazz.

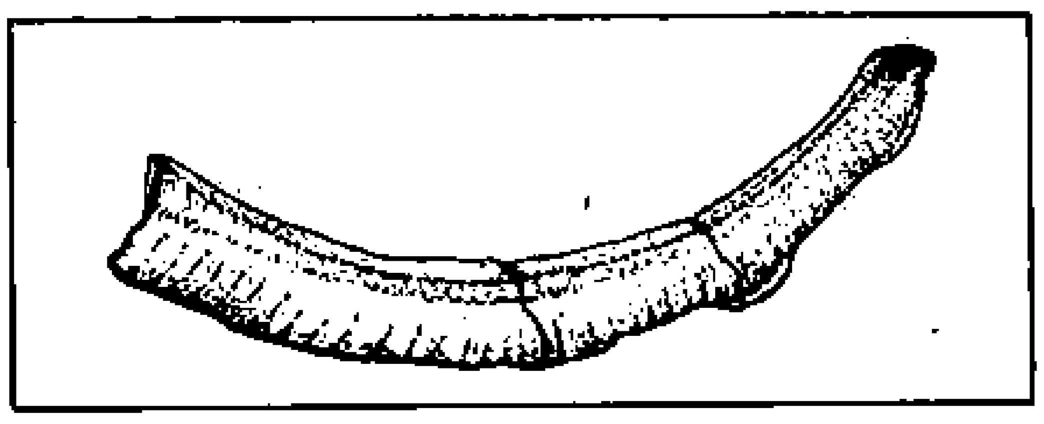
Shiffelholtz Johann Paul (? v. 1680 -? 1758) joueur de colachon (sorte de luth à manche long) et compositeur allemand. Sa production, entièrement manuscrite, comprend des œuvres pour un ou deux colachons, pour colachon et d'autres instruments.

Shiloah Amnon (Lanus, Argentine, 1928) musicologue et ethnomusicologue israélien. Il a fait ses études musicales (flûte) et musicologiques à Paris; il

est installé en Israël depuis 1941, où il a réalisé pour le compte de la Radio israélienne des recherches et des enregistrements sur les traditions orales arabes et juives orientales. Il est également spécialiste d'histoire de la théorie musicale arabe et il a publié pour le RISM («Répertoire International des Sources Musicales») le catalogue *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)* («La théorie de la musique dans les écrits arabes de 900 à 1900», 1979). Il dirige actuellement l'Institut de musicologie de l'Université juive de Jérusalem.

shimmy danse proche du fox-trot, mais beaucoup plus vive, qui se répandit des Etats-Unis en Europe après la Première Guerre mondiale.

shofar instrument aérophone, utilisé dans le rite religieux hébraïque, creusé dans une corne de bélier, en souvenir du bélier qu'Abraham a sacrifié à la place de son fils. Son utilisation religieuse est attestée dans la Bible, au livre des *Nombres* (XXIX, 1).

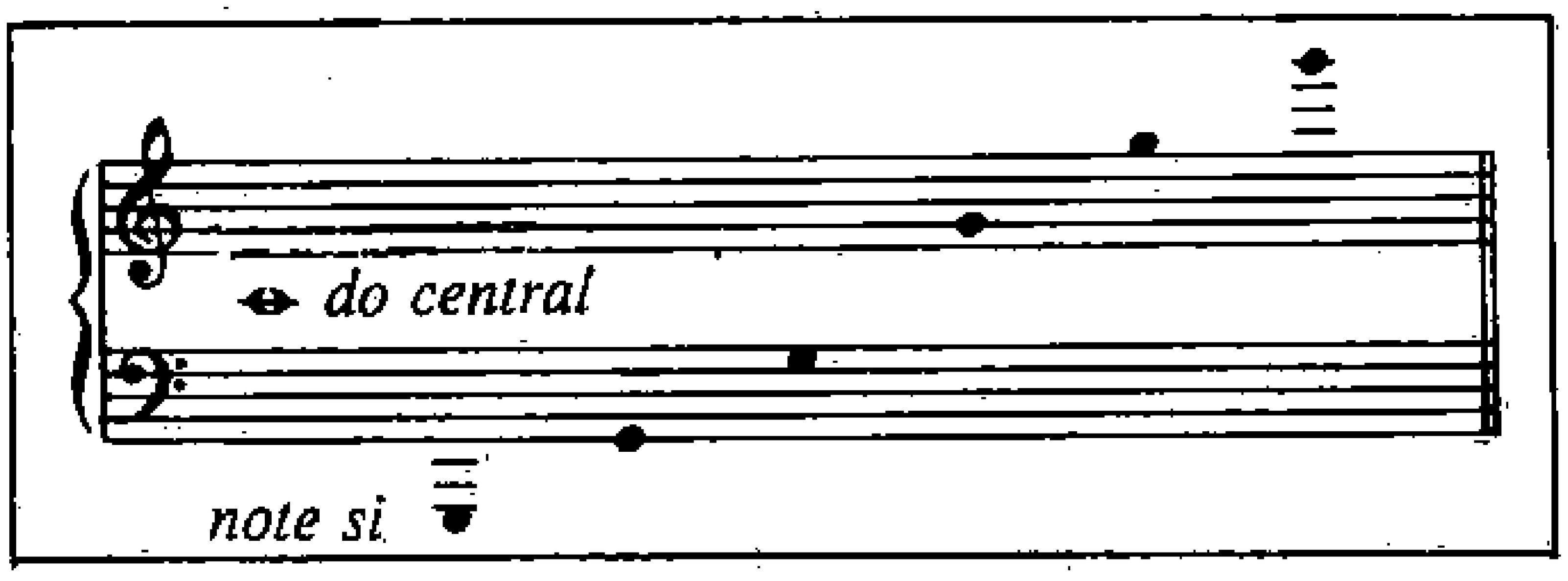


Shofar, instrument en usage dans le rite religieux hébraïque.

Shorter Wayne (Newark, New Jersey, 1933) saxophoniste ténor de jazz américain. Influencé par John Coltrane et, initialement, par Lester Young, il joua en 1953 avec Horace Silver et conquit ensuite sa notoriété dans les Jazz Messengers d'Art Blakey. Après avoir joué dans l'ensemble de Miles Davis, de 1962 à 1969, il a fondé, avec le pianiste Jœ Zawinul, le groupe jazz-pop Weather Report.

shout style vocal «hurlé» qui trouva sa plus typique expression dans les *blues shouter* de Kansas City durant les années 30.

si nom donné dans les pays latins à la septième note de la gamme diatonique de *do*, qui s'affirma au XVII^e s., avec la décadence du système modal construit sur l'hexacorde (échelle de 6 sons) et avec l'affirmation du système tonal, reposant sur une gamme de 7 notes. Le terme «si» vient de l'union des lettres initiales des mots du dernier vers (*Sancte Joannes)* de la première strophe de l'*Hymne à saint Jean*, dont Gui d'Arezzo avait déjà tiré les noms des autres notes. Cette note est désignée par la lettre H dans les pays germaniques, et par la lettre B dans les pays anglo-saxons.



Sibelius Jean (Hämeenlinna 1865 - Järvenpää 1957) compositeur finlandais. Il étudia à Helsinki avec Wegelius et Busoni, puis à Berlin et à Vienne avec Goldmark et Fuchs, puis de nouveau à Helsinki avec Kajanus. En 1892, le succès obtenu par le poème symphonique *Kullervo* en fit le chef d'un groupe de jeunes musiciens engagés dans le développement de la musique nationale. Cette année-là, il commença à enseigner la composition au Conservatoire d'Helsinki; en 1900, une tournée de la Philharmonique, dirigée par Kajanus, fit connaître ses œuvres en Europe. Dès lors, ayant obtenu une rente annuelle de l'Etat, il se consacra exclusivement à la composition et s'établit en 1904 à Järvenpää, près de la capitale. En 1927, il cessa pratiquement de produire, entouré d'une popularité considérable et d'honneurs exceptionnels, mais inexorablement coupé des ferments de la nouvelle musique. De l'ensemble de son immense production se détachent les sept symphonies et les poèmes symphoniques inspirés par l'antique épopée finlandaise du *Kalavala*, qui le placent incontestablement parmi les épigones du symphonisme allemand de la fin du romantisme, revivifié par les apports de la musique populaire finlandaise. Doté d'une sensibilité qui l'apparente à Grieg dans ses évocations du paysage nordique, particulièrement heureuse dans la description de climats épiques, il sait canaliser son inspiration dans des structures largement aérées, mais pas toujours exemptes de rhétorique. Aux côtés de plusieurs symphonies (la troisième, la cinquième et la sixième), conçues selon un schéma formel classique, linéaire, mesuré dans les moyens expressifs, d'autres (la seconde, la septième «en un mouvement») et les poèmes symphoniques (dont *Une saga*, 1892-1901; *Finlandia*, 1899-1900; *la Fille de Pohjola*, 1906; *Pan et Echo*, 1906-1909; *Tapiola*, 1928) font preuve d'une construction plus libre et plus complexe, fondée sur l'élaboration de motifs fluides ébauchés à la manière de Bruckner. C'est dans ces sortes de compositions que s'expriment le mieux son tempérament imaginatif et rhapsodique et ses éblouissantes ressources de timbre. Il écrivit en outre un opéra, des musiques de scène, dont celle pour *Kuolema* («la Mort», 1903) d'A. Järnefelt, qui inclut la célèbre *Valse triste*; plusieurs suites symphoniques tirées des mêmes musiques de scène et d'autres comme *Karelia* et *Lemminkäinen* (où se trouve *le Cygne de Tuonela*); d'autres œuvres symphoniques; un concerto, deux sérénades et six *Humoresques* pour violon et orchestre; plusieurs compositions instrumentales de chambre (un quintette, des quatuors, des trios, des sonates, etc.) et pour piano; des musiques pour chœur en tous genres et de nombreux lieder.

J. Sibelius : portrait d'A. Gallèn-Kallela (1894).

sicilienne ancienne danse sicilienne, d'origine populaire, de caractère pastoral, généralement à 6/8 ou à 12/8. En tant que forme musicale, elle se distingue par cette figure rythmique caractéristique :

et s'affirma aux XVII[e] et XVIII[e] s., dans la musique instrumentale et vocale.

Siefert Paul (Dantzig 1586-1666) organiste et compositeur allemand. Maître de chapelle et organiste à Dantzig et à Königsberg, il fut l'un des compositeurs allemands les plus connus de la génération de Schütz. Dans sa production instrumentale (orgue et clavecin) et vocale sacrée (*Salmi davidici*, 1640 et 1658), on trouve des traits populaires et des éléments du choral luthérien.

Siegl Otto (Graz 1896 - Vienne 1978) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Il travailla dans plusieurs villes autrichiennes et allemandes comme chef de chœur, professeur et critique musical. Une grande partie de son abondante production (dont deux opéras pour marionnettes) est chorale.

Siepi Cesare (Milan 1923) basse italienne. Il a débuté à la Fenice de Venise en 1946 dans *Ernani* de Verdi, puis il a chanté dans les plus grands théâtres italiens et, à partir de 1950, au Metropolitan de New York notamment. Grâce à ses remarquables qualités vocales et à son agréable présence scénique, il a obtenu de grands succès comme protagoniste de *Don Giovanni* de Mozart et interprète du répertoire romantique.

Siface → Grossi, Giovanni Francesco.

Sifonia Firmino (Genève 1917) compositeur suisse. Il a étudié avec Cortot et Delvincourt à Paris et avec Petrassi à Rome. Dans ses compositions de style méditatif, symphoniques, chorales, de chambre et électroniques, il a adopté des techniques sérielles. Il a dirigé le Conservatoire de Pesaro et celui de Florence.

signe de reprise (*«al segno»*) symbole graphique représenté avec les figures 𝄋 ou ⊕, fixant, au cours d'une composition, le point de départ ou la fin d'une partie qui doit être répétée selon l'indication et à partir de celle-ci (par ex., de 𝄋 à ⊕, ou inversement, de ⊕ à Fin ; D.C, c'est-à-dire *da capo*, à 𝄋, etc.

siguiriya forme de *cante hondo* intensément nostalgique et dramatique. La s. donna naissance, tout d'abord en Espagne, puis en Amérique du Sud, à la danse appelée → *seguidilla*.

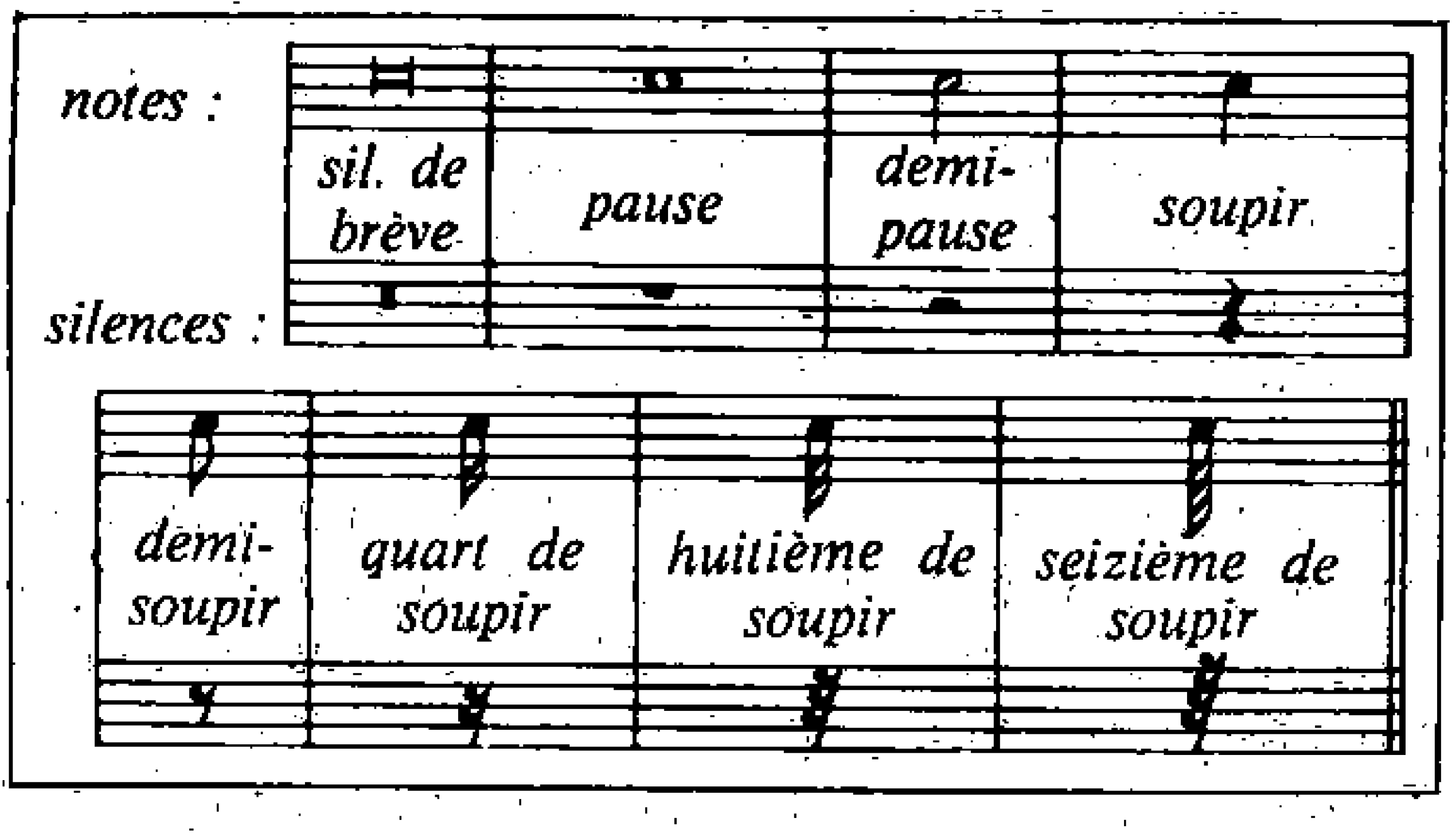
Siklós Albert (Budapest 1878-1942) compositeur et musicologue hongrois. Sa musique tend vers un formalisme académique même lorsqu'elle semble vivifiée par le recours à des thèmes populaires hongrois. Bon professeur, il fut l'auteur de traités théoriques et pédagogiques.

Sikorski Kazimierz (Zurich 1895) compositeur et professeur polonais. Dans ses compositions (3 symphonies, 3 quatuors, des chœurs, etc.), il est passé de comportements néoromantiques aux techniques sérielles. Il est l'auteur de traités d'harmonie et d'instrumentation. Son activité d'enseignant a eu une importance particulière en Pologne.

Silbermann Andreas (Kleinbobritzsch bei Frauenstein, Erzgebirge, 1678 - Strasbourg 1734) facteur d'orgues allemand. En 1702, il fonda à Strasbourg une fabrique d'orgues, qui devint rapidement l'une des plus prestigieuses de l'époque. Il construisit environ 35 instruments, dont celui de l'église St-Thomas à Strasbourg. Son frère GOTTFRIED (1683-1753), ayant amélioré sa connaissance de la technique de facture, réalisa les orgues les plus illustres du XVIII[e] s. allemand, et, en outre, perfectionna le clavecin et le pianoforte de B. Cristofori.

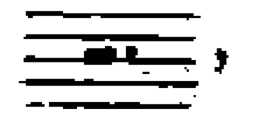
Silcher Philipp Friedrich (Schnait, Wurtemberg, 1789 - Tübingen 1860) compositeur allemand. Auteur connu et collectionneur de chants populaires allemands (monodiques et pour chœur), il fut l'ami de C. M. von Weber et écrivit une histoire du chant de l'Eglise protestante.

silence moment de silence dans une œuvre musicale, entendu, sous forme de perception d'écoute réelle, ou comme une prescription d'exécution. Il peut être de durée déterminée ou indéterminée. Dans la notation moderne, toutes les figures de durée déterminée des notes correspondent à d'autres figures homonymes de s. de durée déterminée, selon le tableau suivant, dans lequel chaque figure indique une valeur double par rapport à la valeur qui lui succède :



Quand un silence de pause apparaît seul dans une mesure, cela veut dire que celle-ci est vide, ou qu'elle a un silence aussi long que la durée entière de la mesure (par ex. de 3 blanches, si la mesure est à 3/2, de 3 noires, si elle est à 3/4, de 2 noires, si elle est à 2/4, etc.). Plusieurs mesures vides successives seront limitées à une seule, indiquée avec le signe ⊢⊣ surmonté du chiffre correspondant au nombre de mesures en gros caractères (par ex. 17

= 17 mesures de silence). Comme pour les notes, un point situé à droite du s. augmente celui-ci de la moitié de sa valeur (par ex. :



s. de 3 noires, etc.). Un s. indéterminé s'indique avec le signe du point d'orgue (𝄐) au-dessous ou au-dessus de n'importe quel signe de s. (par ex. :

et dure autant que l'interprète le désire, conservant, toutefois, une relation avec la valeur propre au s.

sillet fine barre d'ébène, d'ivoire ou de métal, fixée transversalement près du chevillier dans les instruments à cordes munis d'un manche (instruments à archet, guitare, etc.). Le sillet maintient les cordes soulevées de manière à leur permettre de vibrer.

Sills Beverly, nom d'artiste de Belle Silverman (Brooklyn, New York, 1929) soprano américaine. Elle a fait ses débuts à San Francisco en 1953, mais elle n'a commencé à s'affirmer internationalement que vers 1965. Dotée d'une voix non exceptionnelle, elle

s'est toutefois imposée grâce à sa virtuosité et sa forte personnalité théâtrale. Elle a obtenu ses plus grands succès dans *Jules César* de Haendel, dans *le Siège de Corinthe* de Rossini et dans le répertoire de Donizetti. Elle s'est retirée en 1981 et dirige actuellement le New York City Opera.

Siloti Alexandre Ilitch (Charkov 1863 - New York 1945) pianiste et chef d'orchestre russe. Il étudia avec Tchaïkovski à Moscou et avec Liszt à Weimar. Concertiste réputé, il fut professeur au Conservatoire de Moscou, où il eut comme élève Rachmaninov, et également directeur de concerts à Moscou et à Saint-Pétersbourg. Il s'installa à New York en 1922.

Silva Alan (Bermudes 1939) contrebassiste et chef d'orchestre de jazz américain. Il participa aux premiers concerts free en 1964 et travailla, jusqu'en 1970, en collaboration avec Cecil Taylor, Sun Ra, Albert Ayler et Sunny Murray. En 1969, il fonda à Paris le Celestrial Communication Orchestra et, en 1970, le Celestrial Strings; il compose une musique à plusieurs plans sonores superposés et utilise également des instruments comme le violon et le violoncelle.

Silvani Marino (Bologne?-? 1711) éditeur italien de musique. A Bologne, il publia de nombreuses compositions vocales et instrumentales d'auteurs bolonais, avec sa propre typographie.

Silver Horace (Norwalk, Connecticut, 1928) pianiste de jazz américain. Après avoir joué dans le quintette de Stan Getz (1950-1951) et avec Art Blakey, il fonda lui-même un groupe qui joua un rôle de premier plan dans le hard bop et le soul jazz.

Silvestri Constantin (Bucarest 1913 - Londres 1969) pianiste, chef d'orchestre et compositeur roumain. Chef d'orchestre et professeur à Bucarest, il s'établit par la suite en Angleterre et prit, en 1963, la direction de l'orchestre de Bournemouth. Il écrivit de nombreuses pièces inspirées du chant populaire roumain.

Silvestri Renzo (Modène 1899) pianiste et compositeur italien. Il se produisit soit comme soliste, soit comme membre d'orchestres de chambre (Trio de Rome); il est l'auteur de musique de chambre et de révisions, et il fut, à partir de 1965, président de l'Académie Sainte-Cécile de Rome.

Simeon Omer Victor (La Nouvelle-Orléans 1902 - New York 1959) clarinettiste de jazz américain. Ce fut l'un des musiciens les plus actifs du New Orleans puis du swing : avec Jelly Roll Morton (1926-1928), King Oliver (1927), Earl Hines (1933-1937), Fletcher Henderson (1936) et Jimmie Lunceford (1942-1947).

Simionato Giulietta (Forlì 1910) mezzo-soprano italienne. Remarquée en 1947 dans son interprétation de *Mignon* et de *Cosi fan tutte*, elle acquit par la suite une place très importante dans les plus grands théâtres du monde, grâce à une voix étendue et ample, au timbre splendide, soutenue par une excellente technique. Elle s'est distinguée dans le répertoire romantique, dans celui de Rossini et de l'opéra lyrique français.

Simon & Garfunkel duo vocal pop américain, formé de Paul Simon (New York 1941) et d'Arthur, dit «Art», Garfunkel (New York 1941); créé en 1964, le groupe se sépara en 1970 puis se reconstitua en 1981, après une carrière de soliste de chacun d'entre eux. Ils greffent sur la tradition folk des solutions rock modérées et abordent des thèmes sociaux et politiques. Parmi leurs succès : *The Sound of Silence* (1965), *The Boxer* (1969), *Bridge over Troubled Water* (1970), *The Concert in Central Park* (1981).

Simone Nina, pseudonyme d'Eunice Kathleen Waymon (Tryon, Caroline du Nord, 1935) chanteuse américaine. Elle s'essaya tout d'abord dans le jazz, puis se tourna vers la musique soul où elle a obtenu un plus grand succès et de meilleurs résultats artistiques *(I put a spell on you)*. Parmi ses succès figurent *Loves you Porgy* (1959) et *To love somebody* (1969).

Simonelli Matteo (Rome v. 1618 -? 1696) chanteur et compositeur italien. Il fut maître de chapelle à Rome et contraltiste à la chapelle Sixtine (1662-1687). Dans un style tardif palestrinien, il composa 14 motets et 2 messes, de 4 à 17 voix, et la messe *Buda expugnata*, à 5 voix, pour l'expulsion des Turcs hors de Hongrie (1686); il se rapprocha des techniques plus modernes dans les séquences *Victimae paschali laudes* et *Stabat Mater*, à 4 et 5 voix, avec 2 violons et un orgue.

Simonetti Achille (Turin 1857 - Londres 1928) violoniste et compositeur. Formé en Italie et en France (avec Ch. Dancla et J. Massenet), il devint un concertiste de réputation européenne et se produisit, entre autres, en duo avec le contrebassiste G. Bottesini. Sa faible production concerne essentiellement le violon et elle est d'un genre très personnel. Son *Madrigal* pour violon et piano, dont on connaît également une version pour chant et piano, est bien connu.

Simoni Renato (Vérone 1875 - Milan 1952) critique de théâtre, auteur théâtral et librettiste. Il écrivit des livrets pour U. Giordano *(Madame Sans-Gêne)* et F. Cilea et collabora avec G. Adami pour la *Turandot* de Puccini.

Simpson Christopher, ou Ch. Sympson (Yorkshire? v. 1610 - Scampton, Lincolnshire, ou Londres 1669) joueur de viole de gambe, compositeur et professeur anglais. A son époque, il fut très connu comme violiste virtuose et compositeur pour viole de gambe, instrument qui, au XVII^{e} s., maintenait en Angleterre des caractéristiques tout à fait spécifiques en ce qui concerne l'accord, la taille et les pratiques d'exécution. Ses traités, *The Division Violist* (sur l'art de la diminution ou des variations sur une basse obstinée ou *ground*, 1659) et *A Compendium of Practical Music* (1667) connurent une large diffusion.

Simpson Thomas (Milton, Kent, 1582 -?) violiste et compositeur anglais. Il émigra très jeune en Allemagne et y devint l'un des plus grands violistes virtuoses de l'époque : de 1622 à 1625, il fut violiste à la chapelle de la cour de Copenhague. Il a publié 3 recueils de compositions pour ensemble de violes à 4 et 5 parties, dans lesquelles les techniques anglaises de la variation et de la fantaisie instrumentale fusionnent avec des éléments italiens *(canzone, ricercare)* et des formes de la danse et de la suite (pour la plupart, pavane, gaillarde, courante, allemande, *volta*); c'est pourquoi on le considère comme l'un des principaux représentants de la suite en Allemagne, au début du XVII^{e} s.

Simrock Nicolaus (Mayence 1751 - Bonn 1832) éditeur allemand de musique. En 1793, à Bonn, il fonda sa maison d'édition qui publia les œuvres de

Beethoven, Haydn et Weber, entre autres. L'entreprise fut continuée par les héritiers, PETER JOSEPH (1792-1868), FRITZ (1837-1901) et HANS (1861-1910).

Sims John Haley, dit «Zoot» S. (Inglewood, Californie, 1925) saxophoniste ténor de jazz américain. Il fut l'un des célèbres *four brothers* de la section saxophones de l'orchestre de Woody Herman de 1947 à 1949; il joua ensuite avec Benny Goodman, Stan Kenton et Gerry Mulligan.

Sinatra Frank (Hoboken, New Jersey, 1915) chanteur américain. Il commença à chanter très jeune dans différents ensembles, dont les Hoboken Four, mais ce fut dans les orchestres de H. James (1930) et de T. Dorsey (1940-1942) qu'il forma son style romantique et souple avec des inflexions de jazz. Il fut aussitôt considéré comme l'héritier de B. Crosby et on lui attribua, outre son immense popularité, le surnom de «the Voice». Parmi ses succès figurent : *Polka dots and moonbeams* (1942), *Laura*, *Strangers in the night* (1966). Il est également un remarquable acteur de cinéma (*Passeport pour l'éternité*, 1952, oscar du cinéma; *Casseurs et poupées*, 1955; *l'Homme au bras d'or*, 1956).

Sinding Christian August (Kongsberg 1856 - Oslo 1941) compositeur norvégien. Il étudia au Conservatoire de Leipzig (1874-1880) puis se perfectionna à Berlin, à Munich et à Dresde. Il fut rapidement reconnu comme l'un des plus grands compositeurs norvégiens et, dès 1890, l'Etat lui assigna une pension annuelle. Profondément influencée par Wagner, son abondante production présente cependant des caractères nationaux et d'intéressantes innovations harmoniques. Le meilleur de son œuvre est représenté par plus de 250 lieder et par de nombreux morceaux de genre pour piano (tel le célèbre *Murmure de printemps*, 1896). Il composa également 3 concertos pour violon, 4 symphonies et 2 opéras.

Singbewegung ou *Jugendmusik* (musique pour les jeunes) mouvement pour la diffusion du chant parmi les jeunes qui apparut en Allemagne entre la fin du XIX^e^ s. et le début du XX^e^ s. sur l'initiative, principalement, d'A. Halm, de F. Jöde, d'E. Doflein et de W. Ehmann. Celle-ci suscita la création de cours de musique dans les écoles, ainsi que la formation d'ensembles musicaux de jeunes qui, après s'être consacrés au répertoire national des XVII^e^ et XVIII^e^ s., exécutèrent également des œuvres écrites spécialement à leur intention, dans un style dit «artisanal».

singspiel genre théâtral typique des cultures de langue allemande, composé de parties chantées et de parties récitées; il est donc semblable, par sa structure, à l'opéra-comique français, au ballad-opéra anglais, et à la zarzuela espagnole. Il se caractérise par un mélange original d'éléments fantastiques et de caractères réalistes et populaires. Alors qu'en Allemagne, le théâtre savant des XVII^e^ et XVIII^e^ s. était également sous l'influence directe de l'opéra italien, le s. occupait une place de second plan, relégué dans les petits théâtres. Mais, déjà, dans la seconde moitié du XVIII^e^ s., le genre commença à être «anobli» par des musiciens comme J. A. Hiller et Ditters von Dittersdorf, et plus tard par J. Haydn. On attribue la naissance d'un théâtre national allemand (en ce qui concerne la langue et le caractère) aux chefs-d'œuvre mozartiens du genre (*l'Enlèvement au Sérail*, 1782; *la Flûte enchantée*, 1791). Aux siècles suivants, *Fidelio*, de Beethoven et le *Freischütz* de Weber se réfèrent à la structure du s.

Sinigaglia Leone (Turin 1868 - 1944) compositeur italien. Il se perfectionna à Prague avec Dvořák. Ami de Brahms et de Mahler, il fut un passionné de musique populaire et, de retour à Turin, il rassembla et transcrivit environ 500 chants populaires piémontais, dont il publia une sélection orchestrée pour voix et piano (1913-1922). Sa production (symphonique, de chambre et vocale) allie de manière singulière des éléments de la fin du romantisme allemand au patrimoine musical du Piémont.

Sinopoli Giuseppe (Venise 1946) compositeur italien. Diplômé en médecine, il étudia la musique en autodidacte et, à Darmstadt, suivit les cours de Ligeti, Stockhausen et Maderna. Influencé à l'origine par Donatoni et enclin à une forte rigueur de structure, il laisse de plus en plus apparaître dans sa musique des composantes expressionnistes, échos de Berg et de Debussy, jusqu'à atteindre les solutions résolument rétrospectives de l'opéra *Lou Salomè* (Munich 1981). Ses autres travaux sont *Souvenirs à la mémoire* (1974) et *Tombeau d'Armor* (1975). Depuis 1975, il se consacre de plus en plus à la direction d'orchestre.

sinusoïdale, onde c'est la forme la plus simple d'une vibration acoustique, à laquelle correspond un *son pur*. Dans la pratique musicale, on ne trouve de vibrations s. isolées et autonomes que dans les sons purs d'origine électrique et électronique; dans tous les autres cas (instruments de musique et voix humaines), il s'agit toujours de vibrations plus ou moins complexes auxquelles correspondent des sons plus ou moins complexes.

Siohan Robert (Paris 1894-1985) compositeur, chef d'orchestre et musicologue français. Disciple d'A. Lavignac, de G. Caussade et de C.-M. Widor au Conservatoire de Paris (1909-1922), il occupa un poste d'altiste à la Société des concerts du Conservatoire, avant de s'orienter vers la direction d'orchestre sur les conseils de V. d'Indy. Il fonda les Concerts Siohan (1929-1936), qui s'ouvrirent à la nouvelle musique. Il fut ensuite chef des chœurs à l'Opéra de Paris (1932-1946), puis professeur de déchiffrage au Conservatoire de Paris (1948-1962), avant d'être nommé inspecteur général de la musique au Ministère des affaires culturelles (1962-1964). En 1954, il a soutenu la thèse de doctorat d'Université en Sorbonne, publiée sous le titre d'*Horizons sonores, évolution actuelle de l'art musical* (1956). De tendance néoclassique, ses œuvres sont surtout destinées à l'orchestre, avec *In memoriam* (1922), *Symphonie* (1925-26), *Concerto pour violon* (1927), *Concerto pour piano* (1939), *Images chorégraphiques* et *Jeux phonétiques* pour chœur et orchestre (1972), et à la musique de chambre, avec *Quatuor* (1922), *Mallarméennes* pour piano (1945), *Trois Dialogues* pour violon et piano (1975), *Quatuor avec piano* (1977) et *Thrène* (1982). Il a publié également divers écrits, dont *Stravinski* (1959, 3/1971) et *la Musique étrangère contemporaine* (1954), réédité sous le titre de *la Musique étrangère au XX^e^ siècle* (1984). □

Sirca Friderik → Savin, Risto.

sirène appareil acoustique utilisé, à l'origine, pour mesurer la fréquence d'un son dans une unité de temps. Son principe est fondé sur le rapport entre la

hauteur d'un son et le nombre de tours d'une roue qui le produit. Cette roue, dans son modèle primitif du milieu du XIX[e] s., se présentait uniformément dentée et frottait contre une lamelle; dans les modèles ultérieurs, elle possédait en revanche une surface perforée de trous pratiqués à égale distance les uns des autres, formant un cercle intérieur, qui filtraient un courant d'air constant. L'appareil fut parallèlement utilisé comme instrument de signal acoustique, généralement à des fins civiles. Au début du XX[e] s., des sirènes de divers types furent introduites dans l'orchestre par des compositeurs tels que Milhaud (*les Choéphores*, 1915), Satie (*Parade*, 1917), Varèse (*Amériques*, 1921) ou Hindemith (*Kammermusik n° 1*, op. 24, 1921).

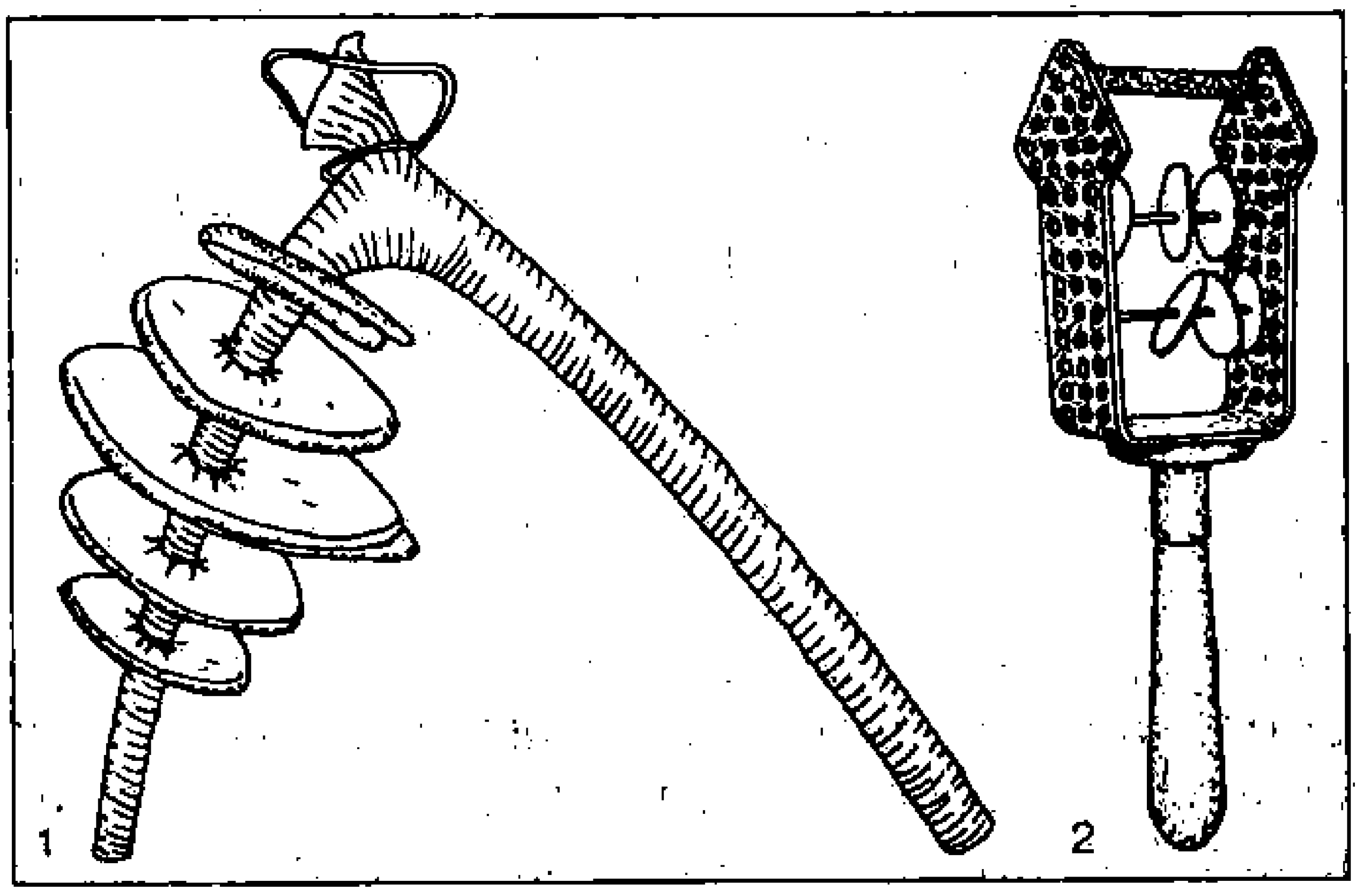
sirénion instrument musical (relativement répandu au XIX[e] s., puis tombé en désuétude) semblable au piano, dont il se différencie toutefois par son mécanisme (il est muni de registres à pédale) et par son timbre. Il a été inventé, en 1825, par le tyrolien Johann Promperger (1779-1834).

sirtaki chant et danse populaires de Grèce, diffusés notamment dans l'île de Crète. Le s. a été modernisé par l'interprétation de M. Théodorakis qui l'a rendu populaire dans le monde entier grâce au film *Zorba le Grec.*

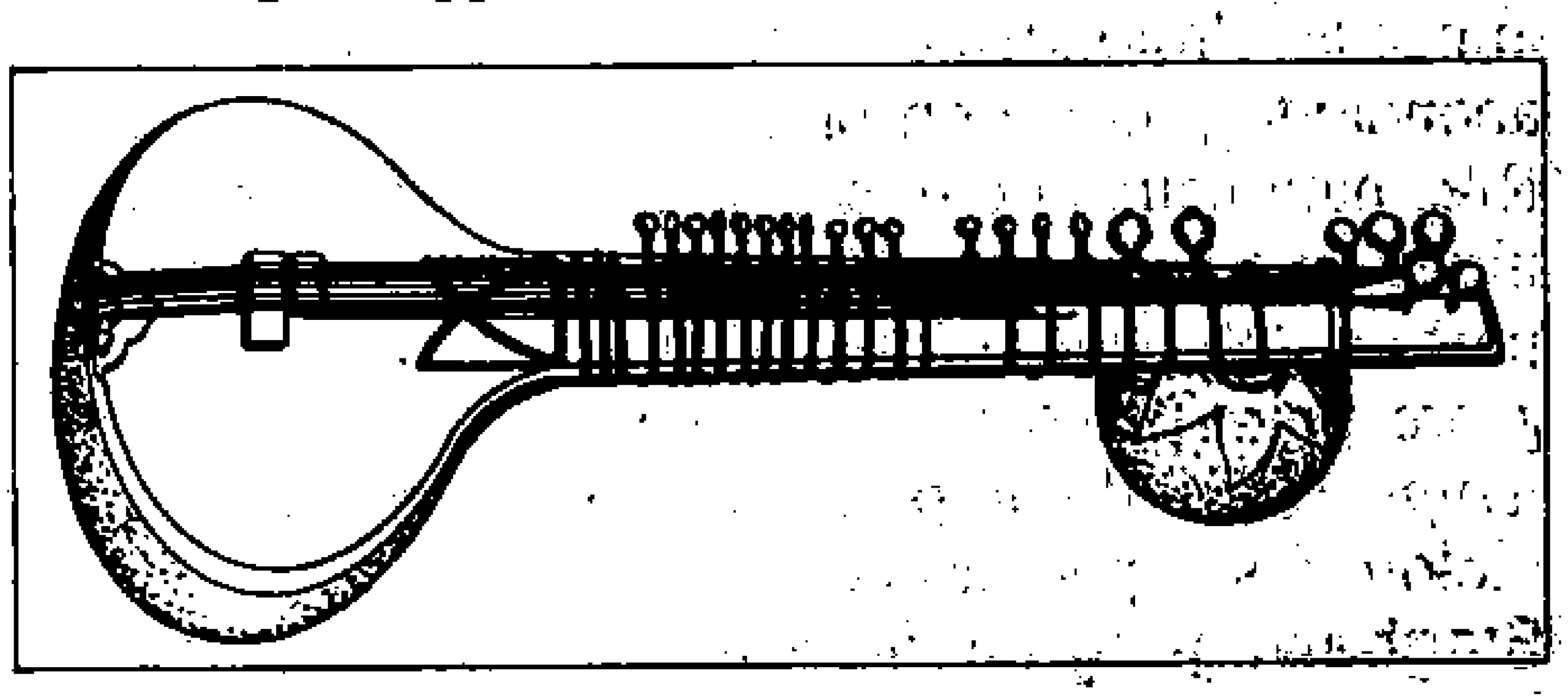
sirventès forme poétique en langue provençale des XII[e] et XIII[e] s. Il compte parmi les premières pièces poétiques des → troubadours italiens. Au début, les thèmes n'étaient pas de caractère amoureux, mais plutôt politique, héroïque ou moral. Du point de vue musical, il ne présente pas d'intérêt particulier, puisqu'il utilise des mélodies préexistantes.

sistre instrument idiophone au son indéterminé; il est constitué d'un support ou cadre sur lequel sont enfilés des objets mobiles (anneaux, rondelles, barrettes, etc.), mis en mouvement par une action indirecte du joueur; celui-ci secoue (généralement au moyen d'un manche) le support et provoque ainsi la percussion des objets entre eux qui, en même temps, heurtent le cadre. La forme la plus ancienne de s. est égyptienne; formé d'un cadre en forme de fer à cheval sur lequel étaient enfilées plusieurs barrettes mobiles, repliées aux extrémités, il était utilisé au cours des rites consacrés à la déesse Isis. Un instrument presque similaire, également doté de petits disques percés enfilés sur des tiges, est toujours utilisé dans les rituels de l'Eglise copte. Des s. en bois, composés d'une branche arquée sur laquelle se meuvent des rondelles taillées dans des courges séchées, sont utilisés dans les rituels d'initiation masculine des populations du Mali (Dogon, Bambara).

Sistre : 1 en écorce de courge séchée, 2 en usage dans le rite copte.



sitâr instrument de musique à cordes pincées de l'Inde du Nord. C'est un grand luth à manche long, avec une caisse de résonnance creusée dans une calebasse, souvent richement décorée, ouverte sur un côté et refermée par une tablette en bois à peine bombée. Le manche est légèrement creusé pour permettre le passage des cordes (de 11 à 13) et comporte 20 touches métalliques, qui forment une arche et sont maintenues par des liens à l'arrière du manche. Les cordes principales sont au nombre de 6 ou 7 : les quatre premières (mais surtout la première) servent pour le développement mélodique et les autres pour le bourdon. On les pince à l'aide de plectres à anneau enfilés sur l'index et le médius, le pouce grattant les cordes d'accompagnement. La technique d'exécution est caractérisée par l'utilisation fréquente de la tension transversale des cordes sur les touches, ce qui provoque d'importantes altérations des notes en glissando. Cette technique se marie avec le timbre du s., très riche même dans la résonance des cordes sympathiques. La structure actuelle du s. est relativement récente, car elle est le résultat de modifications successives réalisées au siècle dernier à partir du *tanbûr* afghan déjà existant. Le s. est certainement l'instrument d'Inde du Nord le plus connu en Occident et l'un des plus appréciés dans son pays d'origine.



Sitâr, instrument cordophone de la musique indienne.

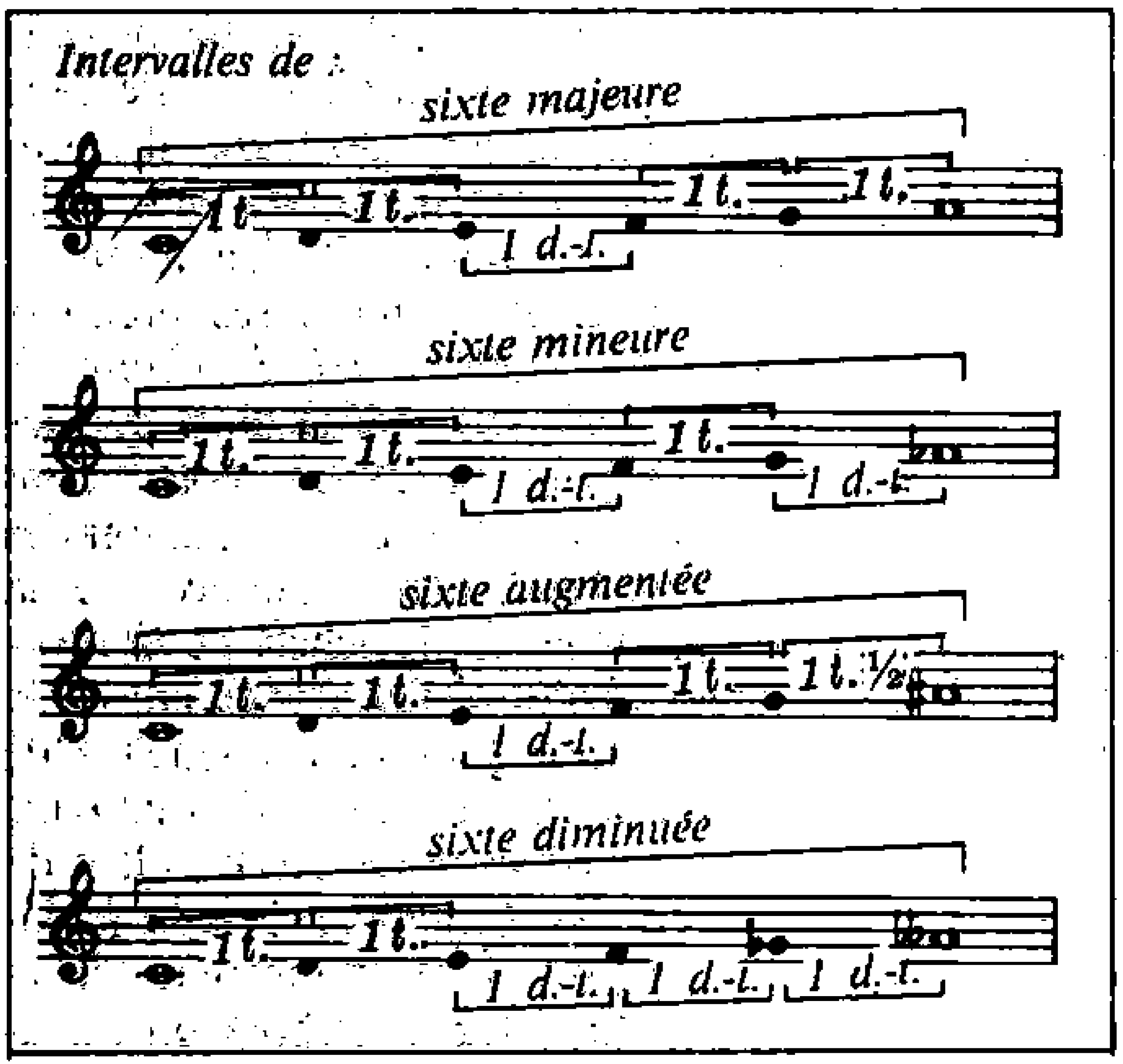
Sivori Ernesto Camillo (Gênes 1815 - 1894) violoniste et compositeur italien. Il étudia plusieurs mois avec Paganini et il fut l'un des plus grands virtuoses du XIX[e] s. Il donna des concerts dans toute l'Europe et en Amérique. Sa production, pour violon exclusivement, comprend, entre autres, 2 concertos.

Six, groupe des groupe de musiciens français formé en réaction contre le wagnérisme et l'impressionnisme debussyste. Ce nom fut donné en 1920 par le critique H. Collet, rédacteur musical de la revue «Comœdia», à un groupe de musiciens alors dénommés Nouveaux Jeunes, et qui se réunissaient au théâtre du Vieux-Colombier, dirigé par J. Bathori. Ces musiciens, G. Auric, L. Durey, A. Honegger, G. Tailleferre, D. Milhaud et F. Poulenc (ce dernier ayant adhéré au groupe un peu plus tardivement) avaient été marqués par les représentations du ballet *Parade*, créé par les Ballets russes en 1917 (musique d'E. Satie, livret de J. Cocteau, décors et costumes de P. Picasso et chorégraphie de L. Massine), et qui avait produit un fameux scandale. A l'initiative de B. Cendrars, de jeunes musiciens s'étaient réunis autour d'E. Satie, et avaient décidé de produire eux-mêmes leur musique, en organisant des concerts dans l'atelier du peintre Lejeune : E. Satie les avait baptisés les «Nouveaux Jeunes». On ne sait s'ils se

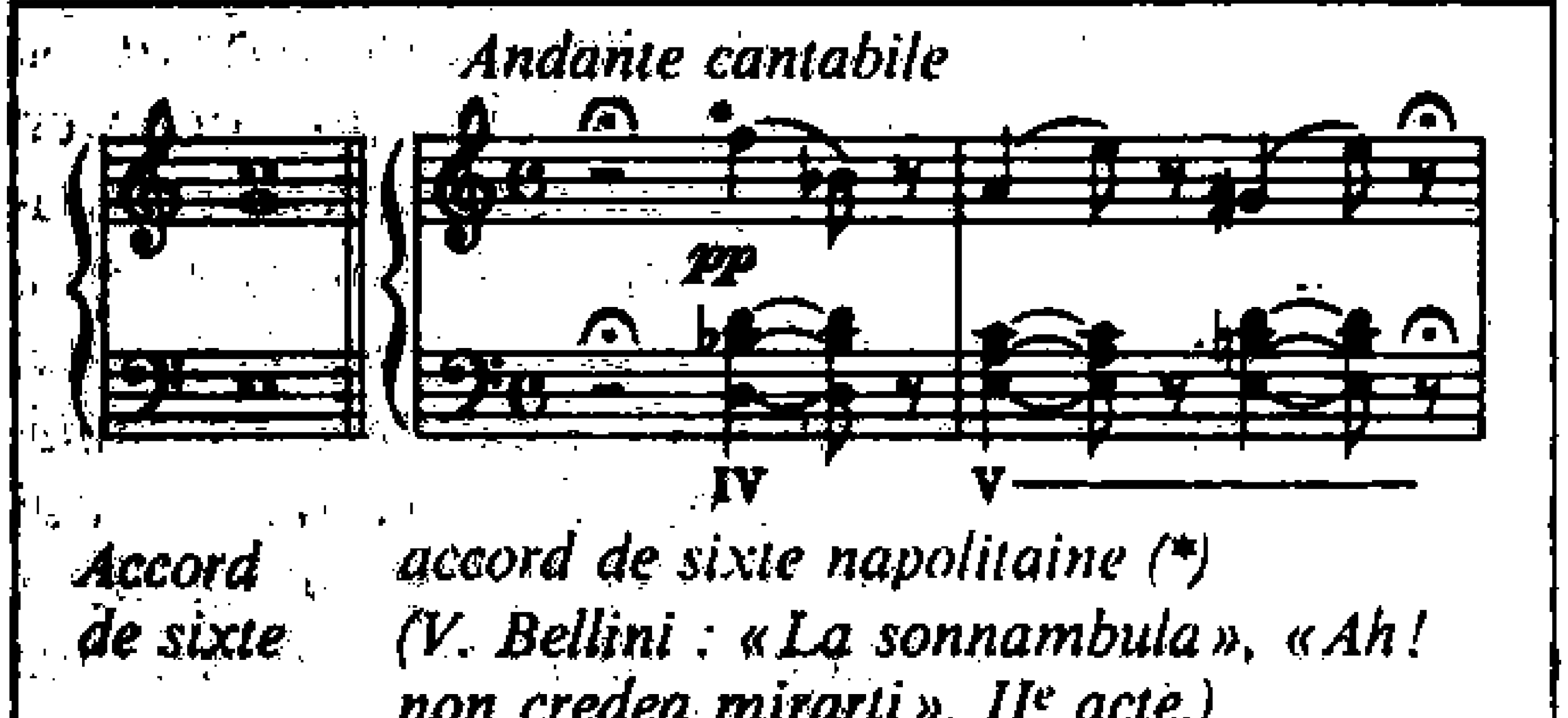
Les Six, dessin de J. Cocteau (en haut à droite : Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Louis Durey, Georges Auric et, au centre, Jean Cocteau).

reconnurent dans *le Coq et l'arlequin,* véritable manifeste du groupe publié par J. Cocteau en 1920, mais, de fait, ils menèrent leur carrière musicale de façon très indépendante, ne s'essayant que deux fois à la création d'une œuvre commune ; l'*Album des Six,* série de pièces pour le piano, et *les Mariés de la tour Eiffel,* ballet créé en 1920 par les Ballets suédois (livret de J. Cocteau et J. Börlin, décors de J. Hugo). Le lien le plus évident entre tous ces musiciens est sans doute le sens de l'humour, hérité de leur idole, E. Satie, et qu'ils conservèrent toujours aussi bien dans leur vie quotidienne que dans leurs œuvres. □

sixte intervalle de hauteur entre deux notes du système tonal tempéré, entre lesquelles, selon la succession continue de la gamme diatonique, on intercale quatre autres notes (par ex., en montant entre



do-la, on a *ré-mi-fa-sol*, ou en descendant entre *do* et *mi*, on a *si-la-sol-fa*). Elle est *majeure, mineure, augmentée* ou *diminuée*, selon qu'elle couvre 4 tons et demi, quatre tons, cinq tons ou trois tons et demi. // Désigne tout accord tonal réductible à un accord dont la note la plus grave et la note la plus aiguë constituent un accord de s. On appelle s. *napolitaine,* un accord formé de la tierce mineure et de la s. mineure, placé sur une sous-dominante (IV[e] degré), le plus souvent dans le mode mineur, et se résolvant sur un accord de dominante (V[e] degré), souvent avec un effet pathétique.



Accord de sixte — accord de sixte napolitaine (*) (V. Bellini : « La sonnambula », « Ah ! non credea mirarti », II[e] acte.)

Sjögren Johan Gustaf Emil (Stockholm 1853-1918) organiste et compositeur suédois. Sa production, influencée par le romantisme allemand mais d'esprit national, est empreinte d'un sens lyrique amplifié, notamment dans les lieder (env. 200).

ska rythme dans lequel se fondent le calypso jamaïquain et le rock ; il devient à la mode dans les années 1980, sur les traces du reggae assez proche.

Skalkottas Nikos (Calcide, Eubée, 1904 - Athènes 1949) compositeur grec. Il eut une solide préparation à Berlin où il fut l'élève, de 1921 à 1933, de K. Weill et, longuement, de Schoenberg (qui le définit comme « compositeur complet » dans son ouvrage *Style et idée*). De retour à Athènes, il réalisa une œuvre féconde et inventive (une fable musicale, des ballets, beaucoup de musique symphonique et de chambre), en alliant des thèmes grecs aux modules dodécaphoniques.

Skroup Frantisek (Osice, Pardubice, 1801 - Rotterdam 1862) compositeur et chef d'orchestre tchèque. Dès 1827, il dirigea l'Opéra de Prague où il fit connaître les œuvres de Wagner et de Verdi, et représenta nombre de ses œuvres lyriques ; parmi celles-ci, *Drátenik* (« le Cordier », 1825) est construit dans la tradition de l'opéra-comique français et du singspiel viennois. Il écrivit également de la musique symphonique, de la musique de chambre et de nombreux lieder.

Skuherský František Zdeněk (Opocno 1830 - Ceské Budějovice 1892) compositeur et théoricien de la musique tchèque. Il travailla à Prague ; c'est un auteur de style romantique, notamment dans la production de lieder et d'opéras. Dans la musique sacrée et pour orgue, il continua la tradition grégorienne, sur les traces du mouvement cécilien.

slap en langage de jazz le terme désigne un type d'effet instrumental que l'on obtient à la contrebasse en pinçant violemment la corde, de façon à la faire frapper contre le manche, ou au saxophone en soufflant violemment dans l'instrument au moment de l'attaque d'un son, de façon à obliger l'anche à se déplacer brusquement. Dans un cas comme dans l'autre, l'émission de la note est perçue mêlée au bruit d'une percussion.

Slezak Leo (Schönberg, Moravie, 1873 - Eger, Bavière, 1946) ténor tchécoslovaque. Il fit ses débuts à Brno en 1896, dans *Lohengrin,* puis s'affirma, de 1898 à 1934, au cours de nombreuses saisons à Berlin, Londres, New York et, notamment, à Vienne. Avec sa voix puissante et bien timbrée, il devint célèbre comme interprète de Wagner mais, durant la première partie de sa carrière, il exécuta également avec succès des opéras de Mozart et de Verdi.

Slonimsky Nicolas (Saint-Pétersbourg 1894) musicologue, compositeur et chef d'orchestre américain d'origine russe. Aux Etats-Unis dès 1923, il s'occupa de direction d'orchestre et contribua, dans les

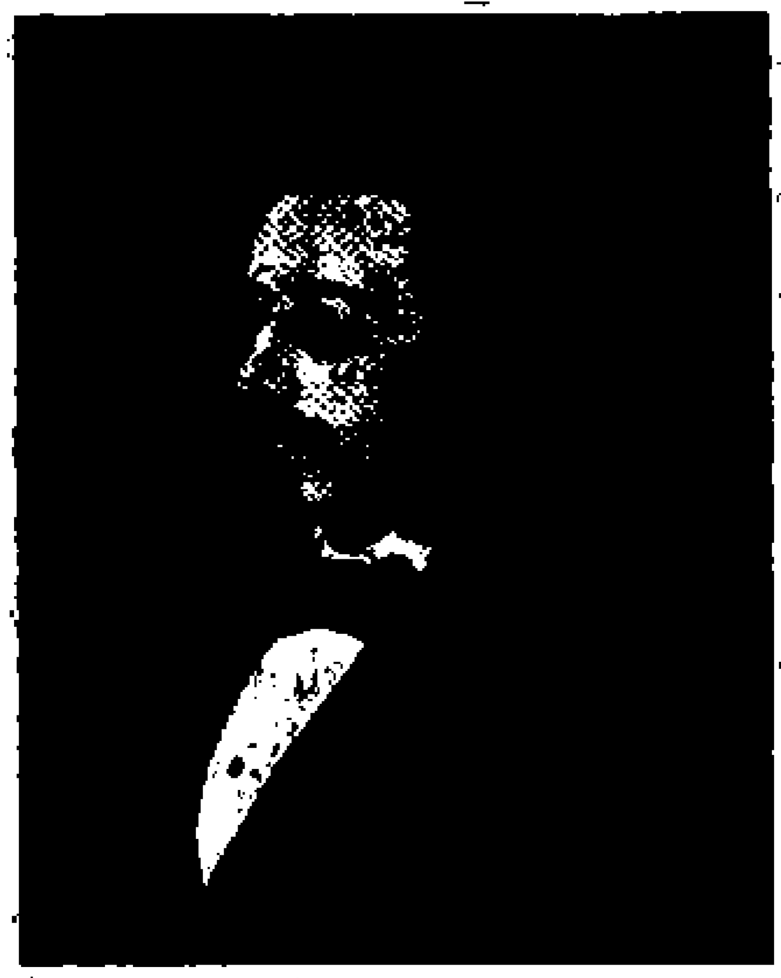
années 30 et 40, à la diffusion en Amérique et en Europe des compositions d'auteurs américains contemporains (Ives, Cowell, Chávez, Varèse, etc.). Professeur d'histoire de la musique dans plusieurs universités américaines, il publia des ouvrages d'intérêt historique et lexicographique. Il a écrit des musiques pour piano, symphoniques et de chambre.

slow indication mise pour *lent*, utilisé en général dans la musique de variétés, où il peut indiquer un genre de danse plus lente que le *fox-trot*.

Smareglia Antonio (Pola 1854 - Grado, près de Trieste, 1929) compositeur italien. Ses études au Conservatoire de Milan avec F. Faccio et son amitié pour A. Boito — ces deux représentants de la *scapigliatura* tentaient de donner une alternative à la tradition italienne — furent décisives pour son orientation dans le domaine de l'opéra. Après ses débuts à Milan, avec les œuvres *Preziosa* (1879) et *Bianca di Cervia* (1882), S. se rallia, avec *Il Vassallo di Szigeth* (représenté avec grand succès à Vienne en 1889), aux tendances romantiques tardives en vogue dans la zone austro-hongroise et, plus spécifiquement, au théâtre musical de B. Smetana et d'A. Dvořák : l'enthousiasme avec lequel E. Hanslick et J. Brahms virent l'opéra de S. était égal à celui que le célèbre critique et musicien réservaient aux compositeurs des écoles nationales de l'époque. Après son retour à Trieste, en 1895, S. se réclame en partie des procédés wagnériens : son langage musical reste fidèle au style centro-européen, mais il supprime les formes closes en faveur de la structure continue et il adopte des procédés symphoniques, soumis au caractère vocal de la musique. C'est ainsi que naissent les *Nozze istriane* (1895), qui restent l'œuvre la plus connue du compositeur, et le triptyque constitué par *la Falena*, *Oceana* et *l'Abisso* (1897, 1903, 1914). On lui doit en outre, en collaboration avec V. Tommasini, l'achèvement du *Nerone* de Boito.

smear terme qui vient du verbe anglais *to smear* (barbouiller, tâcher) et qui définit un type particulier de glissando, fréquemment pratiqué en jazz par les trompettes et les trombones.

Smetana Bedřich (Litomyšl 1824 - Prague 1884) compositeur, pianiste, chef d'orchestre et professeur de musique, né en Bohême. Son père, brasseur de profession, était un amateur de violon et jouait le soir, avec des amis, des quatuors de Haydn et de Mozart. A quatre ans, Bedřich était déjà en mesure de le remplacer et, à six ans, il se produisit au piano au cours d'une fête. Il commença également à composer très tôt : un galop, qui date de 1842, témoigne de son invention innée. Durant ses neuf années d'études (1834-1843), S. découvrit d'autres villes tchèques (sa famille s'était tranférée à Jindřichuv-Hradec, en Haute-Moldavie, d'où il fut envoyé au collège de Nêmecky-Brod, puis au lycée de Prague, où il eut comme compagnon E. Hanslick, et enfin à celui de Pilsen) et il entra directement en contact avec les traditions historiques et culturelles de leurs habitants. Il continua cependant d'étudier le piano et le violon. En 1840, il fit sa première rencontre importante : avec F. Liszt, qui se trouvait à Prague pour plusieurs concerts. A partir de ce moment, les compositions pour piano de S. deviennent plus homogènes, plus joyeuses et mieux assurées rythmiquement, tandis que la polka, la danse nationale tchèque, y tient une place de plus en plus importante. A Prague, S. étudia le piano et la composition avec J. Proksch, qui lui obtint un poste de professeur de musique chez le comte Thun. En 1846, toujours à Prague, il découvrit Berlioz. L'année suivante, il effectua une tournée de concerts, mais il était désormais totalement pris par l'idée de créer sa propre école à Prague ; en 1848, il écrivit dans ce but une lettre émouvante à Liszt qui, généreux comme toujours, lui envoya 400 florins. En Bohême, cependant, des ferments de révolte circulaient, comme dans toute l'Europe. Le 2 juin 1848, le congrès panslave se tint à Prague et la révolte populaire éclata le 12 du même mois. S., engagé dans la garde nationale, composa une marche pour la légion des étudiants insurgés ainsi que son premier travail orchestral, l'*Ouverture triomphale*. Mais la rébellion fut réprimée en quelques jours avec arrestations et persécutions. Préoccupé plus que tout par les problèmes pratiques de son école, S. accepta, en 1850, toujours grâce à l'appui de Proksch, le poste de professeur de piano de l'empereur Ferdinand I^{er}, qui s'était installé à Prague après son abdication ; pour les noces de son successeur François-Joseph, il composa son unique symphonie, la *Triomphale*, dont le final reprend l'hymne autrichien de Haydn. Durant les années 1848 à 1856, tristes et obscures, l'enseignement l'amena à se consacrer à des compositions éminemment didactiques ; la mort de sa petite fille (1855) le bouleversa si profondément qu'elle lui inspira une œuvre plus personnelle, le *Trio en sol mineur* pour piano, violon et violoncelle. En octobre 1856, il accepta le poste de chef d'orchestre de la Société philharmonique de Göteborg, en Suède, et, en presque cinq ans d'activité, il transforma la vie musicale de la ville. En 1857, sur l'invitation de Liszt, il participa aux manifestations commémoratives de Goethe et de Schiller à Weimar. Son esprit s'enflamma à nouveau d'élan créatif et il composa ses premiers poèmes symphoniques : *Richard III, le Camp de Wallenstein, Haakon Jarl* (1858-1861) ainsi que les *Souvenirs de Bohême* pour piano où, notamment dans les danses, émerge la tendance à l'exaltation des éléments nationaux. En 1860, Vienne dut accorder la constitution au peuple tchèque ; les chefs de la révolution de 1848 furent libérés et l'enseignement de la langue nationale fut autorisé. S. quitta la Suède (1861) et se réinstalla définitivement à Prague. Il entra dans le cercle des radicaux tchèques et devint président de la section musicale de la *Umelecka beseda* (association des artistes progressistes) et directeur de la société chorale *Hlalol*. En 1862, il élabora un manifeste-programme visant à la création d'un opéra national ; en 1863, il acheva son premier opéra, *les Brandebourgeois en Bohême*, sur un livret de K. Sabina, représenté avec un immense succès en 1866. Le musicien y concentre au maximum l'expression de son idéal nationaliste, passant du lyrisme au mysticisme, de sorte que l'opéra, bien que riche en grandioses effets scéniques, prend un caractère d'oratorio. Quelques mois plus tard, S. composa son chef-d'œuvre théâtral, *la Fiancée vendue*, seul de ses opéras à être entré au répertoire mondial, dans lequel on sent vraiment vibrer l'âme de tout un peuple. En 1868 et en 1881, il présenta deux opéras au sujet romantique : *Dalibor* et *Libuse* (ce dernier composé en 1872). Dans les quatre opéras



B. Smetana : tableau de G. Salomon (1858), Stockholm, Musikhistoriska Museet.

suivants, qui sont également les derniers (*les Deux Veuves*, 1874; *le Baiser*, 1876; *le Secret*, 1878; *le Mur du diable*, 1882), S. revint au genre comique et brillant, avec quelques irruptions dans le fantastique d'inspiration romantique (Weber, Marschner); mais il ne réussit plus à retrouver l'unité stylistique et la fraîcheur de la *Fiancée vendue*. Outre cette dernière, ses poèmes symphoniques du cycle *Ma Patrie (Má Vlast*, comprenant *Vysehrad, Vltava* — en français «la Moldau», le plus souvent joué et le plus célèbre — *Sarka*, «Des prés et des bois de la Bohême», *Tábor, Blaník)* atteignent une notoriété mondiale; s'inspirant de légendes, d'événements historiques et de paysages de la nature, il les composa en 1874 et en 1879, ainsi que le quatuor en mi mineur *De ma vie* (1879); ce dernier, bien que composé dans des intentions très précises (S. lui-même en illustra les points autobiographiques, jusqu'à cette impressionnante rupture de la dernière période, où un *mi* suraigu fait allusion à la maladie du musicien), possède une structure très solide et une invention originale d'une grande fraîcheur. Affligé de surdité et de troubles mentaux de plus en plus obsédants, S. continua cependant de créer. En 1882, il reçut l'hommage ému du public à l'occasion de la centième représentation de la *Fiancée vendue*; en avril 1884, il est interné dans un hôpital pour malades mentaux, où il meurt quelques semaines plus tard.

Il faut également rappeler, parmi sa production de musique de chambre : un *Trio* pour violon, violoncelle et piano (1855); un *Second Quatuor* à cordes (1879); de nombreuses compositions pour piano (bagatelles et impromptus, valses, pages d'album et morceaux caractéristiques, polkas et danses tchèques) et plusieurs lieder.

Smijers Albert Antoon (Raamsdonksveer, Breda, 1888 - Huis ter Heide, Utrecht, 1957) musicologue hollandais, élève de G. Adler à Vienne. Ordonné prêtre, il travailla à Amsterdam et à Utrecht. Son travail musicologique est attaché à l'édition de l'œuvre complète de Josquin des Près (41 vol.); il publia en outre des traités sur la musique hollandaise de la Renaissance et de l'époque baroque.

Smit Leo (Philadelphie 1921) pianiste et compositeur américain. Soliste, il est surtout connu comme interprète de musique contemporaine. Sa production comprend des œuvres lyriques, des ballets, de la musique symphonique et de chambre, des morceaux pour piano et pour chœur a cappella.

Smith Clarence, dit «Pinetop» S. (Tray, Alabama, 1904 - Chicago 1929) pianiste de jazz américain. Ce fut l'un des représentants les plus originaux du boogie-woogie de la période classique (le terme apparaît pour la première fois sur le disque enregistré en 1928 par son ensemble Pinetop's Boogie Woogie).

Smith Elizabeth, dite «Bessie» S. (Chattanooga, Tennessee, 1894 - Clarksdale, Mississippi, 1937) chanteuse de blues américaine. Elle est considérée, grâce à sa voix intense et dramatique, comme la chanteuse de blues la plus originale et la plus représentative de la période classique; durant la décennie 1923-1933, elle obtint un immense succès discographique (deux millions de disques vendus); par la suite, sur le déclin, elle finira par chanter des textes médiocres. Parmi les musiciens qui l'ont accompagnée dans sa production discographique, il faut citer Louis Armstrong, Fletcher Henderson et James P. Johnson.

Smith Hezekiah Leory Gordon, dit «Stuff» S. (Portsmouth, Ohio, 1909 - Munich 1967). Avec Eddie South, il fut le meilleur violoniste de jazz américain de la période classique; après ses débuts dans le music-hall, il joua avec l'orchestre d'Alphonse Trent (1926-1929) puis, à partir de 1936, il dirigea son propre sextuor de swing.

Smith Hopkinson (New York 1946) joueur de luth américain. Après avoir étudié la guitare, il se consacra entièrement au luth et il est devenu l'une des personnalités les plus représentatives de cet instrument, notamment dans l'interprétation de la musique baroque.

Smith James Oscar, dit «Jimmy» S. (Norriston, Pennsylvanie, 1925) organiste de jazz américain. Il fonda en 1955 un trio qui devint rapidement très populaire. Parmi les nombreux organistes de cette époque, il est celui qui obtint le plus de succès dans le domaine du «soul jazz».

Smith Joe (Ripley, Ohio, 1902 - New York 1937) trompettiste de jazz américain. Avec Tommy Ladnier, il fut l'un des meilleurs élèves de King Oliver, admiré pour son talent d'accompagnateur des chanteurs de blues (Ma Rainey, Bessie Smith). De 1922 à 1928, il joua dans l'orchestre de Fletcher Henderson, puis avec les McKinney's Cotton Pickers.

Smith Leo (Leland, Mississippi, 1941) trompettiste, poly-instrumentiste et compositeur de jazz américain. Dans ses improvisations sèches et dépouillées, il est attentif à la recherche sonore et s'approche de la musique minimaliste; il joue en solo, en petit groupe et en orchestre. Après ses débuts à Chicago en 1967 au sein de l'→ AACM, il joua avec Antony Braxton et Leroy Jenkins; en 1970, il forma le groupe Integral avec Henry Threadgill et le Creative Improvisation Ensemble avec Marion Brown puis, en 1971, le New Delta Ahkri avec Leonard Jones puis d'autres musiciens. Depuis 1976, il a plusieurs fois participé au Festival de jazz à Pise. Il est l'auteur des traités théoriques *Creative Music* (1973) et *Notes sur la nature de la musique*.

Smith Mamie, ou M. Robinson (Cincinnati, Ohio, 1890 - New York 1946) chanteuse de blues américaine. Elle fut la première chanteuse à enregistrer des disques (1920); elle travailla avec Willie Smith «the Lion», Coleman Hawkins, Joe Smith et ses Mamie Smith's Jazz Hounds.

Smith Patti (Chicago 1946) chanteuse pop et poétesse américaine. Parmi ses réalisations musicales, âpres et provocatrices, qui s'inspirent en partie de Lou Reed, on peut rappeler les œuvres *Horses* (1975) et *Radio Ethiopia* (1976).

Smith Talmadge, dit «Tab» S. (Kingston, Caroline du Nord 1909-1971), saxophoniste alto de jazz américain. Il joua dans l'orchestre de Lucky Millinder de 1935 à 1939, puis de 1942 à 1943 et, en 1940-1941, avec Count Basie. Sa sonorité puissante et dense le rapproche, avec originalité, du rhythm and blues.

Smith William McLeish, dit «Willie» S. (Charleston, Caroline du Sud, 1908 - Los Angeles 1967) saxophoniste alto de jazz américain. De 1930 à 1941, il joua dans l'orchestre de Jimmie Lunceford, puis de 1944 à 1951 avec Harry James et l'année suivante avec Duke Ellington. Il est considéré, avec Johnny Hodges et Benny Carter, comme l'un des meilleur solistes de swing, pour sa sonorité robuste et son sens rythmique.

Smith Willie «the Lion», nom d'artiste de William Henry Joseph Berthol Bonaparte Bertholoff (Goshen, New York, 1897 - New York 1973) pianiste et compositeur de jazz américain. Au nombre des principaux représentants du style *stride* de Harmel, il obtint une reconnaissance tardive; il dirigea un ensemble, Cubs, avec lequel il n'enregistra qu'en 1935, alors que les premiers disques de piano remontent à 1928.

Smither Howard E. (Pittsburg, Kansas, 1925) musicologue américain. Il fit ses études aux USA et en Allemagne; il a été président de l'American Musicological Society en 1980-1982. Il a étudié les théories rythmiques des XIX^e et XX^e s., la musique de la Renaissance et la musique baroque. Il est l'auteur d'une fondamentale *A History of the Oratorio* («Histoire de l'oratorio») en 3 volumes (1977).

smorzando indication dynamique, d'un effet similaire au → diminuendo, mais caractérisée, sur le plan expressif, par une atténuation progressive, jusqu'à l'extinction de la sonorité, souvent avec une réduction simultanée du rythme.

Smyth Ethel Mary (Marylebone, Londres, 1858 - Woking 1944) compositeur anglais. Elle étudia au Conservatoire de Leipzig et fut l'une des personnalités les plus marquantes de la musique anglaise entre le XIX^e et le XX^e s. Sa production s'inspire de la tradition romantique allemande avec un goût éclectique (6 opéras, dont *The Wreckers*, 1906; musique symphonique, chorale, etc.).

sociaux et politiques, chants distinction, à l'intérieur du chant populaire, du matériau de caractère «social et politique». D'acquisition récente, cette différenciation est fondée non seulement sur la reconnaissance d'une réalité de plus en plus caractérisée, mais également sur l'hypothèse que ce type de répertoire représente le moment significatif de l'émergence de la communication orale traditionnelle de l'époque qui suit la révolution industrielle, ou, plus simplement, de l'expression de la culture prolétarienne. Le chant social et politique, qui se développe à une époque de profondes mutations socio-économiques, constitue également le moment où se rencontrent la tradition orale paysanne, charriant essentiellement le chant populaire, et la nouvelle culture prolétarienne qui s'est formée au contact direct de la réalité des nouveaux modes de production industrielle. Pour cette raison, ce serait une erreur de prétendre reconnaître dans le chant social et politique de l'époque contemporaine une homogénéité semblable à celle que nous retrouvons dans le matériau de communication de la tradition paysanne. Dans le répertoire social de l'époque capitaliste, on trouve en effet des apports de provenances les plus diverses, et les éléments empruntés à la culture bourgeoise l'emportent souvent sur ceux de la culture populaire. Ce qui unifie des matériaux aussi différents est la vision de la réalité qui se reflète dans les chants et qui s'exprime à partir d'eux. Selon les pays, il existe des décalages importants, en raison du développement industriel et économique différent et de l'incidence distincte des moyens de communication de masse. Par exemple, dès les premières années de la colonisation en Amérique du Nord, des chansons aux intonations sociales implicites naquirent et se répandirent. Les émigrés européens (Anglais, Français, Allemands, Irlandais et Hollandais) avaient apportés dans leur nouvelle patrie, avec leur idiome et leur mode de vie, les chansons de leur pays. Mais très vite, au contact de la nouvelle réalité historique, les vieilles mélodies trouvèrent des mots nouveaux. Les premières luttes des colons pour l'indépendance furent aussitôt suivies de la création, par des chanteurs anonymes, de ballades anti-anglaises qui obtinrent une immense popularité pendant les années du réveil national. Ainsi, au lendemain de la Révolution, une fois le gouvernement indépendant des Etats-Unis établi, les chansons délaissèrent les contenus patriotiques et nationalistes pour des contenus revendicatifs et sociaux. Les premières chansons de revendication exprimèrent la révolte contre les propriétaires terriens, contre la prison pour dettes, l'exploitation des artisans et des premiers ouvriers industriels, et réclamèrent la journée de travail de dix heures et l'abolition de l'esclavage. En France, un exemple intéressant à bien des égards est celui de la Révolution française. Dès les premiers jours du mouvement, l'engouement pour la chanson politique ne fit que croître (elle avait fleuri depuis l'époque des Croisades et s'était épanouie tant à travers la chanson de propagande, qu'à travers la chanson relatant des événements historiques et les pamphlets), et, de la rue, ce type de chant envahit bientôt l'hémicycle de la Convention, ce qui poussa Danton à se demander si les chansonniers allaient faire taire les députés, avant de proposer à ses collègues que, «dorénavant, on n'entende plus à la barre que la raison en prose». Pour l'année 1789, on a ainsi recensé 116 chansons posant des questions sur le mouvement Révolutionnaire, puis 308 en 1791, 590 en 1793 et 701 en l'an II. En fait, cette évolution était assez logique, dans une société où un homme sur deux ne savait pas lire : la chanson était devenue le vecteur idéal de la propagation des idées nouvelles à travers la masse du peuple. Le gouvernement en mesura d'ailleurs très vite l'importance et l'impact, et encouragea les chansonniers en les subventionnant. Il salaria aussi des chœurs et des orchestres destinés à participer aux grandes fêtes civiques : jusqu'à l'avènement de l'Empire, tous les grands événements politiques furent commémorés par des chants, qu'ils aient été pour ou contre la Révolution. Quant à ces chants, ils étaient écrits sur des mélodies connues de tous, dont l'origine pouvait remonter au XVII^e s., comme les airs de *Charmante Gabrielle* ou de *Quand la mer Rouge apparut*. A l'inverse, quelques mélodies originales des débuts de la Révolution française, telles celles de *la*

Marseillaise, de *la Carmagnole* ou *le Chant du départ,* furent ensuite utilisées comme support musical de dizaines d'autres chansons. Sous le règne de Napoléon Ier, seuls les chants célébrant les victoires furent autorisés, les autres, imprimés à l'étranger, devant circuler sous le manteau. C'est au début du XIXe s., sous l'impulsion de Paul-Emile Debraux, que se développèrent les goguettes, dont le principal objectif était la chanson sociale et politique : les plus célèbres furent les Bergers de Syracuse, la Société lyrique, les Infernaux et la Ménagerie. Prenant leurs racines dans le mouvement saint-simonien, les goguettes permirent aux doctrines fouriéristes et babouvistes de préparer l'avènement de la IIe République. Mais le coup d'Etat du 2 Décembre vint mettre un sévère coup d'arrêt à leur multiplication. Malgré l'interdiction prononcée par la IIIe République, certaines goguettes continuèrent de prospérer, avec quelques chansonniers comme Paul Avenel, Jean-Baptiste Clément et Eugène Pottier, mais c'est seulement à la grande époque de la suprématie de Montmartre, à partir de 1881, avec l'ouverture du Chat-Noir, que la chanson politique retrouva un nouvel essor. D'autres cabarets furent créés à Montmartre, attirant un public issu de toutes les classes de la société parisienne et, bientôt, de nombreux étrangers. Leur influence fut très importante sur le monde politique jusqu'en 1939. Vers la fin du XIXe s., avec le développement très rapide des machines et la naissance d'un solide prolétariat industriel citadin, les chansons ouvrières se multiplièrent et, sous l'influence directe des idéologies socialistes, abandonnèrent la rébellion instinctive pour se présenter comme une protestation consciente. Après la Seconde Guerre mondiale, la chanson politique a trouvé une nouvelle acuité et de nouveaux sujets, malgré une sévère censure du pouvoir. En France, les thèmes ont d'abord été tournés vers la révolution espagnole et les crimes nazis, avec des chansons comme *le Déserteur* de Boris Vian, *Nuit et brouillard* de Jean Ferrat, *Je n'irai pas en Espagne* de Pierre Louki ou *Franco la muerte* de Léo Ferré. Le refus du racisme et des guerres coloniales, qu'elles soient françaises ou américaines, et le développement des mouvements pacifistes ont aussi inspiré la chanson politique, avec des auteurs comme Bob Dylan ou Joan Baez aux Etats-Unis. En France, la politique intérieure a servi de base d'inspiration à la chanson politique et sociale, qu'elle conteste l'évolution de la société (Colette Magny, Eric Robrecht, Jean Ferrat), les hommes au pouvoir, comme le général de Gaulle (Léo Ferré avec *Mon général*), ou les approuve (P. Delanoë - G. Bécaud avec *Tu le regretteras*). Il semble donc bien que le chant social et politique ait encore de beaux jours devant lui, au moins aussi longtemps que des hommes souffriront. □

sociologie de la musique discipline qui a pour objet les rapports qui existent entre musique et société. Elle étudie, d'une part, les moyens et les circonstances de la réception et de la consommation de la musique, à travers lesquelles celle-ci acquiert une fonction sociale qui influence les comportements et les habitudes collectives ; d'autre part, elle s'intéresse à la façon dont les structures et les comportements sociaux influent sur les caractères et les formes spécifiques du langage et de la production musicale. En d'autres termes, l'objectif général de cette discipline est de rechercher le rapport existant entre la fonction sociale de la musique et la structure du système musical. Par rapport à la → musicologie traditionnelle, la s. de la musique considère les phénomènes musicaux dans une perspective fondamentalement différente : tandis que la musicologie considère que le plus important est tout ce qui concerne la *production* musicale (composition), la s. de la musique considère que le moment de la production et celui de la *consommation* constituent deux aspects complémentaires du même phénomène ; de sorte que le produit musical acquiert une signification qui n'est pas en rapport avec ses qualités esthétiques et formelles, mais avec l'importance sociale de sa diffusion et de sa consommation. D'autre part, tandis que l'→ historiographie traditionnelle de la musique privilégie la perspective *diachronique* et tend à mettre en évidence les périodes d'invention et de nouveauté par rapport à celles qui restent conventionnelles, la s. de la musique étudie les phénomènes musicaux principalement dans leur dimension *synchronique,* horizontale ; elle s'occupe notamment de ceux qui sont marqués par un taux plus élevé de répétition et d'uniformité des modules (musique légère, populaire, productions destinées à la consommation courante ou à caractère fonctionnel, et tout autre type de produit musical à haut niveau de standardisation). Ainsi, elle se démarque de toute évaluation comparative d'ordre esthétique (p. ex. entre musique « savante » et musique « légère ») et tend en revanche à définir les « classes de goût » ou les niveaux de culture en rapport à une stratification socio-économique déterminée ; elle étudie également les rapports réciproques entre les différentes classes ou milieux sociaux (bourgeoisie, petite bourgeoisie, prolétariat urbain, couches paysannes) et les différentes formes de langage, l'exploitation ou la production musicale.

La s. de la musique tire surtout ses méthodes de recherche de la sociologie générale et des sciences statistiques, et les intègre aux secteurs de la musicologie systématique (acoustique, psychologie de la musique, etc.) et, le cas échéant, à des critères empruntés aux domaines parallèles de la musicologie, comme l'ethnomusicologie, la sémiologie et l'analyse musicale. Etant donné la variété des interrelations entre musique et société, la s. de la musique embrasse un domaine très hétérogène de recherches et de problèmes, allant des aspects économiques de la profession de musicien ou de la vie musicale aux implications sociales de la perception musicale. Bien qu'elle assume plusieurs caractéristiques de discipline systématique, elle se présente essentiellement aujourd'hui comme une discipline historique, fondée sur l'observation des faits et des circonstances objectives, replacées dans un contexte social historiquement et spatialement déterminé. La musicologie historique exploite également les critères et les méthodes de la recherche sociologique qui déterminent la naissance d'une direction *historique et sociale* ; elle est notamment attentive aux rapports existant entre les structures historiques de commande et d'exploitation, et le développement de genres déterminés et de styles musicaux.

Science relativement jeune, la s. de la musique présente encore une pluralité de courants et de directions méthodologiques qui dépendent, dans une

large mesure, de l'orientation idéologique qui les sous-tend. Un premier intérêt pour les fondements sociaux du langage musical se développa en marge du positivisme entre la fin du XIX^{e} s. et le début du XX^{e} s., sur la base d'une extension à l'histoire de la musique des principes dérivés de l'évolutionnisme darwinien. On peut rappeler à cet égard les noms de K. Büchner et de G. Simmel et ceux, plus significatifs, de Ch. Lalo (1908) et de Max Weber, auteur d'un traité (*Die rationalen und sozialen Grundlagen der Musik* [«les Fondements rationnels et sociaux de la musique»], 1921) dans lequel l'évolution du système tonal est interprétée comme un processus de rationalisation analogue et parallèle à celui réalisé par la bourgeoisie dans le domaine socio-économique. De nouvelles impulsions marquèrent la s. de la musique, dans le sens d'un dépassement de l'évolutionnisme positiviste, à partir de 1930, découlant de l'application aux phénomènes musicaux des catégories marxistes du matérialisme historique; on en déduisit la signification sociale de l'œuvre d'art de la réalité présente des rapports de classes et des structures socio-économiques (E. Preussner, E. Rebling). Le courant marxiste trouva un développement particulier en Union soviétique et se présenta, avec B. Asaf'ev (1930-1947) et V. V. Vanslov (1951-1953), comme une transposition musicologique du principe de «reflet» de Lénine. De même, les écrits sociologiques de H. Eisler et, de manière moins schématique (qui tient également compte des théories de Lukács), ceux de Z. Lissa, sont d'inspiration marxiste. Des résultats intéressants dans le domaine de l'histoire sociale de la musique ont été obtenus, d'autre part, par G. Knepler (1961), qui emploie les critères du matérialisme historique. Inspirée de l'idéalisme hégélien (allié à des éléments du marxisme et des positions de Max Weber), la sociologie philosophique de Th. W. Adorno considère, comme base de départ, que la valeur sociale et la valeur esthétique d'une œuvre d'art s'identifient. Fondamentalement différente, tant d'Adorno que du courant d'inspiration marxiste, la s. empirique reste liée aux noms de W. Serauky, A. Silbermann, K. Blaukopt, P. Béaud, E. Helm, et d'autres chercheurs, pour la plupart de formation anglo-saxonne. Ce courant, qui diverge des catégories historiques et critiques existantes, — il a pris un relief plus important au cours des dernières décennies — tend à évaluer la signification sociale de la musique, non pas au moment de sa production, mais lors de sa réception et de sa consommation, à partir de son incidence (en tant que phénomène de communication et de marché) sur la réalité collective. Ses instruments typiques de recherche sont, cependant, les outils statistiques et quantitatifs des études démographiques et de marché, ainsi que des tests psychoacoustiques, sur les modes d'exploitation, sur le comportement des consommateurs et sur les tendances économiques de l'industrie musicale.

sock coup de percussion, pratiqué notamment en jazz, qui consiste à frapper sur la cymbale avec le manche et non avec la pointe de la baguette.

Söderman Johan August (Stockholm 1832-1876) compositeur suédois. Fils du compositeur de musiques de scène Johan Wilhelm S. (1808-1858), il composa des ballades symphoniques et vocales, 2 opérettes, de la musique de chambre, etc., dans l'esprit du romantisme de Schumann. Son chœur *Ell bondbröllop* (1868) est toujours célèbre en Suède.

Soffredini Alfredo (Livourne 1854 - Milan 1923) compositeur et critique musical italien. Il dirigea la «Gazzetta musicale» de Milan de 1896 à 1912 et écrivit une monographie sur les œuvres de Verdi, *le Opere di Verdi* (1901). Parmi ses œuvres lyriques, d'une certaine aisance de composition, rappelons *Il Piccolo Haydn* (1889) et *Il Leone* (1914).

Sofronitzky Vladimir (Saint-Pétersbourg 1901-1961) pianiste soviétique. Il obtint son diplôme en 1921 et devint un concertiste fort actif dans son pays mais peu connu à l'étranger; il n'a joué en dehors d'URSS qu'en 1928, en France. La publication de nombreux enregistrements de ses concerts a cependant révélé la grandeur de l'artiste et l'importance historique de ses interprétations, notamment de Chopin, de Liszt, de Rachmaninov et de Scriabine.

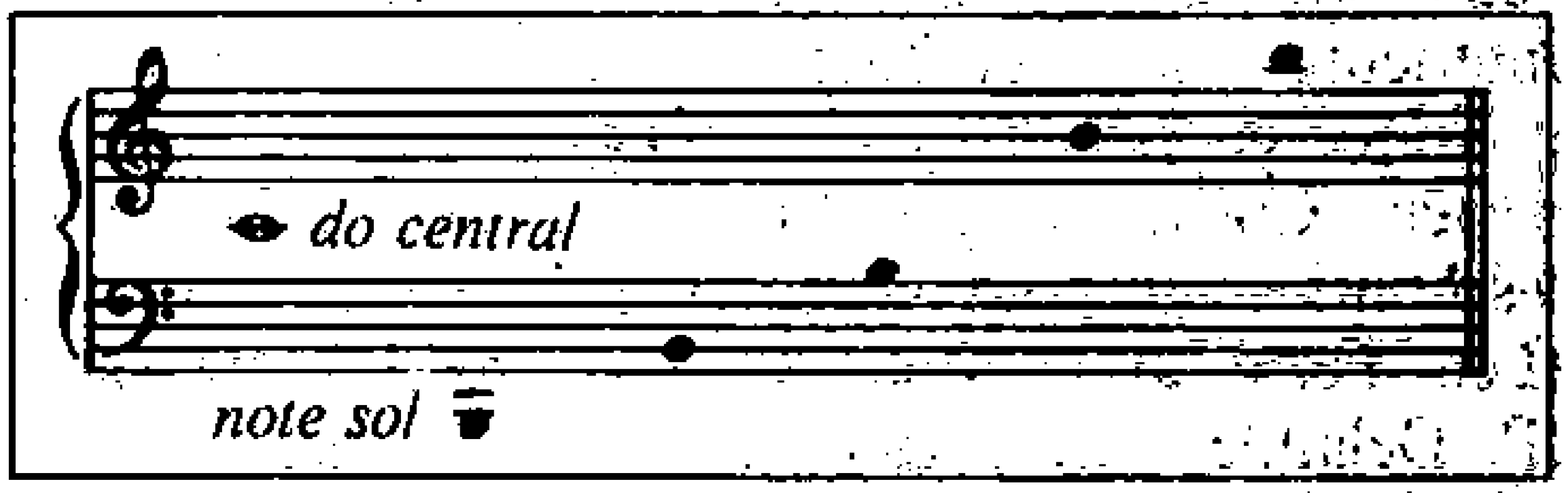
Soft Machine groupe de rock anglais formé à l'origine par David Allen (guitare), Mike Ratledge (claviers), Kevin Ayers (voix, basse) et Robert Wyatt (batterie); ils enregistrèrent en 1967 avec Jimi Hendrix et sortirent leur propre disque en 1968. Après plusieurs changements de musiciens, S. M. publia en 1971 l'album *Fourth* avec Elton Dean au saxophone, typique de la ligne jazz-rock du groupe.

soft rock (littéral. «rock doux») expression, opposée à *hard rock* (littéral. «rock dur»), utilisée pour désigner les courants rock qui préfèrent à la violence du son les atmosphères plus douces et mélancoliques (parmi ses représentants : Mamas & Papas, Joni Mitchell, James Taylor). L'expression est parfois utilisée, avec un sens négatif, pour désigner des musiques à tendance commerciale.

sol nom donné dans les pays latins à la cinquième note de la gamme diatonique de *do*, tiré par Gui d'Arezzo de la première syllabe du cinquième verset de l'*Hymne à saint Jean* («*Sol*ve polluti»). Dans les pays de langue allemande, anglo-saxonne et slave, la note est désignée avec la lettre G. // La *clé de s.*

(𝄞)

indique sur la portée le *s.*, placé une quinte au dessus du *do* central.



Solage Jean-André, musicien français (fin du XIV^{e} s.) connu par 10 œuvres (7 ballades à 3 et 4 voix, 2 virelais à 3 et 4 voix, et un rondeau à 3 voix) contenues dans le manuscrit de Chantilly (Musée Condé 564); parmi celles-ci, une ballade est dédiée au duc Jean de Berry, tandis que deux autres font vraisemblablement allusion à Catherine de France, sœur du roi Charles VI. Les pièces à 4 voix et triple instrumental s'écartent peu du style de Guillaume de Machaut, mais les pièces à trois voix, avec leurs changements de mesure, leurs rythmes complexes, leurs harmonies élaborées appartiennent à l'*ars subtilior*, plus tardif.

Solal Martial (Alger 1927) pianiste de jazz algérien. Il réside en France depuis 1950. Il s'est librement inspiré du bop et des courants ultérieurs, colorant ses improvisations d'un goût typiquement parisien. Sa disponibilité stylistique lui a permis de jouer avec des musiciens de différentes époques, de Sidney Bechet à Lucky Thompson et Kenny Clarke.

soleà ou *soledad*, danse et chanson populaire andalouse, de caractère nostalgique, de tempo allègre (3/8), de tonalité mineure, à part une brève modulation au ton relatif majeur, à la fin de chaque strophe. Le texte est constitué de stances de 3 octonaires, à rimes alternées. Elle fut fréquemment introduite dans les zarzuelas.

Soler Antonio, Padre S. (Olot, Catalogne, 1729 - El Escurial, Madrid, 1783) compositeur et théoricien espagnol. Formé à l'abbaye de Montserrat, en 1725, il entra dans l'ordre de saint Jérôme, au monastère de l'Escurial, et, comme organiste et maître de chapelle, y resta jusqu'à sa mort. Elève de D. Scarlatti (entre 1752 et 1757), il adopta son style en le conciliant avec la tradition musicale espagnole, surtout dans son abondante production pour clavecin et orgue. En outre, il composa des quintettes à cordes, avec orgue ou clavecin obligé, des concertos pour deux orgues, de la musique de scène, des œuvres de musique sacrée, et il écrivit également des traités.

Soler Josep (Barcelone 1935) compositeur et essayiste espagnol. Elève de C. Taltabull, R. Clara et J. Padros, il a remporté le Prix de la Ville de Barcelone (1966) et a enseigné occasionnellement au Conservatoire de Barcelone. Dans ses œuvres, il utilise aussi bien le style ancien des musiques du IX^e^ au XIV^e^ siècle, que la technique sérielle, associés aux innovations rythmiques de Bartók ou Messiaen. On lui doit de la musique symphonique, dont *Orpheus* (1964), *Symphonie* (1966) et *Visio del anyell mistic* (1970), de la musique religieuse, dont *Canticum ad honorem Sanctae Mariae* (1967) et *Passio Jesu Christi* (1969), et de la musique pour le théâtre, avec un ballet, *Danae* (1960), et deux opéras, *Agamemnon* (1968) et *Edipo y Yocasta* (1972). □

Solera Temistocle (Ferrare 1815 - Milan 1878) librettiste et compositeur. Il fut le librettiste du jeune Verdi (*Oberto*, *Nabucco*, *I Lombardi*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*) et d'autres compositeurs moins connus. Il composa lui-même la musique de 5 de ses livrets.

Solerti Angelo (Savone 1865 - Massa Carrara 1907) philologue. Professeur de littérature italienne et bibliothécaire de la Bibliothèque Saint-Marc à Venise, il publia plusieurs études et recueils de documents sur la naissance du mélodrame : *le Origini del melodramma* («les Origines du mélodrame», 1903), *Gli Albori del melodramma* («l'Aurore du mélodrame», 3 vol., 1904-1905), *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637* («Musique, danse et théâtre à la cour des Médicis de 1600 à 1637», 1905).

Solesmes, bénédictins de → bénédictins.

solfège exercice oral, entraînant à la lecture de la musique. Il peut être *parlé*, quand il se limite à la simple scansion rythmique des notes et des silences; *chanté*, lorsque les notes sont également entonnées. On appelle également s., le morceau servant d'exercice.

soliste chanteur ou instrumentiste auquel est confiée la partie de → solo. Le terme peut également désigner le *concertiste*, c'est-à-dire celui qui se produit en concert, seul ou dans un ensemble de chambre (n'étant ni un orchestre, ni un chœur).

solmisation système théorique et méthode de solfège chanté, inventé par → Gui d'Arezzo (XI^e^ s.) consistant à appliquer aux sons les syllabes de l'→ hexacorde, qu'il avait extraites de l'hymne grégorienne à saint Jean (*ut- ré -mi -fa -sol -la*). Le système fut pratiqué pendant tout le XVI^e^ s. et également par la suite.

solo au cours d'une exécution collective, l'émergence d'un soliste qui est le protagoniste d'un passage particulier. Celui-ci peut être écrit par le compositeur, inventé ou improvisé par l'interprète lui-même, comme cela se fait habituellement dans le jazz et la musique populaire. // Morceau destiné à une seule voix et un seul instrument, interprété soit seul, soit accompagné par d'autres voix et d'autres instruments, ou un grand ensemble symphonico-vocal. // Dans l'orchestre, le s. désigne un passage destiné à un seul instrument, de divers pupitres (*flûte s.*, *violon s.*). // Dans le concerto grosso du XVIII^e^ s., on appelle *soli*, le *concertino*, groupe d'instruments s'opposant et dialoguant avec le *tutti*. // Dans la musique baroque, la locution *tasto s.* indique que l'exécutant ne doit pas réaliser la → basse continue. // Dans le jazz, le s. est l'improvisation d'un instrumentiste, ou la partie réservée au soliste, dans le cadre d'une pièce orchestrale. Dans les années 70, le terme a pris une valeur nouvelle, plus spécifique, désignant la pratique improvisée sur un instrument (le plus souvent à vent) sans l'accompagnement d'autres instruments rythmiques (contrairement à ce qui se pratiquait dans le passé).

solovox petit instrument musical à clavier (trois octaves), utilisé surtout par les pianistes de musique légère; placé près du piano pour être facilement accessible, il permet à l'exécutant de jouer des mélodies de la main droite, tandis que la main gauche joue l'accompagnement sur le clavier normal.

Solti Georg (Budapest 1912) chef d'orchestre hongrois naturalisé anglais. Elève de Kodály, il est surtout connu comme interprète de Wagner, de R. Strauss, de Mahler et, en général, de tout le répertoire romantique, tant d'opéra que symphonique. Directeur du Covent Garden de Londres de 1961 à 1971, de la Chicago Symphony et de l'Orchestre de Paris, il est depuis 1979 le directeur artistique de la London Philarmonic.

Somis Giovanni Battista (Turin, 1686 -1763) compositeur et violoniste italien. S'étant perfectionné à Rome avec Corelli (1703-1706), en 1738, il devint soliste et chef de l'orchestre de la cour de Turin. Sa vaste production (de nombreux recueils de sonates et plus de 150 concertos pour violon) contient, dans le domaine de la virtuosité, des éléments de fusion entre la tradition italienne et française. Son frère, LORENZO (1688-1775), également violoniste, fit partie du même orchestre de cour, de 1724 à 1770 et publia 3 recueils de sonates pour violon.

Somma Antonio (Udine 1809 - Venise 1865) librettiste. Il fut journaliste et auteur dramatique; de 1840 à 1847, il dirigea le Teatro Grande de Trieste. Il écrivit pour Verdi les livrets de *Un ballo in maschera* («Un bal masqué») et de *Re Lear* (non orchestré).

Somma Bonaventura (Chianciano, Sienne, 1893 - Rome 1960) chef de chœur et compositeur. Élève de

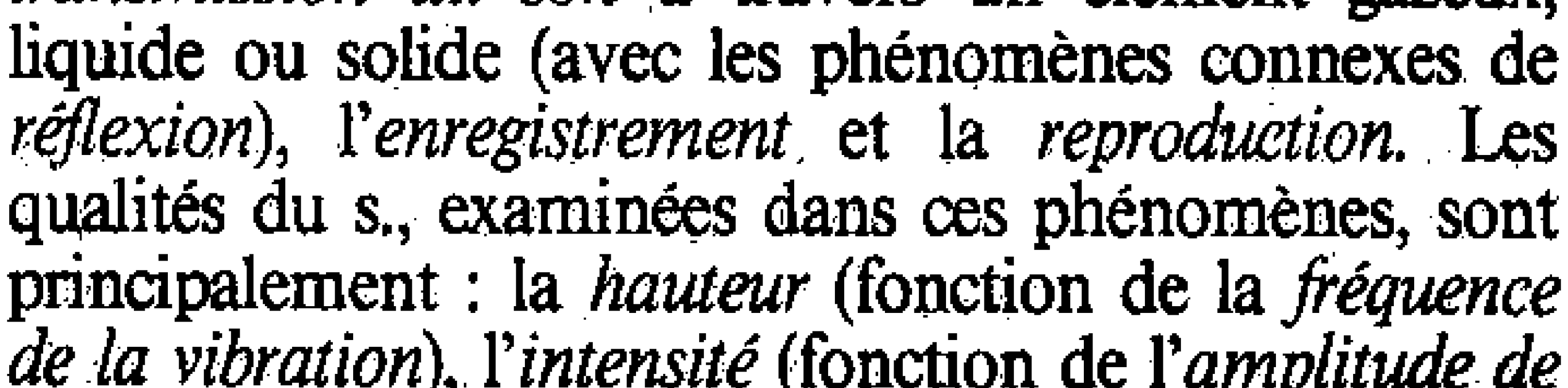
Respighi, il dirigea dès 1926 le chœur de l'Académie de S. Cecilia. Il est l'auteur de compositions chorales, symphoniques et de musiques de chambre.

sommier partie de l'→ orgue, constituée d'une grande caisse de bois (en général, un s. pour chaque clavier), dans laquelle la pression de l'air est maintenue constante au moyen de soufflets ou de ventilateurs électriques. Du s., l'air passe dans les tuyaux, par les gravures et les soupapes. // Dans le clavecin et le piano, il désigne la table en bois (en général, en hêtre), où sont fixées les chevilles destinées à tendre les cordes.

son chant et danse populaire probablement d'origine africaine, analogue à la rumba, répandu à Cuba et dans d'autres pays sud-américains.

son phénomène sensible propre à l'appareil auditif, auquel correspond une vibration périodique régulière du milieu ambiant, comprise entre des fréquences déterminées. Il est normalement audible s'il est compris entre 20 et 20 000 hertz. Les vibrations inférieures au seuil bas sont appelées *infrasons*, les vibrations supérieures au champ d'audibilité portent le nom d'*ultrasons*. Les seuils d'audibilité varient cependant d'un individu à l'autre et connaissent d'importantes différences selon les espèces d'animaux. L'étude du s. (voir Précis d'acoustique) concerne la *production du son* (c'est-à-dire l'étude des corps vibrants ou, en tout cas, des sources de vibrations), la *transmission du son* à travers un élément gazeux, liquide ou solide (avec les phénomènes connexes de *réflexion*), l'*enregistrement* et la *reproduction*. Les qualités du s., examinées dans ces phénomènes, sont principalement : la *hauteur* (fonction de la *fréquence de la vibration*), l'*intensité* (fonction de l'*amplitude de la vibration*), le *timbre* (déterminé par les s. harmoniques qui accompagnent le s. fondamental).

so na instrument aérophone de musique rituelle chinois. Il possède un corps en bois, conique à l'intérieur, dont le décor extérieur imite le bambou ; le pavillon est large et court, en métal brillant. Une anche double est ajustée sur un petit canal métallique muni d'un bec qui supporte deux petites sphères creuses. Les trous sont au nombre de huit, 7 antérieurs et 1 postérieur. Le s. n. était à l'origine utilisé à l'occasion des mariages et des funérailles, puis son usage s'est étendu à de nombreuses autres occasions de cérémonies en plein air, ce qui permet au son, extrêmement pénétrant, de s'étendre sur de grandes distances.



So na, instrument chinois de musique rituelle.

sonate terme désignant plusieurs compositions instrumentales.

• *Du XVI*[e] *s. à la naissance de la s. classique.* Au XVI[e] s., par le terme s., comme avec la locution équivalente «da sonare», on désignait généralement une composition instrumentale seule, pour la distinguer de la composition appelée cantate, ou «da cantare», impliquant ou admettant l'emploi de la voix. Cependant, à l'origine, le terme ne désignait aucune forme particulière, et ne s'employait pas quand la destination instrumentale du morceau était indiquée par un titre particulier, par exemple, *ricercare* ou *toccata*. La distinction explicite entre les compositions «da cantare» (sous-entendu «jouer et chanter en même temps») et les compositions seulement «da sonare», apparaît pour la première fois dans le *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* de L. Milán (1535), dans lequel les compositions «da sonare» consistent, pour la plupart d'entre elles, en fantaisies de style libre. Le terme de s. en vint à désigner une forme plus précise, grâce au développement, en Italie, de la *canzone* (celle-ci également «da cantare e sonare» ou «per sonare» seulement) née essentiellement de la chanson française. Ce type de chanson italienne prit les traits caractéristiques du *ricercare* et de nombreuses danses en usage à l'époque, ainsi que l'enchaînement de plusieurs sections, sans solution de continuité, homophoniques ou contrapuntiques, propres au motet. La plus ancienne chanson pour ensemble instrumental seul, datant de 1572, fut insérée par N. Vicentino dans son cinquième livre de *Madrigali a cinque voci*. C'est cette forme de chanson instrumentale qui prit le nom de s., telles les *Sonate à 5* (perdues) de G. Croce (1580) et de A. Gabrieli (1596), suivies par deux s. introduites par G. Gabrieli dans ses *Sacrae Symphoniae* de 1597 (l'une d'entre elles est la célèbre *Sonata pian e forte*), les *Sonate à 4, 6 et 8* de C. Gussago (1608) ainsi que de nombreuses autres s. de T. Cima, S. Bernardi, etc., pour arriver au second grand recueil de *Canzoni et sonate* (1615) de G. Gabrieli, entre autres. Comme le constate M. Praetorius (en 1619), cette s. se distingue des chansons par un plus petit développement contrapuntique et une certaine gravité de caractère ; néanmoins, les sections, tout en se développant, se réduisirent en même temps en nombre, et se différencièrent bien les unes des autres.

Ces caractéristiques se retrouveront dans la s., alors que le terme ne désignera plus que les formes appartenant à l'esprit de la musique de chambre, pour un ou quelques instruments, laissant le terme de symphonie et de concerto désigner la même pratique, mais pour les ensembles orchestraux. Deux formations typiques de l'ère baroque naîtront de la s., désormais destinée à la seule musique de chambre : la forme de la «s. à trois» ; en général pour deux violons et *basso*, appelé «continuo» — (un instrument grave, généralement à cordes, se déployant harmoniquement ou, comme l'on dit, étant «réalisé» par le clavecin, ou par l'orgue), — et la s. appelée «s. à deux», le plus souvent pour un violon, accompagné par une basse analogue avec clavecin. La «s. à trois», selon la destination, pouvait se diviser en deux genres, la *sonata da chiesa* (sonate d'église) et la *sonata da camera* (sonate de chambre). Le processus conduisant à une telle approche apparaît bien résumé par le titre d'un recueil comme *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera a due, et a tre*, op. 12 (1637) de T. Merula. Ce compositeur contribua à établir la s. en 3 mouvements; plus tard, G. Legrenzi adopta la forme tripartite, en intercalant entre chaque mouvement de brefs adagios. Une forme similaire, constituée donc d'un allegro, un adagio, un mouvement rapide de caractère brillant, un autre adagio et un allegro final, s'affirma surtout dans la *sonata da camera* de l'école bolonaise, illustrée par G. Torelli ;

alors que, dans la *s. da chiesa*, la succession plus austère d'un adagio introductif, un allegro fugato, un adagio et un allegro conclusif prévalut. Si la *s. da chiesa* (cultivée par d'illustres compositeurs, tels que A. Corelli et E. F. Dall'Abaco, et qui disparut progressivement) se maintint fidèle à une telle structure, la s. *da camera* prit une grande variété de formes, accueillant souvent des rythmes de danses les plus divers, jusqu'à se transformer en pièces nettement distinctes et moins compactes qu'à l'origine, telles que la partita, la suite, l'ordre, etc.

Le développement de la s. concerna uniquement la s. pour instrument soliste (c'est-à-dire pour un seul ou deux interprètes, sans compter la basse continue). A l'ère baroque, le facteur déterminant de ce développement fut le progrès accompli dans la technique d'exécution des instruments à cordes, jouant un grand rôle, à cette époque, avec la voix. Avec Corelli (*Sonate a violino e violone, o cimbalo*, op. 5, 1700) les structures prirent de l'envergure, se renforcèrent et servirent de modèles à l'ensemble des violonistes-compositeurs du début du XVIII^e s. (T. Albinoni, Dall'Abaco, A. Vivaldi, J.B. Somis, F. Geminiani, F.M. Veracini, P.A. Locatelli, etc.), culminant avec G. Tartini, en pleine époque baroque; ces musiciens utilisèrent librement le nombre de mouvements de la s., sous l'influence plus ou moins grande de l'*aria* de l'opéra. Dans le même temps, la s. au début seulement répandue en Italie du Nord, se propagea également à l'étranger selon les modèles italiens, à 3 et à 2 instruments, signalés précédemment. F. et L. Couperin, D. Buxtehude, H.I.F. von Biber, G. Muffat, H. Purcell, J. Kuhnau (l'un des premiers à écrire des sonates pour instruments à clavier en 3 mouvements), G.F. Telemann, J. S. Bach et G.F. Haendel (ces derniers observant la structure rigide adagio-allegro-adagio-allegro) et J.J. Quantz, en composeront pour divers instruments.

Dans la première moitié du XVIII^e s., deux causes détermineront la transformation de la sonate de style baroque tardif; la première : l'importance gagnée par les instruments à clavier par rapport aux instruments à cordes, conduisant au renversement des rôles, c'est-à-dire donnant au clavier le rôle principal, et au violon et au violoncelle la fonction d'accompagnement; la deuxième : le passage d'une conception musicale reposant sur le développement continu d'une figure thématique particulière, à des structures fondées sur des symétries et des correspondances, sur le regroupement hiérarchique des phrases et sur l'usage plus varié des couleurs et de l'harmonie. Cette mutation s'effectua en même temps que la tendance à réduire la s. à un mouvement unique, comme le montra D. Scarlatti. La s. de Scarlatti, sauf exception, possède un seul mouvement bipartite, c'est-à-dire divisé en deux sections délimitées par une reprise; dans la première section, le thème passe de la tonalité initiale à celle de la dominante (si la s. est en majeur), ou dans la tonalité relative majeure (si la s. est en mineur); dans la seconde section, les éléments du thème lui-même reprennent la tonalité principale. De cette façon, la s. de Scarlatti, tout en restant monothématique, esquisse le trajet modulant fondamental de ce qu'on appellera la *forme sonate*, qui s'affirmera avec l'école viennoise (Haydn, Mozart, Beethoven). A cette époque, G.B. Sammartini, B. Galuppi, P.D. Paradisi, G.M. Rutini et de nombreux autres musiciens essayeront également de limiter les mouvements de la s. à 3 ou 2; à la même période, l'influence de l'*aria col da capo* de l'opéra se fit sentir, annonçant la construction propre également à la forme sonate (exposition, développement et réexposition). Cependant, avant que la forme s. ne calque sa spécificité sur le premier mouvement, — (depuis peu, en plusieurs mouvements distincts, structure ensuite imposée par l'école viennoise), — cette forme devra traverser, dans la seconde moitié du siècle, une période de transition pendant laquelle le jeune Haydn lui-même essayera des formes multiples (allant de andantino-allegro-presto, à larghetto-allegro-menuet, ou allegro-menuet), jusqu'à ce que soit enfin établie, la structure déjà adoptée par J. Stamitz — le fondateur de l'école de Mannheim — consistant en un allegro de forme s., un adagio, un menuet et, de nouveau, un allegro.

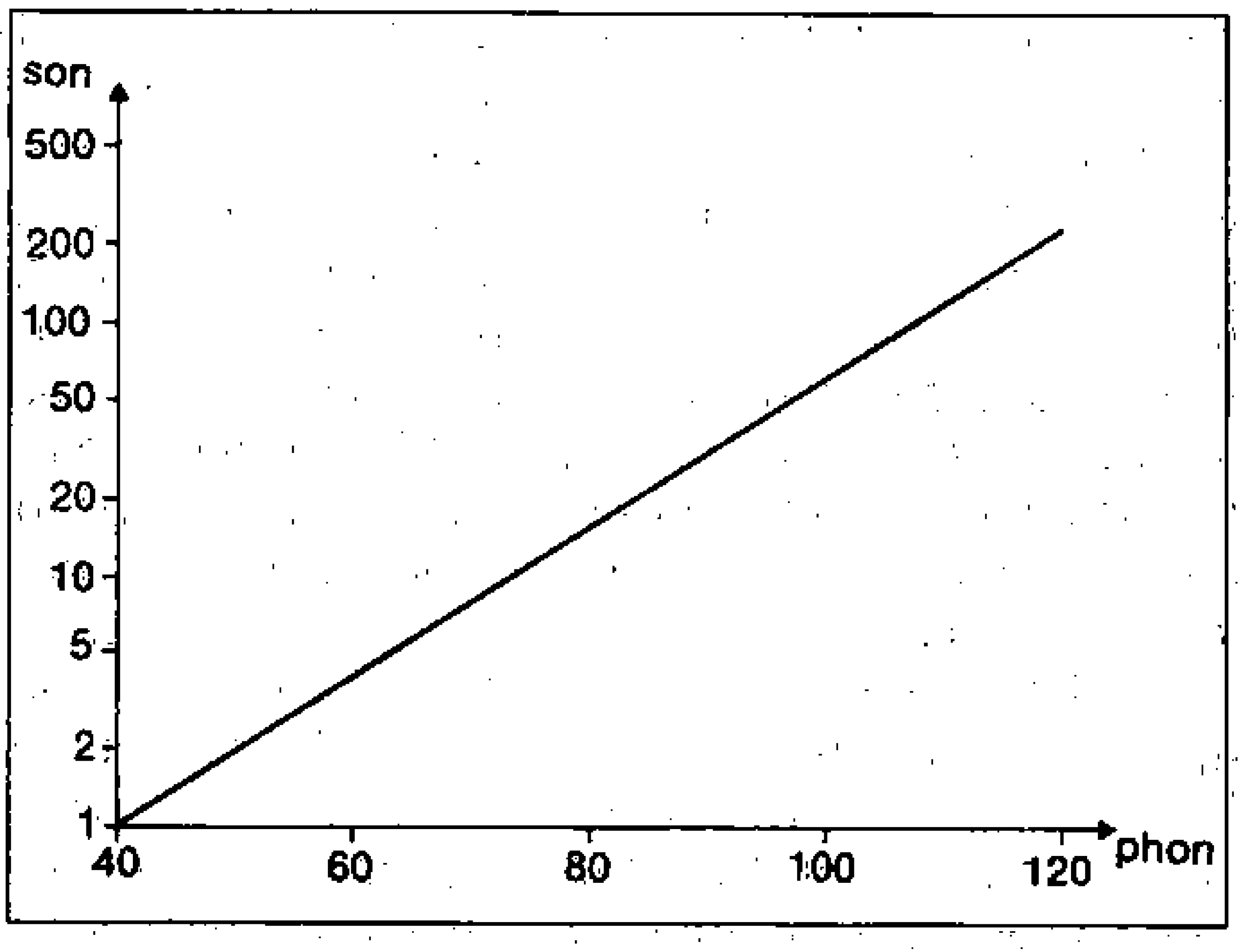
• *La forme s. et la s. classique. Développement de la s. aux XVIII^e et XIX^e s.* La structure citée ci-dessus, fut consacrée par la production des sonates de Haydn, Mozart et Beethoven (pour piano ou autre instruments à clavier ou pour un instrument quelconque et le piano). Le plus complet des quatre mouvements est le premier, l'allegro, dans lequel la forme s. est exposée. A part quelques exceptions, fréquentes d'ailleurs même dans les ensembles viennois, ce mouvement est articulé en 3 parties : exposition (qui peut être précédée d'une introduction lente), développement, réexposition (qui peut être conclue par une coda). Dans l'exposition, il y a deux thèmes, souvent de caractères contrastés, l'un dans la tonalité principale, l'autre, dans celle de la dominante, si le premier est en majeur ou dans celle de la relative si celui-ci est en mineur, et reliés entre eux par un épisode appelé *pont*, amenant la modulation. Dans la seconde partie, appelée *développement*, les idées précédentes sont librement élaborées. Dans la troisième, appelée *réexposition*, les deux thèmes du début sont réexposés tous les deux dans la tonalité principale. Le deuxième mouvement de la s. classique, de mouvement lent, rappelle la forme du lied, allant de la forme la plus simple (une première partie, une seconde partie, une reprise variée de la première partie) à la forme la plus élaborée comme celle qui prend modèle sur le rondo (avec le retour alterné d'une idée principale avec des idées secondaires) ou parfois un thème avec variations. Le troisième mouvement, souvent supprimé (par ex., dans les s. pour piano de Haydn et de Mozart) est un menuet, consistant donc en deux parties (menuet et trio) thématiquement en opposition, chacune à son tour bipartite (la première étant répétée, en conclusion, après la seconde). Chez Beethoven, assez fréquemment, le menuet est remplacé par un scherzo plus rapide, de structure identique. Le dernier mouvement, quand ce n'est pas le rondo habituel, peut être également un thème avec variations ou adopter de nouveau la forme s.

Au XIX^e s., la s., supplantée par l'opéra en Italie, continua à être cultivée en Allemagne par les plus grands représentants du romantisme musical, de F. Schubert à R. Schumann, de F. Mendelssohn à J. Brahms, de F. Chopin à F. Liszt. Ces compositeurs adoptèrent la forme traditionnelle de la tradition classique, selon leurs propres exigences de langage musical et d'expression. Une forme particulière de s., appelée s. cyclique, connut un grand

succès surtout en France. Elle fut pratiquée par H. Berlioz, C. Franck, C. Saint-Saëns, V. d'Indy, G. Fauré et P. Dukas. Dans cette s., la même idée thématique se retrouve à travers tous les mouvements. Dans la musique moderne, la s., s'écartant plus ou moins radicalement du schéma classique, a adopté des formes ou des aspects divers, dictés en général par des critères de composition autonomes, entièrement repensés, le modèle de la s. n'étant souvent alors qu'une référence purement allusive; c'est le cas de nombreuses œuvres portant le nom de s., composées par C. Debussy, A. Scriabine, A. Berg, I. Stravinski, B. Bartók, P. Hindemith, S. Prokoviev, D. Milhaud, P. Boulez.

sonatine terme musical, introduit vers le milieu du XVIII^e s., pour désigner les compositions, qui, bien que conservant la structure fondamentale de la sonate, présentaient, par rapport à celle-ci, une forme et une durée réduites. A l'âge classique, cette forme fut destinée surtout au piano et, souvent, avec une fonction didactique (Diabelli, Clementi, Kuhlau). Parmi les s. modernes, figurent la *Sonatine* de Ravel et les *Six Sonatines* de Busoni.

sone en psychoacoustique, unité de mesure de la sensation subjective de l'intensité sonore. Un son pur de 1 000 Hz, avec une intensité égale à 40 décibels au-dessus du seuil d'audibilité, produit, par définition, une intensité subjective d'un sone. *L'échelle des s.* fut introduite dans le but d'obtenir de meilleures mesures que celles fournies par l'échelle des → phones, mais elle est définie en fonction de l'échelle des phones à laquelle elle est liée. Des tableaux et des diagrammes facilitent la conversion d'une échelle de mesure à l'autre (voir dans le Précis d'acoustique, la Psychoacoustique).



Relation entre l'échelle des sones et des phones, découverte de façon expérimentale par S.S. Stevens en 1955.

song terme anglais désignant une brève composition, de caractère lyrique, pour voix seule, et en général accompagnée par un instrument, comme la *romance* italienne, la *chanson* française, et le *lied* allemand. Le genre fut cultivé par les plus grands compositeurs anglais, du XVI^e s. à nos jours. Le s. populaire se développa sous cette forme.

sonie intensité de la sensation auditive grâce à laquelle les sons peuvent être classés du faible au fort.

son multiple émission multiphonique que l'on peut obtenir avec les instruments à vent, normalement monodiques, grâce à une technique d'exécution appropriée. Cette technique a été élaborée particulièrement, en ce qui concerne les bois, par B. Bartolozzi (*Nuovi Suoni per i legni* [«Nouveaux Sons pour les bois»], 1967) et Jesús Villa Rojo (*El Clarinete y sus posibilidades* [«la Clarinette et ses possibilités»], 1973).

Sonneck Oscar George Theodore (Jersey City 1873 - New York 1928) musicologue américain. Il publia des ouvrages sur l'histoire de la musique aux Etats-Unis, un livre sur Beethoven, d'importants travaux bibliographiques et des catalogues (comme le toujours utile *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, 1914 [«Catalogue des livrets d'Opéras parus avant 1800»]).

sons harmoniques sons de la série des harmoniques (voir Précis d'acoustique) à l'exclusion de la fondamentale que l'on peut tirer des instruments à cordes et à vent. Dans les instruments à cordes, les sons harmoniques sont obtenus en effleurant la corde en vibration en un point situé sur une des fractions de sa longueur (à la moitié, au 1/3, au 1/4, etc...); dans les instruments à vent, en réglant la pression de la colonne d'air, de façon à ce que les fréquences des vibrations correspondent au fractionnement analogue de la colonne interne. Etant donné leur timbre éthéré et évanescent, les a. sont fréquemment exploités dans la musique contemporaine.

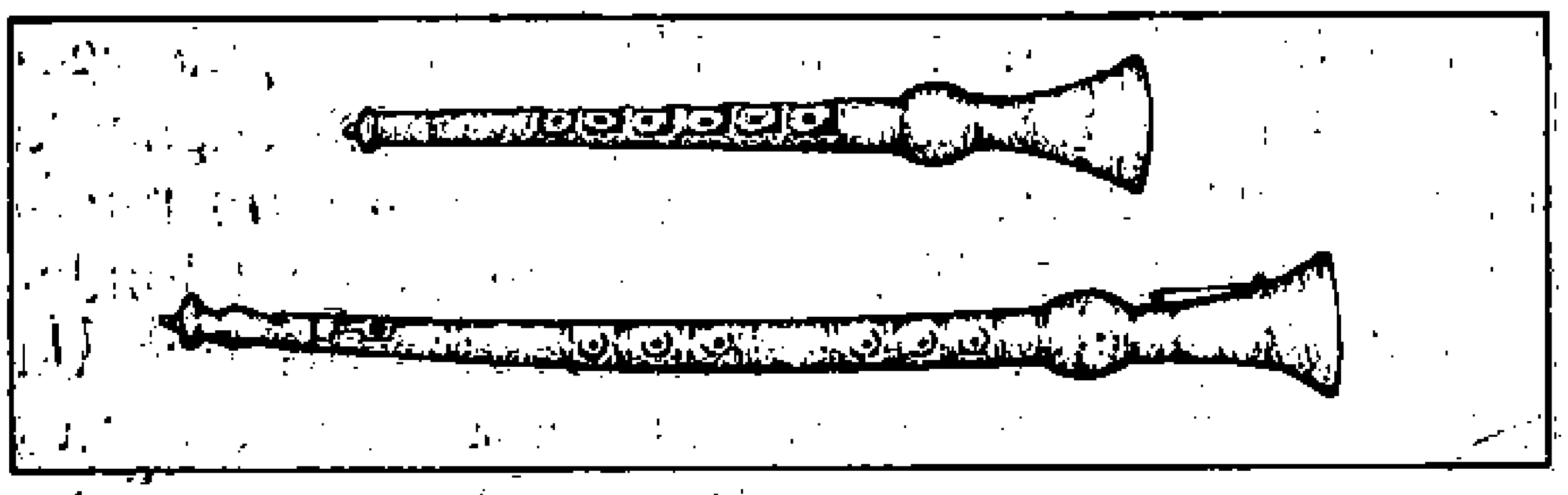
Sontag Henriette, de son vrai nom Gertrude Walpurgis (Coblence 1806 - Mexico 1854) soprano allemande. Elle fit ses débuts en 1820 à Prague et participa aux premières représentations d'*Euryanthe* de Weber (1823), puis de la *Neuvième Symphonie* et de la *Missa solemnis* de Beethoven (1824); elle fut surtout, notamment à Paris, une grande interprète de l'opéra italien, rivalisant avec M. F. Malibran. Elle épousa un diplomate piémontais en 1830 et quitta la scène jusqu'en 1849; puis elle reprit son activité avec de nouveaux succès dans le répertoire de Rossini et de Bellini. Elle avait une voix d'une beauté et d'une étendue exceptionnelles, un talent de virtuose et beaucoup d'élégance et de spontanéité. Elle a cependant été jugée comme une interprète plutôt froide.

sonus partie de la messe, dans l'antique rite gallican, chantée lorsque le diacre portait les offrandes sur l'autel.

Sonzogno maison d'édition musicale italienne. Après s'être affirmée par des initiatives éditoriales non musicales (revues économiques, le quotidien «Il Secolo»), elle se lança dans le domaine musical en 1874 avec EDOARDO S. (1836-1920) et publia des réductions pour piano de musiques d'opéras italiens. Durant les années suivantes, elle publia des opérettes étrangères et même *Carmen* de Bizet. Avec sa «jeune école», S. rivalisa directement avec la maison Ricordi, en publiant des œuvres de Mascagni, Cilea, Leoncavallo, Giordano, etc. Parmi les initiatives d'Edoardo S., il faut rappeler les quatre concours S. de composition d'opéras; le second révéla *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Les successeurs d'Edoardo ont été son fils RICCARDO (?-1915) et son petit-fils RENZO (1877-1920).

Sonzogno Giulio Cesare (Milan 1906 - 1976) compositeur. Fils de l'éditeur de musique Renzo S., il composa des œuvres lyriques, de la musique symphonique et sacrée, de tendance traditionnelle.

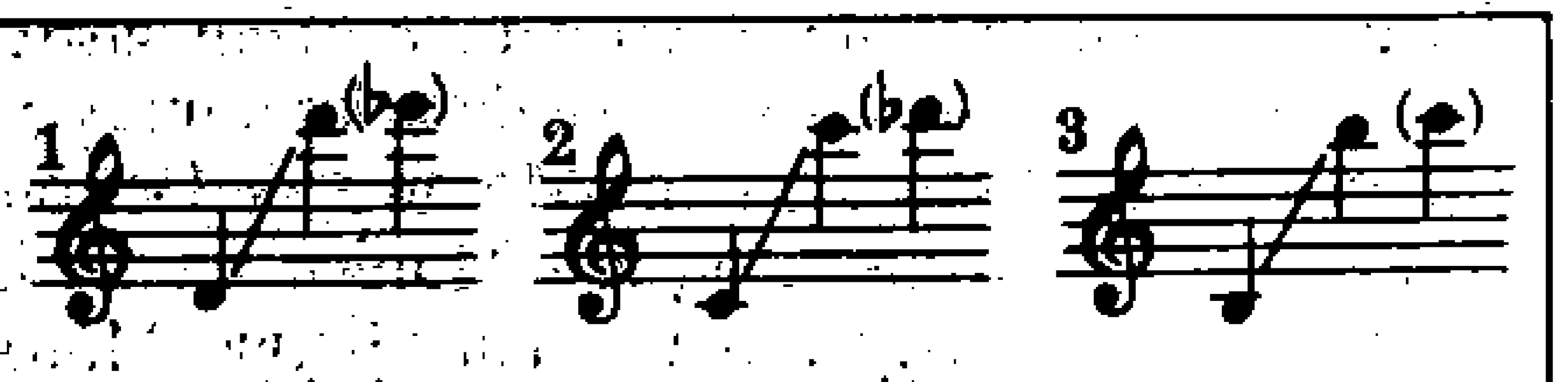
sopila paire d'instruments à vent du littoral adriatique septentrional de Yougoslavie. Il s'agit de deux hautbois en bois au large pavillon et munis d'une anche double ajustée sur une pirouette, de tailles différentes, de sorte que l'un est dit grand et l'autre petit. Ils sont utilisés pour accompagner les danses ou pour égayer les cérémonies nuptiales. En Istrie, ils sont connus sous le nom de *rozenice.*



Sopila, paire d'instruments aérophones (Yougoslavie).

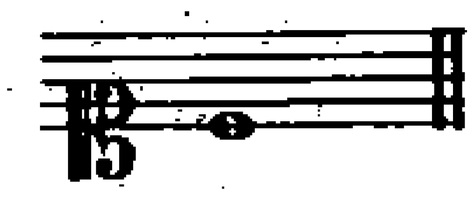
sopraniste chanteur de sexe masculin, pouvant chanter des parties de soprano, de nos jours, avec la voix de fausset (s. artificiel), et autrefois, grâce à la voix de castrat (s. naturel).

soprano dans l'art du chant, le terme, peut désigner soit la voix la plus aiguë des voix féminines ou d'enfants, soit la chanteuse ou le chanteur qui en sont dotés, ou soit, de façon abstraite, leur registre particulier. Très rarement, surtout dans les pays nordiques, le registre de s. peut être tenu par des falsettistes masculins ; déjà très nombreux au XVI^{e} s., ils furent remplacés plus tard par les castrats (sopranistes). C'est parce que le registre de s., comme celui de contralto, pouvait être associé, chez le castrat à des caractères



tessiture de la voix 1 *soprano léger*
2 *soprano lyrique* 3 *soprano dramatique*

également masculins, que vint l'habitude dans l'opéra de l'attribuer à un personnage de ce sexe. Mais, à la fin du XIX^{e} s., avec la disparition des castrats, et l'affirmation des nouvelles conceptions dramatiques, le registre de s., dans le chant d'opéra, resta uniquement l'apanage de la voix féminine. On distingue (selon les facultés personnelles et les caractères dramatiques) : le s. *léger*, atteignant la zone aiguë et suraiguë du registre, appelé aussi s. d'agilité ou *coloratura*, étant capable de grande virtuosité (par ex. Lucia de Lammermoor, la Reine de la nuit de la *Flûte enchantée* de Mozart) ; le s. *dramatique*, au timbre sombre et au volume puissant, reposant sur la zone medium du registre et utilisé pour les interprétations dramatiques (par ex. Aïda et Turandot) ; le s. *lyrique*, adapté à un large *cantabile*, couvrant aussi bien les registres aigus que le médium (par ex. Butterfly, Marguerite, dans le *Faust* de Gounod). Le mélange de caractères de ces 3 sortes de s. fondamentaux, et de l'affirmation de styles particuliers engendrèrent des distinctions ultérieures, comme le *s. Falcon*, le *s. dramatique d'agilité*, le *s. lyrique-léger*, le *s. lyrique-dramatique* ou *lyrique-spinto*, le s. *wagnérien*, *verdien*, *vériste*, etc. // Dans une famille instrumentale, le terme de s. définit généralement l'ins-



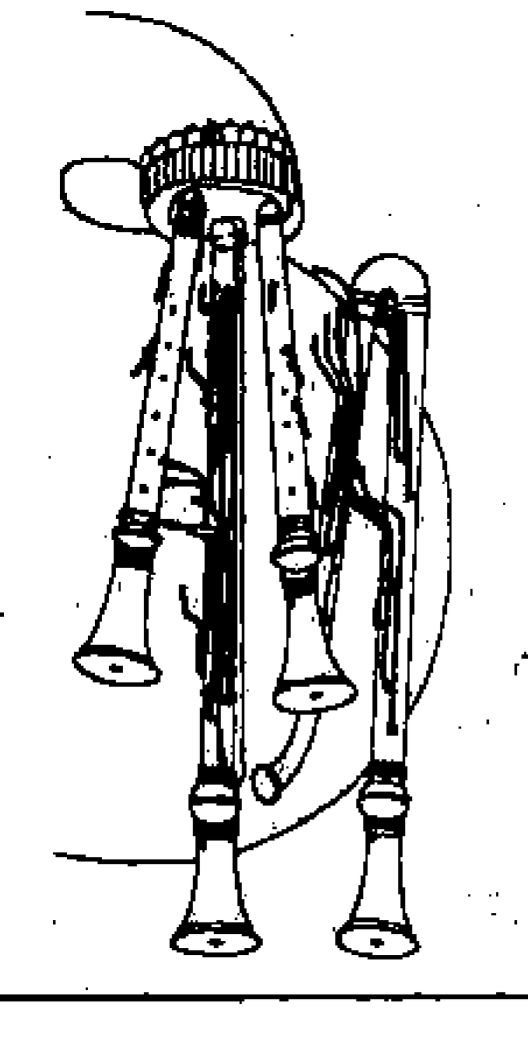
clé de soprano

trument le plus aigu dont le registre correspond approximativement à celui de la voix de s. (par ex. saxophone s.). // La *clé de s.* est la clé d'*ut* 1re ligne, utilisée aujourd'hui dans des exercices académiques.

Sor Fernando (Barcelone 1778 - Paris 1839) guitariste et compositeur espagnol. Ayant reçu une solide éducation musicale au monastère de Montserrat, dans sa première jeunesse, il se consacra à la composition d'opéras, et, ensuite, écrivit des musiques de ballet. Cependant, sa célébrité est liée à son activité de concertiste, qu'il mena surtout à Londres et à Paris. Il a laissé un répertoire abondant pour son instrument, (sonates, fantaisies, thèmes avec variations, études) de construction solide et dans un style fondamentalement classique, faisant de lui un des plus grands compositeurs pour la guitare.

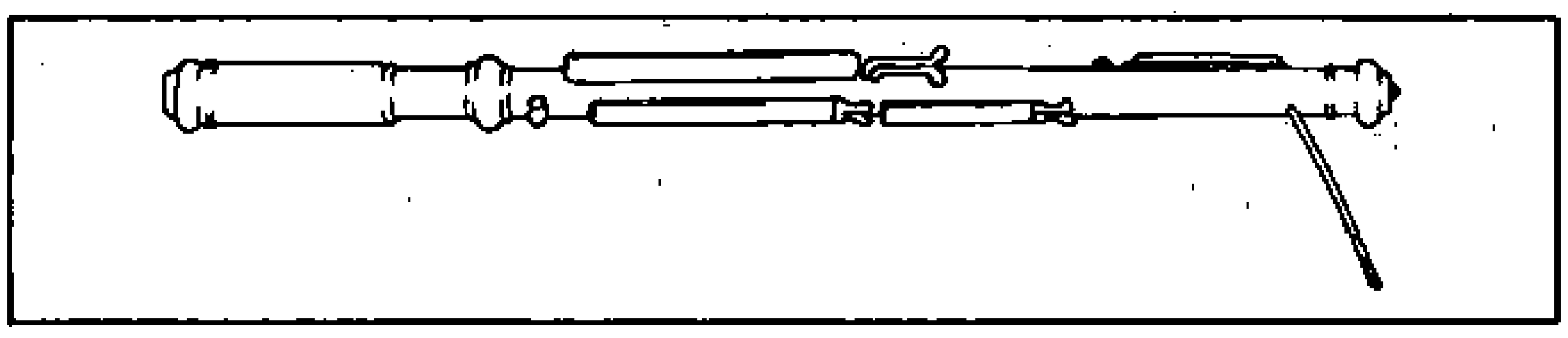
Sorabji Kaikhosru Shapurji, également connu sous le nom occidental de Léon Dudley (Chingford 1892), compositeur et pianiste anglais d'origine perse. En grande partie autodidacte, il abandonna rapidement sa carrière de concertiste pour se consacrer à la critique. Ses compositions postérieures à 1930 sont inédites ; en outre, il a interdit pour plusieurs dizaines d'années toute exécution non autorisée de sa musique. La plupart de ses œuvres sont destinées au piano solo ou à l'orchestre : le gigantesque *Opus clavicembalisticum* (1929-1930) reste une énigme quant à l'étendue de sa conception — (destiné à être exécuté en une seule soirée, il comprend 12 morceaux dont la durée totale est d'environ 3 heures) — et, notamment, quant aux difficultés, à la limite de l'utopie, que pose l'écriture pour piano dans sa complexité contrapuntique (qui révèle des affinités avec celle de Busoni).

sordellina petite cornemuse créée à Naples au XVII^{e} s., destinée à la musique savante des milieux aristocratiques. Elle possédait une outre alimentée par un soufflet et 4 ou 5 tuyaux regroupés sur l'avant. Deux d'entre eux étaient munis de trous pour les doigts, ainsi que d'un certain nombre de clefs. Les autres tuyaux, de longueurs différentes, étaient bouchés au fond et possédaient un très grand nombre de clefs. De cette façon, ils ne pouvaient jouer que lorsque une clef était ouverte, ce qui permettait aux virtuoses d'exécuter ainsi de complexes polyphonies à quatre voix.



Détail du groupe des tuyaux d'une sordellina, petite cornemuse créée à Naples au XVII^{e} s.

sordone instrument musical ancien à vent, en bois et à anche double, doté d'un son doux et délicat. Il est caractérisé par un tuyau cylindrique parcourant d'un bout à l'autre le même bloc de bois, par deux fois, de façon parallèle et se terminant par un trou latéral. Construit dans des tailles différentes, il fut utilisé entre la fin du XVI^e^ s. et le début du XVII^e^ s.



Sordone, instrument aérophone de la Renaissance.

Soresina Alberto (Milan 1911) compositeur. Il a composé 6 œuvres lyriques, dont *l'Amuleto* (1953), cantate pour voix et orchestre, des œuvres de musique symphonique (dont un *Concerto* pour piano, 1972) et de musique de chambre, d'une modernité relative. Il s'est également occupé de plusieurs révisions de musiques anciennes.

Sorge Georg Andreas (Mellenbach, Thuringe, 1703 - Lobenstein 1778) théoricien, organiste et compositeur allemand. Organiste à Lobenstein, il fut en contact avec Telemann et de nombreux théoriciens de la musique de l'époque, entretenant une polémique avec F.W. Marpurg et avec J.J. Quantz. Il écrivit d'importants traités, en particulier sur les théories harmoniques et sur les problèmes de tempérament. Sa production pour clavecin, imprégnée du style italien de l'époque, est de moindre importance.

Soriano Francesco, ou F. Suriano (Soriano, Viterbe 1549 - Rome 1621) compositeur italien. Maître de chapelle dans diverses églises romaines, il fut l'un des principaux représentants du style polyphonique de l'école romaine, élève de G.M. Nanino et de Palestrina. Il a publié de nombreux livres de madrigaux, des motets et des œuvres de musique sacrée.

sostenuto indication concernant le mouvement d'une composition, et qui sous-entend *meno mosso* («léger ralentissement»).

Soto de Langa Francisco (Langa, Avilla, v. 1534 - Rome 1619) sopraniste et compositeur espagnol. Il exerça à Rome, et, à partir de 1566, devenu membre de la congrégation de l'Oratoire de saint Philippe Néri, il écrivit 5 volumes importants de *laude* sacrées polyphoniques.

soubasse registre du pédalier d'orgue, au timbre sombre et à transmission lente (basse grave de la famille des tuyaux bouchés des *bourdons*), de 16 à 32 pieds, selon les dimensions de l'instrument.

souffle gêne, perturbation, généralement de haute fréquence, caractéristique des enregistrements sur bande magnétique. Pour réduire au minimum ou annuler le souffle, il existe dans le commerce des circuits électroniques particuliers appelés justement réducteurs de souffle, comme le Dolby ou le Dbx. Tous ces appareils fonctionnent selon le principe de l'expansion et de la compression du signal qui se produisent respectivement dans la phase d'enregistrement et dans la phase de reproduction. Une bande magnétique codée en Dolby ou en Dbx doit donc être décodée au moyen des circuits appropriés pendant la phase de lecture de la bande.

soufflet nom du signe graphique indiquant le crescendo (<) et le diminuendo (>).

soul (angl. = âme) terme qui définit la qualité spirituelle et religieuse de la musique afro-américaine, dérivée du gospel et du spiritual, toujours pratiquée dans les réunions liturgiques dans le sud des États-Unis. Cette qualité a caractérisé dans les années 50 une partie du hard bop, puis a également influencé le rhythm and blues (Ray Charles, James Brown); ce dernier a ouvert la voie à un style nommé, justement, s., surtout vocal (Aretha Franklin).

sound (angl. = son) terme utilisé en jazz, puis également dans la musique rock et pop, pour désigner la sonorité particulière ou «image sonore» d'un musicien ou d'un ensemble. Le s. est un élément fondamental du jazz, où la personnalité stylistique du musicien qui improvise se concrétise dans une très large mesure à travers la sonorité imprimée à l'instrument. Dans les grands orchestres, les instrumentistes participent, à leur tour, à la création d'un timbre d'ensemble qui constitue la personnalité sonore de l'orchestre. Dans les petits groupes, notamment dans les années 50, le s. prend une valeur d'élément de structure, dans lequel se place le matériau thématique, la composition et chaque improvisation en soliste. A partir du free jazz, alors que les traditionnelles séquences harmoniques sont dépassées, le s. devient le point de référence, situé entre une improvisation plus large et plus libre, et l'idée de la composition. Le s., favorisé par l'utilisation croissante de l'amplification et des instruments électroniques, a également acquis un rôle privilégié en rock et en musique pop, et il a permis le dépassement de la notion de note dans la musique légère traditionnelle. Le terme s. désigne aussi le résultat sonore d'une technologie particulière utilisée en studio d'enregistrement : ainsi, le «Detroit s.», lancé dans les années 60 par la maison de disques Tamba-Motown, de Detroit, spécialisée en soul music; ou le «Munich s.» de la première musique disco produite par Giorgio Moroder dans les studios de Munich.

soupir → silence.

sourdine accessoire et mécanisme qui sert à assourdir le son d'un instrument, en modifiant ainsi son timbre. Dans les instruments à cordes, la s. est formée d'un petit peigne en bois, en corne, en métal, en cuir ou en'tout autre matière qui, appliqué au chevalet, provoque un son légèrement nasal, délicat et aérien. La s. pour instruments à vent, normalement en forme de tube conique, est percée d'un trou à sa base; elle est introduite dans le pavillon de l'instrument par sa pointe; adoptée presque exclusivement par les cuivres, elle peut être de dimensions, de matières (carton, bois, métal, plastique) et de formes (terminée à sa base par un plan droit ou par un renflement plus ou moins prononcé et complexe) différentes, selon l'effet que l'on désire obtenir (son nasal, brillant, clair, sourd), et elle prend diverses dénominations (*s. muette*, *pédale wa-wa*, etc.). En jazz, les instruments à vent utilisent largement ces diverses s. Dans les instruments à percussion, c'est une plaque posée sur la surface frappée qui sert de s., de façon à ce que le son produit soit assourdi. De manière analogue, pour le piano, la s. est formée d'une série de feutres qui, placés entre les marteaux et les cordes grâce à une pédale ou à un levier manuel, réduit considérablement la sonorité.

Souris André (Marchienne-au-Pont, Hainaut, 1899 - Paris 1970) chef d'orchestre et critique musical. Il se

rallia en 1925 au mouvement surréaliste belge. Après s'être perfectionné auprès de H. Scherchen, il travailla en Europe comme chef d'orchestre, spécialisé dans la musique contemporaine. Auteur de musiques de scène, symphoniques et de chambre, après avoir subi l'influence de l'impressionnisme et de Stravinski, il se tourna vers la technique dodécaphonique.

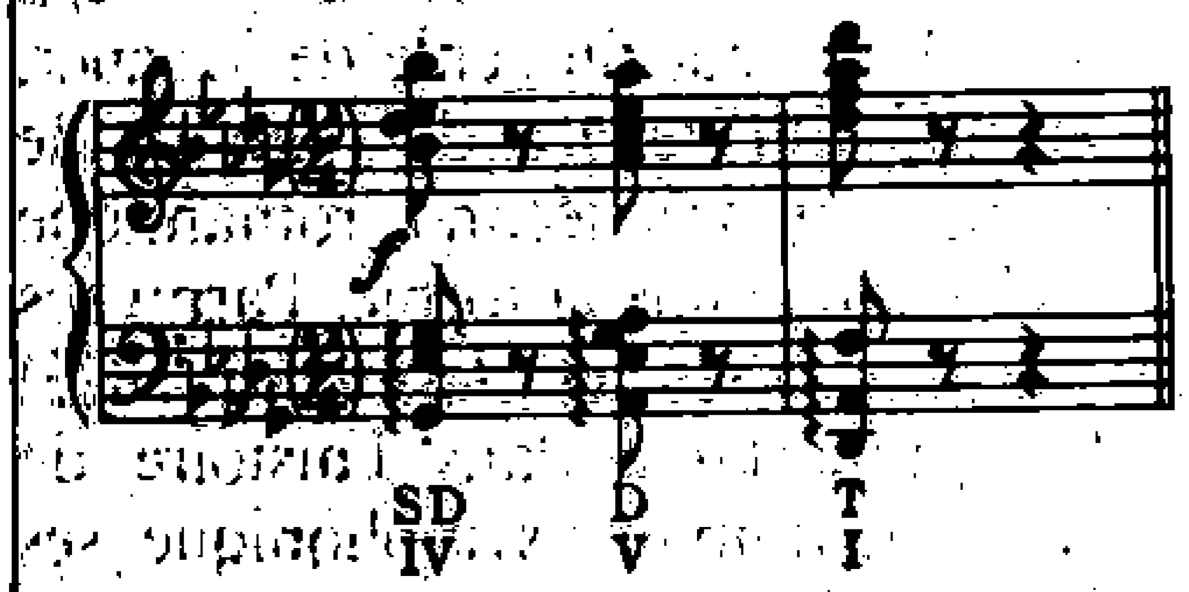
Sousa Carvahlo, João de → Carvalho, João de Sousa.

Sousa John Philip (Washington 1854 - Reading, Pennsylvanie, 1932) chef de fanfare et compositeur américain. Après avoir été violoniste dans l'orchestre de J. Offenbach, en tournée aux Etats-Unis (1876-1877), il dirigea, de 1880 à 1882 la fanfare de la Marine américaine; il réalisa ensuite des tournées dans le monde entier avec sa propre fanfare. On l'appelait *The March King* («le roi de la marche»). Il composa des opérettes, de la musique symphonique et pour fanfare, de nombreuses chansons et une centaine de marches devenues très populaires (*Stars and stripes for ever, Hands across the sea*, etc.).

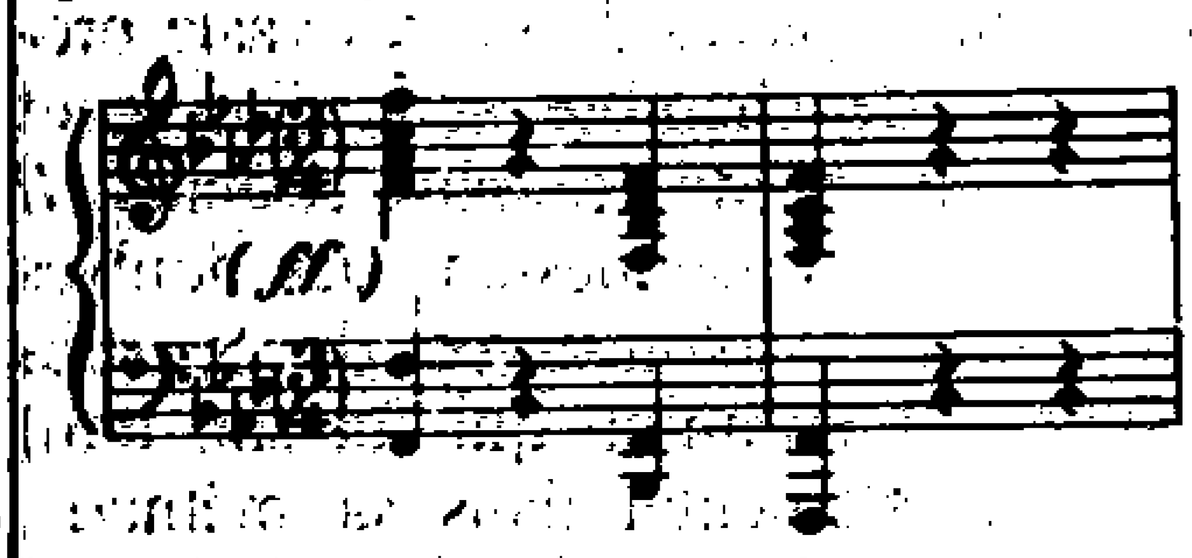
sousaphone grand tuba basse du type → hélicon, c'est-à-dire enroulé en spirale, qui comporte un énorme pavillon orienté vers l'avant. Le s. fut créé pour la grande fanfare américaine, fondée et dirigée par John Philip Sousa, qui se produisait à la fin du siècle dernier et au début du XX^e s.

sous-dominante terme musical désignant, dans le système tonal, la quatrième note (degré) d'une gamme majeure ou mineure, immédiatement placée sous le V^e degré, appelé dominante. Après la tonique et la dominante, la s.-d. est le degré le plus important, car l'accord construit sur elle est déterminant pour l'affirmation de la tonalité. Dans les œuvres tonales, l'accord de s.-d. précède souvent immédiatement l'accord de dominante, qui se résout sur l'accord de tonique (cadence parfaite); parfois, l'accord de s.-d. se résout directement sur l'accord de tonique (cadence plagale).

le signe (+) indique la sous-dominante de do majeur

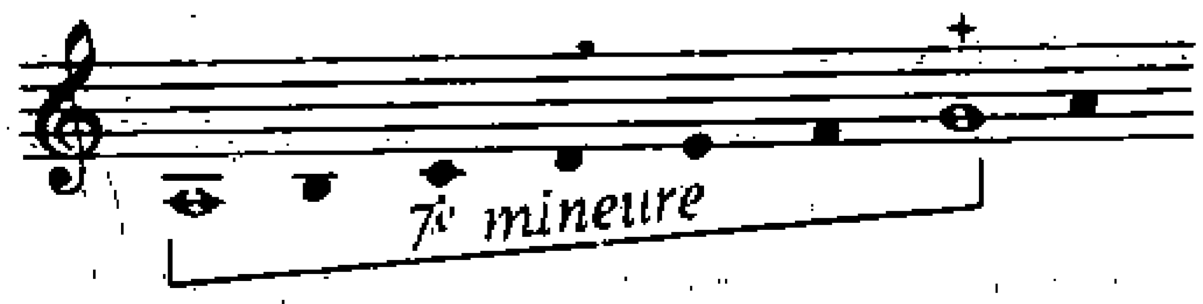


accord de sous-dominante dans une cadence parfaite : sous-dominante, dominante, tonique (J. Brahms : final de la «Danse hongroise» pour piano, nº 6)



accord de sous-dominante dans une cadence plagale : sous-dominante, tonique (J. Brahms : «Scherzo» de la Sonate nº 3 pour piano

sous-tonique terme musical désignant, dans le langage tonal, la septième note (degré) d'une échelle mineure naturelle (par ex. la s.-t. de *la* mineur est sol dièse).



le signe (+) indique la sous-tonique de la mineur

South Eddie (Louisiana, Missouri, 1904 - Chicago 1962) violoniste de jazz américain. Il a été le premier à adapter de manière originale le violon au langage du jazz dans les années du swing.

Spadarius Giovanni → Spataro, Giovanni.

Spadaro Odoardo (Florence 1895-1965) chansonnier italien. Il se produisit dans les théâtres de variétés et de revues; ses chansons, faciles à comprendre et agréables à entendre, qu'il interprétait avec la caractéristique diction florentine, lui valurent le nom de *chansonnier* de Florence. Parmi ses succès : *Un baccione a Firenze, Il valzer della povera gente, Qualche filo bianco.*

spagnoletta ancienne danse italienne exécutée en cercle, répandue au XVI^e s., de mouvement ternaire et modéré, dérivée peut-être de la pavane. En Espagne, elle se dansait en couple, et était rythmée par le battement réciproque des mains des danseurs. Il en existe des exemples pour luth.

Spanier François Joseph, dit «Muggsy» S. (Chicago 1906 - Sausalito, Californie, 1967) cornettiste de jazz américain. Influencé par Louis Armstrong, il compta parmi les solistes blancs les plus actifs de la période dixieland de Chicago. Au début de la dernière guerre, il obtint de nouveaux succès avec son Ragtime Band.

spasm band ensembles de jazz de fortune qui fleurissaient à La Nouvelle-Orléans à la fin du XIX^e s. Les musiciens, trop pauvres pour posséder tous les instruments nécessaires, avaient recours aux rares cuivres à portée de main et à des ersatz comme, p. ex., des caisses d'emballage à la place des batteries, des brocs à la place des tubas, des peignes et du papier, des cordes tendues sur des boîtes de cigares et sur des manches à balai, des harmonicas, des casseroles, des calebasses, des sifflets, et autres objets de ce genre.

Spataro Giovanni, connu également sous le nom de Spadarius (Bologne 1458/59 - 1541) théoricien et compositeur italien. Il fut maître de chapelle à S. Petronio de Bologne et l'un des premiers représentants de l'école bolonaise. Il a composé des œuvres sacrées de musique vocale et a écrit d'importants traités, parmi lesquels *Utile et Breve Regule de canto* (1510) et *Tractato di musica* (Venise, 1531). Il entretint une polémique avec F. Gaffurio (*Errori di Fr. Gafurio da Lodi*, Bologne, 1521).

Specht Richard (Vienne 1870-1932) critique musical autrichien. Auteur de précieuses monographies sur la musique viennoise et allemande du début du siècle (Mahler, Strauss, etc.), il publia également une étude sur Puccini (1931).

spectre forme de représentation du son qui met en évidence l'amplitude des fréquences présentes. Dans les sons d'une hauteur déterminée, on peut distinguer plusieurs composantes partielles — appelées harmoniques — placées à intervalles réguliers. Les sons ne se décomposent pas en parties mais en bandes spectrales continues. Le s. a souvent été associé au timbre du son; cependant on a constaté qu'une note, produite par un instrument quelconque, n'a pas un s. constant, mais varie au cours de son évolution dans le temps. Pour représenter physiquement le timbre, il est donc nécessaire de déterminer les variations du s. dans le temps et donc de fournir une représentation tridimensionnelle du son en termes de fréquence, d'amplitude et de temps. Le s. peut être déterminé grâce à des appareils d'analyse du son, comme le spectrographe ou sonagraphe ou un ordinateur programmé à cet effet (→ informatique, musique).

Spezzaferri Lázló (Lecce 1912) compositeur, violoncelliste et chef d'orchestre italien. Fils de Giovanni S. (1888-1963), compositeur et professeur de musique, il se consacra dès 1929 au concert, soit comme instrumentiste, soit comme chef d'orchestre. En 1951, il fut nommé directeur du lycée musical de Vérone, qui devint Conservatoire en 1968. Il a écrit un opéra, un *Concerto romantico* pour violoncelle et des œuvres de musique symphonique, de chambre et sacrée, toujours d'inspiration romantique, et traditionnelles.

spianato indication expressive qui se réfère à une ligne mélodique très aérée. Rappelons le célèbre *Andante spianato et grande polonaise brillante* op. 22 de Chopin. // Dans la terminologie vocale du XVIII^{e} s., le terme désigne le chant syllabique, c'est-à-dire celui où chaque note correspond à une syllabe, par opposition au chant fleuri d'une grande virtuosité.

spiccato dans les instruments à cordes, coup d'archet, c'est-à-dire façon particulière d'actionner l'archet sur les cordes, en produisant plusieurs notes successives, brèves, et en faisant rebondir l'archet sur les cordes avec un mouvement alternatif de va et vient.

Spinacino Francesco (Fossombrone XV^{e} s.- Venise? ap. 1507) luthiste et compositeur italien. En 1507, l'éditeur Petrucci publia deux de ses livres de tablatures pour luth, contenant les premiers exemples de *ricercare* et de transcriptions de musique vocale polyphonique, appartenant toutes à des auteurs franco-flamands.

Spindler Franz Stanislaus (Steingaden, Bavière, 1763 - Strasbourg 1819) compositeur et chanteur allemand. Tout d'abord ténor, puis basse, il se distingua surtout par ses interprétations mozartiennes. A partir de 1797, il fut imprésario à Vienne. Sa vaste production théâtrale, appréciée par ses contemporains, est complètement perdue.

Spirit groupe vocal et instrumental de rock américain, avec des influences de jazz et, parfois, des accents caricaturaux. Fondé en 1967 par Randy California (guitare), Ed Cassidy (batterie), Jay Ferguson (voix), John Locke (claviers) et Mark Andes (basse), le groupe se sépara dans les années 1970 après avoir subi plusieurs changements. Parmi leurs disques : *Spirit* (1968), *The Twelve Dreams of Doctor Sardonicus* (1970), *Potatoland* (1972).

Spisak Michal (Dabrowa Górnicza 1914 - Paris 1965) compositeur polonais. Il étudia à Varsovie avec K. Sikorsi, puis avec N. Boulanger à Paris, où il s'installa définitivement dès 1935, tout en conservant des contacts étroits avec le milieu musical polonais. Sa production, en majorité symphonique et de chambre, resta toujours très liée aux leçons de N. Boulanger et au modèle de Stravinski.

Spitta Philipp (Wechold, Hanovre, 1841 - Berlin 1894) musicologue allemand. Il enseigna dès 1875 à la Hochschule für Musik de Berlin. Son nom est lié à la monographie fondamentale en deux volumes sur J. S. Bach (Leipzig 1873 et 1880) qui, bien que précédée par plusieurs travaux d'autres auteurs, peut être considérée comme la première étude (et, jusqu'à aujourd'hui, également la plus importante) sur le musicien allemand. Parmi ses nombreuses études et ses travaux philologiques rappelons, en outre, un ouvrage sur Schumann et l'édition des œuvres musicales complètes de Frédéric le Grand.

Spitzmüller-Harmersbach Alexander von (Vienne 1894 - Paris 1962) compositeur autrichien. Élève d'A. Berg à Vienne, il s'installa à Paris en 1928. Dans sa production (deux opéras, quatre ballets, de la musique symphonique, sacrée et de chambre), il a adopté la technique dodécaphonique.

Spivey Victoria (Houston, Texas, 1910 - New York 1976) chanteuse de blues américaine. Sa voix intense et amère semble anticiper, dans les disques qu'elle enregistra à partir de 1926, celle de Billie Holiday.

Spohr Ludwig (Brunswick 1784 - Kassel 1859) compositeur, violoniste et chef d'orchestre allemand. De 1805 à 1812 au service de la cour de Gotha, puis chef d'orchestre du Theater An der Wien, à Vienne, et, à partir de 1817, à l'Opéra de Francfort, il s'établit définitivement à Kassel en 1822. Concertiste infatigable, il fut le fondateur d'une véritable école allemande de violon et l'un des premiers chefs d'orchestre au sens moderne du terme. Admirateur du génie de Wagner, dès ses débuts, et diffuseur tenace des œuvres de Bach, il fut un compositeur très fécond, romantique dans l'esprit, mais classique dans la forme. Parmi ses 10 opéras, deux (*Faust*, 1816 et *Jessonda*, 1823) occupent une place importante dans l'histoire de l'opéra allemand. Dans le domaine symphonique, ses 9 symphonies (dont quelques-unes sont presque à programme) et ses concertos pour orchestre (15 pour violon, dont le huitième est le plus connu, 4 pour clarinette, 1 pour quatuor à cordes) ont une valeur certaine. De nombreuses pièces de sa très vaste production de musique de chambre sont d'un goût presque mozartien tels, parmi les plus célèbres, *Il Nonetto* op. 31 (1813) et quelques-uns des doubles quatuors. La technique violonistique de S. (très appréciée également de Paganini, qui fut son ami) trouva un résumé fondamental dans sa méthode, *Scuola di violino* (1832). D'inspiration inépuisable, (il a écrit également de nombreuses pièces pour piano, des symphonies avec chœur, parmi lesquelles 4 oratorios, 59 lieder, à 1 voix et 15 à plusieurs voix) il eut tendance à traiter les lignes mélodiques de manière fleurie et élaborée. Parmi ses œuvres instrumentales, on peut citer encore également ses symphonies concertantes pour 2 violons, harpe et orchestre et celles pour deux violons et orchestre, un octuor, un

septuor, un sextuor, 10 quintettes, 34 quatuors, etc. Son autobiographie (*Selbstbiographie*) constitue un document précieux sur la vie musicale de son époque.

spondée pied (ou unité rythmique) de la poésie grecque ou latine formé de l'union de deux syllabes longues (indiquée par les signes - -) sur lequel, dans la théorie du XIII[e] s., fut fondé le cinquième mode rythmique (mètre spondaïque : ♩♩ = ♩. ♩.).

Spontini Gaspare (Maiolati, Ancône 1774 - 1851) compositeur italien. Elève de Sala et de Tritto au Conservatorio della Pietà dei Turchini, à Naples, il commença comme compositeur d'opéras, à Rome, en 1796. Après avoir exercé pendant deux ans à Palerme (1799-1801), en 1803, il se rendit à Paris où il conquit les faveurs de Joséphine Bonaparte, puis celles de Napoléon. L'accueil de son opéra, *la Vestale* (1807) fut triomphal et l'Empereur le récompensa avec une donation de 10000 francs. Devenu pratiquement le compositeur officiel de l'Empire, S. connut un autre triomphe avec l'opéra presque allégorique, *Fernando Cortez* (1809), qui symbolisait la célébration des fastes napoléoniennes. De 1810 à 1812, puis, de nouveau, à partir de 1814, il dirigea le Théâtre-Italien ; mais, avec la Restauration, son prestige déclina. Naturalisé français en 1817, il quitta Paris, trois ans plus tard, pour se rendre à Berlin, réclamé par Frédéric-Guillaume III ; il devint maître de chapelle à la cour et directeur général de la musique, mais après quelques années, il se retrouva impliqué dans des situations douteuses et défavorables. En 1840, un procès le condamna à neuf mois de prison, pour crime de «lèse-majesté». Cependant, en 1842, Frédéric-Guillaume IV lui assigna une pension viagère et le libéra de toutes charges. Il retourna à Paris et voyagea longtemps, entre l'Allemagne et l'Italie, avant de rentrer définitivement au pays natal, en 1850. Déçu par le demi-succès de *Olimpia* à Paris (1819), S. ralentit son activité productrice de façon notable. Après les 4 opéras composés à Berlin — *Lalla Rook* (1821), *Nurmahal* (1822), *Alcidor* (1825) et *Agnes von Hohenstaufen* (1829) — il n'écrivit plus que quelques pièces de circonstances. Comme Cherubini, S. est le représentant le plus important du théâtre musical italien, dans la période allant de Cimarosa et Paisiello à Rossini, Bellini et Donizetti, entre autres. Après quelques tentatives insignifiantes (une douzaine d'opéras comiques précéderont ses débuts sur les scènes parisiennes), toutes influencées par l'école napolitaine, le contact avec le milieu français et avec les effets de la réforme de Gluck, provoqua chez S. une totale remise en cause de sa conception de l'opéra, le dirigeant vers une conscience dramatique (non exempte cependant d'attitudes rhétoriques) atteignant son point culminant dans la fameuse *Vestale*, œuvre néoclassique exemplaire, digne de représenter toute une époque. Le génie de S. s'exprime avec presque une égale vigueur dans au moins deux autres opéras, le *Cortez* et l'*Agnes*, qui occasionnèrent à l'auteur de continuels remaniements. De ses expériences, l'opéra européen retrouvera une nouvelle jeunesse et Rossini, Meyerbeer, Auber, Weber, Wagner, en tireront la leçon.

G. Spontini, d'après une caricature de H. Vernet. Paris, Bibliothèque nationale.

Spontoni Bartolomeo (Bologne 1530 - Trévise 1592) compositeur italien. Il étudia à Bologne et à Rome et fut maître de chapelle à Bologne, Bergame, Vérone et Trévise. Il écrivit des madrigaux, des motets et des messes dans le style de C. Festa.

Sprechgesang terme allemand (de *sprechen*, parler, et *Gesang*, chant) employé pour la première fois par Schoenberg dans le *Pierrot lunaire* (1912), puis par les autres représentants de l'école viennoise (Berg dans *Wozzeck* et *Lulu*) ; il définit un style vocal qui réalise une synthèse expressive des valeurs du chant et du récitatif (respect du rythme, mais possibilité d'agir sur les notes, en diminuant, en augmentant ou en glissant, selon les différentes interprétations). A partir du S., des techniques vocales largement utilisées par l'avant-garde se sont développées.

sprezzatura terme en usage vers la fin du XVI[e] s., dans la → Camerata fiorentina, pour indiquer de façon générale la liberté vocale du nouveau style monodique accompagné, aussi bien dans la conduite rythmique, que dans la pratique des → ornements, pour retirer au chant *una certa terminata angustia et secchezza* («une certaine étroitesse et sécheresse») et le rendre *piacevole, licenzioso e arioso* («agréable, libre et chantant») (G. Caccini). Le principe de la s., étendu à l'accompagnement par J. Peri, marquera le début d'un langage harmonique, non plus comme une fin en soi, mais écrit en fonction du texte (Monteverdi).

Squarcialupi Antonio, appelé A. degli Organi (Florence 1416 - 1480) organiste italien. De l'âge de 16 ans à sa mort, il fut organiste à S. Maria del Fiore, à Florence. Protégé par la famille des Médicis, et ami de Laurent le Magnifique, il rassembla peut-être les œuvres du manuscrit portant son nom (comprenant environ 350 compositions) et constituant le fonds le plus important pour l'étude de l'ars nova en Italie. Ce manuscrit (légué par le neveu de S. à Guillaume de Médicis, et conservé de nos jours à la bibliothèque Laurenziana de Florence) nous a transmis la production des auteurs de madrigaux les plus significatifs du XIV[e] s. italien, dont F. Landini.

square dance danse originaire d'Amérique du Nord : quatre couples, placés sur les côtés d'un carré, se font face et se déplacent suivant les ordres donnés par un maître de ballet. Elle est généralement accompagnée par un violon qui joue un motif vif et répétitif.

sralaï instrument aérophone de la musique savante du Cambodge. Il est formé d'un tube en bois, conique à l'intérieur et dont le profil extérieur est cylindrique, avec un léger renflement central. L'anche double est tirée d'une feuille de palme. Il possède 7 trous et peut atteindre deux octaves.

Stabat Mater séquence de la liturgie catholique, remontant au XIII[e] s., célébrée le vendredi saint. Le texte, exprimant la douleur humaine de la Vierge

devant la croix, est attribué à Jacopone da Todi. Sa naïveté dramatique inspira de nombreux compositeurs. Parmi les plus célèbres S. M., figurent ceux de Josquin des Prés, Palestrina, A. Scarlatti, Pergolèse, Rossini, Verdi, Dvořák.

Stabile Annibale (Naples v. 1535 - Rome 1595) compositeur italien. Enfant, il fut chanteur et élève de Palestrina. Sa production de musique vocale sacrée est de style palestrinien, et sa production madrigalesque se réfère à L. Marenzio.

Stabile Mariano (Palerme 1888 - Milan 1968) baryton italien. Il fit ses débuts à Palerme en 1909, dans *la Bohème*. Après une alternance de succès et d'échecs, il s'affirma à la Scala, durant la saison 1921-1922, dans la création, sous la direction de Toscanini, du rôle de Falstaff qu'il interpréta 1 200 fois environ et qui lui apporta la célébrité mondiale. Il se distingua également dans le répertoire mozartien et moderne. Il possédait une voix très claire, aux accents de ténor, au timbre et à l'extension modestes, mais très souple dans le phrasé; il fut un acteur particulièrement brillant.

Stabingher Mattia ou Mathias Stabinger, ou Staubinger (? v. 1750 - Venise v. 1815) compositeur et chef d'orchestre italien, probablement d'origine allemande. Il débuta comme flûtiste et clarinettiste virtuose, ainsi que comme compositeur de musique instrumentale (plusieurs recueils de duos, de quatuors, de sextuors, en général pour flûte et cordes). A partir de 1779, il se consacra au théâtre, en composant des ballets et des opéras pour Milan et Venise. En 1781, il fut *maestro al cembalo* à l'opéra de Varsovie et, de 1782 à 1799, resta pendant une longue période à Moscou et à St-Pétersbourg, contribuant à la vie musicale de cette ville, en composant des œuvres lyriques (également en russe) et l'oratorio, *Betulia liberata*.

Stäblein Bruno (Munich 1895 - Erlangen 1978) musicologue allemand. Professeur de musique à l'Université d'Erlangen et à l'Ecole supérieure de théologie et de philologie de Ratisbonne, il fait autorité dans le domaine des traditions musicales liturgiques et monodiques médiévales (romaine, ambrosienne, grégorienne, chanson folklorique, etc.); il fut le fondateur (1955) de la revue «Monumenta monodica Medii Aevi».

staccato mode d'exécution vocale et instrumentale, dans laquelle des sons de brève durée sont séparés les uns des autres par une brève césure. C'est l'opposé de *legato* et il est indiqué graphiquement avec des petits points ou un petit triangle (• ▾) placés au-dessus des notes. // Dans les instruments à cordes, le s. est l'un des principaux → coups d'archet, obtenus par un mouvement rapide de l'archet, dans les deux directions, ou par un rapide éloignement par rapport à la corde entre deux coups d'archets successifs. // En général, dans la technique fondamentale du piano, on distingue également plusieurs types de s. : des doigts, des poignets ou des avant-bras, avec des effets conséquents plus ou moins incisifs ou brillants.

Staden Sigmund Theophil (Culmbach 1607 - Nuremberg 1655) organiste allemand. Fils de Johann, en 1634, il lui succéda à l'orgue de St-Lorenz de Nuremberg. Il a laissé des œuvres de musique vocale, dont *Musicalischer Friedens-Gesänge* (1651) et *Geistliche Seelen-Music* (1682), de musique instrumentale et de musique pour la scène, dont un singspiel, *Das geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel genannt Seelewig* (1644). □

Stadler Maximilien, de son temps, Johann Karl Dominik (Melk, Basse-Autriche 1748 - Vienne 1833) compositeur autrichien. Abbé dans plusieurs couvents bénédictins autrichiens, ami de Mozart, de Haydn et de Beethoven, (qui lui dédia le canon *Signor abate*), il composa surtout des œuvres de musique sacrée et profane (parmi lesquelles *Die Befreiung von Jerusalem*, 1816). On a découvert récemment qu'il avait écrit une imposante histoire de la musique autrichienne, inachevée.

Staempfli Edward (Berne 1908) compositeur suisse. Tout d'abord influencé par Hindemith et par l'impressionnisme, il se tourna, à partir de 1949, vers le dodécaphonisme et les techniques sérielles. Sa vaste production comprend des œuvres lyriques, symphoniques, vocales et de chambre.

Stagno Roberto, nom d'artiste de Vincenzo Andreoli (Palerme 1840 - Gênes 1897) ténor italien. Il fit ses débuts à Lisbonne en 1862, où il interpréta Rodrigo dans *Otello* de Rossini; de 1865 à 1890, il se produisit dans un répertoire exceptionnellement étendu, de *Don Giovanni* de Mozart au *Trovatore* et à *Aida*, du *Barbier de Séville* à *Robert le Diable* de Meyerbeer (dont il fut le dernier grand protagoniste), aux *Huguenots* et à *Lohengrin*. A partir de la première représentation de *Cavalleria rusticana* et jusqu'en 1895, il chanta souvent des opéras véristes. Malgré une voix étroite et d'une qualité discutable dans les notes centrales, il se distingua cependant par une grande tessiture, des aigus très brillants, une aisance exceptionnelle et une grande clarté dans le phrasé.

Stainer & Bell maison d'édition musicale anglaise. Fondée en 1907, elle est spécialisée dans la publication de musique anglaise ancienne.

Stamitz Jan Václav Antonín, ou J.V.A. Stamic (Německý Brod, 1717 - Mannheim 1757) compositeur, violoniste et chef d'orchestre de Bohême, fils de l'organiste Antonín Ignac S., il s'établit à Mannheim en 1741. Il y fonda la célèbre école de Mannheim, qui apporta une grande contribution au développement de la musique instrumentale d'ensemble et, particulièrement, à la symphonie et au quatuor. Il se produisit comme concertiste et chef d'orchestre dans des villes allemandes et à Paris. Auteur de 67 symphonies, de nombreuses œuvres instrumentales (parmi lesquelles des concertos pour violon, pour flûte, pour clavecin ou orgue et des trios) et de pièces vocales, il influença profondément ses disciples de Mannheim, réussissant, pour la première fois, à créer une organisation purement symphonique du discours musical (Mozart lui-même sera fasciné par les exécutions de son orchestre). Les particularités de son style allient le sens de la conduite thématique, la large utilisation des instruments à vent, la fonction expressive du contraste, et des effets de *crescendo*. Ses symphonies sont, en général, en 4 mouvements (le premier, de forme sonate, le second moins élaboré et de rythme plus lent; un menuet avec trio; un rondo ou autre mouvement rapide) avec un large emploi de l'élément mélodique et l'utilisation de chants et de danses populaires. Ces innovations stylistiques et formelles influencèrent les symphonies de Haydn.

Stamitz Karel Filip, ou K.F. Stamic (Mannheim 1745 - Iéna 1801) compositeur et instrumentiste allemand. Fils et élève de Jan Václav S., il fut connu comme virtuose de la viole et de la viole d'amour et, jusqu'en 1795, comme concertiste infatigable. S'étant établi à Iéna, il y enseigna la musique à l'Académie. Il mourut dans la misère et oublié. Lié à l'esthétique de l'école fondée par son père, mais plus proche du style galant, il a laissé une production imposante (89 symphonies, dont 38 concertantes, environ 50 concertos, plus de 300 pièces de musique de chambre, etc.).

Stampiglia Silvio (Civita Lavinia, ou Lanuvio, Rome, 1664 - Naples 1725) librettiste italien. Poète de bonne renommée, arcadien, il fut le librettiste, de M.A. Bononcini, A. Caldara, Vivaldi, et de Porpora, entre autres.

standard en jargon de jazz, le terme désigne une chanson devenue populaire et généralement prise comme base d'improvisation, si elle se prête à la variation mélodique (comme *Dinah*, *The Darktown Strutters' ball*, *Ain't misbehavin'*) plutôt qu'à la variation harmonique (comme *How high the moon*, *I got rhythm*, *Lady be good*).

Stanford Charles Villiers (Dublin 1852 - Londres 1924) compositeur et professeur de musique irlandais. Egalement chef d'orchestre, il contribua largement, avec Parry et Elgar, au renouveau de la musique anglaise, en influençant toute une génération de compositeurs, dont Holst et Vaughan Williams. Sa production, de tendance postromantique, s'inspira largement du folklore irlandais; ses pièces religieuses sont encore jouées dans les églises anglicanes. Il composa 10 opéras, des musiques de scène, des symphonies et d'autres morceaux pour orchestre, avec solistes également; beaucoup d'œuvres de musique sacrée, pour orgue et de chambre; des mélodies; des chants populaires et des chœurs.

Stark Ludwig (Munich 1831 - Stuttgart 1884) pianiste et professeur de musique allemand. Auteur de transcriptions, d'anthologies et de travaux didactiques, il fonda, en 1857, le Conservatoire de Stuttgart avec L. Lebert et, toujours avec ce dernier, composa une célèbre méthode pour piano qui est toujours utilisée aujourd'hui.

Starzer Joseph (Vienne 1726/27 - 1787) compositeur et violoniste autrichien. Il exerça à Moscou, à St-Pétersbourg (1759-1764) et à Vienne, où il fit partie du cercle du baron van Swieten, et contribua à la fondation de la Société des musiciens viennois, organisant une «académie» à laquelle Mozart participa (1781). Il composa une vingtaine de ballet, 1 singspiel, 1 oratorio, 5 symphonies, des concertos, des divertissements et d'autres œuvres de musique instrumentale, dans un style intermédiaire entre la manière galante et le classicisme viennois.

Stassov Vladimir Vassilievitch (Saint-Pétersbourg 1824-1906) critique musical russe. Directeur de la Bibliothèque nationale de Saint-Pétersbourg, il fut un partisan influent d'une musique nationale russe, soutenant, contre la critique conservatrice, des positions qui défendaient le réalisme esthétique; il aida les jeunes compositeurs aux options slaves, notamment le groupe des Cinq, qu'il parraina en 1867 (on lui doit le nom de «groupuscule puissant») et dont il fut le porte-parole littéraire.

steel drum (angl. = tambour de fer) instrument idiophone de la musique populaire de l'île de Trinité, créé dans les années 1930. Il est formé d'une plaque de métal, généralement tirée de la base d'un bidon. Après avoir été chauffée à blanc, la plaque est martelée de façon à la rendre concave, puis elle est divisée en secteurs de formes différentes, séparés les uns des autres par des cannelures creusées à coups de poinçon. Chaque secteur, percuté par une masse à tête élastique, émet une note différente. Des s. d. de différentes tailles composent de petits ensembles appelés *steel bands*.

Stefani Gino (Samarate, Varèse, 1929) musicologue italien. Après avoir été professeur de musicologie à l'Institut catholique de Paris et à l'Institut liturgique Sant'Anselmo de Rome, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Pesaro et à l'Université de Macerata, il enseigne actuellement la sémiologie musicale à l'Université de Bologne. Il compte parmi les précurseurs de la sémiologie musicale en Italie. Parmi ses travaux figurent : *l'Espressione vocale e musicale nella liturgia* («l'Expression vocale et musicale dans la liturgie», 1967), *Communications sonores dans la liturgie* (1969), *Musica barocca. Poetica e ideologia* («Musique baroque. Poétique et idéologie», 1974), *Musica e religione nell'Italia barocca* («Musique et religion dans l'Italie baroque», 1975), *Introduzione alla semiotica della musica* («Introduction à la sémiotique de la musique», 1976).

Stefani Jan (Prague 1746/48 - Varsovie 1829) compositeur et violoniste de Bohême, naturalisé polonais. De famille d'origine italienne, il étudia en Italie et à Vienne et, en 1771, s'établit à Varsovie, où il devint premier violon de la chapelle royale et compositeur d'opéras à succès. Son vaudeville, *Cud mniemany... (le Miracle supposé...)*, 1794, sur un sujet patriotique, riche de couleur locale et de chants populaires, fut repris 200 fois et est généralement considéré comme le premier opéra national polonais. En outre, il a composé des œuvres de musique sacrée, une cantate et plus de 200 danses pour orchestre, surtout des polonaises. Son fils JOSEF (1800/02 -1876) fut chef d'orchestre à l'opéra de Varsovie, professeur et compositeur; il écrivit 12 œuvres, allant des opéras, opérettes et mélodrames, à de nombreux ballets, de la musique sacrée, diverses danses pour orchestre, et des danses pour piano, particulièrement intéressantes.

Steffani Agostino (Castelfranco Vento, Trévise 1654 - Francfort-sur-le-Main 1728) compositeur italien. Il étudia à la chapelle de San Marco à Venise, à Munich avec J.K. Kerll (1669-1671), à Rome avec E. Bernabei (1672-1674). A partir de 1674, il vécut presque de façon stable en Allemagne, successivement à Munich, puis à Hanovre, se partageant entre son activité musicale et le métier de diplomate; en 1708, il fut l'intermédiaire dans une controverse entre l'Empereur et le Pape. Prêtre à partir de 1680, il fut nommé évêque en 1706, et vicaire apostolique pour l'Allemagne du Nord, en 1709; à partir de cette date, il fit signer ses propres compositions par son copiste Gregorio Piva. A Rome, où il résida entre 1708 et 1709, il connut le jeune Haendel, qui, en 1710, lui succéda à la charge de maître de chapelle, à Hanovre. L'importance historique et artistique de S., déjà signalée au siècle passé

par les chercheurs spécialistes de Haendel, O. Lindner et F. Chrysander, et ensuite par H. Riemann et A. Einstein, n'a pas encore été complètement mise en lumière. Pourtant, l'influence que sa production théâtrale (20 opéras parmi lesquels *Alarico*, 1687; *Henrico Leone*, 1689, *Tassilone*, 1709) exerça en Allemagne et sur Haendel lui-même ne fait aucun doute. Les œuvres de S. prennent leurs racines dans la civilisation baroque vénitienne et montrent une influence française dans les ouvertures et dans la conduite des récitatifs accompagnés de l'orchestre, mais annonçent également certains caractères simplifiés rationnellement, typiques des opéras du XVIII^e s. De S., on peut citer également des duos et des petits trios de chambre, qui provoquèrent l'admiration et connurent une diffusion durable.

Steglich Rudolf (Rats-Damnitz, Poméranie, 1886 - Scheinfeld, Nuremberg, 1976) musicologue allemand. Elève de Riemann, il dirigea (1928-1933) le *Händel-Jahrbuch* et, dès 1955, l'édition des œuvres de Haendel. Outre ses monographies sur *J. S. Bach* (1935) et sur *G. F. Haendel* (1960), il publia des essais sur Mozart, Beethoven et Schumann, ainsi que des études sur le rythme musical : *Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus* («la Dynamique élémentaire du rythme musical»), 1930; *Tanz rhythmen in der Musik J. S. Bachs* («Rythmes de danse dans la musique de Bach»), 1960.

Steibelt Daniel Gottlieb (Berlin 1765 - Saint-Pétersbourg 1823) pianiste et compositeur allemand. Après avoir commencé une carrière de concertiste en Allemagne, de 1790 à 1796, il vécut à Paris, obtenant du succès également comme compositeur avec l'opéra, *Roméo et Juliette*. Ensuite, il s'établit à Londres, puis reprit sa carrière de concertiste en Allemagne, avant de retourner à Londres et à Paris. De 1809 à sa mort, il vécut à St-Pétersbourg, au début comme chef d'orchestre de l'Opéra français, puis comme maître de chapelle du Tsar. Ses pièces pour piano, parmi lesquelles les 7 *Concertos*, sont les œuvres les plus intéressantes de sa production.

Stein Erwin (Vienne 1885 - Londres 1958) chef d'orchestre et critique musical autrichien naturalisé anglais. Il étudia avec Schoenberg et devint, avec Webern et Berg, son collaborateur durant quelques années dans la société musicale fondée et dirigée par ce dernier. Il rédigea, entre autres, un guide pratique au *Traité d'harmonie* de Schoenberg.

Stein Johann Andreas (Heidelsheim 1728 - Augsbourg 1792) organiste autrichien et facteur de pianos. Il fut le plus grand représentant d'une famille de facteurs de piano, en activité aux XVIII^e s. et XIX^e s., en Allemagne et en Autriche. Ses instruments furent utilisés par Mozart et Beethoven.

Steinberg Maksimilian Oseevich (Vilna 1883 - Léningrad 1946) compositeur et professeur de musique soviétique. Ses élèves furent, entre autres, Chaporine et Chostakovitch. Influencé par son maître Rimski-Korsakov et par l'impressionnisme français, sa production (symphonique, de musique de chambre et de ballets) se réclame du folklore russe.

Steinway & Sons fabricant de pianos américain; la firme fut créée en 1853 à New York par l'Allemand Heinrich Engelhard Steinweg (1797-1871) et acquit une réputation mondiale après avoir gagné le prix de l'Exposition de Paris en 1867; une seconde usine fut ouverte à Hambourg en 1880. Parmi les brevets les plus importants de S. & S., il faut rappeler le cadre métallique coulé en un seul bloc et la pédale tonale.

Stella Antonietta (Pérouse 1929) soprano italienne. Elle gagna le concours de Spolète en 1949 puis se distingua au cours des années 1950 et 1960 grâce à ses excellentes qualités vocales, qui s'expriment pleinement dans le répertoire de Verdi et dans l'opéra vériste.

Stella Scipione (Naples XVI^e-XVII^e s.) organiste et compositeur italien. De 1593 à 1603, il fut au service de Gesualdo, prince de Venosa. Il se retira ensuite dans un couvent. Il a composé des motets et des hymnes, caractérisés par des expériences harmoniques et contrapuntiques intéressantes.

Stendhal pseudonyme de Henri Beyle (Grenoble 1783 - Paris 1842) écrivain français. N'ayant pas bénéficié d'études musicales approfondies, mais très intéressé par la musique, il fut un admirateur enthousiaste du style italien, qu'il apprit à connaître pendant ses longs séjours en Italie (de 1814 à 1821, il vécut à Milan, et devint un habitué de la Scala). Ses écrits de caractère musical sont les *Lettres écrites de Vienne* (1814, contenant des informations et des considérations en grande partie extraites de textes d'autres auteurs, sur Haydn, Mozart, Métastase et établissant une comparaison entre la musique italienne et française), *Rome, Naples et Florence* (1817) et *la Vie de Rossini* (1823), musicien dont S. fut l'admirateur convaincu, après avoir écouté *Tancredi*, en 1814.

Stenhammar Karl Wilhelm Eugen (Stockholm 1871 - 1927) pianiste, chef d'orchestre et compositeur suédois. Il faut rappeler, parmi ses travaux, des musiques de scène et lyriques, des concertos, 2 symphonies et des pages chorales : influencé à l'origine notamment par Wagner, Liszt et Brahms, il fit une place de plus en plus importante à des éléments mélodiques et rythmiques typiques du folklore suédois.

Štěpán Joseph Antonin, ou J. A. Steffan (Kopidlno 1726 - Vienne 1797) compositeur et pianiste de Bohême. Elève de Wagenseil à Vienne, il fut maître de clavecin à la cour, de 1766 à 1775, puis se retira pour cause de cécité. Sa production pour piano est particulièrement intéressante (plus de 30 sonates dont quelques-unes sont publiées, de nombreuses variations, des divertissements, 40 préludes, 5 *capricci*, 6 concertos pour piano et 44 pour clavecin); il s'est vite émancipé du style galant et, déjà en 1760, emploie des éléments de la sonate classique. Dans les œuvres plus tardives (en particulier dans certaines formes libres, comme le caprice), il élabore un style pianistique plus expressif, qu'on peut qualifier de préromantique. En outre, il a composé des lieder, un singspiel, un oratorio, 9 symphonies et plusieurs œuvres de musique de chambre.

Stephan Rudi (Worms 1887 - Tarnopol, Galicie orientale, 1915) compositeur allemand. Il réagit à l'esthétique du romantisme tardif et poursuivit l'idéal d'une musique typiquement rythmique et bien définie formellement, anticipant les comportements néoclassiques. Il composa un opéra et de la musique vocale et instrumentale.

Stephan Rudolf (Bochum 1925) musicologue allemand. Directeur, dès 1960, de l'Institut pour la musique nouvelle et l'éducation musicale de Darmstadt et professeur à l'Université libre de Berlin, il

dirige, à partir de 1968, l'édition des œuvres complètes de Schoenberg. Il est l'auteur d'un *Musik* («Lexique musical», 1957) et d'un livre sur la *Neue Musik* («Musique nouvelle», 1958), ainsi que d'essais sur Mahler, Schoenberg et d'autres musiciens du milieu viennois du début du siècle (Webern, Berg, Zemlinsky, etc.). Il a dirigé des publications collectives sur la musique contemporaine.

Stephănescu George (Bucarest 1843 - 1925) compositeur et professeur de musique roumain. Il est l'auteur d'un célèbre traité, *Sur le mécanisme du chant* (1896); dans sa production (opéras, opérettes, cantates, œuvres lyriques, chœurs, poèmes symphoniques et musique de chambre), il s'inspira du folklore roumain.

Sterbini Cesare (Rome 1784 -1831) homme de lettres et librettiste italien. Il collabora avec de nombreux musiciens, fournissant à Rossini, entre autres, les livrets de *Torvaldo e Dorliska* (1815) et du *Barbier de Séville* (1816).

stéréophonie système à deux canaux (enregistrement, reproduction et diffusion) qui permet de recréer, même dans un cadre domestique, l'impression du paysage sonore d'origine. En haute-fidélité, cela nécessite donc deux haut-parleurs, disposés dans la pièce selon la règle du triangle équilatéral : les émetteurs sont placés sur deux des angles, l'auditeur sur le troisième.

Stern Isaac (Kremenec, Ukraine, 1920) violoniste russe naturalisé américain. Il étudia à San Francisco et, dès 1939, il entreprit une brillante carrière de concertiste dans le monde entier; il s'est imposé comme l'un des plus grands violonistes de son époque. Il a également joué en trio avec le pianiste Eugène Istomin et le violoncelliste Léonard Rose.

Stern Julius (Breslavie 1820 - Berlin 1883) professeur de musique allemand, chef d'orchestre et de chœur. Surtout connu par la fondation, en 1850 (avec Th. Kullak et A. B. Marx), du premier Conservatoire de Berlin, il fut un bon directeur et un excellent professeur de chant. Dans sa production musicale restreinte, les lieder (que Mendelssohn appréciait) possèdent un relief certain.

Sternberg Erich Walter (Berlin 1891 - Tel-Aviv 1974) compositeur israélien. Il quitta l'Allemagne pour la Palestine en 1932; il enseigna au Conservatoire de Tel-Aviv et fonda, avec B. Huberman, l'Orchestre philarmonique d'Israël. Son inspiration procède surtout des thèmes de l'histoire juive et il reste lié au style du romantisme tardif.

Steuermann Eduard (Sambor 1892 - New York 1964) pianiste et compositeur polonais naturalisé américain. Elève de Busoni et de Schoenberg, il commença très jeune sa carrière de concertiste. A partir de 1912, année où il participa à la première représentation du *Pierrot lunaire*, il devint le premier interprète de presque tous les travaux de Schoenberg où figurait une partie de piano, ainsi que du *Kammerkonzert* de Berg et de plusieurs compositions de Webern. A Vienne, où il résida de 1918 à 1938, il collabora avec K. Kraus à ses soirées de lecture. Il fut également un illustre interprète du répertoire romantique classique et fut très apprécié dans son rôle d'enseignant (entre autres, à Darmstadt et à la Juilliard School de New York); parmi ses élèves, il faut citer Th. W. Adorno et A. Brendel. Sa production est composée d'œuvres de musique vocale et instrumentale (la cantate *Aus der Galerie*, 1964) et de chambre. Il a réalisé la transcription pour piano de la *Kammersymphonie* op. 9 de Schoenberg.

Stevens Cat, pseudonyme d'Adams Georgiou Stephen (Londres 1947) chanteur de musique pop et compositeur anglais. Il a acquis une notoriété certaine grâce à une production qui se caractérise par une élégante veine harmonique. Parmi ses succès : *Lady d'Arbanville* (1970) et le disque *Catch Bull at Four* (1973).

Stewart Rex William (Philadelphie 1907 - Los Angeles 1967) trompettiste de jazz américain. Elève de Louis Armstrong, il joua dans les orchestres de Fletcher Henderson et des McKinney's Cotton Pickers, puis devint le pilier de l'orchestre de Duke Ellington. Par la suite, il dirigea également son propre orchestre. Sa technique d'exécution, qui consistait à n'appuyer qu'à moitié sur les pistons de l'instrument, lui permettait d'obtenir des effets sonores inhabituels.

Stewart Roderick David, dit «Rod» S. (Londres 1945) chanteur et compositeur de musique pop anglais. Il s'est formé dans le pop-blues et fit partie du Jeff Beck Group de 1967 à 1969 puis, de 1969 à 1975, des Faces; parallèlement, il commença une carrière de chanteur soliste et s'est orienté vers des formules de plus en plus commerciales. Parmi ses disques, citons *Every Picture Tells a Story* (1971).

Stignani Ebe (Naples 1903 - Imola 1974) mezzo-soprano italienne. Après ses débuts au théâtre San Carlo de Naples dans *Rigoletto* (1925), elle entama une carrière qui l'amena à chanter, durant une trentaine d'années, dans les plus grands théâtres du monde. Sa voix ronde, pleine, sonore, souple et étendue se distingue dans le répertoire romantique italien.

Still William Grant (Woodville, Mississippi, 1895 - Los Angeles 1978) compositeur et chef d'orchestre noir américain. Elève d'E. Varèse, il a dirigé les orchestres symphoniques de Los Angeles et de La Nouvelle-Orléans. Il a en outre collaboré à plusieurs ensembles de musique légère et de jazz, dont il s'inspira pour une large production de caractère conventionnel.

Stitt Edward, dit «Sonny» S. (Boston 1924 - Washington 1982) saxophoniste alto et ténor de jazz américain. Emule, à ses débuts, de Ch. Parker, notamment au saxophone alto, il révéla, au cours de sa maturité, un style plus personnel. En 1946, il joua avec Dizzy Gillespie, en 1951 avec Gene Ammons. Il enregistra avec de nombreux musiciens de bop, de Bud Powell à Kenny Clarke, de Fats Navarro à J. J. Johnson. Fondamentalement lié au bop, il se rattache également au style jump.

Stivell Alan, nom d'artiste (en breton ancien *stivell* signifie «source») d'Alain Cochevelu (né en 1944) chanteur breton. Il s'est consacré à l'étude de la harpe celtique et des traditions antiques de sa terre; il a enregistré de nombreux disques (depuis 1970) et s'est produit en concert dans plusieurs pays européens.

Stivori Francesco (Venise XVI^e s. - Graz v. 1608) compositeur et organiste italien. Elève de C. Merulo et de G. Gabrieli, il fut organiste et maître de chapelle à Padoue et à Graz. Il publia de nombreux recueils de madrigaux, de musique sacrée et instrumentale, en adoptant souvent la technique polychorale des Gabrieli.

stochastique, musique musique obtenue grâce à des procédés formels définis en termes de probabilités. Ces méthodes, bien que ne permettant pas de déterminer précisément les événements particuliers, assurent le contrôle global du système et de son comportement général. La m. s. se différencie de la musique → aléatoire par le fait que, tout en se fondant sur le principe de hasard, elle est dirigée par des règles formelles rigoureuses, selon un programme traité par ordinateur, qui définissent de manière explicite le modèle de la composition. Le compositeur qui, le premier, a utilisé ces concepts et introduit le terme, fut I. Xenakis.

Stock Frederik August (Jülich, Rhénanie, 1872 - Chicago 1942) compositeur et chef d'orchestre américain d'origine allemande. Elève de Humperdinck au Conservatoire de Cologne, il devint violoniste puis dirigea le Chicago Symphony Orchestra, dont il assura définitivement, et pour le restant de sa vie, la direction en 1905. Il consolida les qualités élevées de cet ensemble et en ouvrit le répertoire à des compositeurs tels que Hindemith, Prokofiev et d'autres auteurs du XX^e^ s. Il écrivit également 2 symphonies et un concerto pour violon.

Stockhausen Julius (Paris 1826 - Francfort-sur-le-Main 1906) baryton allemand. Interprète de lieder fort estimé par Clara Schumann, J. Joachim et J. Brahms (qui composa pour lui le cycle *Magelone* op. 33), il fut également apprécié comme chef d'orchestre et comme professeur de chant.

Stockhausen Karlheinz (Mödrath, Cologne, 1928) compositeur allemand. Il étudia avec F. Martin à Cologne et se perfectionna avec Milhaud et Messiaen à Paris; il collabora dès 1953 avec H. Eimert au Studio de musique électronique de Cologne, dont il devint directeur en 1963. A partir de 1957, il dirigea les Cours d'été de Darmstadt, lieu de rencontre et d'expérimentation des avant-gardes musicales européennes. S. s'est imposé comme l'un des plus grands protagonistes de la musique contemporaine, à travers une recherche qui, au moins jusqu'à la fin des années 1950, a marqué les résultats les plus radicaux de la nouvelle pensée de la composition. Dès *Kreuzspiel*, pour six instrumentistes (1951), sa volonté de se détacher de toute continuité historique se révèle évidente; il radicalise les leçons de Webern pour réaliser la rigueur abstraite d'un projet sériel intégral, dont la cohérence interne permet de faire «table rase». Par la musique sérielle intégrale (extension des procédés sériels aux paramètres de hauteur, de timbre, de rythme, d'intensité, etc.), S. arrive à une totale dissociation «pointilliste», puis à son dépassement (dès les premiers *Klavierstücke* de 1952-1953 et *Kontrapunkte* de 1953) dans la «composition par groupes» (on entend par groupe une constellation sonore perceptible globalement dans ses caractéristiques d'ensemble, et dont les composants spécifiques ne peuvent être analysés à l'écoute). Ses nouvelles orientations de recherche comportent alors l'étude du rapport entre temps et phénomène sonore, à l'intérieur même de la conception d'un temps musical libre de toutes directives et de tout enchaînement traditionnels. C'est à la lumière de ces recherches qu'il faut considérer le dépassement du sérialisme intégral, le plan par «structures», l'étude de l'utilisation d'une composition de l'espace et l'introduction d'un certain taux d'indétermination, de formules aléatoires d'un type mieux contrôlé et profondément différent de celles de Cage, comme p. ex. dans *Klavierstück XI* (1956) et dans *Zyklus* (1959-60) pour percussionniste. Parmi ses travaux les plus importants, il faut citer la musique électronique *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), les *Klavierstücke V-X* (1954-1955, les n° IX et X ont été révisés en 1961), *Punkte* (1952-1962) pour orchestre, *Zeitmasse* pour 5 instruments à vent (1955-1956) et *Gruppen* pour 3 orchestres (1955-1956).

De nouvelles problématiques se profilent dans *Kontakte* (1960) avec la superposition de musique électronique et d'instruments jouant en direct, dans *Refrain* (1959) à cause de l'émergence de certaines suggestions orientales, dans *Carré* (1959-1960 pour 4 chœurs et 4 orchestres) à cause de l'apparition d'une certaine dimension rétrospective, presque idéalement mahlérienne. Le renoncement au purisme stylistique radical des années précédentes se dessine également dans *Momente* (1962-1964, 1972), travail fondé sur des «moments», entités formelles plus importantes et plus autonomes que les «groupes», dont l'ordre est laissé en grande partie au choix des interprètes. Mais, notamment dans *Hymnen* (1966-1967, 1969), l'emploi d'hymnes nationaux, en une sorte de «collage» plein d'angoisse, introduit l'utilisation de matériaux hétérogènes. Dès cette période, les virages mystiques de la poétique de S. deviennent d'une évidence plus directe : dans *Stimmung* pour 6 voix (1968), les deux pôles fondamentaux de sa pensée coexistent autour d'une rigoureuse complexité d'organisation et des aspects mystiques et irrationnels. La création visionnaire du timbre et l'ouverture à des dimensions stylistiques diverses caractérisent des compositions comme *Mantra* (1969-1970) pour 2 pianos transformés électroniquement, ou *Inori* (1973-1974) pour orchestre. Dans ces derniers et dans d'autres travaux plus récents, S. a pris, d'une manière de plus en plus insistante, une attitude de voyant, recherchant une implication magique de l'auditeur. Dans *Mantra*, il anticipe une technique d'extension et de transformation d'une formule de base qui se poursuit dans *Sirius* (1975-1977), pour 4 solistes et bande magnétique, et dans *Donnerstag* (Milan 1981), premier opéra d'un cycle de sept, portant le titre de *Licht*. Une triple formule y définit des situations et des personnages dans une trame cohérente d'allusions ésotériques. Dans ses dernières créations, S. ne renonce pas à des principes d'organisation rigoureuse, mais au radicalisme expérimental, et il redécouvre les plaisirs de la mélodie, de la transparence de l'écriture et même du diatonisme, dans un éclairage par ailleurs très personnel.

Stockman Erich (Stendal 1926) ethnomusicologue allemand. Professeur à l'Université Humboldt de Berlin, il étudia les traditions musicales orales européennes (notamment celles de la zone allemande et albanaise) et les instruments de musique populaires. Dans ce dernier domaine, qu'il fut l'un des premiers à explorer, il a fondé (1962) la revue «Studia instrumentorum musicae popularis» et un centre pour la recherche des instruments populaires dans le cadre de l'International Folk Music Council. Il rédige, en collaboration, une «Bibliographie annuelle d'ethnomusicologie européenne».

Stokowski Leopold (Londres 1882 - Hampshire, Angleterre, 1977) chef d'orchestre américain d'origine polonaise. Il fit ses études en Europe, puis s'installa aux Etats-Unis où il dirigea, dès 1908, l'Orchestre de Cincinnati et, de 1912 à 1936, celui de Philadelphie; il présenta les œuvres des plus grands auteurs contemporains (Mahler, Schoenberg, Varèse, Berg, Ives, etc., jusqu'à Xenakis). Unanimement reconnu comme l'un des protagonistes de la vie musicale de son époque, il a cependant été très critiqué comme interprète à cause de sa propension à la grandiloquence rhétorique.

Stoltz Rosine, pseudonyme de Victoire Noël (Paris 1815-1903) mezzo-soprano française. Elle commença sa carrière à Bruxelles, en 1831, comme choriste et second rôle. En 1837, elle fit ses débuts à l'Opéra de Paris dans *la Juive* d'Halévy; elle y resta jusqu'en 1847, excellant dans le répertoire de Meyerbeer et de Donizetti, mais suscitant beaucoup d'hostilité à cause de son caractère despotique et intrigant. Elle poursuivit ensuite sa carrière en Europe et en Amérique du Sud jusqu'en 1860. Sa voix chaude et vigoureuse, et son caractère passionné en firent une interprète très remarquée.

Stoltzer Thomas, ou Thomas Stolezer ou Stollerus (Schweidnitz, Silésie, v. 1480 - Budapest 1526) compositeur allemand. Exerçant au début à Breslau, à partir de 1522, il fut au service de Louis II de Hongrie. Il composa environ 150 œuvres, parmi lesquelles de nombreux motets, souvent dans le style de H. Isaac, cherchant cependant à créer, — en dehors de la tradition polyphonique flamande —, un langage nettement allemand. Il exerça une influence importante sur les musiciens allemands de la génération suivante.

Stolz Robert (Graz 1880 - Vienne 1975) compositeur autrichien. Auteur de 47 opérettes selon la tradition viennoise de Lehár et de Kálman (qu'il sut concilier avec les formes les plus modernes de la musique légère internationale), il obtint ses plus beaux succès avec *Eine einzige Nacht* (1917), *Mädi* (1923), *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* (la plus connue, 1933) et *Frühling im Prater* (1949). Il composa également environ 2 000 chansons et lieder.

Stolz Teresa, nom d'artiste de Teresina Stolzová (Kostelec nad Labern 1934 - Milan 1902) soprano née en Bohême. Elle fit ses études à Prague; après avoir chanté dans des théâtres secondaires autrichiens et russes, elle s'installa en Italie en 1863 et fit ses débuts à Turin. Deux ans après, elle se produisit à la Scala et commença ainsi une carrière qui l'amena sur les plus grandes scènes d'Europe. Sa voix au timbre splendide, extrêmement large et d'une puissance exceptionnelle, et son talent d'interprète vigoureuse et passionnée firent de Verdi son grand admirateur (elle en fut aussi probablement aimée); de ce dernier, elle interpréta *la Forza del destino* («la Force du Destin»), *Don Carlo, Aida* et la *Messe de Requiem*. Elle fit ses adieux à la scène en 1879.

Stölzel Gottfried Heinrich, ou G.-H. Stölzel ou Stölzl (Grünstädtel, Saxe 1690 - Gotha 1749) compositeur allemand. A Venise (1713-1714), il connut les plus grands musiciens de son époque, et ensuite fut maître de chapelle à Prague, Bayreuth et Gotha. Compositeur parmi les plus renommés de son temps, proche du baroque allemand tardif, mais de style italien, il composa 18 opéras, 10 oratorios, 442 cantates et d'autres œuvres de musique sacrée. Dans sa production instrumentale, moins abondante, on trouve des éléments typiques du style galant.

stomp rythme de danse afro-américaine, à deux temps, que l'on trouve dans le jazz à ses débuts et qui se répandit en Europe dans les années 1920, notamment sous le nom de *black bottom stomp*.

Stooges groupe vocal et instrumental pop américain. Il s'est formé en 1968 autour du chanteur Iggy Pop, avec le guitariste Ron Asheton, le bassiste Dave Alexander et le batteur Scott Asheton; il utilisait les banalités du rock avec une ironie amère et provocatrice qui anticipait l'esprit punk et rappelait le groupe Velvet Underground. Le groupe s'est séparé en 1973.

stop chorus dans le jargon du jazz, c'est le solo d'un instrument, accompagné par le reste de l'orchestre qui se limite à marquer l'accord sur le premier temps de la mesure ou observe un schéma d'accompagnement similaire; ce schéma est appelé à son tour *stop time*.

Storace Stephen (Londres 1762-1796) compositeur anglais, d'origine italienne. Il étudia avec son père, Stefano S., contrebassiste napolitain établi à Londres et avec Mozart (avec qui il se lia d'amitié), à Vienne. Il écrivit 18 opéras, parmi lesquels on peut citer *The Haunted Tower*, 1790 («la Tour hantée»), utilisant largement les modèles français et italiens.

Stracciari Riccardo (Casalecchio di Reno, Bologne, 1875 - Rome 1955) baryton italien. Il fit ses débuts en 1898 et se produisit pendant presque quarante ans dans les plus grands théâtres du monde. D'une voix timbrée et très souple, dont la tessiture et les aigus étaient à la limite du registre de ténor, il a été, par la noblesse de son phrasé et la richesse de ses teintes, l'un des derniers représentants de l'école vocale italienne du XIX^e^ s. Il est considéré comme un interprète historique du *Barbier de Séville* et de la *Traviata*, mais il excella également dans *la Favorite, Faust, la Gioconda, Tosca* et dans le répertoire de Verdi en général.

Strada del Po Annamaria surnommée «la Stradina» (Bologne ou Bergame? - Naples après 1773) soprano italienne. Interprète admirée des opéras de L. Leo, L. Vinci, L. Porpora, elle exerça surtout à Naples. En 1729, elle fut engagée par Haendel dans les théâtres de Londres où, succédant à la chanteuse Cuzzoni, elle participa jusqu'en 1737 aux premières interprétations mémorables des opéras, oratorios et cantates de Haendel.

Stradella Alessandro (Rome 1644 - Gênes 1682) compositeur italien. Fils d'un gentilhomme lombard ou d'Emilie, de noblesse modénèse établie à Rome en 1644, il fut orphelin vers 1655, et on ne sait pas avec certitude avec quels maîtres il a étudié. Sa première composition connue, écrite lorsqu'il était au service de Christine de Suède, remonte à 1663. Il passa l'année suivante au service des Colonna, effectuant de nombreux déplacements à Venise, Florence et Vienne pour organiser les représentations de ses propres œuvres lyriques; puis, commença sa vie aventureuse qui devait devenir presque légendaire. Impliqué dans des scandales de nature administrative, en 1677, il s'enfuit de Rome, se réfugiant à Turin avec sa maîtresse, la femme d'un notable vénitien. Là, il fut retrouvé par deux tueurs, chargés de l'assassiner;

sauvé, il dut, malgré la protection du régent du duché de Savoie, partir à nouveau pour Gênes, où il fut compromis dans une autre aventure amoureuse et mourut poignardé. La vaste production de S. attend encore d'être analysée de manière suffisamment approfondie, mais ce qu'on a relevé de sa musique suffit à voir en lui l'un des musiciens éminents du XVII^e s. italien. Parmi les œuvres lyriques méritant une grande considération, on peut citer *Il Trespolo tutore* (v. 1674), *lo Schiavo liberato* (1674), *la Forza dell'amore paterno* (1678) *Il Barcheggio* (1681); mais, peut-être, la fantaisie inquiète de S. trouva-t-elle son expression la plus complète dans son ample production de cantates de chambre (plus de 220 œuvres), contenant de fréquentes références autobiographiques et comptant parmi les exemples les plus élaborés du genre avant A. Scarlatti. Toujours dans le domaine de la musique instrumentale, on peut citer, en plus d'une cinquantaine de madrigaux et d'une vingtaine de motets, 6 importants oratorios, tous écrits à Rome, *Santa Editta*, *San Giovanni Crisostomo*, *Santa Pelagia*, *Susanna*, *Ester, liberatrice del popolo ebreo* et *San Giovanni Battista*. Dans ce dernier oratorio, daté de 1675, on retrouve, dans l'accompagnement des *arie*, la division, dans l'orchestre à cordes, en *grosso* et en *concertino*, typique du *concerto grosso*. L'apport de S. dans la définition de ce genre fut décisive : sa *Sinfonia*, en ré majeur, datée probablement aux alentours de 1670, est le premier véritable *concerto grosso*, devenu célèbre. Le génie de S. se révèle également dans d'autres compositions instrumentales appelées *sinfonie*, regroupant des sonates à trois et des sonates pour violon, violoncelle et basse.

Stradivari Antonio (Crémone 1644 - 1737) luthier italien. Il est considéré comme le plus grand facteur de violon de tous les temps. Il commença à travailler dans la fabrique de M. Amati à Crémone, puis, après 1665, il se mit à son compte. Sa renommée se propagea rapidement en Europe grâce à la perfection de ses instruments; le timbre pénétrant, la beauté du vernis et la solidité de la facture les rendirent de plus en plus reconnaissables. Il construisit plus de 1 100 instruments, en majorité des violons, souvent utilisés par d'illustres possesseurs (Paganini, Vieuxtemps, Suk, Viotti). Ses fils FRANCESCO (1671-1743) et OMOBONO (1679-1742) collaborèrent avec lui.

Straeten Edmond Van der (Audenarde 1826-1895) musicologue et critique belge. Il débuta des études universitaires à Gand, puis à Bruxelles et écrivit dans divers journaux et revues («le Nord», «l'Echo du Parlement», et «l'Etoile belge»). Il effectua ensuite des recherches pour l'Algemeen Rijksartchief de Bruxelles (1862-1875). Il retourna dans sa ville natale en 1884. Il a publié un grand nombre d'ouvrages, dont *Jacques de Gouÿ : chanoine d'Embrun...* (1863), *la Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle* (8 vol., 1867-88), *Théâtre villageois en Flandre...* (2 vol., 1874-81), *les Musiciens belges en Italie* (1875), *Voltaire musicien* (1876), *les Ménestrels aux Pays-Bas du XIII^e au XVIII^e siècle...* (1878), *Lohengrin : instrumentation et philosophie* (1879), *les Ballets des rois en Flandre...* (1892) et *Charles Quint musicien* (1894). □

strambotto forme polyphonique italienne (XV^e s.), à 3 ou 4 voix, caractérisée, tout comme la *frottola*, par une écriture mettant la voix supérieure en valeur, pendant que les autres voix réalisent un accompagnement avec des accords plaqués. De contenu amoureux, conciliant la cordialité populaire et le raffinement courtisan, le s. est composé en général d'un huitain hendécasyllabes, dans lesquels la mélodie des deux premiers vers est répétée sur les trois distiques suivants. On trouve parfois une variante mélodique dans le dernier distique. Dans la tradition populaire italienne, le s., prenant différentes dénominations locales, est l'une des formes les plus répandues de chant lyrique monostrophique, généralement sur des quatrains de vers hendécasyllabes.

Straniero Michele L. (Milan 1936) ethnomusicologue italien. Il a créé en 1957, avec S. Liberovici, le mouvement «Cantacronache», pour le renouveau de la chanson italienne. Il a publié des recueils de chants de la résistance européenne, s'est intéressé à la musique rock et, comme interprète, il a enregistré de nombreux disques de chants politiques et religieux.

Straube Karl (Berlin 1873 - Leipzig 1950) organiste allemand. Il s'inspira des canons de l'école d'orgue romantique allemande et de son grand ami M. Reger. Il a été le professeur de célèbres organistes, mais également chef de chœur, essayiste et auteur d'œuvres didactiques.

Straus Oscar (Vienne 1870 - Bad Ischl 1954) compositeur autrichien. Elève de M. Bruch, en contact avec Brahms et J. Strauss, il fut un chef d'orchestre et un compositeur d'opérettes reconnu à Vienne, à Paris, à New York et à Hollywood. Il tenta d'intellectualiser l'opérette viennoise en alliant à son élégance naturelle, mélodique et rythmique, de solides connaissances formelles et modernes. On peut rappeler de sa production le chef-d'œuvre *Ein Walzertraum* («Rêve de valse», 1907).

Strauss Eduard (Vienne 1835-1919) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Collaborateur de son frère Johann (1825-1899), il succéda à ce dernier et à son autre frère Joseph (1827-1870), à la direction des orchestres viennois. Son fils JOHANN (1866-1939) et son petit-fils EDUARD (1910-1969) ont poursuivi cette activité.

Strauss Johann, père (Vienne 1804-1849) chef d'orchestre et compositeur autrichien. Il commença à jouer dans de petits orchestres à quinze ans et fit ensuite partie du quatuor de son ami J. Lanner. En 1825, il forma son propre ensemble de quatorze éléments, avec lequel il se produisit dans plusieurs centres d'Europe centrale et à Vienne notamment, obtenant un succès croissant dans l'exécution de danses de sa composition. Admiré de Berlioz et de Paganini, il est passé à l'histoire comme le «père de la valse», forme dont il est en effet, avec J. Lanner, le créateur moderne : il en a défini la structure fondamentale, renouvelé la pulsation rythmique (toujours élégante et jamais cadencée), défini le goût mélodique typiquement viennois et établi la couleur du timbre à travers d'originales instrumentations. Certaines de ses valses et plusieurs autres danses qu'il a composées sont toujours très populaires; parmi les marches, la *Radetzky-Marsch* est restée célèbre.

Strauss Johann, fils (Vienne 1825-1899) chef d'orchestre et compositeur autrichien. Malgré l'opposition de son père Johann (1804-1849), qui aurait voulu le voir devenir banquier, il étudia la musique et

J. Strauss fils, silhouette avec autographe.

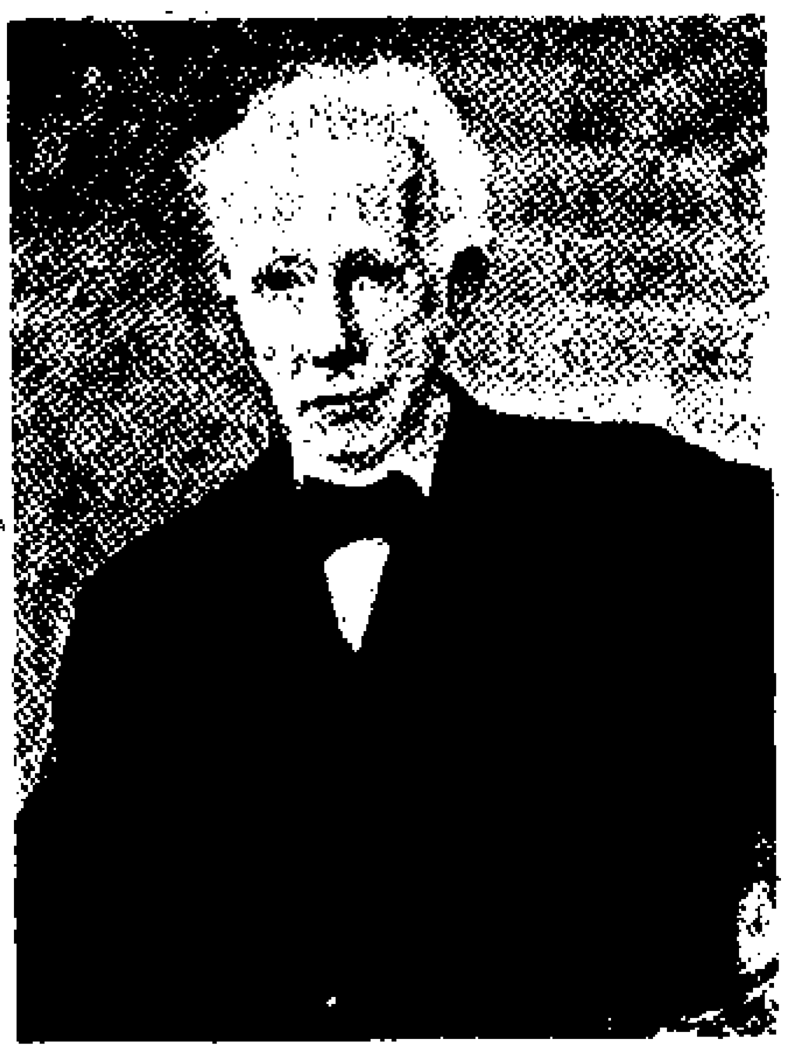
le violon et, en 1844, il se présenta en public avec son propre ensemble qui fit rapidement une sérieuse concurrence à celui de son père. A la mort de ce dernier, il réunit les deux orchestres et poursuivit une activité frénétique, triomphant dans toute l'Europe et même aux Etats-Unis (1872). En 1871, le «roi de la valse» commença de composer également des opérettes; son *Die Fledermaus* («la Chauve-Souris», 1874) marque la période de plus grand succès du genre. Toutefois, ce sont ses valses (plus de 170), qui ont fait son immense réputation : celles, notamment, composées dans les années 1860 pour la cour de Vienne, dans lesquelles il sut traduire en musique l'ambiance insouciante et joyeuse de la Vienne des Habsbourg. S'alignant par leur ampleur et l'originalité de leur développement sur la grande tradition du symphonisme viennois, ces compositions de Strauss sont caractérisées par la veine mélodique, le génie de l'instrumentation et l'élan rythmique. Son *An der schönen blauen Donau* («le Beau Danube bleu», 1867) est désormais devenu une sorte d'hymne officiel autrichien. Sa production dans d'autres genres de danses est également très abondante. Rappelons aussi, parmi ses 18 travaux théâtraux (tous des opérettes, sauf un opéra et un ballet), *Carnaval à Rome, Cagliostro à Vienne, le Mouchoir de la reine, Une nuit à Venise* (1883), *Der Zigeunerbaron* («le Baron tzigane», 1885), *Simplicius,* Wiener Blut («Sang viennois», 1889); et, parmi ses valses, *Vie d'artiste, Histoires du bois viennois, Du vin, des femmes et des chants, Sang viennois, Rose du sud, Murmures de printemps, Kaiserwalzer.*

Strauss Joseph (Vienne 1827-1870) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Il dirigea l'une des sections du grand orchestre de son frère JOHANN (1825-1899). Il composa des opérettes et des valses dans le style devenu à la mode grâce au succès de son frère.

Strauss Richard (Munich 1864 - Garmisch 1949) compositeur allemand. Son père, Franz Joseph, était premier cor à la chapelle de la cour munichoise; sa mère, Joséphine Pschorr, descendait d'une famille aisée de producteurs de bière. Le jeune S. démontra un talent très précoce. Il n'avait que 22 ans lorsqu'il fut associé, par Hans von Bülow, à la direction de l'orchestre de Meiningen. Après un premier voyage en Italie et un séjour à Bayreuth, il fut nommé 3e chef d'orchestre à l'Opéra de Munich et, de 1889 à 1894, Kapellmeister à la cour de Weimar : il y exécuta son poème symphonique *Don Juan* qui ne fit qu'augmenter l'intérêt qui s'était déjà créé autour de lui. Après avoir été chef d'orchestre à Bayreuth, il devint en 1894 2nd puis 1er chef d'orchestre à l'Opéra de Munich et, en 1898, à la chapelle royale de Berlin; désormais compositeur de réputation internationale, il dirigea, dans la capitale, l'Opéra de la cour de 1908 à 1918. Il prit la direction de l'Opéra de Vienne de 1919 à 1924 aux côtés de F. Schalk; en 1933, après une dizaine d'années consacrées uniquement à la composition, il accepta la présidence de la Musikkammer du Reich, qu'il quitta en 1935. Après la chute du nazisme, il s'expatria en Suisse mais il fut blanchi de l'accusation de collaboration en 1947.

Le noyau de la production instrumentale de S. est représenté par les poèmes symphoniques composés entre 1886 et 1898 : *Don Juan* (1887-1888, d'après N. Lenau), *Macbeth* (1886-1890, d'après Shakespeare), *Tod und Verklärung* («Mort et transfiguration», 1888-1889), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* («les Farces de Till Eulenspiegel», 1894-1895), *Also sprach Zarathustra* («Ainsi parlait Zarathoustra», d'après F. Nietzsche, 1895-1896), *Don Quixote* («Don Quichotte», 1897), *Ein Heldenleben* («Une vie de héros», 1898). Il faut leur ajouter la fantaisie symphonique *Aus Italien* («De l'Italie», 1886), la *Symphonie domestique* (1903) et la *Eine Alpensinfonie* («Symphonie alpestre», 1915). Sa production d'opéras est importante : *Guntram* (dont il écrit le livret, 1894; nouvelle version, 1940); *Feuernot* («Incendie», 1901); *Salome* (sur un livret d'O. Wilde, 1905); *Elektra* (sur un livret d'H. von Hofmannsthal, 1909); *Der Rosenkavalier* («le Chevalier à la rose», livret d'H. von Hofmannsthal, 1911); *Ariadne auf Naxos* («Ariane à Naxos», livret de Hofmannsthal, 1911; 2e version, 1916); *Die Frau ohne Schatten* («la Femme sans ombre», livret d'Hofmannsthal, 1919); *Intermezzo* (livret de S., 1924); *Die aegyptische Helena* («Hélène d'Egypte», livret d'Hofmannsthal, 1928; nouvelle version, 1933); *Arabella* (livret d'Hofmannsthal, 1933); *Die schweigsame Frau* («la Femme silencieuse», livret de S. Zweig, 1935); *Friedenstag* («Jour de paix», livret de J. Gregor, 1938); *Daphné* (livret de J. Gregor, 1938); *Capriccio* (livret de C. Krauss, 1942); *Die Liebe der Danae* («l'Amour de Danaé», livret de J. Gregor; les répétitions ont lieu en 1944 et l'exécution complète en 1952). Parmi ses travaux pour le théâtre, il faut également rappeler le ballet *Josehslegende* («La légende de Joseph», 1914); parmi ses autres compositions pour orchestre, il faut relever plusieurs marches et musiques de fête, 4 ouvertures, une *Sérénade* et un *Divertissement,* 2 symphonies, les *Metamorphosen* pour 23 instruments à cordes solistes (1945). S. a écrit, en outre, des compositions pour instruments à vent (une *Sérénade* et une *Suite* pour treize, 2 *Sonatines* pour seize), pour instruments solistes et orchestre (1 concerto pour violon, 2 pour cor, 1 pour hautbois, une *Burlesque* pour piano, etc.), pour voix avec orchestre, avec piano ou autre instrument (où le lied allemand atteint certaines de ses plus hautes expressions) et pour chœur.

Héritier de la ligne «néo-allemande» Liszt-Wagner, S. en recueillit surtout deux aspects : celui de l'exaltation des valeurs du timbre orchestral et celui de la remise en question de la forme musicale comme valeur autonome. C'est donc dans le poème symphonique que S. trouva son champ d'action le mieux adapté et dans l'illustration sonore d'images extra-musicales sa propre dimension expressive. Dans le poème sym-



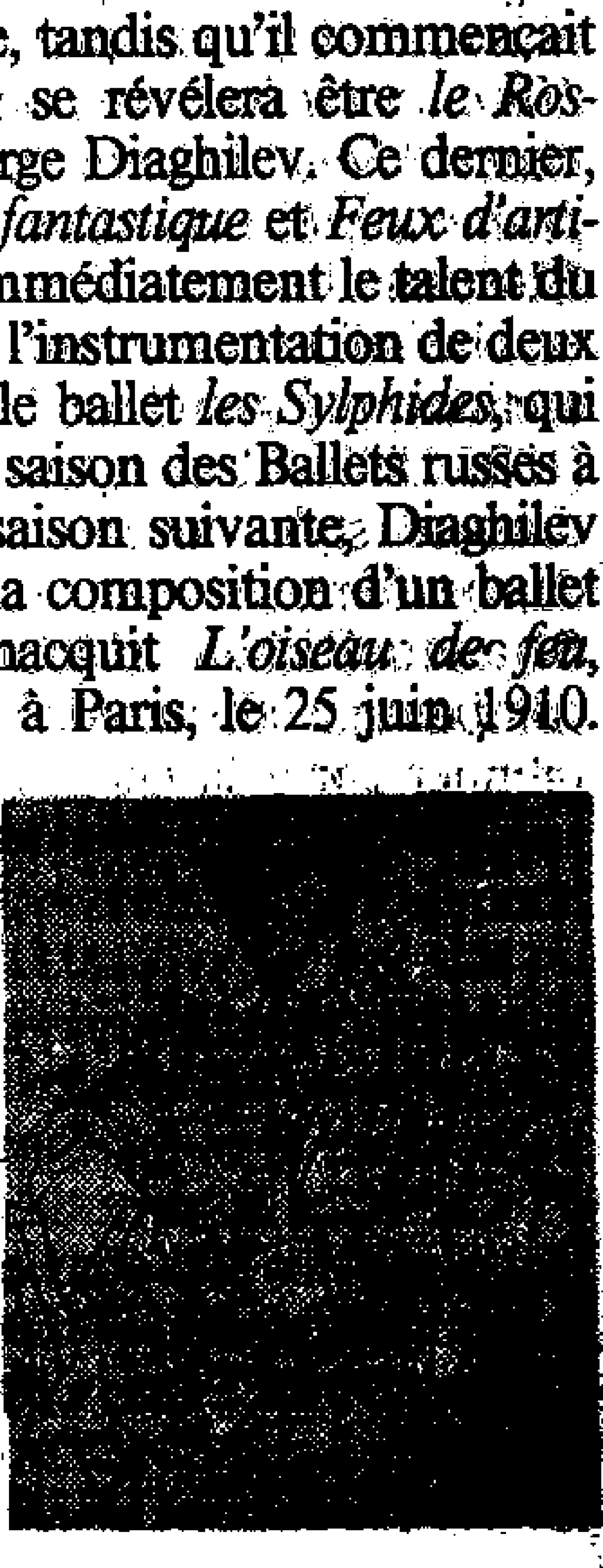
Portrait de R. Strauss par M. Liebermann (1918). Berlin, Gemäldegalerie.

phonique, le programme littéraire ne se contente pas seulement de stimuler l'imagination, mais il oblitère souvent la disproportion qui existe entre l'hypertrophie de l'ensemble symphonique et la faiblesse de la logique qui le sous-tend. S. utilisa le rondo *(Till Eulenspiegel)*, la forme sonate *(Don Juan)*, la multiplication des thèmes *(Symphonie domestique, Elektra)*, ou encore la technique du leitmotiv *(Salome, Die Frau ohne Schatten)* ou la forme du thème avec variations *(Don Quixotte)*; cependant, son intérêt pour un développement thématique essentiel reste relativement faible. Il le remplace souvent par une habile variation du timbre. Sa conception orchestrale constitue la phase extrême d'un processus historique commencé par C.M. Von Weber et H. Berlioz et qui tend à réaliser une parfaite symbiose entre le timbre et la mélodie (*Don Juan* et *Till* en offrent d'excellents exemples).

Même s'il exaspère le langage musical romantique jusqu'aux limites du possible, S. ne le met jamais vraiment en cause. Il peut même jouer sur les distorsions instrumentales et en obtenir de grotesques déformations de timbre pour illustrer les blasphèmes provocateurs de Till, la trivialité sanguine de Sancho Pança, la bassesse des adversaires du Héros, les perversions de Salomé ou les abîmes sexuels d'Electre; mais ceci ne constitue jamais, comme chez Mahler, un acte de démystification à l'égard de l'appareil symphonique, car la déformation ironique ne porte pas sur la musique, mais sur son «programme». Dans sa matérialité sensuelle, la musique de S. interprète l'illusion de domination de la bourgeoisie sous Guillaume II. C'est ainsi que la crise d'après-guerre de la société allemande marque également la fin de sa carrière, commencée en «épateur des bourgeois» et achevée à l'ombre d'un classicisme nostalgique (comme, p. ex., dans les opéras *Die aegyptische Helena* et *Daphne*). En ce qui concerne l'harmonie, S. accepte le chromatisme wagnérien comme une séduisante gangrène de la tonalité, sur laquelle on peut étendre un diatonisme rassurant. Bien qu'élargi à l'extrême, le système tonal ne subit pas chez S. d'authentiques fêlures, comme chez Mahler, et malgré des harmonies imprévues, il se maintient sur des positions d'un conservatisme prudent.

Si l'on tente une évaluation d'ensemble, on peut dire que le meilleur S. émerge là où il y a, à l'origine, une situation poétique ou dramatique d'une densité adaptée au dynamisme de l'ensemble sonore, capable de le condenser autour d'images concrètes. D'excellentes «occasions» en ce sens sont offertes par l'hédonisme hébéphrénique de *Salomé*, traduit par une orgie de rythmes et de dissonances, par les instincts hors normes d'*Electre*, rendus par de téméraires acrobaties harmoniques et de timbre, par la grasse bouffonnerie de *Till* et par la luxure effrontée de *Don Juan*, teintée du lyrisme pathétique des images féminines. Lorsque, en revanche, il se propose d'exprimer des valeurs idéales abstraites et des méditations intellectualistes (l'*iter* du Héros nietzschéen dans *Ein Heldenleben* et dans *Also sprach Zarathustra*) ou bien des banalités domestiques (*Symphonie domestique*) et touristiques *(Eine Alpensinfonie)*, sa musique tombe dans une pléthorique gesticulation. Les œuvres théâtrales de la période 1911-1916, orientées vers un éclectisme archaïsant, sont d'une grande beauté : *Der Rosenkavalier*, où des valses viennoises et mozartiennes sont tissées dans une structure de Leitmotiv; *Ariadne auf Naxos*, mélange de *commedia dell'arte* et d'*opera seria* du XVIII[e] s.; *le Bourgeois gentilhomme* (et sa suite pour orchestre), parodie rococo d'une comédie-ballet de Lully.

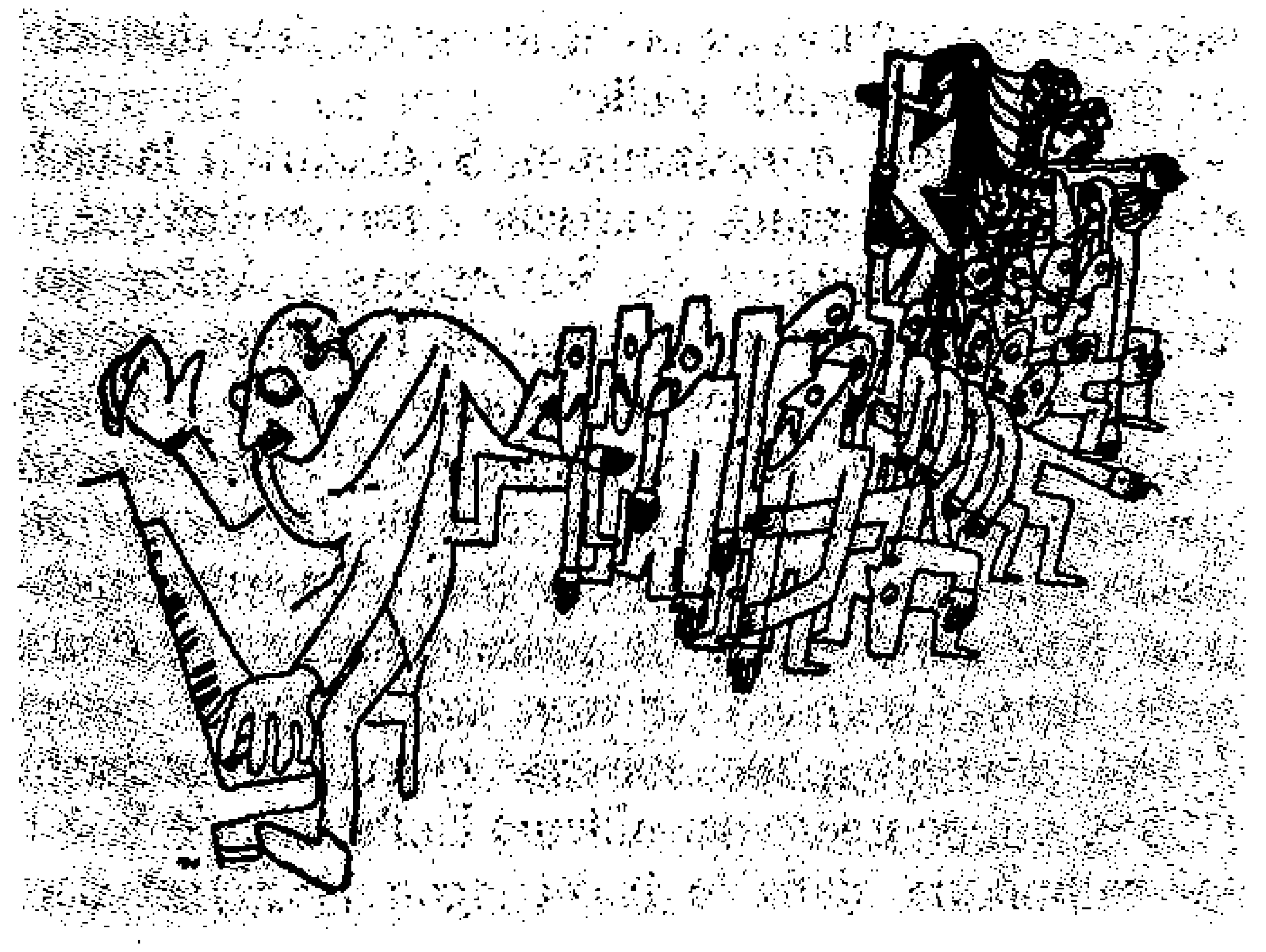
Stravinski Igor Feodorovitch (Oranienbaum, Saint-Pétersbourg, 1882 - New York 1971) compositeur russe. Fils d'un chanteur renommé, FEODOR IGNATIEVITCH S. (1943-1902), première basse au théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg, S. vit le jour dans un lieu de villégiature aux alentours de la capitale. Bien qu'ayant commencé l'étude du piano à neuf ans, S. ne fut pas un enfant prodige. Ses études approfondies de musique ne commencèrent que beaucoup plus tard, alors qu'il était déjà à l'université pour préparer un diplôme de droit; il rencontra N. Rimski-Korsakov, qui accepta de le prendre, à 23 ans, parmi ses élèves de composition. L'apprentissage avec Rimski-Korsakov se poursuivit jusqu'à la mort du maître (1908) et il en résulta, outre la *Symphonie* en mi bémol (1905-1907), une suite de mélodies de style populaire pour voix et orchestre, *le Faune et la bergère* (1905) et deux œuvres symphoniques, *Feux d'artifice* et *Scherzo fantastique*, composées toutes deux en 1908 de même qu'un *Chant funèbre pour la mort de Rimski-Korsakov*, pour chœur et orchestre. Durant l'hiver de cette même année, tandis qu'il commençait à composer un opéra (qui se révélera être *le Rossignol*), S. fut présenté à Serge Diaghilev. Ce dernier, après avoir écouté *Scherzo fantastique* et *Feux d'artifice* à un concert, comprit immédiatement le talent du jeune musicien et lui confia l'instrumentation de deux morceaux de Chopin pour le ballet *les Sylphides*, qui fut monté pour la première saison des Ballets russes à Paris (mai 1909). Pour la saison suivante, Diaghilev n'hésita pas à confier à S. la composition d'un ballet entier : c'est ainsi que naquit *L'oiseau de feu*, présenté avec grand succès à Paris, le 25 juin 1910.



I. F. Stravinski : dessin de P. Picasso (1920). Coll. privée.

Dans cette partition, née sous l'influence du colorisme orchestral de Rimski-Korsakov, S. fait déjà preuve d'une vive personnalité et d'une audace rythmique et harmonique qui va bien au-delà des enseignements du maître. Dans la seconde partition écrite pour les Ballets russes, les caractéristiques stylistiques de S. sont désormais nettement définies : il s'agit d'un chef-d'œuvre, *Pétrouchka* (Paris, Théâtre du Châtelet, 13 juin 1911), qui donna à S. une soudaine renommée internationale et le plaça au premier plan de l'avant-garde parisienne. La musique de *Pétrouchka* impressionna profondément Debussy. L'aride recherche d'effets «rythmiques» de ce ballet, qui évoque le drame d'une marionnette populaire, devait se déchaîner dans la violence de la polytonalité du ballet suivant, *le Sacre du Printemps* (Paris, Théâtre des Champs-Elysées, 29 mai 1913), une évocation «rituelle» de la Russie païenne, qui marque d'une pierre angulaire l'histoire de la musique contemporaine, de même que le *Pierrot lunaire* d'A. Schoenberg, qui paraît à la même époque (1912). C'est un succès «scandaleux», comme Paris n'en avait plus connu depuis la fameuse représentation de *Tannhäuser* de Wagner à l'Opéra. L'aspect incisif de la musique, le rythme déchaîné, composé de blocs sonores obsédants, la violence polytonale de l'harmonie agressèrent de plein fouet le public et la critique. En 1914, S. reprit et acheva *le Rossignol*, opéra en trois actes qui fut représenté avec succès à l'Opéra de Paris le 26 mai et dont il tirera lui-même plus tard (1917) un ballet, *le Chant du rossignol* (Opéra de Paris, 2 février 1920). En 1914, S. quitta Saint-Pétersbourg pour s'établir en Suisse, à Morges, sur les rives du lac de Genève, où il composa *Renard* (1916) et *l'Histoire du soldat* (1918), deux exemples importants d'opéra de chambre qui influenceront de nombreux musiciens du début du XX[e] s. Avec *l'Histoire du soldat*, où se fondent génialement plusieurs expériences du langage mûri par S. — de l'impressionnisme à la polytonalité, au jazz (voir également *Ragtime* pour onze instruments, 1918, et *Piano Rag-Music* pour piano, 1919) et à la musique de cabaret — dans un cadre sonore et une perspective de la structure qui ont été comparés au cubisme en peinture, la seconde «manière» du compositeur arrive à épuisement.

L'expérience de S. passe par des étapes surprenantes, parallèles à celles d'un grand maître de la peinture, Picasso. La première «manière» stravinskienne, qui a été définie «russo-impressionniste», est analogue aux périodes rose et bleue de Picasso, tandis que *le Sacre du printemps* semble s'approcher des principes et des caractères révolutionnaires de la peinture *fauve*. Les développements ultérieurs de l'expérience russo-européenne de S. révèlent chez lui un génie d'«expérimentateur» proche de celui de Picasso : indépendamment de leur langage, pictural ou musical, il est prodigieusement transformé en un style personnel et inimitable; et leurs imitateurs, les nombreux épigones, finissent par se perdre dans le maniérisme et dans la mode. La troisième «manière» de S. est également analogue à la période néoclassique de Picasso. En 1919, l'occasion d'écrire un ballet sur des thèmes de Pergolèse, *Pulcinella*, oriente S. vers cet objectivisme néoclassique qui représentera sa tendance constante: jusqu'à *The Rake's Progress*. Opposé à



Stravinski en train de composer «le Sacre du printemps» : dessin de J. Cocteau.

Schoenberg et à l'atonalité (qui affleure cependant dans les admirables *Trois Poèmes de la lyrique japonaise*, 1913, pour voix et instruments comme *Pribaoutki*, 1914), le musicien semble couper les ponts avec tout le XIX[e] s. pour se rattacher directement à l'«artisanat» musical du XVIII[e] s., notamment à Bach et à Haendel, dont il adopte les formules et les tournures en une géniale «contamination» de ses propres tendances polytonales et polyrythmiques. Après *Symphonie pour instruments à vent* (1920), écrites à la mémoire de C. Debussy, l'opéra bouffe en un acte *Mavra* (1922) et *les Noces* (1923), ballet pour solistes, quatre pianos et percussion, où l'on retrouve encore des éléments russes, on arrive aux œuvres néoclassiques proprement dites, tels le *Concerto* pour piano et orchestre (1922-1924), le ballet *Apollon musagète* (1928) et l'oratorio *Œdipus rex* (1927). Définitivement établi à Paris après la révolution russe, (il obtint plus tard la nationalité française en 1934), S. fournit entre les deux guerres une activité intense. En 1930, il composa la *Symphonie de psaumes* pour chœur et orchestre, affirmant une nouvelle tendance dans la musique religieuse qu'il cultivera de manière particulière après la Seconde Guerre mondiale. *Perséphone* date de 1934; ce mélodrame pour récitant, ténor, chœur et orchestre, qui poursuit la ligne de l'oratorio d'*Œdipus rex*, l'amènera, après la Seconde Guerre, à l'ambitieux projet d'un opéra «du XVIII[e] s.». A travers les ballets *Jeux de cartes* (1937) et *Orpheus* (1947), entre lesquels s'insèrent plusieurs œuvres orchestrales, telles le *Divertissement* (1934), le *Concerto en mi bémol «Dumbarton Oaks»* pour instruments à vent (1938), la *Symphonie en ut* (1940), la *Sonate* pour deux pianos (1944) et la *Symphonie* en trois mouvements (1945) à la manière préclassique, S. aboutit à *The Rake's Progress*, mélodrame en trois actes, sur un livret de W. H. Auden (inspiré par les célèbres gravures de W. Hogarth de même titre), qui représente le comble du paradoxe néoclassique stravinskien : airs, duos, trios, quatuors, cavatines et cabalettes d'une grande virtuosité, et jusqu'au récitatif sec au clavecin. L'opéra, monté à Venise (Théâtre de la Fenice, 11 septembre 1951), provoqua une grande stupeur et on en conclut que S. en était désormais arrivé à la cristallisation totale de sa propre expé-

rience «régressive», au point limite au delà duquel il ne serait plus possible d'aller.

Mais voilà que, soudainement, S. découvrit la technique dodécaphonique et sérielle à travers l'œuvre de l'élève le plus radical de Schoenberg : Anton von Webern. Il l'expérimenta pour la première fois, de manière partielle, dans le *Septuor* (1952), l'approfondit dans les *Trois Chants d'après W. Shakespeare* qui suivirent (1953) et dans ceux de *In Memoriam Dylan Thomas* (1954) — pour voix et instruments — pour finir par l'emploi de séries régulières de douze sons dans *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* pour solistes, chœur et orchestre (1955), qui consacre par ailleurs l'adhésion de S. à la foi catholique, dans le ballet *Agon* (1957) et dans *Threni id est lamentatio Jeremiae Prophetae* pour solistes, chœur et orchestre (1958). La «conversion» de S. au dodécaphonisme et à la technique sérielle provoqua clameurs et polémique; on voulut y voir un autre trait de l'éclectisme stravinskien, toujours prêt à exploiter une expérience devenue à la mode. Cependant, il a fallu reconnaître que cet ancien adversaire de Schoenberg et de son école trouvait justement maintenant, dans la rigueur formelle de Webern, une similitude avec sa propre tendance à faire des «emprunts». Les formes canoniques du contrepoint, auxquelles la technique sérielle se rattache, amenaient S. à «régresser» de nouveau dans le passé; en effet, les dernières œuvres citées (dont les titres latins ne sont pas anodins) se tournent vers la polyphonie de la Renaissance, de sorte que S. n'hésite pas à écrire en 1960 un *Monumento pro Gesualdo di Venosa ad CD annum*, constitué de «trois madrigaux» pour instruments à vent et cordes, que l'on peut considérer comme la dernière œuvre importante de sa maturité tardive.

Dès 1936, S. avait publié ses mémoires *(Chroniques de ma vie)*, un document important non seulement du point de vue historique, mais également pour la compréhension de l'itinéraire stylistique et idéologique du compositeur. Peu après, suivit la *Poétique musicale* (1942), synthèse des cours qu'il donna en 1939 à l'Université de Harvard (USA). La guerre incita S. à rester en Amérique; il s'installa tout d'abord à Los Angeles, puis à Hollywood; il obtint en 1945 la citoyenneté américaine. Il revint souvent en Europe pour y diriger des concerts de ses propres musiques. En 1962, il fut invité en Union soviétique pour la première fois depuis la révolution, et il y dirigea, suscitant l'enthousiasme, des concerts à Moscou et à Léningrad. Ayant cessé toute activité durant les dernières années de sa vie, il mourut à presque quatre-vingt-dix ans et voulut être enterré à Venise, près de la tombe de Serge Diaghilev.

Sa production musicale comprend encore : les ballets *le Baiser de la fée* (sur des thèmes de Tchaïkovski, 1928) et *The Flood* (1962); des œuvres pour chœur avec orchestre *(le Roi des étoiles, Babel,* la transcription des variations sur le choral de J. S. Bach *Vom Himmel hoch da komm ich her, A Sermon, a Narrative and a Prayer),* a cappella *(4 Chants populaires russes, Pater noster, Credo, Ave Maria, Anthem)* et à ensemble instrumental réduit (*Messe*, 1948); des compositions pour orchestre (*Suite I* et *II*, 1917-1925, transcriptions des *3* et des *5 Pièces faciles* pour piano à 4 mains de 1915 et de 1917; *Pas de deux*, sur une musique de Tchaïkovski; *Danses concertantes*, 1942; *4 Norwegian Moods*, 1942; *Zirkus Polka*, 1942; le triptyque *Ode*; *Scènes de ballet*; *Scherzo à la russe* et *Ebony Concerto* pour orchestre de jazz, 1944 et 1945; *Concerto en ré* pour orchestre de cordes, 1946); des œuvres pour instrument soliste et orchestre (*Concerto* pour violon, 1931; *Capriccio*, 1929, et *Movements*, 1959, pour piano) et de musique de chambre (*3 Morceaux* et *Concertino* pour quatuor à cordes; *3 morceaux* pour clarinette solo; *Octuor* pour instruments à vent, 1923; *Duo concertant* pour violon et piano; *Elégie* pour alto seul; les 8 morceaux faciles *les Cinq Doigts*, *Sonate* et *Sérénade* pour piano; *Concerto* pour deux pianos; des pièces lyriques pour voix et piano).

Stravinski Sviatoslav Soulima (Lausanne 1910) pianiste russe. Troisième fils d'Igor S., il suit une carrière de concertiste depuis 1933, avec un répertoire constitué en majorité d'œuvres de son père. Il a composé plusieurs morceaux pour piano.

Strayhorn William, dit «Billy» S. (Dayton, Ohio, 1915 - New York 1967) pianiste, arrangeur et compositeur de jazz américain. Il a été l'«alter ego» de Duke Ellington. Il a travaillé pour l'orchestre de celui-ci, notamment comme compositeur (*Take the «A» train, Chelsea bridge*) et arrangeur.

Streisand Barbra (Brooklyn, New York, 1942) chanteuse et actrice américaine. Très douée vocalement, elle est attachée, comme interprète, aux formules traditionnelles de la comédie musicale (citons, parmi ses comédies musicales, *Funny Girl*, 1964; parmi ses chansons, *Hello Dolly*, 1969, qui est également le titre du film qu'elle a interprété). Elle s'est affirmée par la suite avec succès dans un répertoire plus moderne, enregistrant même en duo avec la chanteuse Donna Summer (*No more tears*, 1979).

Strepponi Giuseppina (Lodi 1815 - Busseto, Parme, 1897) soprano italienne. Fille du compositeur Feliciano S. (1797-1832), elle étudia au Conservatoire de Milan et fit ses débuts dans *Elisir d'amor* («Elixir d'amour»); elle se produisit ensuite dans d'importants théâtres italiens et étrangers et obtint du succès notamment comme interprète de Donizetti. Elle chanta à la Scala lors des premières représentations de *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839) et de *Nabucco* (1842) et y fit la connaissance de Verdi, avec lequel elle vécut (dès 1848) avant de l'épouser (1859).

strette dans le contrepoint, imitation apparaissant alors que le thème n'a pas encore été entièrement exposé. // Partie finale de la *fugue*, dans laquelle la *réponse* au *sujet*, ainsi que les imitations du thème, arrivent à distance rapprochée, commençant quand celui-ci n'est pas encore fini. // Partie finale caractéristique de l'opéra du XIX[e] s., (parfois constitué d'un «retour» des thèmes principaux), dont le mouvement est accéléré, en ordre serré.

stride piano style populaire d'exécution du piano dans le Harlem des années 1930, adopté par J.-P. Johnson et F. Waller. Il consistait en un rapide mouvement alterné, dans l'accompagnement de la main gauche, d'un accord de deux notes d'octave ou de dixième, sur le premier et le troisième temps de la mesure à quatre temps, et d'accords sur les temps pairs.

Striggio Alessandro (Mantoue c. 1535-1590) compositeur et luthiste italien. Au service de Cosme de

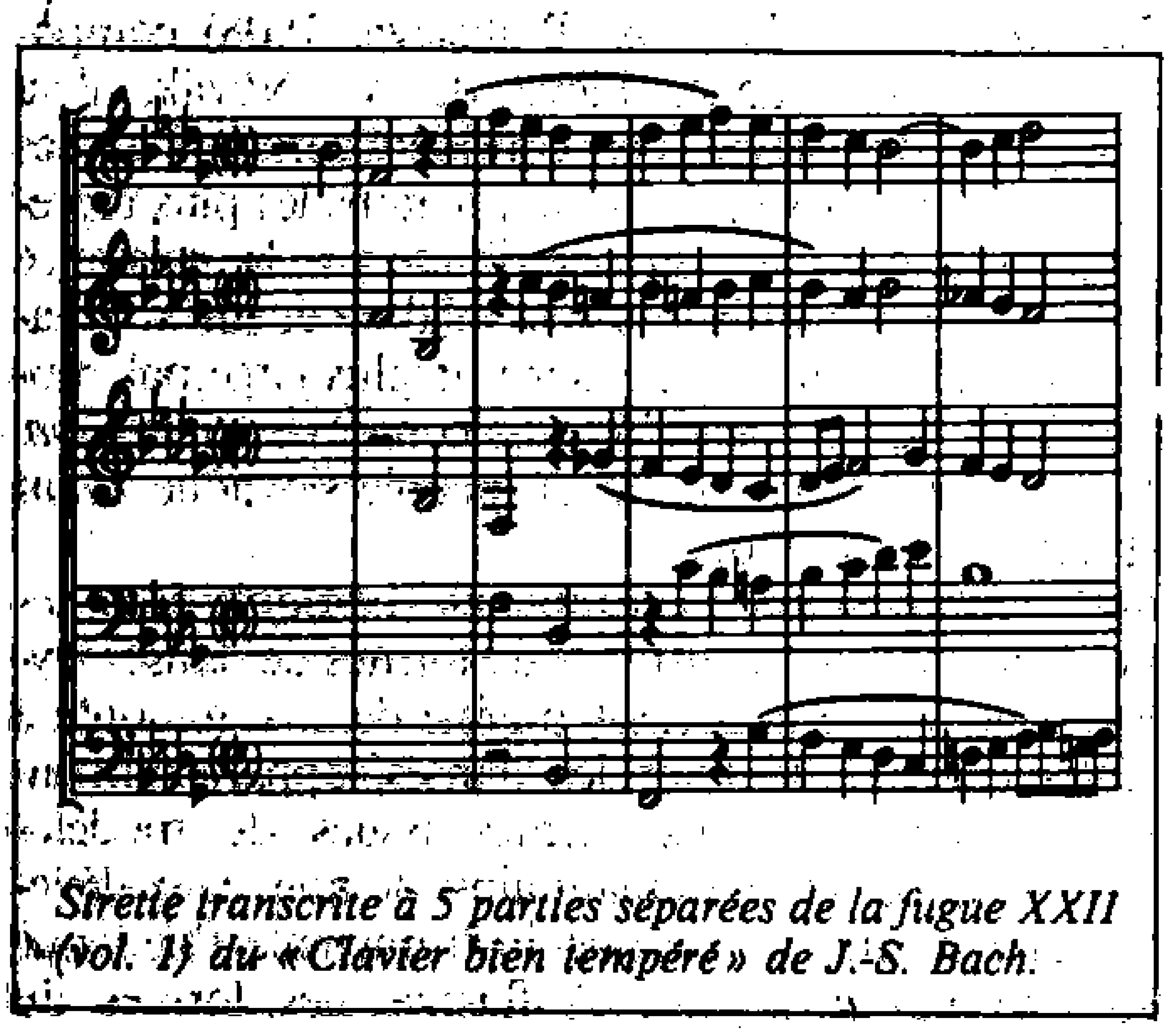
Médicis à partir de 1560, conseiller de Guillaume de Gonzague, il fut un instrumentiste de talent. Il publia 5 livres de madrigaux à 5 voix, et 2 livres de madrigaux à 6 voix, en plus de nombreuses pièces d'anthologies. Son nom est lié à l'histoire de la comédie madrigalesque, dont il fut l'un des initiateurs avec *Il Cicalamento delle donne al bucato* (1567), réalisation musicale savoureuse, à «clés» populaires, de 4 à 7 voix, avec des passages en onomatopées, venant de la *chanson*. Son fils, lui-même prénommé ALESSANDRO (Mantoue, v. 1573 - Venise 1630) fut violiste, chanteur et poète; pour Monteverdi (avec lequel il entretint une importante correspondance) il écrivit les textes de *la Favola d'Orfeo* (1607), *Tirsi e Clori* (1615) et du *Lamento d'Apollo* (perdu).

stringendo terme dynamique (abrévié en : *string.*) indiquant une accélération progressive et pressante du mouvement.

Strobel Heinrich (Ratisbonne 1898 - Baden-Baden 1970) musicographe et critique musical allemand. Disciple d'A. Sanderberger et Th. Kroyer à l'Université de Munich, il a soutenu une thèse de doctorat, *Johann Wilhelm Hässlers Leben und Werke* (1922). Critique musical dans différents journaux, dont le «Berliner Tageblatt» (1934-1938) et le «Neue Musikblatt» (1934-1939), il a été rédacteur en chef de la revue «Melos» (1933-1934, 1946-1969). A partir de 1946, il a été directeur des services musicaux du Südwestfunk. Très favorable à la musique contemporaine, il a animé le Festival de Donaueschingen et a présidé la SIMC (1956-1969). Il a publié plusieurs ouvrages : *Paul Hindemith* (1928, 3/1948), *Claude Debussy* (1943, 5/1961), *Musikalische Pœtik* (1949, 3/1966), *Stravinsky, Classic Humanist* (1955) et *Igor Stravinsky* (1956). □

Strohm Reinhard (Munich 1942) musicologue allemand. Elève de W. Osthoff et de C. Dahlhaus, chercheur durant plusieurs années au RISM en Italie, il est l'auteur de traités et de recherches fondamentales dans le domaine de l'opéra italien du XVIII^e s. (*Arie d'opera italiane del primo'700* [«Airs d'opéra italiens au début du XVIII^e s.»], dans «Analecta musicologia», 1976; *l'Opera italiana del XVIII secolo*, [«l'Opéra italien du XVIII^e s.»] 1979) et dans celui du théâtre de Wagner, dont il dirige avec Dalhaus l'édition des œuvres complètes (depuis 1970).

stroh-violin instrument dérivé du violon, construit en 1901 par le londonien C. Stroh. C'est une sorte de «squelette» de violon, privé de caisse harmonique, dont le chevalet repose sur une plaque d'aluminium qui transmet les vibrations à un cornet de phonographe qui lui est relié et sert d'amplificateur.



Strette transcrite à 5 parties séparées de la fugue XXII (vol. 1) du «Clavier bien tempéré» de J.-S. Bach.

Strong George Templeton (New York 1856 - Genève 1948) compositeur américain. Il se perfectionna au Conservatoire de Leipzig et avec Liszt à Weimar. Par la suite, il demeura attaché au milieu culturel allemand et à la tradition musicale romantique. Dans ses œuvres (symphoniques et de chambre), il se montra enclin à une musique à programme.

strophicus ou *apostropha*, neume grégorien, indiqué à l'origine par une sorte d'apostrophe et transcrit dans la notation neumatique du XV^e s. avec un point carré ou une forme losangée allongée. En général, on le trouve dans un groupe de deux notes (*distropha*) ou de trois notes (*tristropha*), une pour chaque syllabes à l'unisson. Il indique un prolongement du son, au moyen d'une légère ondulation de la voix, presque un *tremolo*.

Strozzi Barbara (Venise XVII^e s.) chanteuse et femme compositeur italienne. Appartenant par adoption à une famille d'artistes d'origine florentine, elle exerça surtout à Venise, et, jusqu'en 1636, fut connue comme chanteuse *virtuosissima*. Ses recueils de madrigaux et surtout de cantates et d'ariettes jouirent d'une grande renommée, à son époque.

Strozzi Giulio (Venise 1583 - 1660) homme de lettres et poète italien. Membre d'une famille de tradition poétique et musicale, père adoptif de Barbara S., il écrivit des livrets pour Monteverdi notamment (*la Finta Pazza Licori*, 1627; *la Proserpina rapita*, 1630); il obtint un grand succès avec *la Finta Pazza* (1641), mise en musique par F. P. Sacrati.

Strozzi Gregorio (San Severino Lucano, Potenza, début du XVII^e s. - Naples?, ap. 1687) organiste et compositeur. Prêtre, il fut organiste de la Chiesa dell' Annunziata à Naples et fut connu comme maître de chant. Ses *Capricci da sonare cembali et organi* (1687) constituent une solide synthèse des techniques instrumentales de l'époque. Il a publié également des œuvres de musique vocale sacrée.

Strozzi Pietro, ou Piero (Florence, XVI^e s.) compositeur italien. Il appartint à la *Camerata fiorentina*; V. Galilei en fit l'interlocuteur de G. Bardi, dans son *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581). Il fut madrigaliste dans la période de transition entre la polyphonie et la monodie.

Struck Jean-Baptiste → Stuck, Jean-Baptiste.

Strungk Nicolaus Adam (Brunswick 1640 - Dresde 1700) compositeur, organiste et violoniste allemand. Fils de l'organiste et compositeur DELPHIN S. (1601-1694), il fut célèbre comme organiste et surtout comme violoniste virtuose. Il composa une trentaine d'opéras, (dont les premiers idéalisent une forme typiquement allemande) et des œuvres de musique vocale et instrumentale. Avec sa production pour orgue et violon (tout aussi prolifique), de style vénitien et frescobaldien, il apporta une contribution remarquable aux problèmes de la technique d'exécution.

Strunk Oliver (Ithaca, New York, 1901 - Grottaferrata, Rome, 1980) musicologue américain. De formation allemande, il fut l'un des fondateurs de la musicologie américaine. Il s'intéressa notamment au

chant liturgique ancien des Eglises orientales et occidentales : ses principales études sur le sujet sont réunies dans les ouvrages *Essays on Music in the Western World* («la Musique dans le monde occidental», 1974) et *Essays on Music in the Byzantine World* («la Musique dans le monde byzantin», 1975). Son anthologie critique d'écrits sur la musique, des Grecs à Wagner, *Source Readings in Music History* («Matériaux de lecture dans l'histoire de la musique», 1950, 2/1965) a été largement diffusée.

Stuart Leslie, pseudonyme de Thomas Augustine Barrett (Southport, Surrey, 1866 - Richmond 1928) organiste et compositeur anglais. Après s'être installé à Londres, il se fit connaître comme auteur d'opérettes, dont *Floradora* (1889) qui obtint un succès particulier, et de chansons.

Stucevski Joachim (Rommy, Ukraine, 1891) compositeur, violoncelliste et musicologue israélien. Il étudia tout d'abord en Ukraine, son pays d'origine, puis en Allemagne. A Vienne dès 1924, il composa *Wiener Streichquartett* et *Wiener Trio*, puis s'installa en 1938 à Tel-Aviv. Il écrivit des musiques de scène et symphoniques et, surtout, des œuvres de musique de chambre, s'inspirant fréquemment de la musique juive qu'il étudia et dont il fit des transcriptions.

Stuck Jean-Baptiste, ou J. B. Struck, dit «Batistin» S. (Livourne v. 1680 - Paris 1755) violoncelliste et compositeur français. Venu de Naples à Paris vers 1705, il fut le premier à introduire, à l'Opéra, le violoncelle dans l'orchestre en remplacement de la viole de gambe. Lié à la musique italienne par sa production théâtrale (4 opéras et ballets), il donna le meilleur de lui-même dans les *Cantates françaises* (4 vol., 1706-1714).

Stuckenschmidt Hans Heinz (Strasbourg 1901) critique musical allemand. Elève de Schoenberg, il a apporté une contribution essentielle à la diffusion de la musique contemporaine et d'avant-garde. Ses œuvres sont *Schoenberg* (1951), *Neue Musik*, (1951, trad. franç. 1956 : «Musique Nouvelle»), *Stravinski* (1957), *B. Blacher* (1963), *M. Ravel* (1966) et *F. Busoni* (1967).

Stumpf Friedrich Carl (Wiesentheid, Basse-Franconie, 1848 - Berlin 1936) psychologue de la musique allemand. Il poursuivit les recherches de Helmholtz, tout en s'occupant d'ethnologie musicale; il fut le premier à utiliser le phonographe pour enregistrer la musique primitive asiatique. Il fonda, avec ses élèves O. Abraham et E. Hornbostel, les archives phonographiques de Berlin (1900). Avec ces derniers et son autre élève C. Sachs, il créa l'«école d'ethnomusicologie de Berlin», d'inspiration positiviste. Citons parmi ses œuvres : *Tonpsychologie* («Psychologie de la musique», 1883-1890, premier traité systématique de la discipline, 2 vol.), *Gesch. des Konsonanzbegriffes* («Histoire du concept de consonance», 1896) et *Die anfänge der Musik* («les Origines de la musique», 1911).

Stuppner Hubert (Bolzano 1944) compositeur italien. Il s'est perfectionné à Darmstadt, Hambourg et Berlin. Il a à son actif la publication de méthodes didactiques, des émissions radiophoniques et des conférences; il s'intéresse à la musicothérapie et a mené des recherches psychanalytiques sur la musique. Il a composé des œuvres pour bande magnétique, pour orchestre de chambre, pour chœur, pour ensembles théâtraux expérimentaux (tel que *...de la soirée passée...*, fable musicale en un prologue et trois actes).

styrienne nom donné à un type de danse pratiquée dans les cours, aux XVII^{e} et XVIII^{e} s. Malgré sa dénomination, elle ne sembla avoir aucun lien avec la Styrie. En général à 2/4, elle est de mouvement modéré et dans une tonalité mineure.

Subirá Puig José, également connu sous le nom de Jesús A. Ribó (Barcelone 1882 - Madrid 1980) musicologue espagnol. Il a étudié le théâtre musical espagnol, notamment celui des XVII^{e} et XVIII^{e} s., ainsi que la musique espagnole et hispano-américaine. Il est l'auteur de plusieurs essais et monographies, dont *la Música en la Casa de Alba* (1927), *Catálogo músical de la B. N. de Madrid* (avec H. Anglés, 1946-1951, 3 vol.), *Temas musicales madrileños* (1971).

subwoofer haut-parleur qui sert, dans certains systèmes de diffusion du son, à reproduire les basses profondes, généralement situées en dessous de 120 hertz. Etant donné la faible directionnalité des sons de fréquence inférieure à ce seuil, ils participent très peu à la reconstitution de l'espace sonore et de son image stéréophonique. Souvent donc, si l'on adopte un s., on peut avoir recours à un système de diffusion à trois caisses : un s. unique se charge de reproduire les fréquences les plus basses des deux canaux mixés, tandis que deux émetteurs, même de petites dimensions, placés dans la pièce suivant la règle du triangle équilatéral (→ stéréophonie), diffusent sur des canaux séparés les médiums et les aigus qui sont les principaux protagonistes de la reconstitution du paysage sonore du message d'origine.

Sucher Rosa, née Hasselbeck (Velburg, Haut-Palatin, 1849 - Eschweiller, Aix-la-Chapelle, 1927) soprano allemande. Elle commença très jeune sa carrière et demeura, de 1878 à 1888, à l'Opéra de Hambourg avant de se rendre à Berlin où elle resta jusqu'en 1903, année où elle fit ses adieux à la scène. Spécialiste du répertoire wagnérien, elle chanta très souvent à Bayreuth, de 1886 à 1899, et se produisit également à Vienne, Londres et New York. Grâce à la profondeur de ses conceptions d'interprétation, au charme de son phrasé et à son talent de comédienne, elle fut considérée, en plus d'une remarquable Sieglinde dans *Die Walküre* («la Walkyrie»), comme la meilleure Isolde de son époque.

Suchoň Eugen (Pezinok, Bratislava, 1908) compositeur tchécoslovaque. Elève de V. Novák, il a enseigné à Bratislava; il est considéré comme l'un des compositeurs slovaques contemporains les plus représentatifs à cause de sa contribution à la naissance d'un style national basé sur le folklore et sur la tonalité élargie et, par la suite, sur une plus large polymodalité. De ses 2 opéras, le plus connu (*le Tourbillon*, 1949) retrace la condition du peuple slovaque avant et après la révolution.

suite composition instrumentale baroque dont les mouvements sont constitués de formes de danses stylisées, de même tonalité. L'origine de la s. remonte à l'intérêt manifesté pour les danses, appartenant au genre profane et aux formes issues de modèles d'œuvres vocales, entraînant ainsi de nouveaux développements de la musique instrumentale (bien que l'on ne puisse négliger l'influence des formes du

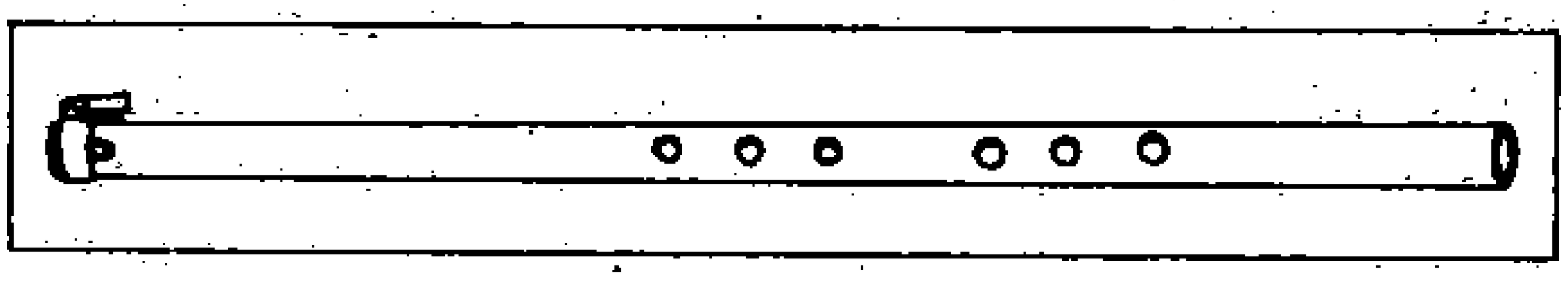
«ballet» vocal, dans le développement de la s.). Le point de départ de la s. se trouve dans l'enchaînement, habituel au XVI^e s., de deux formes de danses aux caractères et mouvements contrastés (danses de tempo lent ou modéré, habituellement de mouvement binaire — comme le *passamezzo*, la *pavane*, la *basse danse* —, liées à des danses rapides, surtout de rythme ternaire, comme la *saltarelle*, la *gaillarde*, ou la *gigue*). Le luth et le clavecin furent les principaux instruments utilisés dans l'exécution des danses au XVI^e s. La s., florissant dans toute l'Europe, au XVII^e s. et dans la première moitié du XVIII^e s., (en prenant parfois des noms divers) était destinée à différents instruments et groupes d'instruments; elle influença directement le langage instrumental jusqu'à la fin du XVIII^e s. Dans la première moitié du XVII^e s., la structure caractéristique de la s. fut établie, surtout grâce à J.J. Froberger : 4 danses (allemande, courante, sarabande, gigue) avec, entre les deux dernières, la présence fréquente d'autres mouvements de danses, comme la *bourrée*, la *gavotte*, la *loure*, le *menuet*, le *rigaudon*, et le *passe-pied*. Plus tard, on trouve également des s. avec prélude ou autre pièce introductive, et possédant un plus grand nombre de morceaux. Sur ce point, on peut remarquer que, à chaque période, la structure de la s. conserva une certaine élasticité et ne s'uniformisa jamais dans des principes rigides. Au XX^e s., la s. fut cultivée avec la recherche d'une réévocation stylisée (M. Ravel) et d'une récupération néoclassique, ou, plus généralement, comme ensemble de pièces libre de toute logique symphonique classique (s. de A. Schoenberg, P. Hindemith, B. Bartók).

sujet thème fondamental dans la forme musicale de la fugue. // Au XVI^e s., s. *cavato* (d'après une «clé» alphabétique) signifie un thème musical fondé sur les lettres d'un nom ou d'une phrase, correspondant à la dénomination alphabétique des notes. A l'époque moderne, le procédé s'est conservé avec l'utilisation des lettres de la dénomination alphabétique des pays de langue allemande et anglaise. On trouve des exemples célèbres dans les compositions sur le thème du nom, BACH (*si* bémol-*la* -*do* -*si* bécarre) de Bach lui-même, de Schumann, Liszt, Busoni, et Casella entre autres, et dans les *Variations sur le nom ABEGG* (*la* -*si* bémol-*mi* -*sol* -*sol*) de Schumann. Il existe plusieurs systèmes de «clés» à base alphabétique.

Suk Joseph (Křečovice, Bohême, 1874 - Benešov, Prague, 1935) violoniste et compositeur tchèque. Elève de Dvořák, il fut un célèbre concertiste et le fondateur du Quatuor tchèque. Il composa, outre 2 œuvres théâtrales, beaucoup de musique symphonique, dans le style nationaliste créé par Smetana, avec un goût prononcé pour la couleur, la description et l'emploi stylisé d'accents folkloriques : 2 symphonies, 3 poèmes symphoniques (dont *Prague*, 1904, et *Récits d'été*, 1907), 2 ouvertures (dont *Dramatique*, 1892), des fantaisies et autres morceaux. En outre, il écrivit des œuvres de musique de chambre (2 *Quatuors* pour cordes; *Quintette*, *Quatuor* et *Trio* pour piano, entre autres), des mélodies et de la musique chorale. Son petit-fils JOSEPH (1929) est un célèbre violoniste.

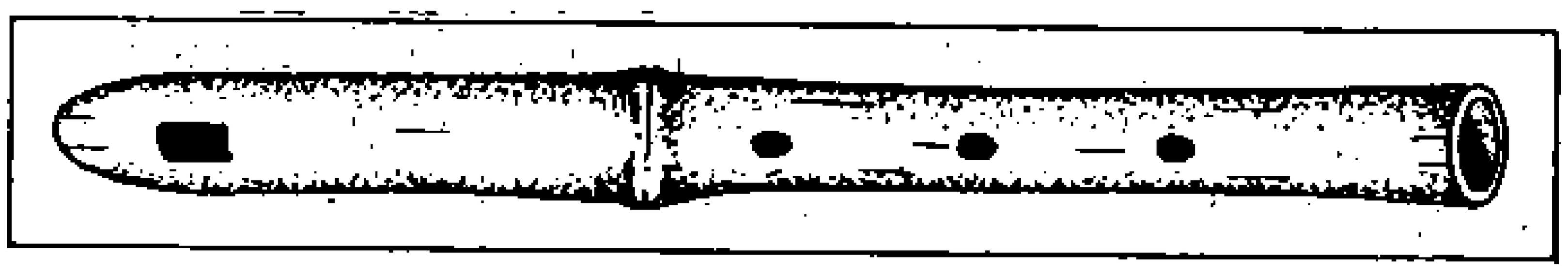
Šulek Stjepan (Zagreb 1914) compositeur, violoniste et chef d'orchestre yougoslave. Ses musiques allient des traits polyphoniques néobaroques à des modèles formels néoclassiques et à des tendances romantiques tardives (2 opéras; 6 symphonies, dont la seconde, *Héroïque*, date de 1946; des concertos, dont celui pour alto, 1951, etc.).

suling instrument aérophone de la musique indonésienne. C'est une flûte en roseau à pleine bouche et à fente extérieure : le canal dans lequel on souffle l'air n'est pas, en effet, creusé à l'intérieur du bec, entre le bloc et le roseau, mais il est constitué par une légère encoche dans la surface externe, sur laquelle est fixé un anneau de fibre végétale. Ainsi, l'air passe par un trou situé entre l'anneau et le roseau. Le s. peut avoir 4, 5 ou 6 trous pour les doigts et il peut être utilisé dans l'orchestre → gamelan ou dans la musique populaire.



Suling, flûte de la musique indonésienne.

sulittu flûte de roseau à bec de la musique populaire sarde. Il est tiré d'un morceau de roseau séché qui, à Barbagia, ne comporte pas de nœuds; à Logoduro, le roseau conserve en son milieu un nœud que l'on perce au fer rouge. Le premier possède quatre trous, tous antérieurs, dont le dernier produit un demi-ton utilisé pour les fioritures, tandis que le second est percé de trois trous antérieurs et d'un postérieur.



Sulittu, flûte de la musique populaire sarde.

Sullivan Arthur (Londres 1842 - 1900) compositeur anglais. Après avoir étudié au Conservatoire de Leipzig (1858-1861), il s'établit à Londres où il se fit connaître comme compositeur d'opérettes (inspirées des modèles viennois de J. Strauss fils et de ceux, parisiens, d'Offenbach), dont le succès dut beaucoup à l'apport déterminant des livrets de l'humoriste W. S. Gilbert; également représentées aux Etats-Unis, où *H. M. F. Pinafore* (1878), *Iolanthe* (1882) et *The Mikado* (1885) devinrent très populaires, elles influencèrent considérablement la nouvelle comédie musicale américaine.

Suñol y Baulenas Gregorio (Barcelone 1879 - Rome 1946) musicologue espagnol. Abbé bénédictin à Montserrat, il étudia à Solesmes avec Mocquereau et Pothier. Il est l'auteur, entre autres, de l'un des traités les plus importants de chant grégorien, *Introducción a la paleografía musical gregoriana* («Introduction à la paléographie musicale grégorienne», 1925).

Sun Ra pseudonyme de Sonny Blondt (Birmingham, Alabama, 1914) pianiste, chef d'orchestre et compositeur de jazz américain. Dans les années 40, il fut pianiste dans l'orchestre de Fletcher Henderson; en 1953, il fonda à Chicago le noyau de ce qui prit, en 1956, le nom d'Arkestra, orchestre d'esprit communautaire, animant un spectacle musical polyrythmique aux sonorités suggestives et insolites, où d'antiques traditions, des instruments et des rythmes

africains se fondent en une sereine vision cosmique, exprimée par la danse, les costumes et des symboles solaires. C'est à Arkestra que l'on doit les premiers exemples de free collectif. Parmi les musiciens (dont certains sont présents depuis la création du groupe), il faut citer les saxophonistes John Gilmore, Marshall Allen, Danny Davis et Pat Patrick, le contrebassiste Ronnie Boykins, le trombone Craig Harris, la chanteuse June Tyson et le percussionniste de *log drum* James Jackson.

superius au XVI^{e} s., nom de la partie la plus aiguë d'une composition polyphonique, correspondant au soprano moderne.

Supervía Conchita (Barcelone 1895 - Londres 1936) mezzo-soprano espagnole. Elle commença très jeune (1910) au théâtre Colón de Buenos Aires, dans *los Amantes de Teruel* de Bretón. Par la suite, elle se perfectionna en Italie et obtint un grand succès au théâtre Costanzi de Rome (1911) dans le rôle d'Octave, dans le *Rosenkavalier* («le Chevalier à la rose») de Strauss. Elle fit ensuite une fort brillante carrière et devint célèbre dans *Carmen* et dans le répertoire comique de Rossini. Elle brilla moins par ses qualités vocales que par la vivacité de son tempérament et sa présence scénique.

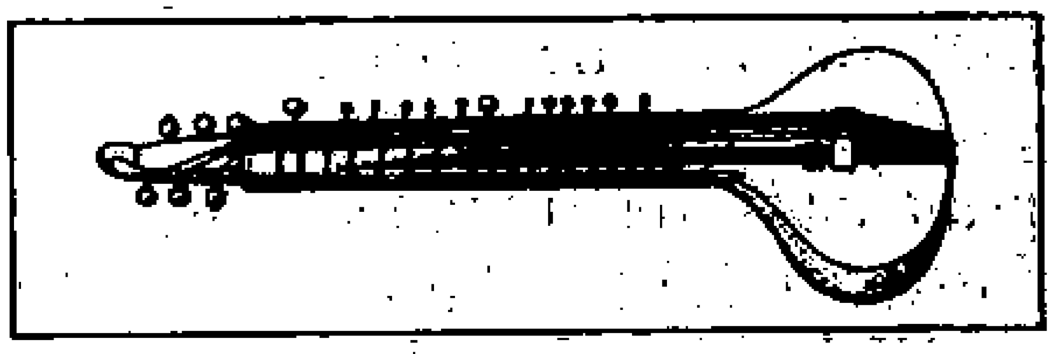
Supičič Ivo (Zagreb 1928) musicologue yougoslave. Il a fait ses études à la Sorbonne à Paris; depuis 1964, il est professeur à l'Académie de musique de Zagreb, où il a fondé, en 1970, l'«International Review of Aesthetics and Sociology of Music». Il a publié *Musique et société : perspectives pour une sociologie de la musique* (1971) et il s'occupe de questions esthétiques inhérentes à la musique contemporaine. Depuis 1979, il est professeur associé de musicologie à l'Université de Strasbourg.

Suppan Wolfgang (Irdning, Styrie, 1933) musicologue autrichien. Il dirige depuis 1974 l'Institut d'ethnomusicologie de Graz. Outre plusieurs ouvrages sur l'histoire de la musique en Styrie, il a à son actif des études et des recherches sur le chant populaire dans la zone allemande (*Chant populaire : recueil et recherche*, 1966) et sur l'histoire des instruments à vents, dont il a publié un *Lexique* (1971); il dirige depuis 1976 la revue d'études «Alta musica».

Suppé Franz von, de son vrai nom Francesco Ezechiele Ermenegildo Suppe-Demelli (Spalato 1819 - Vienne 1895) compositeur autrichien. Né en Croatie, mais d'origine belge, il se perfectionna à Vienne (dès 1835) avec I. Seyfried et S. Sechter. Il fut ensuite chef d'orchestre dans les théâtres viennois jusqu'à ce que, influencé par Offenbach, il se consacre à la composition d'opérettes; il en fit représenter 30 qui, bien que rivalisant par leurs personnages brillants et leur veine mélodique avec celles de J. Strauss fils, ne passèrent pas l'épreuve du temps (celles qui étaient très connues à l'époque sont *la Dame de pique*, 1864; *Die Schöne Galathea* («la Belle Galatée», 1865); *Leichte Kavallerie* («Cavalerie légère», 1866); *Bocaccio*, 1879). Il écrivit également 9 opéras, environ 200 musiques de scène (dont celles pour *Poète et paysan*, 1846), de la musique sacrée, des quatuors et des lieder.

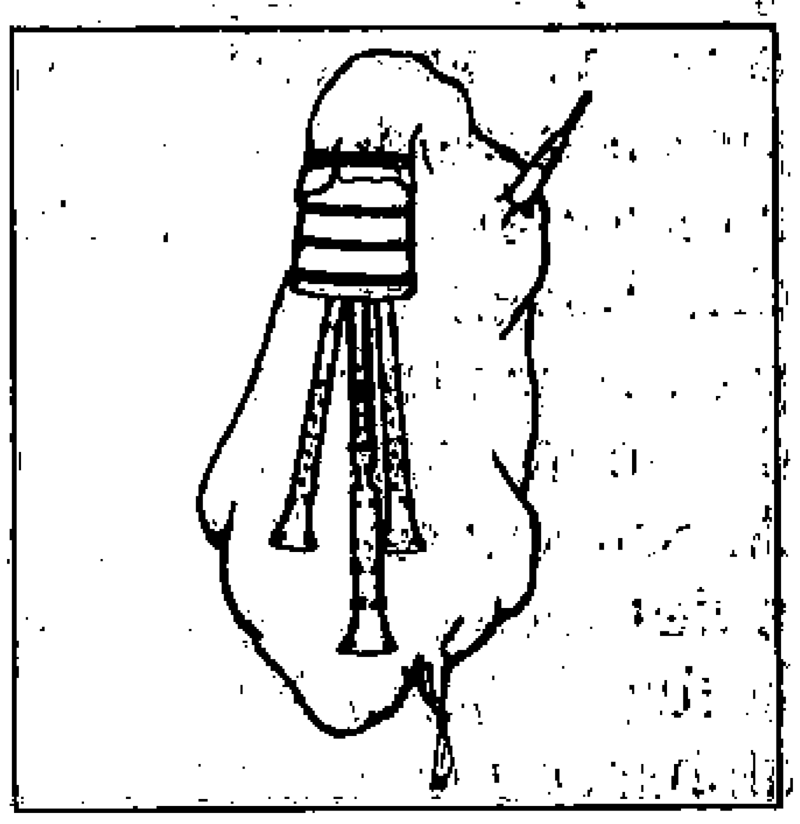
suraigu le plus aigu des sons compris dans le registre naturel d'une voix, le plus souvent féminine (et, à une époque, chez les castrats), obtenu au moyen d'une émission du son à mi-voix, produisant un timbre particulier, appelé *flautato*.

surbahar instrument cordophone de l'Inde du Nord. C'est pratiquement la version la plus grave du → sitâr, dont il dérive et auquel il ressemble beaucoup, bien qu'étant de taille supérieure.



Surbahar, instrument cordophone indien.

surdulina petite cornemuse des communautés italo-albanaises de Calabre septentrionale. Elle est composée d'une outre en peau de chèvre qui porte un bloc unique dans lequel sont fixés quatre tuyaux cylindriques à anche simple. Deux d'entre eux sont les basses (bourdons), accordés entre eux à l'octave, les deux autres sont les tuyaux mélodiques et sont pourvus de trous. La particularité de la s. est que l'un de ces deux tuyaux, celui de gauche, est bouché au fond, ce qui lui permet d'être réduit au silence en bouchant tous les trous. De cette façon, on peut obtenir un jeu très efficace de staccato qui exalte la vivacité rythmique de l'instrument.



Surdulina, petite cornemuse calabraise.

surf danse moderne dont les mouvements s'inspirent du sport nautique polynésien *surfing* et dont le rythme est proche du rock.

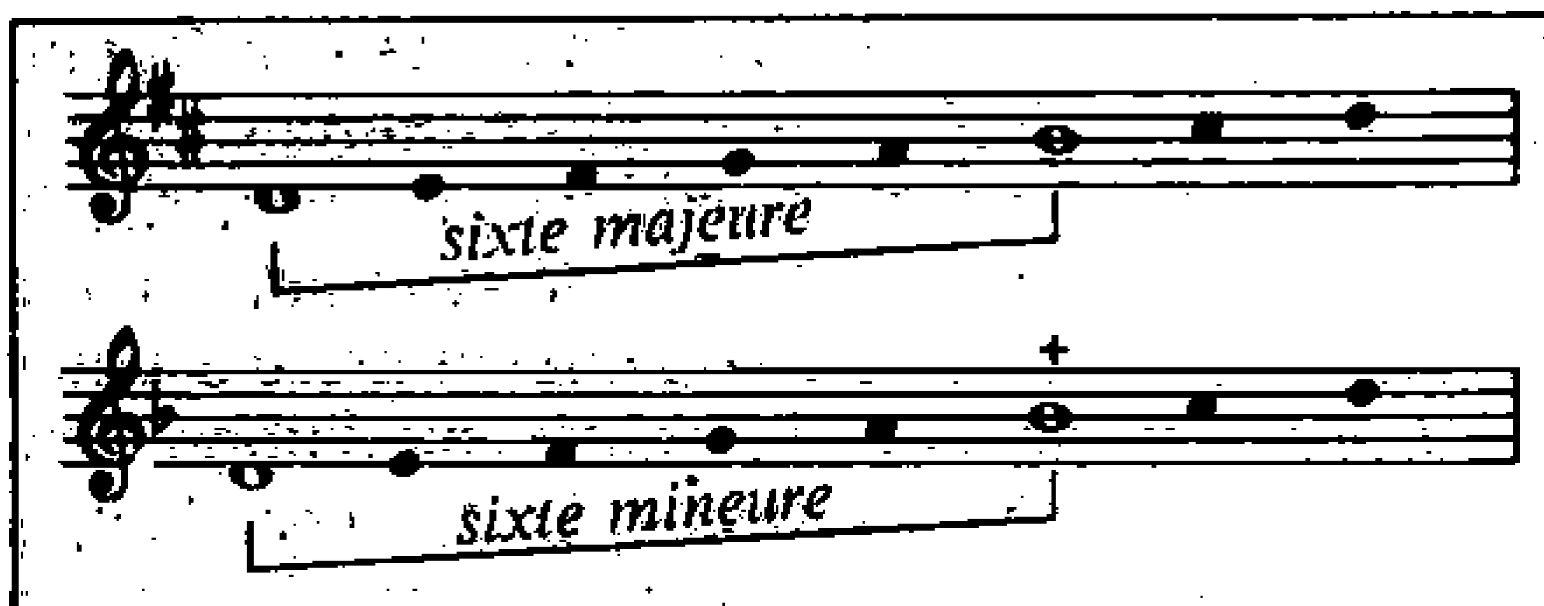
Surian Elvidio (Veli Losinj, Croatie, 1940) musicologue italien. Professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Pesaro, il travaille dans le domaine de la recherche des sources historiques et bibliographiques, notamment dans le secteur du théâtre d'opéra des XVIII^{e} et XIX^{e} s.; il a publié, entre autres, *A Checklist of Writings on 18th century French and Italian Opera* (1970); depuis 1975, il coordonne le groupe italien du RISM (Répertoire international des sources musicales).

Suriano Francesco → Soriano, Francesco.

surna → zamr.

Susato Thylman, ou Tilman ou Thielemann S. (Westphalie fin du XV^{e} s. - Anvers? entre 1561 et 1564) compositeur et éditeur musical flamand, d'origine allemande. Déjà calligraphe à Anvers en 1529, vers 1543, il y entreprit l'activité d'imprimeur et d'éditeur. Il y publia plus de 50 volumes, presque tous contenant ses propres compositions et celles d'autres auteurs franco-flamands (C. de Rore, Janequin, Josquin des Prés, Willaert, Clemens non Papa). Ami de Roland de Lassus, il fut le premier à publier ses œuvres.

sus-dominante terme musical désignant, dans le système tonal, la sixième note (degré) de la gamme majeure ou mineure, située immédiatement au-dessus



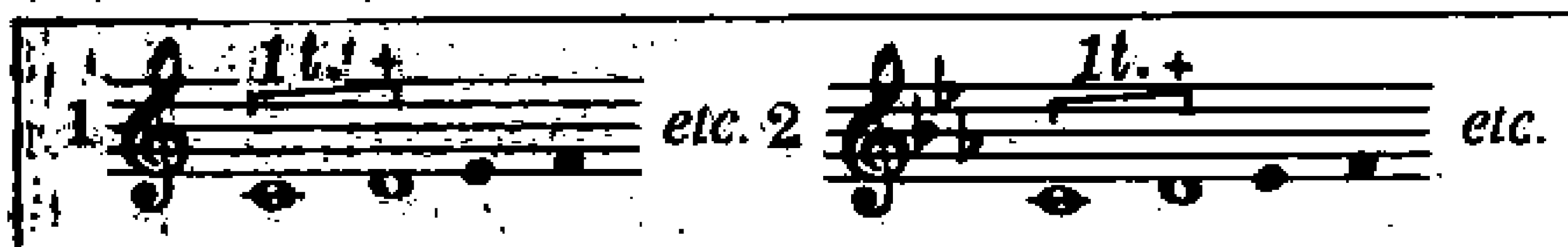
le signe (+) indique la sus-dominante de ré majeur et de ré mineur.

du cinquième degré, appelé dominante ; la s.-d. étant différente dans les deux gammes, elle en indique le mode (par ex., les s.-d. de *ré* majeur et de *ré* mineur sont successivement *si* et *si* bémol).

suspension pneumatique caractéristique d'un haut-parleur dont la caisse est complètement scellée hermétiquement, empêchant ainsi tout échange d'énergie entre l'intérieur et l'extérieur. Contrairement aux enceintes bass-reflex dont le volume de la caisse est déterminant pour le bon rendement du système, on peut construire en s. p. même des haut-parleurs de très petites dimensions (d'un volume de quelques litres), appelés mini-enceintes, très répandus et très pratiques même si, évidemment, ils sont limités à la gamme basse (ils ne poussent presque jamais leur réponse en fréquence en dessous de 80 Hz). Le principe de la s. p. est assez récent ; il a été appliqué pour la première fois il y a seulement 25 ans par la firme américaine Acoustic Research (AR). Le principe a ensuite été adopté universellement et, aujourd'hui, 90 % au moins des haut-parleurs commercialisés (hi-fi ou non) l'adoptent avec succès.

Süssmayr Franz Xaver (Schwanenstadt, Haute - Autriche 1766 - Vienne 1803) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Elève de Salieri et de Mozart (dont il fut l'ami intime), il composa une quarantaine d'opéras, des œuvres de musique vocale, instrumentale et de chambre, d'inspiration facile. Il est connu pour avoir achevé le *Requiem* de Mozart (il mit aussi en musique les récitatifs de *la Clémence de Titus*).

sus-tonique terme musical désignant, dans le système tonal, la seconde note (degré) d'une gamme majeure ou mineure, située immédiatement au-dessus de la première note ou fondamentale, appelée tonique.



le signe (+) indique la sus-tonique de do majeur (1) et de do mineur (2).

Suter Hermann (Kaiserstuhl, Argovie, 1870 - Bâle 1926) compositeur suisse. Sa production (dont l'oratorio *les Laudes de saint François d'Assise*, 1924), bien qu'influencée par la fin du romantisme allemand, le place parmi les meilleurs compositeurs suisses modernes.

Sutermeister Heinrich (Feuerthalen, Sciaffusa, 1910) compositeur suisse. Il fit ses études à Paris (avec Honegger) et à Munich (avec Orff). Parmi ses œuvres théâtrales (outre celles radiophoniques et télévisées) on connaît bien *Romeo und Julia* (1940), en partie influencée par la dernière péridoe de Verdi et par le *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Il a également composé beaucoup de musique instrumentale, symphonique, de chambre et chorale (dont *Danse des morts de Berne*, pour solistes, deux chœurs, chœur d'enfants et orchestre).

Sutherland Joan (Point Piper, Sydney, 1926) soprano australienne. Après avoir fait ses études dans son pays et s'être perfectionnée à Londres, elle s'est affirmée, depuis 1957, comme une chanteuse d'une stature exceptionnelle ; elle peut être considérée comme l'acteur principal, avec Maria Callas et Marilyn Horne, de la « renaissance du bel canto ». Grâce à sa voix très étendue, pénétrante et limpide, elle s'est imposée par sa capacité d'exécuter le répertoire avec le timbre et le volume d'une soprano lyrique, faisant preuve d'une virtuosité exceptionnelle et probablement unique durant ce siècle. Ses autres qualités sont l'extrême finesse et l'élégance de son chant, et un sens très aigu de l'expression. Elle privilégie Haendel, Bellini et Donizetti, mais elle fait preuve d'une aisance moindre dans plusieurs de ses approches de Verdi.

Suvini Zerboni maison d'édition musicale italienne, fondée en 1930 à Milan par la société théâtrale du même nom, reprise en 1932 par Paolo Giordani et finalement par Ladislao Sugar (1948). Son activité éditoriale majeure se situe dans le cadre de la musique légère, mais elle possède depuis longtemps un catalogue étendu d'auteurs contemporains italiens.

Suzuki Shinichi (Nagoya 1898) pédagogue japonais. Après avoir fait des études de violon en Allemagne, il se consacra, à son retour au Japon, à l'enseignement, tout d'abord dans des écoles élémentaires et secondaires, puis au Talent Education Institute de Matsumoto qu'il fonda en 1948, selon une méthode personnelle fondée sur le principe de l'apprentissage naturel de la langue maternelle, sur l'étude de la psychologie enfantine et sur la possibilité de développement des capacités innées de tout enfant avant tout processus d'alphabétisation. Cette méthode fut employée, par la suite, dans de nombreux pays.

Svendsen Johan Severin (Oslo 1840 - Copenhague 1911) compositeur et chef d'orchestre norvégien. Sa production (un mélologue, des œuvres symphoniques, une *Messe brève* pour solistes, chœur et orchestre, des œuvres de musique de chambre), dans laquelle se fondent habilement des caractères romantiques et nationaux, le place parmi les compositeurs norvégiens les plus représentatifs du XIX^e^ s.

Svetlanov Evgheni (Moscou 1928) chef d'orchestre soviétique. Elève au Conservatoire de Moscou, il commença sa carrière comme assistant, puis comme directeur du théâtre du Bolchoï. En 1965, il prit la direction de l'Orchestre symphonique d'Etat d'URSS, avec lequel il a réalisé des tournées de concerts dans le monde entier. « Artiste du peuple » en 1968, il a gagné le Prix Lénine et le Prix Glinka et a été le protagoniste du film *le Chef d'orchestre*.

Sviridov Youri Vasilievitch (Fatez, Kursk, 1915) compositeur soviétique. Elève de D. Chostakovitch au Conservatoire de Léningrad, il obtint son premier succès avec l'oratorio pour solistes, chœur et orchestre *Poème « à la mémoire de Serge Essénine »* (1955-1956), puis triompha de nouveau en 1959 avec un *Oratorio pathétique* analogue sur des textes de V. Maïakovski. Auteur typiquement traditionnel qui

s'inspire de thèmes nationaux ou soviétiques, il excelle dans la production vocale (notamment dans les pièces lyriques pour chant et piano) grâce à sa capacité de fondre intimement musique et chant; mais il a également écrit plusieurs œuvres instrumentales de chambre, des musiques de scène et de film, ainsi que deux comédies musicales. De 1962 à 1974, il a été secrétaire de l'Union des compositeurs soviétiques; nommé «Artiste du peuple» en 1970, «Héros des travailleurs socialistes» en 1975, il a été décoré deux fois du Prix Lénine.

Swarowski Hans (Budapest 1899 - Salzbourg 1975) chef d'orchestre autrichien. Il fit ses études avec Schoenberg, Webern et R. Strauss puis il dirigea les plus grands orchestres allemands et autrichiens. A partir de 1941, il fut professeur à l'Académie de musique de Vienne où il eut comme élèves, entre autres, C. Abbado et Z. Mehta.

Sweelinck Jan Pieterszoon (Deventer 1562 - Amsterdam 1621) compositeur et organiste flamand. De 1577 à sa mort, il fut organiste de la Oude Kerk d'Amsterdam, menant également une activité de chef de chœur et d'enseignant. L'importance historique de S. réside essentiellement dans sa production instrumentale — curieusement restée entièrement inédite à son époque — qui donnera naissance à l'école d'orgue ou de clavecin nordique, culminant avec Buxtehude. Sa production compte une soixantaine d'œuvres, parmi lesquelles 24 chorals, 19 fantaisies, 13 toccatas et 7 séries de variations sur des lieder profanes. Proche de la culture allemande, mais ayant vécu en étroit contact avec le milieu des virginalistes anglais et fortement influencé par la musique italienne, S. révèle une grande capacité de synthèse et symbolise le passage d'une conception instrumentale encore informe et peu précise, à une structure désormais définie dans chacune de ses parties. Calviniste, il conçut ses psaumes (sous la forme de thème à variations) non comme des œuvres destinées au culte, mais comme un art de dévotion; il traita sur le même plan la musique sacrée et profane, privilégiant l'originalité et la fantaisie. Dans le domaine vocal, sa production comprend 18 chansons (1594), 4 livres d'adaptations polyphoniques (de 4 à 8 voix) des *Psaumes de David* (1604-1621), sur les mélodies traditionnelles du Psautier huguenot, un livre de *Rimes françoises et italiennes* (1612), un livre de motets avec basse continue (1619) et quelques œuvres de circonstance. Sa production marque la fin de la grande école franco-flamande, dont S. peut être considéré comme le dernier représentant.

Swieten Gottfried van (Leyde 1733 - Vienne 1803) mécène, baron et mélomane autrichien. A partir de 1777, il vécut à Vienne, où il promut les exécutions des œuvres de Haendel, Bach et Hasse, en contribuant de façon notable au retour de l'intérêt pour la musique vocale baroque. Il fut également compositeur amateur de musique lyrique et symphonique.

swing élément fondamental du jazz et période de l'histoire du jazz comprise entre le New Orleans et le bop. Le terme, que traduit le verbe «balancer», indique donc, dans sa première acception, ce sens du balancement suggéré par la tension rythmique, par le jeu des accentuations, des avances et des retards qui, comme tout le jazz, ne peut absolument pas être fixé sur le papier. Il est présent dans toute l'évolution de cette musique, tout en se modifiant dans sa formulation suivant les différentes modes rythmiques. Le s. comme rythme constant et uniforme a caractérisé la période historique auquel il a donné son nom et qui a vu, à la fin des années 20, notamment grâce à Louis Armstrong, l'affirmation du soliste sur l'improvisation collective de New Orleans. Le s., cependant, a également coïncidé avec l'épanouissement des grands orchestres dans lesquels se distinguaient les solistes (Fletcher Henderson, Duke Ellington, Earl Hines, etc.). La dégénérescence commerciale, parallèle à la diffusion du jazz hors des limites de la population afro-américaine, a poussé la critique à taxer cette période de décadente; en réalité, ce jugement ne s'applique qu'à la production de consommation et aux tentatives d'assimilation de la musique noire aux canons idéologiques blancs dominants (Benny Goodman). Les solistes de la période s., de Coleman Hawkins à Roy Eldridge, sont en revanche restés dans le cadre de la culture afro-américaine, tout en devant tenir compte de l'«autre» public et de ses modes de communication. De nombreux grands orchestres se sont exprimés dans ce contexte (Count Basie), tout en subissant, parfois, l'influence de sophistications formelles étrangères.

SWV sigle accompagnant la numérotation des œuvres de H. Schütz, selon le catalogue établi par W. Bittinger (*Schütz-Werke-Verzeichnis*).

syllabique, style style de chant grégorien dans lequel chaque syllabe du texte est chantée sur une seule note; il s'oppose au *style mélismatique*, dans lequel une syllabe est chantée sur plusieurs notes (appelées *mélismes*).

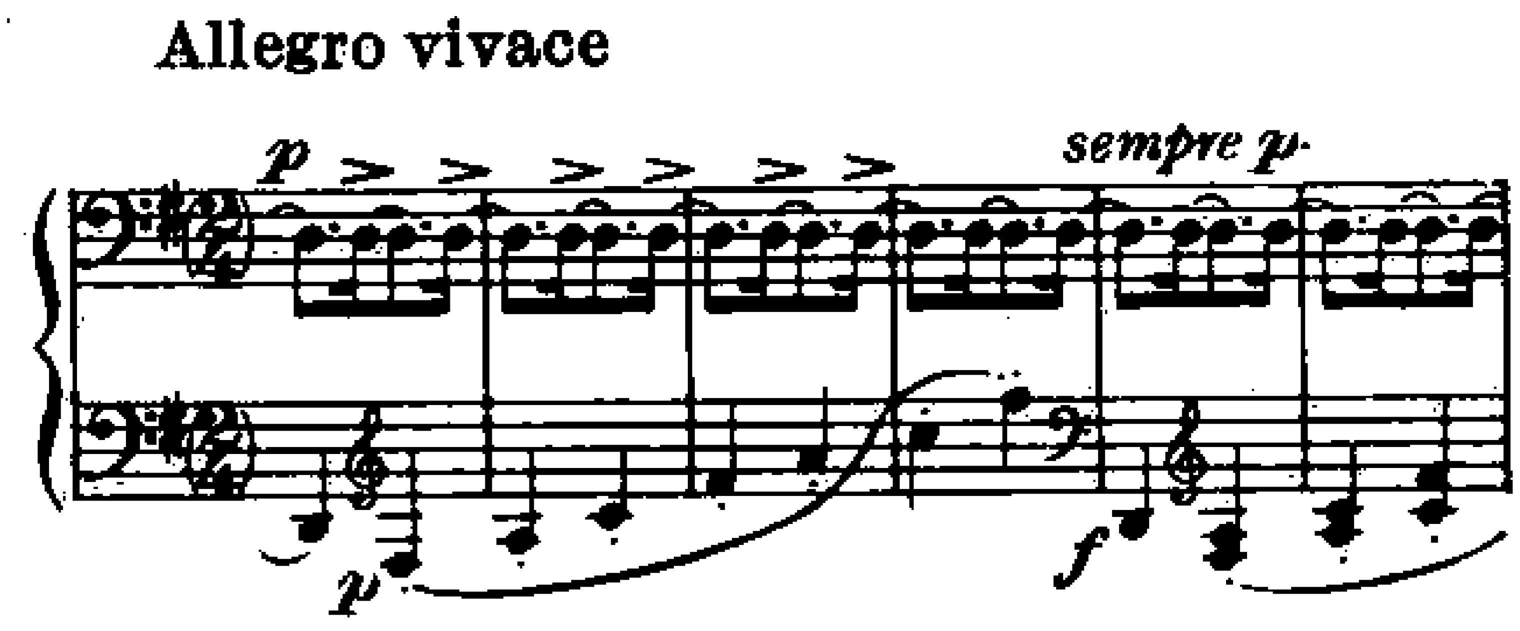
sympathie dans l'usage courant, ce terme se réfère à des vibrations (*vibrations par s.* ou *sympathiques*) qui sont produites par effet de → résonance.

symphonie, *symphonia* chez les Grecs, le terme désignait, dans son acception la plus spécifique, la consonance (*symphonia :* octave, quinte, quarte) opposée à la *diaphonia* des autres intervalles, et cette signification se maintint chez les théoriciens médiévaux. Ce n'est qu'au XV^e^ s, que le mot semble être employé pour désigner des compositions pour instruments, sans impliquer de précisions de formes ou de destinations. En 1589, Marenzio appelle s., une pièce instrumentale (ou pour voix et instrument) introduisant un intermède et, dans la période suivante, le terme apparaît dans le processus d'émancipation de la musique instrumentale, par rapport à la musique vocale (G. Gabrieli, Banchieri, S. Rossi, Viadana, B. Marini, etc.) toujours avec une signification générique, pas toujours distincte de la sonate, à l'exception d'un recours fréquent aux formes bipartites avec reprise. Au milieu du XVII^e^ s., on appela s., les introductions instrumentales de l'opéra, de l'oratorio et de la cantate; celles-ci se développèrent jusqu'à se fixer vers la fin du siècle, surtout avec A. Scarlatti dans la structure tripartite (allegro-adagio-allegro) de l'*ouverture* italienne (ou, en tous cas, avant un opéra). Toujours au XVII^e^ s., la s. (comme la sonate) servit, en outre, de pièce introductive dans les compositions instrumentales, et surtout dans les suites allemandes. Au milieu du XVIII^e^ s., la s. commença à devenir une composition de concert autonome et à prendre une structure qui donnera naissance à la s. moderne. La pluralité des thèses,

avancées sur son origine reflètent la multiplicité des éléments formels et stylistiques, venant de directions différentes. A la contribution apportée par l'école de Mannheim avec Stamitz et Cannabich (développement et planification des ressources orchestrales), s'ajouta l'apport italien des pratiques instrumentales florissantes, cultivées à Milan et Venise (par Vivaldi, Sammartini, Lampugnani) ainsi que l'apport de l'école viennoise de Reutter, Wagenseil, Monn, Starzer et, enfin, l'apport de Haydn, et de l'école française du trio instrumental *(symphonies en trio)*, initialement développé par la *suite* et l'*ouverture* à la française (Leclair, Aubert, entre autres). Avec Haydn et Mozart, la s. devint, peu à peu, non seulement une forme déjà organisée et stabilisée, mais aussi une catégorie stylistique. De ce point de vue, la contribution de Beethoven fut décisive; avec lui s'affirma un véritable langage symphonique, destiné à se répandre indirectement, également dans d'autres formes de composition. On entend par «langage symphonique», l'articulation multiple du discours musical, dans les différents plans sonores, individualisés de façon variable. Une articulation fondamentale tient compte des registres grave, médium et aigu de l'orchestre; une autre vise les instruments de premier plan (cordes), par rapport à ceux de résonance plus lointaine (cors, hautbois, etc.) et ainsi de suite. La s. classique est composée généralement de 4 mouvements : l'allegro (de forme sonate, parfois précédé d'une introduction grave), l'adagio (le plus souvent en forme de lied), le menuet (parfois rondo, ou, chez Beethoven, *scherzo*), le final (*vivace* ou *presto*, le plus souvent en forme de rondo). A l'époque romantique, avec Schubert, Mendelssohn, Schumann et Brahms, la structure de la s. s'amplifia, dans les élaborations thématiques, les groupes instrumentaux et dans l'emploi des timbres, pour atteindre les constructions colossales de Bruckner et Mahler. Plusieurs compositeurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e s., issus des nouvelles écoles nationales (Tchaïkovski, Dvořák, Sibelius, Scriabine, Miaskovski) se référèrent plus ou moins directement à l'héritage romantique et post-romantique. L'intérêt pour les formes archaïques, répandues dans la première moitié du XX^e s. en France, en Allemagne et en Italie, mena vers d'autres directions : s. de dimension contenue, structures claires, ensembles réduits, s. souvent destinées à la musique de chambre, dans lesquelles il est fréquent d'avoir recours à des schémas antérieurs à la s. classique, reprenant ainsi souvent le sens de l'antique signification générique de «composition pour groupe d'instruments» (Schoenberg, Stravinski, Webern, Roussel, Malipiero, Martinů et, récemment, Pousseur). Les s. de Hindemith, Milhaud, Villa-Lobos, Prokoviev, Chostakovitch utilisèrent encore des structures classiques, mais avec une abondance particulière de timbres instrumentaux.

symphonique, musique ensemble des compositions musicales dont l'exécution nécessite l'emploi d'un orchestre.

syncope effet rythmique produit par la scansion d'un son entendu, dans le contexte de la composition, comme une anticipation ou un retard, selon la règle implicite d'une mesure donnée. Elle est perçue comme un décalage d'accent et on la définit comme un son accentué sur un temps *faible* ou une subdi-



Exemple de syncope (L. von Beethoven : Sonate pour piano op. 31, n° 1, premier mouvement).

vision du temps *faible* ou plus faible, au lieu d'être accentué sur le temps ou la division du temps *fort* ou plus fort, qui lui est propre. On trouve un usage fréquent de la s. dans le jazz et dans la musique de variétés.

syndicat association professionnelle ayant pour but la solidarité mutuelle, l'entraide dans le cadre du travail et la défense des intérêts professionnels communs de ses adhérents. Dans le milieu musical, les racines historiques du syndicat se retrouvent dans les confréries médiévales (aussi appelées congrégations ou compagnies); le premier cas connu de revendication syndicale organisée est peut-être, dans l'histoire de la musique occidentale, celui dont parle, entre autres, Tite-Live (*Décades*, 1, IX, 30) à propos d'un groupe de musiciens qui, engagés pour une cérémonie au Forum de Rome, vers la fin du IV^e s. av. J.-C., s'abstinrent de jouer. Les confréries médiévales (it. *confraternita*, all. *Bruderschaften*), qui apparurent en Europe aux XII^e et XIII^e s., se proposaient initialement de chanter les Laudes ou de mettre en scène les représentations sacrées, comme, en France, la Confrérie de la Passion (dissoute en 1676), qui eut pour activité essentielle la représentation des drames sacrés et, surtout, du mystère de la Passion. Ces associations se consacraient également à la préservation des instruments de travail (instruments de musique et textes manuscrits), à la formation professionnelle des jeunes destinés à faire partie du groupe, ainsi qu'à l'entraide sociale, se comportant, par là même, en véritables «corporations», dont elles étaient d'ailleurs l'émanation, avec leurs jurés, maîtres et apprentis : en France, où le principe du secours mutuel était très vivace, l'exemple de la Confrérie de Saint-Julien-des-Ménétriers, fondée en 1321 et supprimée en 1776, est le type même de ce genre d'association de musiciens. Les nombreux procès dont elle fut à l'origine, et notamment la grande «Affaire des Ménétriers», rendue célèbre par F. Couperin et ses *Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise*, montre combien ces confréries étaient puissantes et jalouses de leurs privilèges. En Allemagne, le célèbre mouvement des → Meistersinger eut un caractère éminemment esthétique. En Italie, puis, sur ce modèle, dans d'autres pays d'Europe, il est généralement admis que la transformation de certaines confréries joua un rôle déterminant dans la constitution de nombreuses → académies, et on leur doit, du début du XVI^e s. à la fin du XVIII^e s., la contribution la plus marquante à la survivance des pratiques associatives professionnelles. Outre l'Académie des Costanti (Florence, 1559), qui fut constituée par d'anciens membres de la Compagnie de S. Bernardino, on peut

citer, dans un cadre plus spécifiquement musical, l'Académie des Elevati (Florence, 1607), celle des Invaghiti (Mantoue, 1607), celle des Filomusi (Bologne, 1615), à l'origine des Filarmonici (Bologne, 1666), et l'Académie royale de musique (Paris, 1669). En France, toutes les associations, confréries, corporations et autres, furent dissoutes par la Constituante en mars 1791, mais, par la loi du 24 juillet 1793, la propriété littéraire et artistique fut reconnue, mettant fin au système des «privilèges de librairie» qui avait perduré pendant plusieurs siècles : la constitution fédérale des Etats-Unis, en 1787, avait déjà évoqué, aux fins de promouvoir les progrès des sciences et des arts utiles, la nécessité d'accorder aux auteurs et aux inventeurs un droit d'exclusivité sur une période limitée. Les premières véritables associations à caractère syndical dans le domaine de l'activité musicale se formèrent au XIX^e^ s., sous l'impulsion des premières grandes luttes organisées des travailleurs. Par exemple, l'Association des artistes musiciens, fondée en France en 1843, comptait déjà 5000 adhérents vers 1880. En 1878, la Società Orchestrale della Scala fut le premier exemple italien d'autogestion partielle, par les instrumentistes, de leur propre activité, dans le but de s'assurer la stabilité de l'emploi. Partout en Europe et aux Etats-Unis, le syndicalisme rassembla les artistes lyriques, les musiciens d'orchestre, puis, plus généralement, tous les travailleurs employés par les théâtres, les institutions de concerts, les radiotélévisions et les entreprises de tous genres, appartenant aux différentes catégories de musiciens d'orchestre, de choristes, de chanteurs, de danseurs, de chefs et directeurs d'orchestre, de machinistes, d'employés de service, etc. : protégeant les intérêts de diverses collectivités, on les appella syndicats de masses. Les professions libérales de la musique, tels les compositeurs ou les concertistes, se constituèrent en syndicats particuliers, comme en Italie, dans les années 1930, le Syndicat national des musiciens (SNM). En France, avaient été créées, dès 1829, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, et, en 1851, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACED), deux associations toujours actives, destinées à protéger les droits de leurs adhérents. L'évolution de la technologie, et, notamment, la diffusion de la musique par les procédés mécaniques, entraînèrent la formation de différentes associations de protection, comme le Bureau international de l'édition mécanique. En Italie (1926-1927), en Allemagne (1933) et en Espagne (1936-1939), les syndicats furent interdits et remplacés par un système corporatiste sous contrôle étatique. Depuis la Seconde Guerre mondiale, les syndicats ont évolué, et ceux qui s'occupent de la vie musicale, comme tous les autres, traitent les questions concernant les salaires, le travail, la sécurité et les services sociaux; ils peuvent également contribuer, soit de leur propre initiative, soit en déléguant leurs représentants de droit dans les organismes spécifiques, à la promotion de réformes du système des rapports de travail, y compris en se référant à des critères culturels et économiques d'ordre général. Le contrôle exercé par les syndicats de masses est particulièrement important dans l'organisation du travail (notamment dans les théâtres d'opéras et les institutions dotées de leurs propres ensembles et de leurs propres écoles), ce qui donne souvent lieu à des normes compliquées, parfois même spécieuses et controversées, conditionnant directement les résultats artistiques. On reconnaît aussi un caractère de syndicats aux associations d'employeurs directs et indirects du travail musical, destinées à protéger les intérêts de leurs catégories respectives. Les différentes associations syndicales, de travailleurs ou d'employeurs, font également partie de fédérations internationales, comme l'Union européenne de radiodiffusion (UER) ou la Fédération internationale de l'industrie phonographique (IFPI). Pour la propriété littéraire et artistique et les droits des auteurs, grâce, entre autres, à l'action des organisations syndicales, de nombreux pays ont adoptés des lois précises, même si les termes varient géographiquement : *copyright* chez les Anglo-Saxons, *Urheberrecht* en Allemagne ou *diritto di autore* en Italie. Par exemple, ces droits sont régis par la loi du 22 avril 1941 pour l'Italie, la loi du 31 juillet 1947 pour les Etats-Unis, la loi du 5 novembre 1956 pour la Grande-Bretagne, la loi du 11 mars 1957 pour la France et la loi du 9 septembre 1965 pour l'Allemagne. Des conventions internationales ont permis de garantir les droits des auteurs hors de leurs frontières : ainsi, la convention de Berne, conclue en 1886, puis révisée à Paris en 1896, à Berlin en 1908, à Rome en 1928, à Bruxelles en 1948, à Stockholm en 1967 et à Paris en 1971, regroupe-t-elle une cinquantaine de pays, de même que la convention universelle de Genève (1952). □

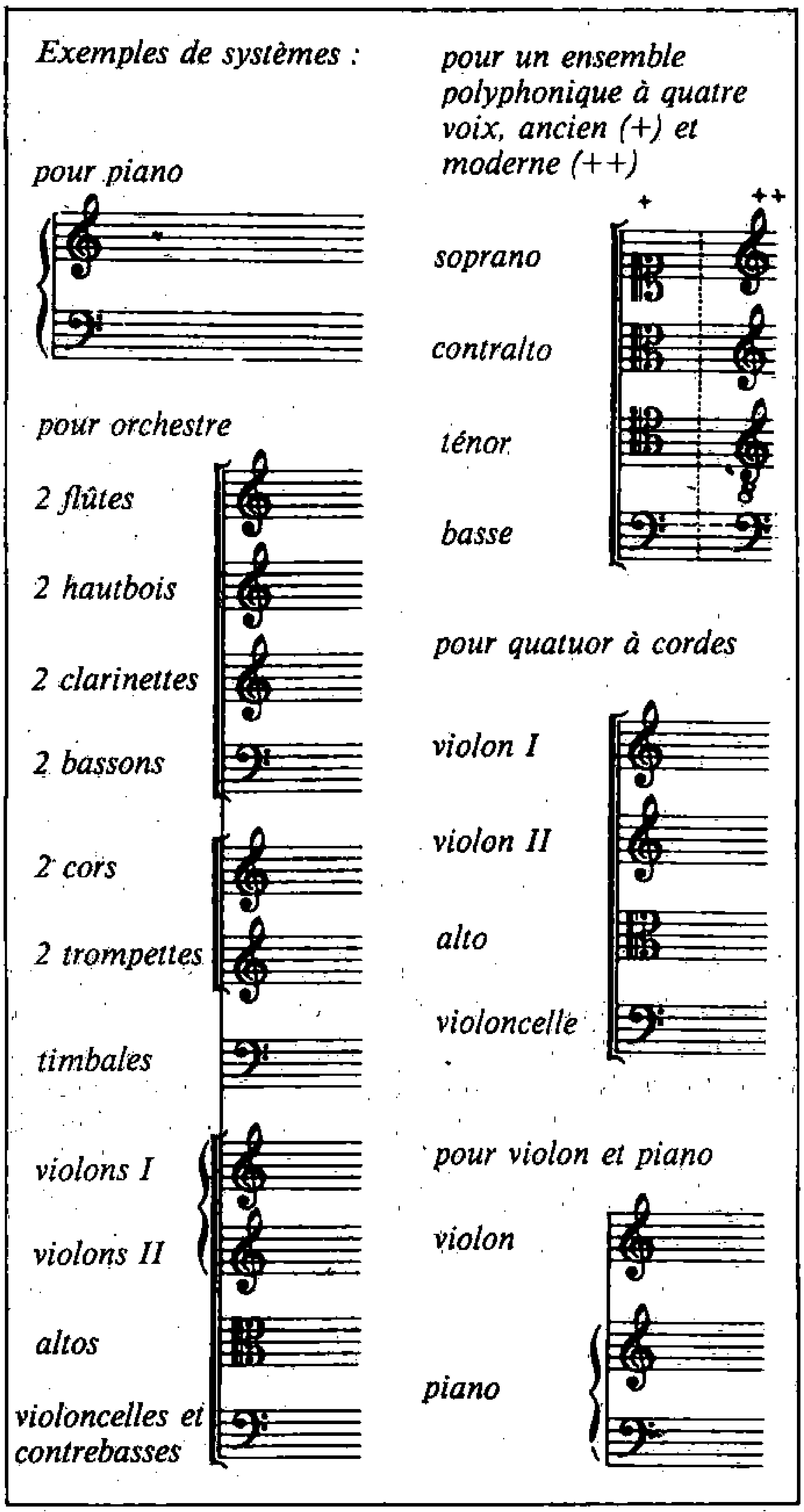
synthèse du son procédé de génération du son au moyen d'un modèle de simulation. Ce modèle peut être réalisé en reliant entre eux plusieurs dispositifs électroniques ou les modules d'un synthétiseur, en écrivant un programme par générateur, ou encore en définissant une formule mathématique. Les modèles de s. se divisent en analogiques, lorsqu'ils utilisent des fonctions continues dans toute leur amplitude, et en numériques, pour des fonctions discrètes (discontinues). Il existe plusieurs techniques de s. du son qui trouvent dans la musique → informatique leurs applications les plus intéressantes. Les principales sont les s. additive, soustractive, multiplicative (ou modulation à boucle), à modulation de fréquence, par distorsion non linéaire.

synthétiseur instrument de musique électronique créé par R. Moog dans les années 1960, dans le but de réunir en un seul instrument les principaux appareils d'un studio d'enregistrement de musique électronique. Le s. n'est pas un instrument codifié comme les instruments traditionnels, mais un ensemble coordonné de modules de traitement pouvant être connectés les uns aux autres; il devient un instrument grâce au schéma de liaison (*patch*) effectué. Chaque module possède une fonction spécifique, comme p. ex. l'oscillateur, le filtre, le générateur ou le modulateur d'amplitude, et peut être commandé soit manuellement, soit automatiquement par tension électrique. Grâce au système de programmation et de mémoire, il est également possible de produire de la musique sans l'intervention directe de l'homme. Le s. analogique s'est développé, jusqu'aux modèles commerciaux courants, à partir de prototypes dont la liaison entre les modules était réalisée par câble, et il a évolué en deux types. Le premier présente un clavier

d'orgue traditionnel et se caractérise par la simplicité de son utilisation, par un nombre limité de modules et de combinaisons possibles (souvent préétablies; p. ex. la famille des cordes), par la facilité de transport et un coût modéré. Le second, plus proche des concepts initiaux, produit un s. voisin de l'instrument de laboratoire, aux larges possibilités de choix des modules et doté d'un système simple, mais sans limitation de connexions, de mémoires de réglage (*sequencer*) et d'extensions en fonction des besoins; il est dit analogique car la tension électrique qui produit, p. ex., le son, varie de manière analogue à une grandeur physique correspondante — dans ce cas, la variation de pression de l'air. Depuis l'invention des technologies numériques, le s. analogique tend à être remplacé par le s. digital, dont les modules et les connexions sont tous réalisés par un ordinateur programmé à cet effet (→ informatique, musique). Il existe également des systèmes hybrides qui appliquent généralement le procédé analogique pour produire et traiter les sons, mais utilisent un ordinateur de petites dimensions pour commuter les connexions et effectuer les fonctions de réglage. Le s. est utilisé pour produire de la musique électronique aussi bien en direct sur scène que dans les enregistrements réalisés en studio. Il est également employé par les musiciens de jazz mais surtout dans la musique pop ou dans les bandes sonores cinématographiques pour créer des effets spéciaux.

syrinx instrument aérophone populaire répandu chez les anciens Grecs (qui en attribuèrent l'invention au dieu Pan, en l'appelant *flûte de Pan*) et dans plusieurs peuples asiatiques et sud-américains. Il consiste en une série de tuyaux de longueur décroissante bouchés au fond, ordonnés selon une gamme, liés les uns aux autres, de façon à ce que les embouchures soient au même niveau. On en joue, en déplaçant l'instrument sur les lèvres et en soufflant contre le bord des tuyaux. On peut l'utiliser comme instrument soliste, du fait de son extraordinaire agilité, comme dans le cas du *nai* roumain, permettant une grande virtuosité, ou il peut être joué en formation, allant de 2 joueurs minimum à 30 joueurs, comme dans les groupes folkloriques de Brianza, qui imitent les fanfares de cuivres. Dans d'autres cas (comme dans une partie des Andes), on joue du s. deux par deux, chacun possédant la moitié de la gamme, les notes étant distribuées alternativement entre les deux instruments, qui doivent ainsi être joués de manière à recomposer la mélodie «par emboîtement». On trouve l'élaboration la plus parfaite de ce système dans la musique de quelques peuples mélanésiens (are-are), chez lesquels près de 4 à 8 joueurs construisent des polyphonies très raffinées, en reconstituant la mélodie par autant d'instruments que de joueurs.

système ensemble de portées superposées à lire en même temps et réunissant des parties qui doivent être exécutées simultanément par un seul ou par plusieurs interprètes (par exemple dans la musique de piano et d'orgue, dans les partitions pour piano et chant, ou dans les partitions d'orchestre).



système musical ensemble des rapports qui relient les éléments d'un langage musical déterminé. Le terme est le plus souvent employé pour désigner une codification théorique (s. teléion, s. pythagoricien, s. zarlinien, s. tempéré, s. tonal, s. dodécaphonique, etc.), notamment en ce qui concerne les hauteurs. Dans cette acception particulière, le s. est synthétisé et représenté par l'→ échelle.

Szabó Ferenc (Budapest 1902-1969) compositeur hongrois. Il fut l'élève de Kodály à Budapest. Sa production (théâtrale, symphonique et de chambre), souvent inspirée d'événements politiques et fidèle au réalisme socialiste, a largement puisé dans le folklore musical hongrois.

Szabolcsi Bence (Budapest 1899-1973) musicologue hongrois. Elève de Kodály à Budapest et de H. Albert à Leipzig, il est considéré comme le fondateur de la musicologie hongroise. On lui doit la création (1961) des Archives Bartók de Budapest (aujourd'hui Institut de musicologie de l'Académie des sciences de Hongrie) et de la revue parallèle «Etudes musicologiques». Il est l'auteur d'un *Manuel d'histoire de la musique hongroise* (1947), *Des siècles de musique hongroise* (1959-1961) et de *Musiques de danse hongroises aux XVI*[e] *et XVII*[e] *s.* (1970); outre des études de musicologie comparée (*Histoire de la mélodie*, 1950), il a composé des monographies sur *F. Liszt* (1956) et sur *B. Bartók* (1956), des essais sur Haydn, sur Mozart, sur Beethoven et sur le classicisme viennois.

Szamotuly Waclaw → Waclaw de Szamotaly.

Szelényi István (Zólyom, auj. Zvolen, Slovaquie, 1904 - Budapest 1972) compositeur, pianiste et critique musical hongrois. Elève de Kodály, il eut une intense activité de concertiste (il contribua à faire connaître les avant-gardes en Hongrie) et de professeur. Sa vaste production (théâtrale, symphonique, vocale et de chambre) prend pour base un vigoureux constructivisme et se situe ensuite dans le cadre de l'école de Kodály, tout en accueillant des suggestions de Liszt.

Szell George (Budapest 1897 - Cleveland 1970) chef d'orchestre hongrois naturalisé américain. Elève de Reger, il s'établit aux Etats-Unis, où il dirigea le Metropolitan de New York de 1942 à 1945 et où, à partir de 1946, il fut nommé directeur de l'orchestre symphonique de Cleveland. Il se distingua comme interprète de Wagner et de Mozart.

Szervánszky Endre (Kistétény 1911-1977) compositeur hongrois. L'influence de Bartók et son rapport au folklore national ont été déterminants dans son travail; après la Seconde Guerre mondiale, il a élargi ses propres recherches jusqu'à adopter le dodécaphonisme dans les *Six Morceaux pour orchestre* de 1959.

Szeryng Henryk (Varsovie 1918 - Kassel 1988) violoniste polonais naturalisé mexicain. Il a étudié le violon à Berlin (avec C. Flesch) et la composition à Paris (avec Nadia Boulanger). Il a été l'un des grands violonistes de ce siècle dont le répertoire allait de Bach aux musiciens contemporains.

Szigeti Joseph (Budapest 1892 - Lucerne 1973) violoniste hongrois naturalisé américain. Elève de J. Hubay, il s'établit aux Etats-Unis en 1926 puis s'installa en Suisse en 1951. Egalement professeur, il publia une autobiographie, des ouvrages critiques sur le violon, des rééditions et des transcriptions de classiques. Ses interprétations d'auteurs contemporains (Bartók, Prokofiev, Stravinski, etc.) furent très appréciées.

Szokolay Sandor (Kúnágota 1931) compositeur hongrois. Il s'affirma avec l'opéra *Noces de sang* (1962-1964) de Lorca, dans un langage rappelant Bartók, Stravinski et Orff. Par la suite, il a adopté de libres procédés dodécaphoniques, notamment dans l'opéra *Hamlet* (1965-1968).

Szöllösy András (Szászváros 1921) compositeur et musicologue hongrois. Elève de Kodály et de Petrassi, il a dressé un catalogue des œuvres de Bartók. Sa musique ne révèle pas de caractères spécifiquement nationaux, mais un rapport éclectique avec les traditions et les techniques nouvelles.

Szymanowski Karol (Timošovka, Kiev, 1882 - Lausanne 1937) compositeur polonais. Fils de riches propriétaires polonais installés en Ukraine, il connut une enfance malheureuse; miné par la tuberculose osseuse, il fut contraint d'étudier avec un précepteur. Après avoir fondé une société pour la diffusion de la musique polonaise en Europe, il vécut tout d'abord à Leipzig et à Berlin (1906-1908), puis à Vienne (1910-1914), tout en voyageant beaucoup. A partir de 1927, il dirigea le Conservatoire de Varsovie, toujours freiné dans son travail par la gravité de sa maladie qui l'obligeait à passer de longues périodes en maison de repos avant d'y finalement mourir.

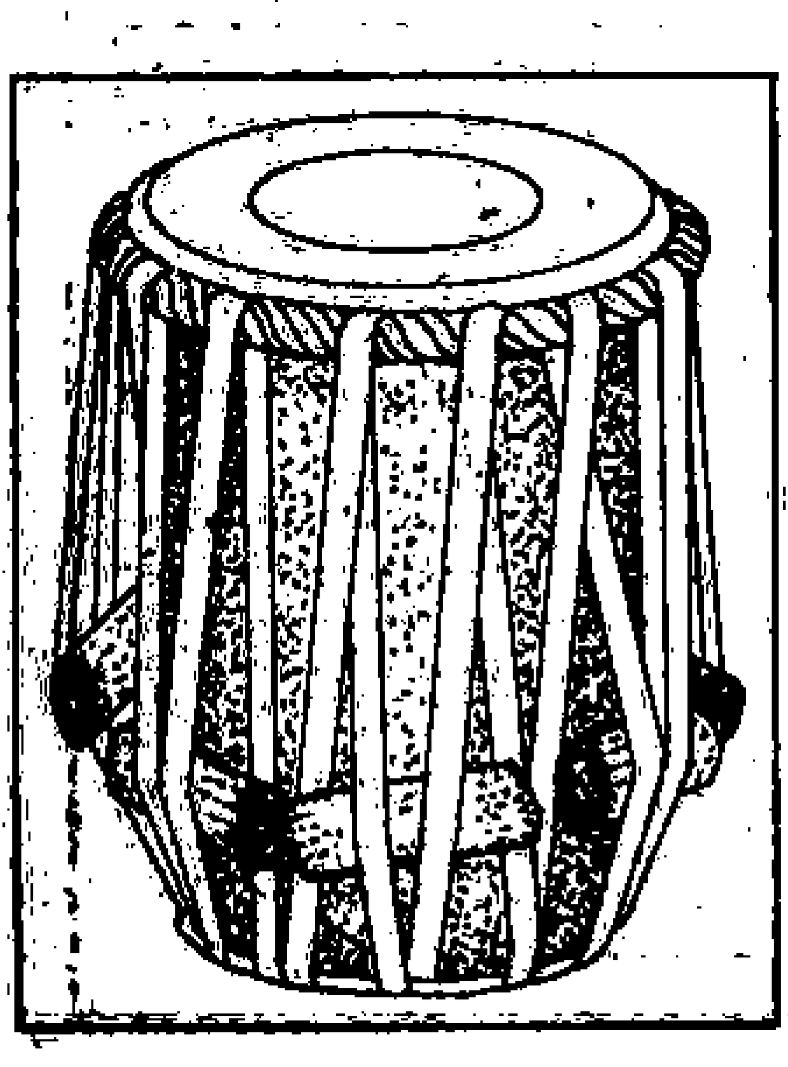
La figure de S. domine le panorama de la musique polonaise de la première moitié du XX^{e} s.; avec Chopin et Moniuszko, il est classé parmi les plus grands musiciens de Pologne. Malgré l'épanouissement de la musique polonaise entre les deux grandes guerres, S. est un compositeur isolé, lié seulement en partie à l'école nationale. Formé au contact des expériences européennes (l'impressionnisme français, la virtuosité instrumentale de la fin du XIX^{e} s., curieusement proche de Wagner, de Chopin, de Scriabine, de Schoenberg et de Stravinski), il réussit à créer un langage autonome, coloré et fantastique, teinté de rapprochements harmoniques audacieux et d'effets de timbre d'une intense suggestion : un langage qui, dans ses dernières œuvres, tend à réaliser la synthèse entre l'idiosyncrasie polonaise et l'esprit européen. Parmi ses compositions les plus représentatives, rappelons : les deux opéras *Hagith* (1922) et *le Roi Roger* (1926); les 4 symphonies (la troisième avec voix soliste et chœur, la quatrième concertante avec piano); des pièces lyriques pour voix et piano, dont les très beaux *Chants d'amour de Hafiz* (1911) et les *Chansons du muezzin amoureux*; les 3 célèbres poèmes pour violons et piano *Mythes* (dont *la Fontaine d'Aréthuse*, 1915); des œuvres pour chœur a cappella et avec orchestre (dont la cantate *Déméter* avec contralto et chœur féminin, 1917); les 2 quatuors (1917 et 1927); le splendide *Stabat Mater* (1926) pour solistes, chœur et orchestre, peut-être son chef-d'œuvre; les *2 Concertos* pour violon et orchestre (le plus connu est le n° 2, op. 61, 1933), et, enfin, les nombreuses pages pour piano (*Préludes* op. 1; *Variations* op. 3; *Etudes* op. 4 et op. 33; *Sonates* op. 8, 21, 36; *Fantaisie* op. 14, etc.).

T

t lettre servant d'abréviation 1) de «tempo» (a.t. = a tempo, etc.), 2) de «tutti» dans la musique pour orchestre, 3) de «ténor» ou de «taille» dans la musique vocale, 4) dans «tutte le corde» (t.c.) dans la musique de piano, 5) dans «tasto solo» (t.s.) dans la réalisation de la basse chiffrée, 6) de «talon» dans la musique pour cordes à archet, 7) de «tonique» en harmonique.

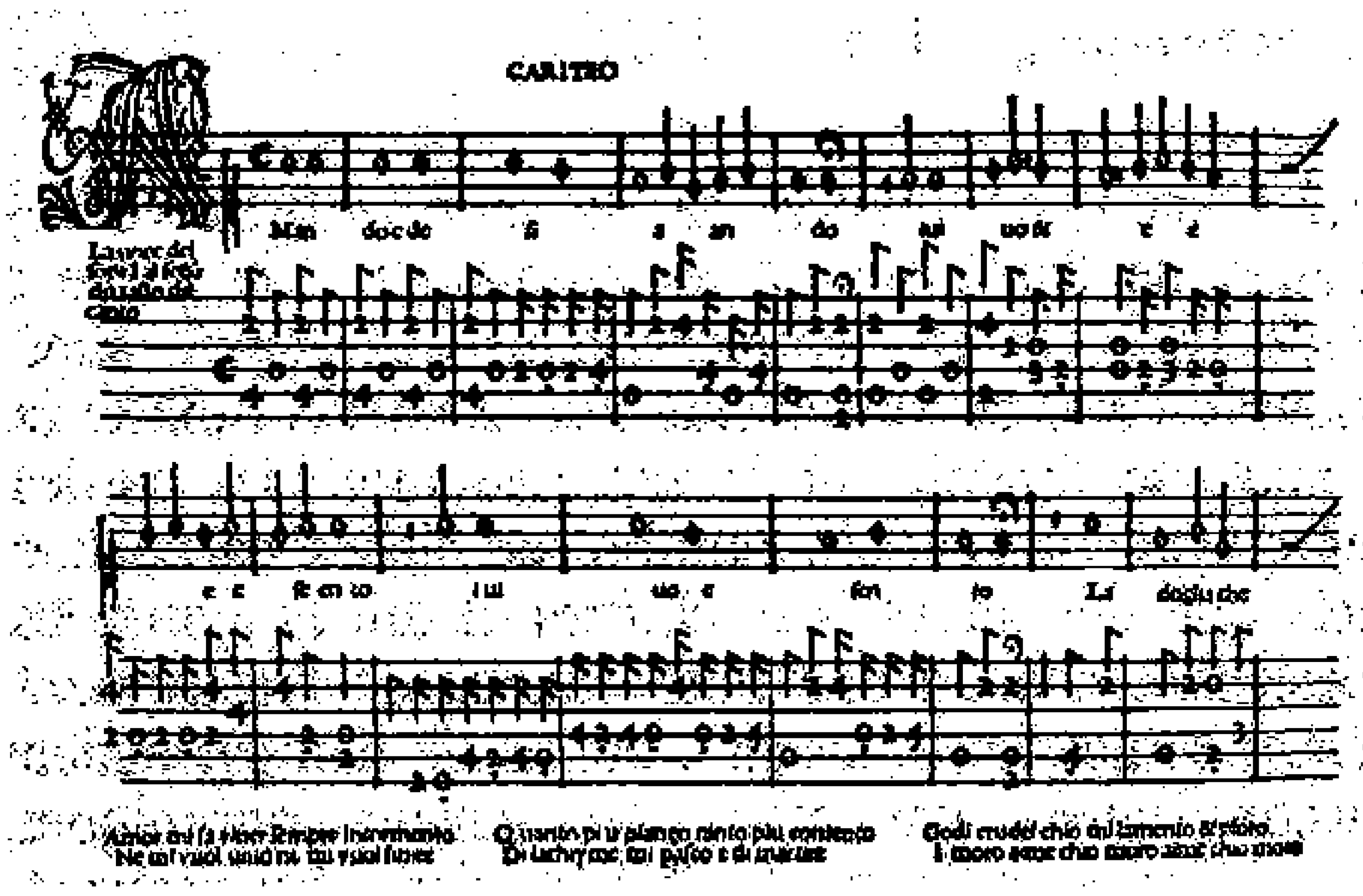
Tabachnik Michel (Genève 1942) compositeur et chef d'orchestre suisse. Après ses études au Conservatoire de Genève, il a suivi les Cours d'été de Darmstadt et de P. Boulez à l'Académie de musique de Bâle. Il a débuté sa carrière de chef en dirigeant l'une de ses compositions, *Fresque*, au festival de Royan (1970), puis a assuré des créations d'œuvres d'auteurs contemporains, dont plusieurs de I. Xenakis. Il a été chef de l'orchestre de la fondation Gulbenkian de Lisbonne (1973-1975), de l'Ensemble européen de musique contemporaine de Paris (1976-1977), et de l'Orchestre philharmonique de Lorraine depuis 1975. Son œuvre est très influencée par P. Boulez, et sa musique révèle un grand intérêt pour la spatialité des sons, avec un traitement particulier appliqué au rythme, à la densité, aux registres et à la durée, dans des compositions telles que *Supernovae* pour 19 instruments (1967), *Pastel I et II* pour instruments divers et orchestre (1968), *Mondes* pour 2 orchestres (1970-72), *Sillages* pour 32 cordes (1972), *Movimenti* pour 51 instruments (1973), *Eclipses* pour piano (1974), *les Imaginaires* pour orchestre (1974) et *les Perséides* (1976). □

tabla tambour de l'Inde septentrionale, formé d'une seule peau tendue par des liens de cuir sur l'une des extrémités de la caisse de bois ou de terre cuite en forme de tonneau (et de hauteur variée). Pour modifier la tension de la peau, et donc la hauteur du son, on déplace de petits cylindres de bois enfilés entre les liens et la paroi de la caisse. Habituellement on en joue en même temps que du → banya, petite timbale de cuivre, de bois ou d'argile.



Tabla, tambour cylindrique de l'Inde du Nord.

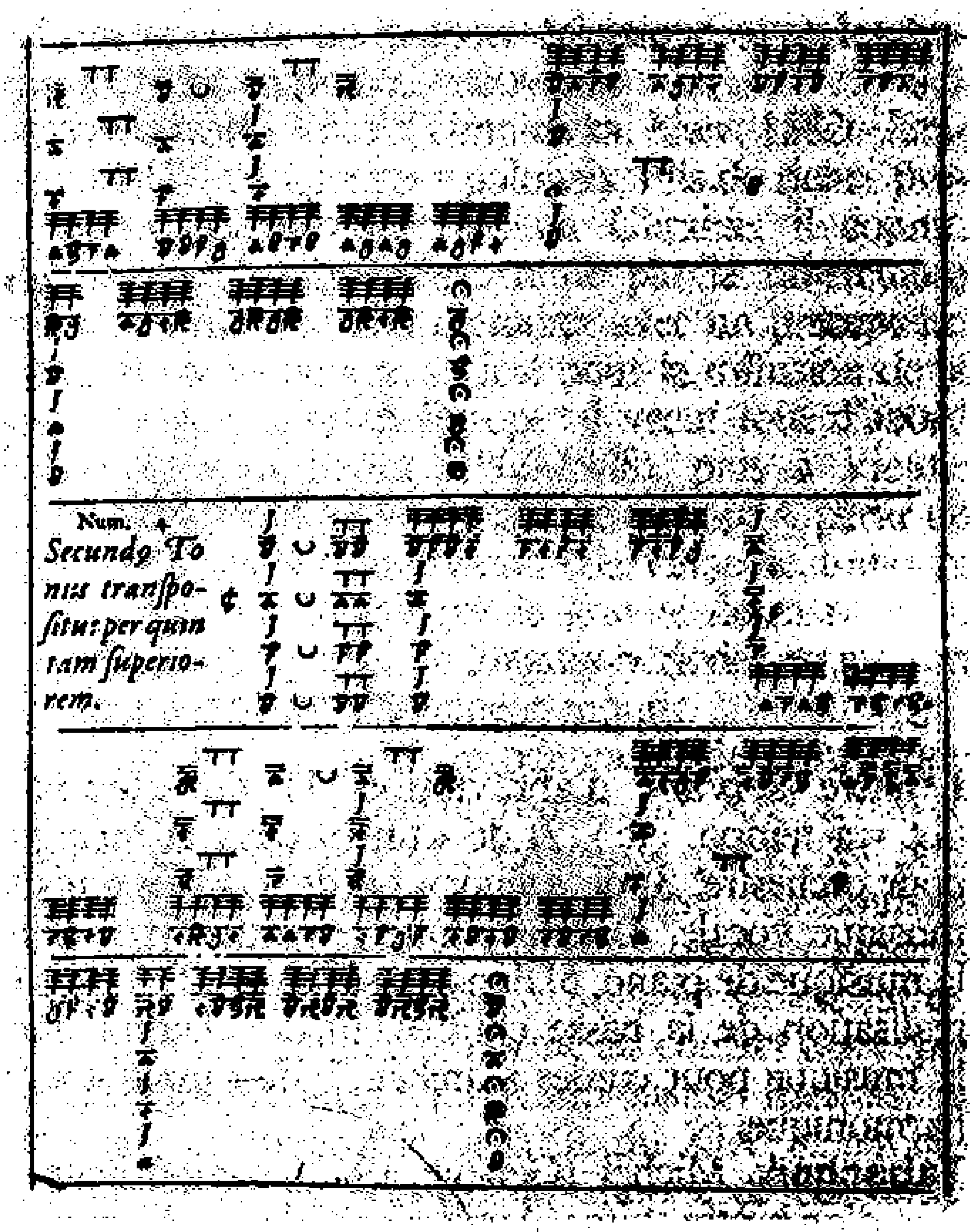
tablature système de notation pour instruments à cordes et à clavier (luth, orgue, clavecin, etc.), adopté en Europe aux XVI[e] et XVII[e] s., permettant de transcrire pour un seul instrument des compositions originellement destinées à plusieurs exécutants. Il y eut divers types de t. selon les époques et les pays, et selon que celle-ci était réservée à un instrument à clavier (t. dite d'*orgue*), ou à cordes (t. dite de *luth*). Dans les tablatures d'orgue, les différentes voix d'une composition polyphonique étaient écrites parallèlement, l'une sous l'autre, soit sous forme de notes placées sur deux lignes musicales pour la main droite et pour la main gauche comme dans l'écriture



Tablature italienne de luth (Franciscus Bossinensis : «Tenori e contrabbassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e suonar col lauto», Fossombrone, Petrucci, 1511).

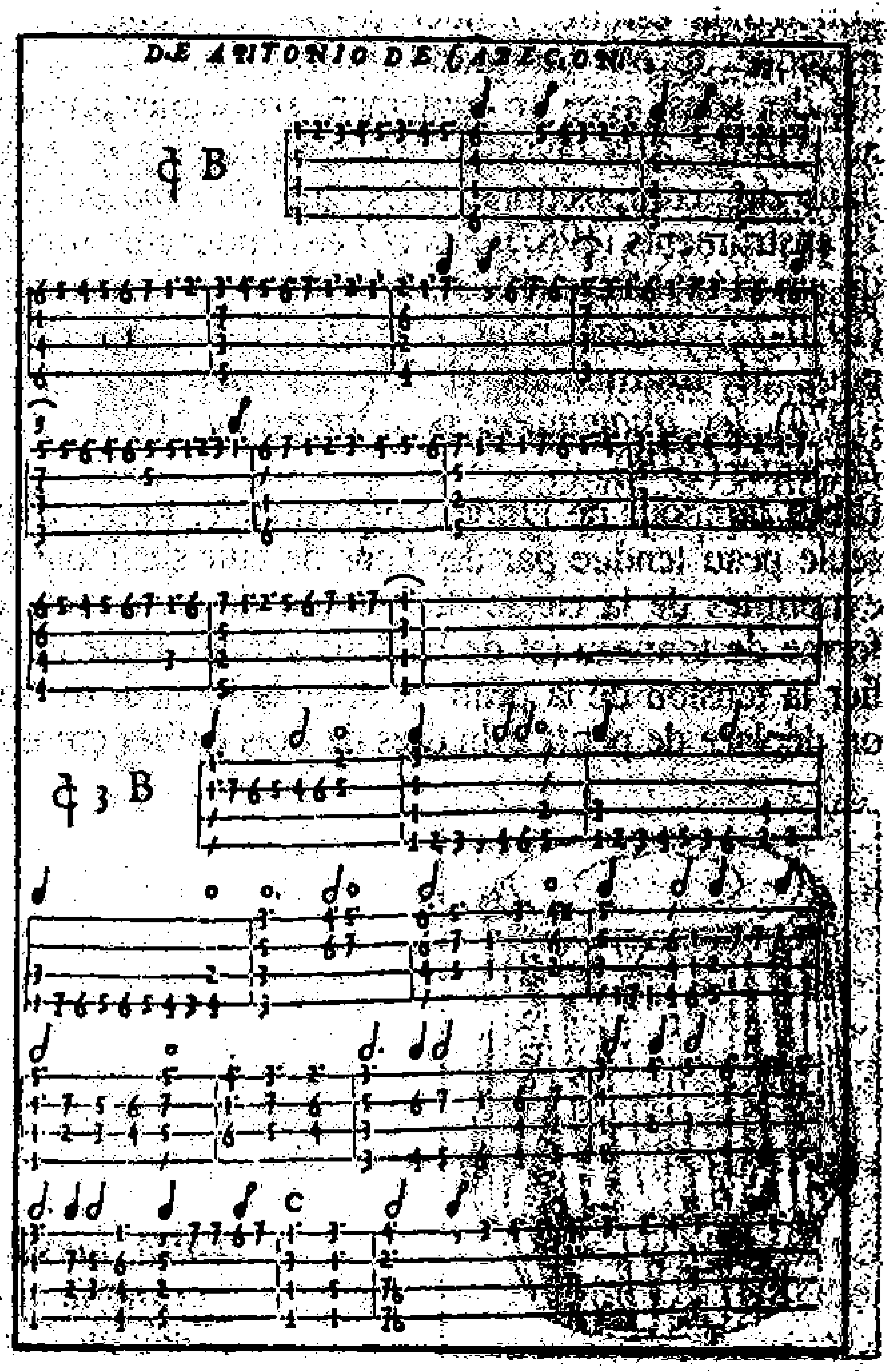
moderne pour piano (Italie, France, Angleterre), soit sous forme de simples chiffres, correspondant à des sons précis (Espagne), soit encore sous forme de notes placées sur une ligne musicale pour la voix supérieure, et de simples lettres de l'alphabet pour les voix inférieures, voire même (ap. 1570) sous forme de lettres de l'alphabet pour toutes les voix (t. d'orgue allemande). Pour les t. de luth, l'Italie, l'Espagne et la France adoptèrent un système de lignes parallèles horizontales, chacune d'entre elles représentant une corde, sur lesquelles les degrés étaient signalés, du plus grave au plus aigu en partant de la corde non pincée par le doigt (corde à vide) : en Italie et en Espagne, avec la série successive des chiffres (0, corde à vide,

Tablature allemande de luth (H. Judenkünig : «Ein schone kunstliche Underweisung», Vienne, 1523).



Tablature allemande pour orgue (B. Schmid : «Tabulatur Buch von allerhand... Praeludiis, Toccaten, Motteten, Canzonetten, Madrigalien und Fugen», Strasbourg, 1607).

Tablature espagnole (A. de Cabezón : «Obras de musica para tecla, arpa e vihuela», Madrid, 1578).



1,2,3, etc.); en France, par la série progressive des lettres de l'alphabet (*a* correspondant à la corde à vide, *b, c, d,* etc. correspondant aux degrés supérieurs). La t. de luth allemande, la plus complexe de toutes, se fondait sur la représentation des cordes, employant un certain nombre de signes particuliers tels que des lettres, des chiffres et autres symboles, désignant chacun une note donnée de l'instrument. Dans toutes les t., les indications de hauteur étaient accompagnées par celles des valeurs rythmiques, représentées soit par les habituels signes musicaux de durée, soit par des signes spéciaux.

table, musique de → Tafelmusik.

table d'harmonie ou t. de résonance, surface plane ou légèrement courbée, présente dans tout instrument à cordes, qui sert à accroître la sonorité de l'instrument lui-même. Dans le violon, elle s'identifie avec la partie supérieure de la caisse sur laquelle repose le chevalet (entre les deux ouïes en «f»); elle est renforcée par une barre en sapin dans le sens de la longueur; entre elle et le fond de l'instrument est placé un bâtonnet en sapin (âme) qui transmet les vibrations au fond. Dans le piano, c'est la table sur laquelle repose le cadre, formée par des baguettes en épicéa (chacune de 10 cm. de large) collées l'une à côté de l'autre; des bandes transversales en épicéa, elles aussi collées, la rendent rigide.

Tacchinardi Nicola (Livourne 1772 - Florence 1859) ténor italien. Il débuta à Pise en 1804, et se distingua pendant une vingtaine d'années par sa voix sonore et très agile, et par la noblesse de son phrasé,

dans le répertoire de Paër, Mayr, Zingarelli et Morlacchi. Il fut également un interprète historique de *Otello* de Rossini.

Tacchinardi-Persiani Fanny (Rome 1812 - Neuilly-sur-Seine 1867) soprano italienne. Fille du ténor Nicola Tacchinardi et femme du compositeur Giuseppe Persiani, elle débuta en 1832 et se fit remarquer comme interprète de Donizetti dont elle incarna plusieurs héroïnes en première représentation, notamment *Lucia di Lammermoor* (1835). Entre 1837 et 1850, elle chanta surtout à Londres et à Paris. Sa voix avait une puissance limitée, mais une douceur, une agilité et une élégance exceptionnelles; outre *Lucia*, elle fut très célèbre dans l'*Elisir d'amore* et dans *Linda di Chamounix*, dans le répertoire de Bellini et dans un opéra de son mari, *Ines de Castro*.

tacet (en lat. : *on se tait*) terme utilisé dans les partitions ou les parties séparées pour indiquer qu'un instrument donné ou une voix ne doit pas intervenir pendant une certain nombre de mesures, ou également pendant un mouvement entier, une scène ou un acte d'opéra. Il peut être accompagné ou remplacé par un numéro indiquant les mesures pendant lesquelles la voix ou l'instrument doit se taire.

tactus dans la musique du XV[e] et XVI[e] s., t. signifiait soit l'unité de mesure du mouvement, soit le geste du chef qui le scandait. La durée du t. faisait référence au battement du pouls et correspondait en général à la valeur de la ronde (*semibrevis*).

Tadolini Savonari Eugenia (Forlì 1808 - Paris 1872) soprano italienne. Elle débuta à Florence en 1828 et dès 1830 se produisit au Théâtre-Italien de Paris; elle chanta ensuite souvent à la Scala de Milan, au théâtre San Carlo de Naples, à Vienne et à Londres. D'une voix au timbre splendide, puissante, très aiguë mais également très agile, elle fut une grande interprète de Donizetti ainsi que des premiers opéras de Verdi.

Tafelmusik (all. = musique de table) composition légère et plaisante destinée à égayer les convives, proche du → *divertissement*. Dans la vaste production de G. Ph. Telemann figure une célèbre *Musique de table* (comprenant trois parties, chacune d'entre elles est composée d'une ouverture, une suite, un quatuor, un septuor, un trio, un concerto «a solo» et d'une conclusion). On trouve un fragment fascinant de ce genre dans l'avant-dernière scène de *Don Giovanni* de Mozart.

tag pratique de jazz qui consiste à ajouter une phrase de deux mesures à la fin d'un *chorus*.

Tagliabue Carlo (Mariano Comense, Côme, 1898 - Monza 1978) baryton italien. Il débuta à Lodi en 1920 dans *Aida*, et de 1930 à 1950 chanta dans les plus grands théâtres européens; il se distingua surtout dans le répertoire romantique.

Tagliaferri Ernesto (Naples 1889 - Torre del Greco, Naples, 1937) compositeur italien de chansons napolitaines. Il a mis en musique des textes d'Ernesto Murolo (*Napule ca se ne va*, 1920; *Piscatore'e Pusilleco*, 1925; *Nun me scetà*, 1930) et de Libero Bovio (*Passione*, en collab. avec Nicola Valente, 1935).

Tagliaferro Magda (Petropolis, Brésil, 1893 - Rio de Janeiro 1986) pianiste et pédagogue française d'origine brésilienne. Elève de Cortot à Paris, elle se produisit dans de nombreux concerts de 1908 à 1940. Par la suite, elle s'est surtout consacrée à l'enseignement et donna des cours de perfectionnement à Paris et à Salzbourg.

Tagliapietra Gino (Lubiana 1887 - Venise 1954) pianiste et compositeur italien. Il étudia à Vienne et à Berlin (avec F. Busoni) et se consacra d'abord à une activité de concertiste, puis d'enseignant (à Venise). Parmi ses compositions, il faut citer les *40 Studi di perfezionamento* pour piano; en outre, parmi ses œuvres didactiques, il faut signaler l'*Antologia di musica antica e moderna per il pianoforte* 18 vol. et des révisions de musiques de Weber et de Liszt.

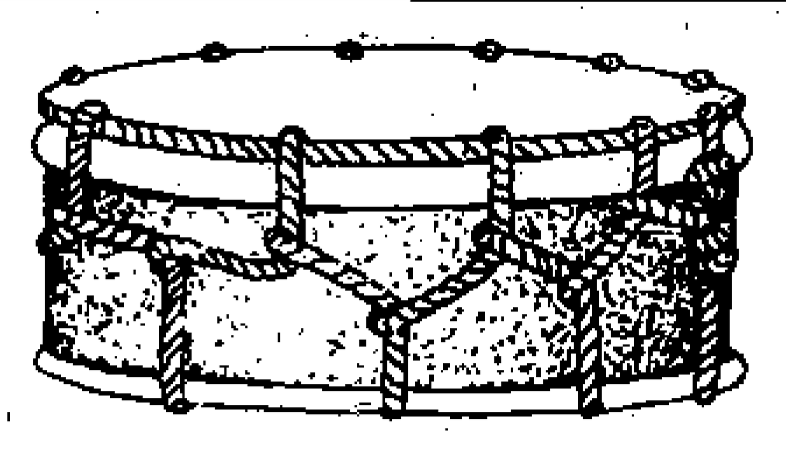
tagliato ou *tempo tagliato*, synonyme de → *alla breve*. // Se dit d'un instrument à vent, lorsqu'il est construit de telle manière que, sans l'emploi d'aucune clé ou de pistons, il produit les harmoniques d'une note fondamentale déterminée. Dans la pratique, une telle note, lue comme un *do*, — même si, en fait, elle est différente — entraîne, dans ce cas, une transposition générale de la tonalité. Par ex., dans la clarinette t. en *si* bémol, le *do* écrit donne comme effet le *si* bémol, donc si on veut jouer en *do* majeur, il faut écrire en *ré* majeur, c'est-à-dire un ton au-dessus; dans le cor t. en *fa*, le *do* écrit donne un *fa*, et par conséquent, tout se lit une quinte au-dessous ou une quarte au-dessus de la note effectivement entendue (→ transpositeurs, instruments).

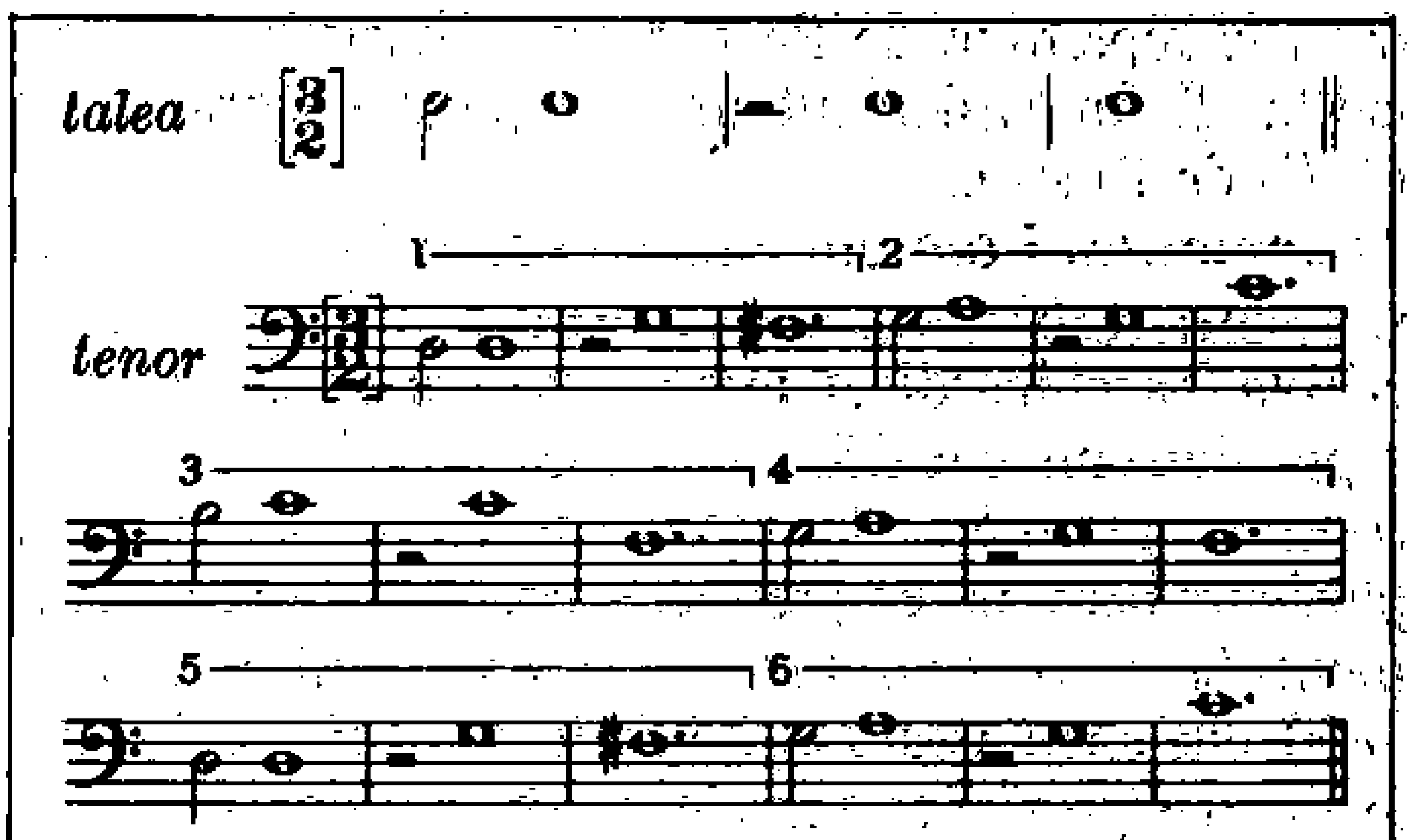
Tagliavini Ferruccio (Barco, Reggio d'Emilie, 1913) ténor italien. Il débuta en 1938 au Teatro Comunale de Florence dans la *Bohème* de Puccini. Doué d'une voix chaude et souple et d'un phrasé persuasif, il a connu le succès, dans les plus grands théâtres du monde, avec *le Barbier de Séville* de Rossini, l'*Elixir d'amour* de Donizetti, l'*Ami Fritz* de Mascagni et dans plusieurs opéras du répertoire lyrique français.

Tagliavini Luigi Ferdinando (Bologne 1929) organiste et musicologue italien. Professeur d'orgue dans plusieurs Instituts musicaux italiens et étrangers, professeur de musicologie aux Universités de Bologne (à partir de 1959) et de Fribourg (à partir de 1961), il a consacré des recherches fondamentales à l'histoire et à la littérature de l'orgue, ainsi qu'aux techniques d'exécution; il fut l'un des premiers en Italie à promouvoir la restauration des orgues anciens sur des bases historico-philologiques. Il a fondé avec R. Lunelli la revue «l'Organo» (1960) et il a travaillé à l'édition des *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo* de Zipoli (1957) et, avec Mischiatti, de *Due Messe a 8 voci e continuo* de Frescobaldi (1975). Il s'est également intéressé à la musique du XVIII[e] s. et a dirigé trois volumes de la nouvelle édition des œuvres complètes de Mozart (*Ascanio in Alba, Betulia liberata, Mitridate re di Ponto*).

Tagore Rabindranath (Calcutta 1861-1941) philosophe et poète indien. Il découvrit la musique occidentale lors de voyages d'études. Il obtint le prix Nobel de Littérature en 1913. Compositeur prolifique, il a écrit plus de 2 500 chansons, connues sous le nom de *Rabindrasangīt* (60 volumes de *svarabitan*, 1942), largement inspirées par la musique populaire indienne. L'une d'elles, *Jana Gana Mana*, a été reprise comme hymne national indien. Il a développé une nouvelle forme de drame musical dansé, le *nrtya-nātya*, et a publié plusieurs écrits d'esthétique sur la musique indienne. □

Taïko, tambour en forme de cadre japonais.





Talea et son application dans le motet «Qui es promesses» de Guillaume de Machaut.

taïko petit tambour à deux peaux avec cadre de la musique populaire japonaise.

tailgate terme musical formé sur le mot anglais qui désigne la partie arrière des chars de parade; c'est là que, au cours des parades en ville, se plaçait le joueur de trombone pour avoir toute liberté dans les mouvements de la coulisse; c'est ainsi que le terme en vint à indiquer, à La Nouvelle-Orléans, le contrepoint rythmique à la polyphonie des «bands» que fournissait l'instrument en jouant «glissando». Kid Ory a donné un exemple célèbre de cette technique.

Tailleferre Germaine (Paris 1892 - 1983) compositrice française. Après ses études au Conservatoire de Paris, elle entra dans le groupe des → Six. Co-auteur du ballet *les Mariés de la Tour Eiffel* (avec Auric sur un texte de Cocteau, 1920), elle est l'auteur de deux autres ballets, de concertos pour instrument soliste et pour orchestre, de musique symphonique variée, de musique vocale et instrumentale de chambre (parmi laquelle il faut signaler ses compositions pour piano, dont *Jeux de plein air* pour deux pianos), et d'œuvres pour le théâtre.

Tajo Italo (Pinerolo, Turin, 1915) chanteur italien (basse). Il débuta en 1935 à Turin et, grâce à sa technique et ses qualités d'acteur, il put aborder un vaste répertoire qui comprenait également des opéras contemporains. Il a été une remarquable basse bouffe dans les rôles de Leporello, Don Basilio, Don Pasquale et Dulcamara).

Tajoli Luciano (Milan 1920) chanteur italien de musique légère. Représentant typique de la chanson de style populaire, à la suite des «stornellatori» (chanteurs populaires toscans), il a rivalisé après la guerre il a rivalisé avec Claudio Villa. Parmi ses succès, citons : *E' troppo tardi, Rosso di sera, lo Stornello del marinaio.*

Takemitsu Toru (Tokyo 1930) compositeur japonais. Elève de Kiyose, mais autodidacte sous de nombreux aspects, il occupe une position personnelle dans la nouvelle musique japonaise car il allie, dans un grand raffinement de timbres, les influences des anciennes traditions nationales (dont il utilise parfois les instruments) avec celles de la nouvelle musique occidentale. Citons : *Requiem* pour cordes (1957), *November steps* pour biwa, shakuhachi et orchestre (1967), *Quatrain* (1975) et *A Flock descends into the Pentagonal Garden* (1977) pour orchestre.

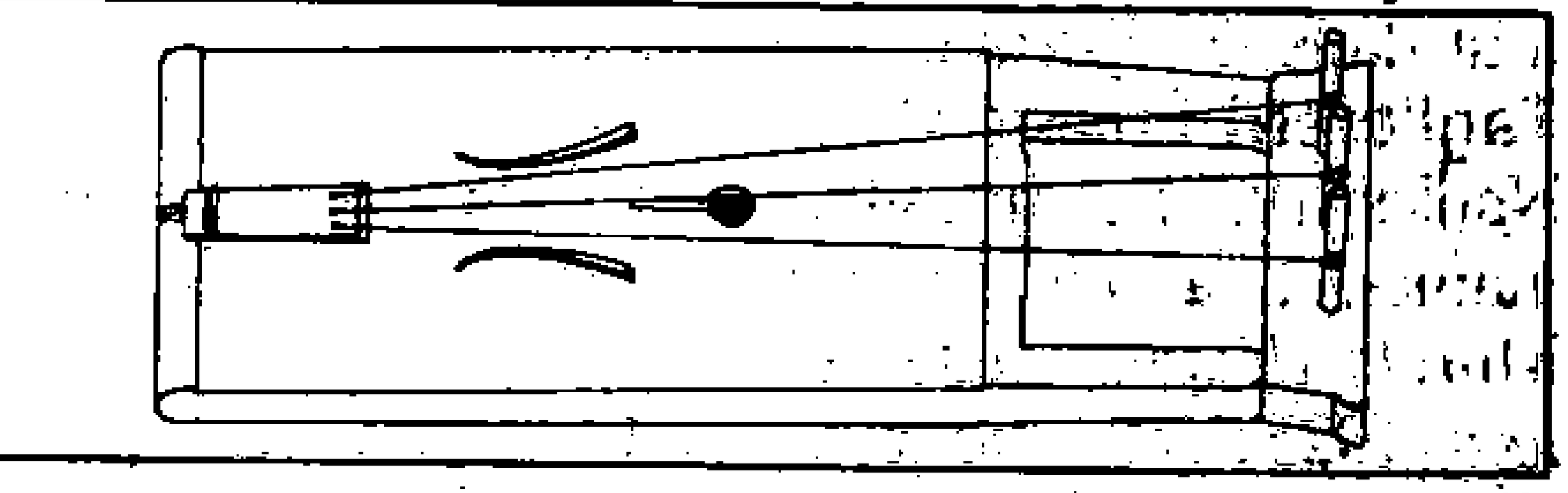
Talbot Michael (Luton 1943) musicologue anglais. Il est professeur à l'Université de Liverpool et consultant de la Société Vivaldi en Angleterre; dans ses études (*Vivaldi*, 1978; *Albinoni*, 1980), il fait preuve d'une grande rigueur documentaire et d'attention pour les aspects de la pratique et de l'exécution de la musique contemporaine.

talea façon particulière d'énoncer un *tenor* (mélodie grégorienne sur laquelle toute la composition était construite), adoptée au XIVe s., dans l'écriture contrapuntique du motet. Elle consistait à adapter au *tenor* une structure rythmique continuellement répétée. Le terme complémentaire était le *color*, imposant la répétition simultanée de la même mélodie (au moins deux fois, avec des valeurs rythmiques différentes).

talking drum (litt. «tambour parlant») instrument de base de la musique tribale Yoruba, aujourd'hui utilisé dans la musique pop nigérienne. Il est constitué de tambours accordés de manières différentes et en rapport avec leur dimension, dans le but d'exprimer des messages rythmiques analogues à ceux de la langue (une telle pratique de communication à longue distance remonte aux très lointaines civilisations africaines) et de dialoguer avec les autres instruments et avec les voix des chanteurs. Le terme a également été adopté dans le jazz par les percussionnistes pour indiquer des usages de rythme et de timbre particuliers.

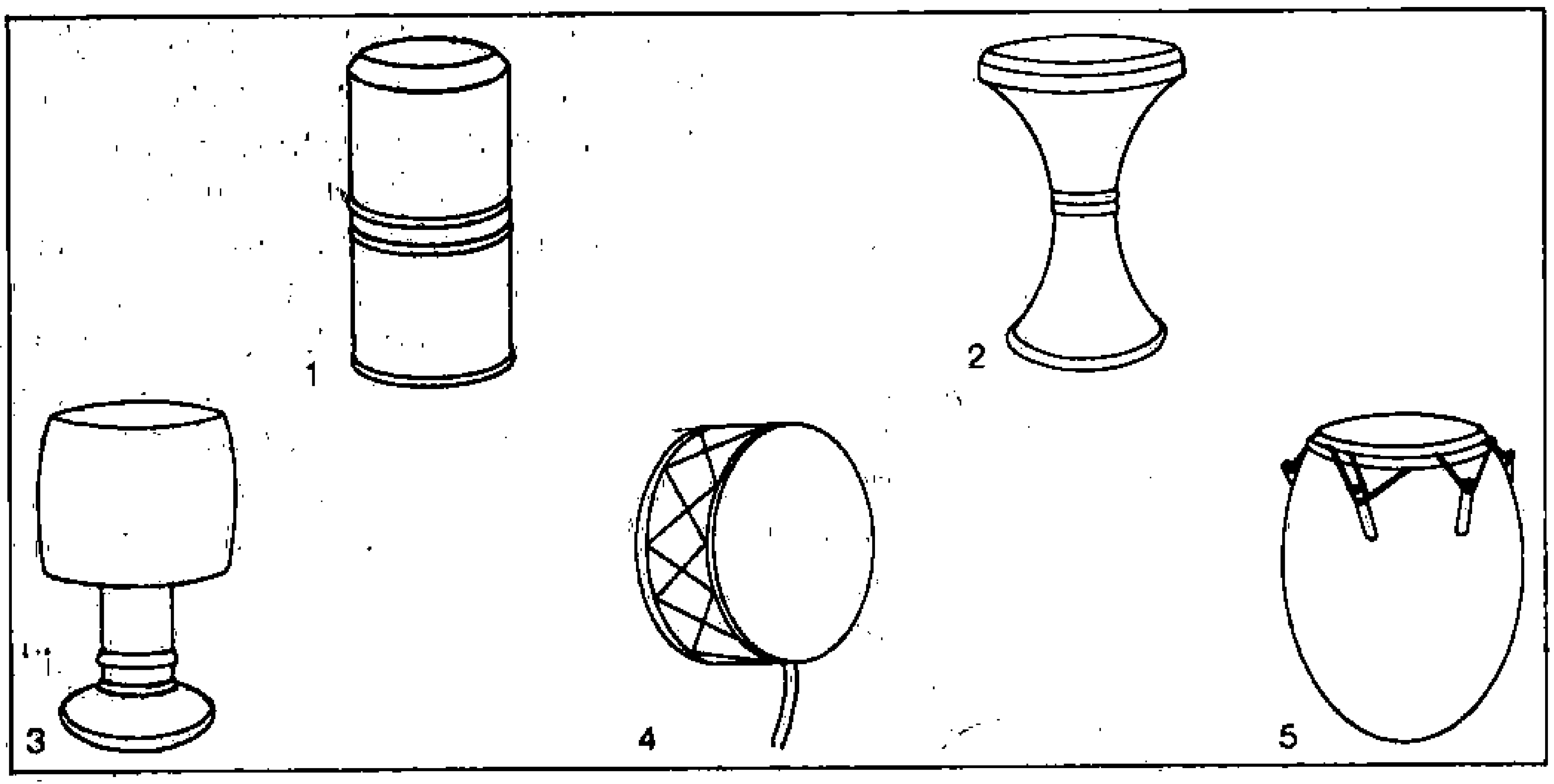
Talking Heads groupe vocal et instrumental anglais. Fondé dans la deuxième moitié des années 1970 par la bassiste Tina Weymouth et par le batteur Chris Frantz, il a élaboré parfois en collaboration avec Biran Eno, des solutions originales rock-électroniques d'avant-garde. Jerry Harrison (guitare et claviers), David Byrne (guitare), Nona Hendrix et Dolette McDonald (voix), Busta Jones (basse), Steve Seales (percussions) et Adrian Belew (guitare) en ont fait partie. Parmi leurs succès, il faut signaler : *Psycho Killers*, et, parmi les albums, *The Name of this Band is Talking Heads.*

tallharpa instrument cordophone de la musique populaire de l'Estonie. C'est une lyre à archet avec 3 ou 4 cordes en crin de cheval. Le corps est fait d'une seule pièce de bois, dont le fond est incurvé, avec sur le dessus une ouverture quadrangulaire à travers laquelle passe la main qui pince les cordes.



Tallharpa, instrument de la musique populaire de l'Estonie.

Tallis Thomas (Leicestershire, v. 1505 - Greenwich 1585) compositeur anglais. En 1542, il devint *gentle-*



Quelques-unes des formes principales de tambour :
1 *en cylindre,*
2 *en sablier,*
3 *en calice,*
4 *à cadre,*
5 *en chaudron.*

man et organiste de la chapelle royale et de la cour, sous Edouard VI, la reine Mary et Elisabeth Ire. Eminent contrapuntiste, formé aux modèles de la polyphonie continentale, il fut le plus grand compositeur anglais de musique sacrée de la génération de W. Byrd ; à partir de 1572, ce dernier (qui fut peut-être son élève) le seconda à la chapelle royale. Par les genres et dans les styles, sa production fait apparaître les changements de la politique religieuse, résultant de la Réforme protestante et de la Restauration catholique. A côté des compositions sur des textes anglais conformes à la liturgie anglicane (*services, anthems, preces,* etc. de style surtout homophonique), on trouve des œuvres sur des textes latins en style contrapuntique et imitatif, plus élaboré : parmi elles, 3 *Messes,* de 4 à 7 voix, 2 *Magnificat,* 13 motets, de 4 à 40 voix (*Spem in alium,* pour 8 chœurs, à 5 voix) et 17 autres contenus dans le volume, *Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur,* de 5 à 6 voix, publié avec les œuvres de Byrd, en 1575. En outre, il composa une trentaine de pièces pour instruments à clavier.

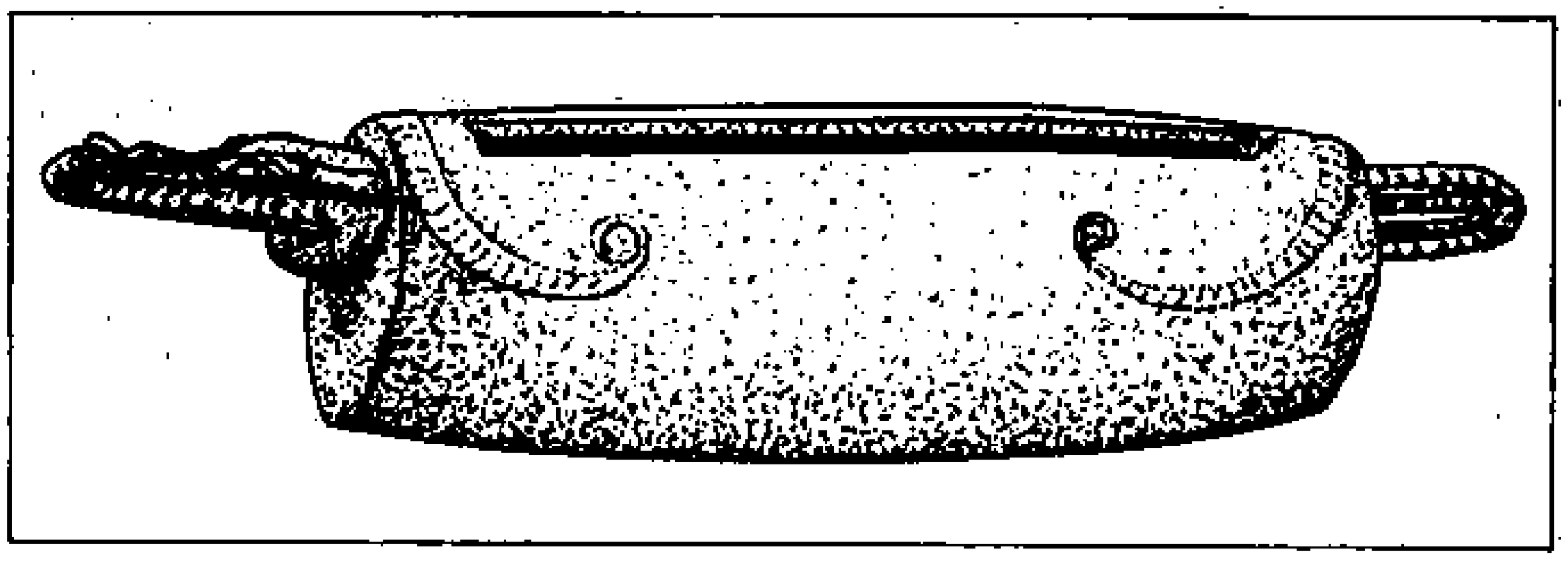
talon extrémité inférieure de l' → archet.

Taltabull Cristóbal (Barcelone 1888-1964) compositeur et pédagogue espagnol. Disciple de F. Pedrell, à Barcelone, et de M. Reger, à Leipzig, il étudia ensuite, à partir de 1912, avec Ch. Tournemire et Ch. Kœchlin, avant de s'installer et d'enseigner à Paris jusqu'en 1940. Puis il rentra à Barcelone et continua à dispenser un enseignement privé. Parmi ses élèves espagnols, catalans pour la plupart, figurent A. Cerdá, J. Casanovas, X. Benguerel, J. Cercós, J. Guinjoan, J.M. Metres-Quadreny et J. Soler. Figure-clé entre deux générations de compositeurs, ses œuvres, dont la plupart écrites avant 1940 et qui étaient en dépôt à Amiens ont été détruites lors d'un incendie, sont caractérisées à la fois par la rigueur du postromantisme et la liberté impressionniste. Il a aussi écrit des traités théoriques d'harmonie, de contrepoint et de fugue. □

Tamagno Francesco (Turin 1850 - Varèse 1905) ténor italien. Il débuta comme premier ténor en 1874 après avoir été choriste et acteur de second rôle. Ses aigus étaient d'une résonance et d'une puissance formidables et son phrasé incisif et vigoureux ; il eut une prédilection pour le répertoire de Verdi et obtint également de grands succès dans *Guillaume Tell* de Rossini, *les Huguenots, l'Africaine* et *le Prophète* de Meyerbeer et *Poliuto* de Donizetti. En 1887, il fut un interprète légendaire d'*Otello* de Verdi dès sa création.

Tamberlick Enrico (Rome 1820 - Paris 1889) ténor italien. Ses débuts officiels eurent lieu à Naples en 1841 dans *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. Il passa à l'étranger et s'imposa dans un vaste répertoire (surtout dans les opéras de Verdi, mais aussi dans *Otello* de Rossini, *le Prophète* de Meyerbeer et *Poliuto* de Donizetti) grâce à la tessiture exceptionnelle de sa voix (il fut le premier à exécuter l'ut dièse aigu de poitrine) et à la noblesse et l'expressivité de son chant. En 1862, à Saint-Pétersbourg, il prit part à la première représentation de *la Forza del destino* de Verdi. Sa carrière se prolongea jusqu'en 1882.

tambour instrument membranophone, à une ou plusieurs peaux, constitué par une caisse creuse sur laquelle sont tendues les membranes. Selon les modes de mise en vibration de la membrane, on distingue les t. à percussion, à pincement et à frottement. Les premiers peuvent être frappés directement soit avec les mains, soit avec des baguettes ; les seconds comportent une corde qui, lorsqu'elle est pincée, transmet ses vibrations à la peau ; les t. à frottement comportent une baguette ou une corde fixée au centre de la peau qui est mise en vibration par la main humidifiée que l'on fait glisser de haut en bas et de bas en haut le long de la baguette ou de la corde. Les caisses sont faites en matières très diverses (métal, bois, terre-cuite, etc.) et elles ont des formes très variées (en chaudron, en cylindre, en tonneau, en sablier ou en cône, en calice, à cadre). Dans toutes les cultures les t. sont au centre d'ensembles rituels. Par leur construction et leur usage, ils sont l'objet de tabous, de cultes et de constructions mythiques, souvent en rapport avec le sens symbolique de la peau d'animal utilisée pour la membrane. En Europe, le t. conserve un rôle important dans les cérémonies, dans la musique militaire et lors d'événements publics solennels. Dans l'orchestre symphonique, en plus des → timbales, on trouve en règle générale les différents t., dont la → grosse caisse et le *t. militaire,* qui comprend deux cordes de boyau ou de métal, tendues sur la peau inférieure et qui donnent à l'instrument une sonorité claire et agressive, plus sombre si les cordes sont relâchées. Si l'on recouvre le t. d'une étoffe on obtient une sonorité voilée. Sur la partie périphérique de la peau, on obtient un son délicat. // On appelle *tambour à fente* un instrument idiophone, généralement défini à tort comme t., qui consiste en un bloc de bois évidé avec au centre une fente étroite et profonde, dont les bords, d'épaisseur variée, sont frappés au moyen de baguettes dures, produisant deux sons de hauteur dif-



Tambour à fente de la Nouvelle-Guinée.

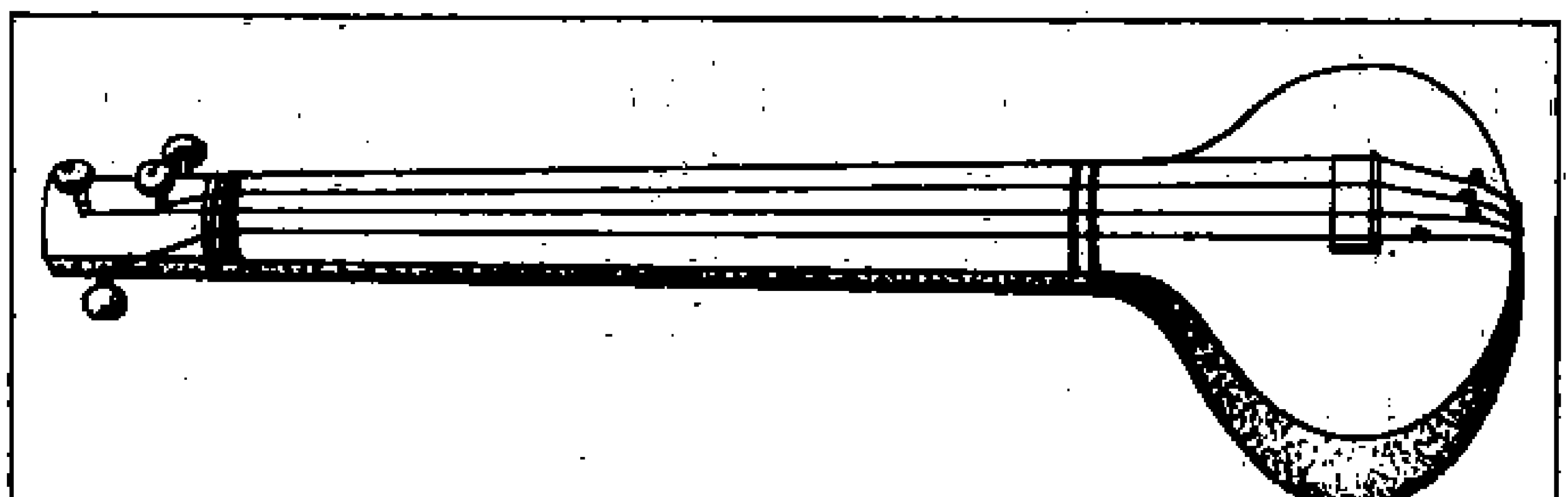
férente. Il est utilisé comme instrument de musique véritable, mais également comme instrument signalisateur.

tambour de basque ou tambourin à grelots, instrument membranophone à percussion. Le petit cercle de bois sur lequel est tendue la peau présente des fentes dans lesquelles sont placés des grelots ou des plaques de métal. Pour en jouer, on frappe la peau avec le revers des doigts, ou bien on l'agite rapidement, ou encore on frotte la peau avec les doigts. D'origine très ancienne, il se rattache à des cultes lunaires et on le considère comme un instrument essentiellement féminin. Il est aujourd'hui répandu dans toute les régions méditerranéennes ; en Italie, on le trouve dans les régions centrales et méridionales avec des dimensions variées : la plus grande (40 cm environ) est celle de la *tammorra* de Campanie, dont on joue avec une technique complexe qui fait intervenir les mouvements coordonnés des deux mains (celle qui tient le t. et celle qui le frappe) et des poignets respectifs, ce qui permet de varier les rythmes (triolets, syncopes, contre-temps).

tambourin petit instrument avec une caisse allongée, mais de diamètre limité, que les joueurs provençaux de → galoubet percutaient avec une baguette durant leurs prestations. De là vient le nom de la danse homonyme, de mesure binaire, de forme tripartite et dont la basse se répète toujours obstinément ; Rameau l'employa dans sa musique pour clavecin. // Le *t. du Béarn* est un instrument de Gascogne, cordophone et à percussion. Sur sa caisse rectangulaire sont tendues 7 cordes, accordées à la tonique et à la dominante. Les cordes sont percutées rythmiquement avec une baguette actionnée par la main gauche, pendant que la main droite joue du galoubet. Ce t. est tenu verticalement par le coude.

tambūra instrument cordophone de la musique indienne. C'est un grand luth au long manche et au clavier lisse et dont la caisse est creusée dans une courge. Il comprend quatre cordes qui s'appuient sur un chevalet large et plat ; entre les cordes et le chevalet est placé un fil de soie qui provoque un bourdonnement caractéristique. Les cordes sont accordées à la tonique et à la dominante de la gamme utilisée par l'instrument soliste et par le chanteur à qui la t. fournit un accompagnement de bourdon.

Tambūra, sorte de luth indien.

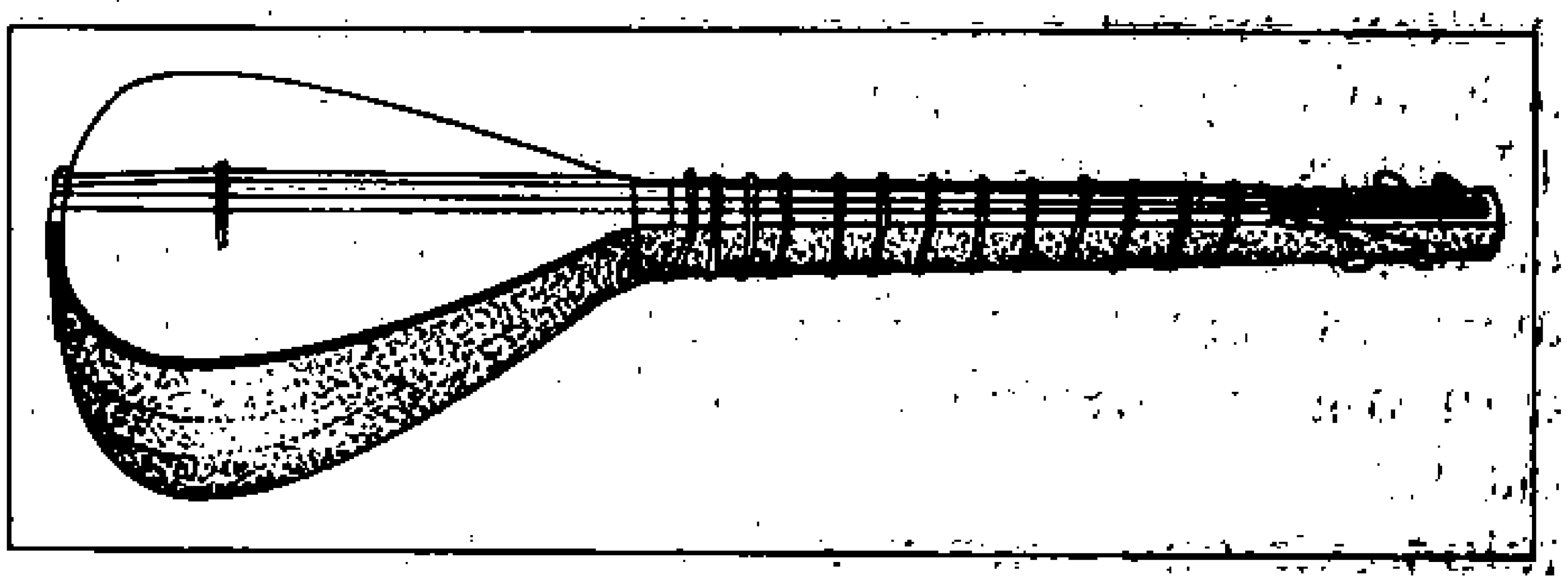


Tamburini Antonio (Faenza 1800 - Nice 1876) baryton italien. Sa formation se fit à l'époque du triomphe de Rossini. Il avait la légèreté et l'agileté d'un interprète de Rossini, ainsi qu'un timbre cristallin qui lui permit d'être également un bon interprète de *Don Giovanni* de Mozart et du répertoire de Donizetti et de Mercadante. Cependant, son auteur de prédilection fut Bellini, dont les opéras lui permettaient l'étalage de sa souplesse, de sa noblesse et de son phrasé pathétique. Il avait débuté en 1818 et, après avoir chanté dans les principaux théâtres italiens, il se produisit surtout à Paris et à Londres.

tamburinu petit tambour utilisé, dans la tradition populaire sarde, en même temps qu'une flûte droite appelée *pipaiolu* jouée par le même exécutant.

tam-tam instrument idiophone à percussion directe, au son indéterminé, analogue au *gong*. Il s'agit d'un grand disque en alliage de bronze, concave en son centre, suspendu à un support, que l'on frappe avec une mailloche dont l'extrémité est recouverte de feutre ou de liège. Il peut résonner par coups isolés ou bien en roulement, du pianissimo au fortissimo. Sa sonorité est très prolongée.

tanbûr instrument de la famille des luths, à deux ou plusieurs cordes, au manche très long et dont la petite caisse en bois est de forme ovale ou circulaire. Répandu en Asie, dans les Balkans et en Egypte, également connu sous les noms de *tanbura* et *tanburica*, le t. pourrait être un descendant d'instruments déjà en usage dans les civilisations mésopotamienne, nilotique et grecque.



Tanbûr perse à quatre cordes.

Taneïev Alexandre Sergeievitch (Saint-Pétersbourg 1850-1918) compositeur russe. Il étudia dans le milieu du groupe des Cinq dont il partagea les idéaux. Dans ses deux opéras comme dans ses œuvres orchestrales (3 symphonies, 2 suites, etc.) et dans sa musique de chambre (3 quatuors, des pièces pour piano, des mélodies, etc.), il fit preuve d'un souci de la forme et d'un goût instrumental nettement inspirés de Rimski-Korsakov.

Taneïev Sergueï Ivanovitch (Vladimir 1856 - Djidkova, Zvenigorod, 1915) compositeur et pianiste russe. Il étudia avec Tchaïkovski au Conservatoire de Moscou et fut à la fois concertiste et pédagogue. En tant que compositeur, il utilisa souvent le chant populaire russe dans une construction musicale basée sur de stricts schémas formels et de rigoureux contrepoints d'inspiration renaissante ou baroque. Parmi ses compositions, il faut mentionner l'opéra *l'Orestie* (1895), les cantates *Jean Damascène* (1883-1884) et *Après la lecture d'un psaume* (1912-1915) pour soli, chœur et orchestre, ainsi que de la musique symphonique et instrumentale de chambre, des pièces pour piano, des chœurs et des mélodies. Il est également l'auteur de l'important traité *le Contrepoint mobile rigoureux* (1909).

tangente nom donné à la petite lame de métal fixée à l'extrémité de chaque touche du clavicorde à l'intérieur de la caisse.

Tangerine Dream ensemble instrumental pop allemand formé en 1967 par Edgar Froese et Christoph Frank, rejoints ensuite par Peter Baumann. A ses débuts il était le représentant de l'extrême avant-garde rock électronique connue en Allemagne sous l'appellation de «musique cosmique», puis il a cédé à une certaine facilité. Parmi ses enregistrements, signalons : *Phaedra und Rubycon.*

tango danse argentine pour couples, probablement d'origine cubaine, sur une mesure à 2/4 et d'allure lente. Venue d'Argentine en Europe autour de 1890, cette danse a connu sa période de célébrité après 1920. Le rythme d'origine du t. argentin :

a connu plusieurs variantes qui eurent un plus grand succès :

// Le *tanguillo,* ou t. flamenco, est une espèce de valse espagnole très différente du t. argentin. Ses origines sont très anciennes, et elle est à 3/4.

Tango Egisto (Rome 1873 - Copenhague 1951) chef d'orchestre italien. Il exerça à Berlin, New York, Vienne et Copenhague, et, en 1918, dirigea à Budapest la première exécution du *Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók.

Tansman Alexandre (Lódz 1897 - Paris 1986) compositeur et pianiste polonais naturalisé français. Il étudia en Pologne et s'installa en France en 1919 où il exerça une activité de compositeur, de chef d'orchestre et de pianiste. Entre 1925 et 1939, avec Harsányi, Mihalovici et Martinů, il lança un mouvement modéré appelé «école de Paris». Au cours d'un séjour à Hollywood (1941-1946), il se spécialisa dans la musique de film et composa de nombreuses partitions originales. Son langage a évolué à travers l'impressionnisme, les propositions du néo-classicisme de Stravinski et même, de façon éclectique, la musique de jazz. Parmi ses compositions, on doit signaler : l'opéra *le Serment* (1955); l'oratorio *Isaïe;* 8 symphonies (dont la troisième «concertante» et la sixième avec chœur); *Ricercari, Variations sur un thème de Frescobaldi* et *Suite baroque* pour orchestre; des concertos et des sonates pour plusieurs instruments; 6 ballets, et d'autres œuvres.

tantum ergo paroles avec lesquelles commence la pénultième strophe de l'hymne, *Pange lingua,* de saint Thomas d'Aquin. Dans la liturgie romaine, ces deux strophes se sont détachées de l'hymne entière originale, pour certaines cérémonies. A partir du XVI[e] s., de nombreux compositeurs ont mis en musique le t. e., dans le style du motet.

tapan ou tupan ou goc, tambour double, cylindrique, d'une hauteur à peine supérieure à 70 cm. et d'une largeur d'environ 90 cm., utilisé dans l'Europe des Balkans (Albanie, Montenegro, Macédoine, Bulgarie). On en joue en le tenant suspendu en diagonale contre la poitrine et en frappant sa double membrane, supérieure et inférieure, avec deux baguettes : sur la membrane supérieure on bat la mesure de base et sur la membrane inférieure les subdivisions mineures.

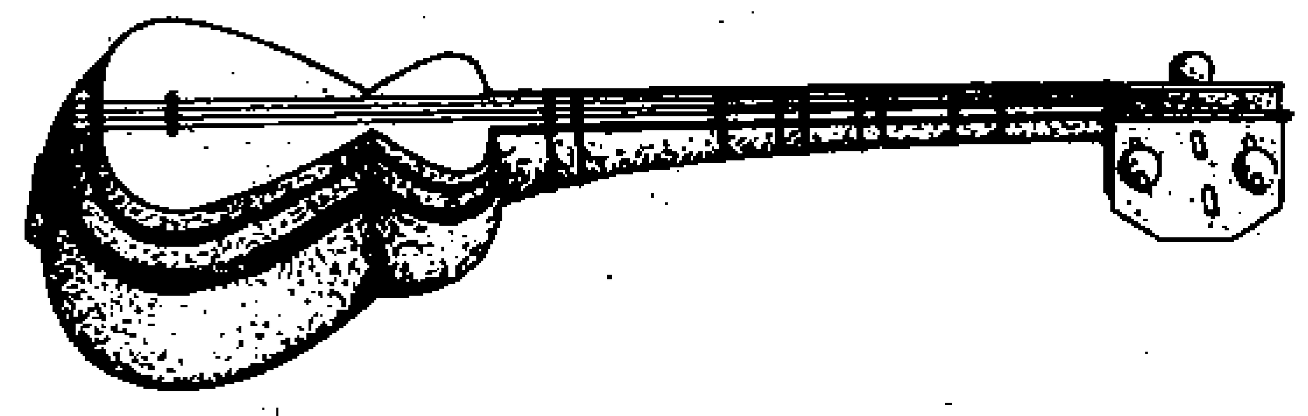
tap-dance → claquettes.

tape synonyme de → bande magnétique.

tape music musique pour bande magnétique. Dans la terminologie adoptée par quelques expérimentateurs (Schaeffer et l'école américaine de Cage, Luening, Ussachevsky et d'autres compositeurs), ce mot est utilisé pour indiquer en même temps la musique → électronique et la musique → concrète.

Tapissier Jean, dit des Noyers, musicien français (fin du XIV[e]-début du XV[e] s.) originaire de Noyers (Yonne). D'après un acte de 1408, il était à Dijon, à la cour de Bourgogne, puis, alla probablement à celle d'Avignon. Il est cité dans le *Champion des Dames* de Martin le Franc, en compagnie de deux autres compositeurs de la même époque, Carmen et Cesaris qui *esbahirent tout Paris.* Nous sont parvenus : 1 *Patrem* à 3 v., 1 *Sanctus* à 3 v., 1 *Credo* et 1 motet isorythmique à 4 voix, *Eya dulcis /Vale placens,* écrit après 1378, sous le pontificat de Clément VII, qui évoque le schisme. Son œuvre, se situant entre celles de Guillaume de Machaut et de Dufay, se réclame d'un style assez conventionnel. Seul, son motet isorythmique reflète, par les syncopes, et l'usage du *color,* un stade plus avancé de l'ars nova. □

tar instrument cordophone de la musique savante persane. C'est un luth à cordes pincées dont le manche est long et la caisse de résonance en bois creusé à deux renflements qui ressemblent à deux cœurs dont les pointes se toucheraient. La table d'harmonie est en parchemin; le t. a six cordes dont quatre sont unies en deux chœurs doubles et deux simples. Depuis le siècle dernier, il est devenu l'instrument à cordes pincées le plus noble et le plus apprécié de la musique classique, qu'il soit utilisé pour accompagner le chant ou comme instrument soliste.



Tar, instrument de la musique savante persane.

taranta canto hondo typique des mineurs des zones côtières de l'Andalousie orientale.

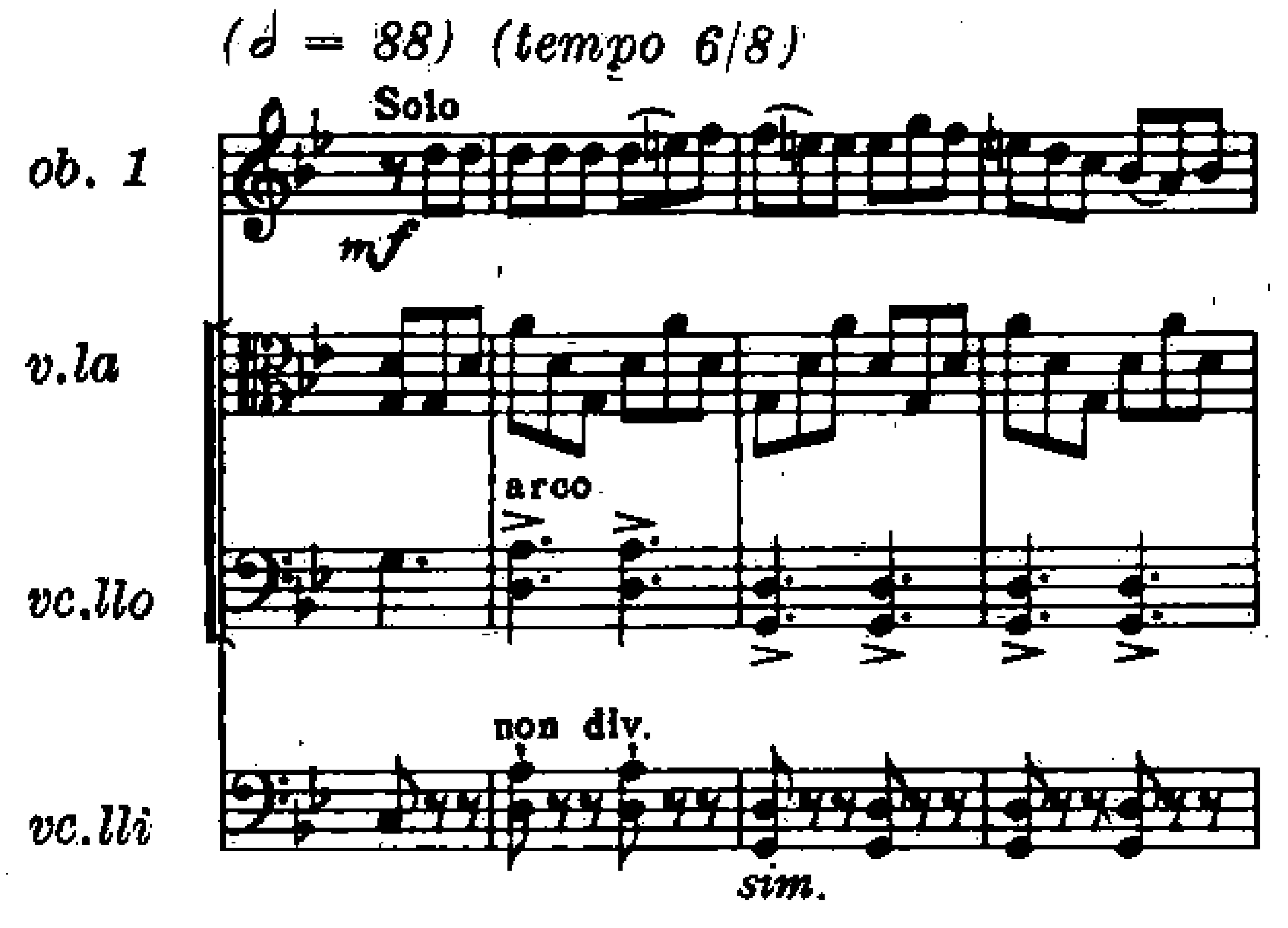
Tarchi Angelo (Naples v. 1759 - Paris 1814) compositeur italien. En 1778, il débuta à Naples avec son premier opéra, *l'Archetiello.* Après cela, pendant plus de vingt ans, il exerça comme compositeur d'opéras, dans de nombreuses villes italiennes ainsi qu'à Londres et Paris, où il s'installa définitivement en 1791. Compositeur inépuisable, figurant parmi les derniers héritiers de l'école napolitaine, aimé du public et des chanteurs, pour son habilité de mélodiste, il produisit plus de 50 opéras — sérias et bouffes — parmi lesquels quelques-uns en français pour l'Opéra-Comique. En 1787, il fut chargé de remanier les *Noces de Figaro* de Mozart, pour une représentation à Monza. En outre, il composa quelques symphonies et ouvertures, des quatuors et trios, un oratorio et d'autres œuvres de musique sacrée.

Tarditi Orazio (Rome 1602 - Forli 1677) organiste et compositeur italien. Moine camaldule, il fut organiste et maître de chapelle à Arezzo, Murano, Forli, Jesi

et Faenza. Entre 1622 et 1670, il publia plus de 40 volumes de motets, messes, psaumes, concerts spirituels, madrigaux, canzonettes et arias, faisant un large usage du nouveau style concertant (de la monodie accompagnée à l'*arioso* expressif monteverdien), même dans le genre sacré.

Tarenghi Mario (Bergame 1870 - Milan 1938) compositeur italien. Il obtint une grande popularité en publiant des centaines de pièces pour piano dans le style de la musique de salon. Il écrivit également deux opéras, de la musique religieuse et de la musique de chambre.

tarentelle danse populaire de l'Italie méridionale ; ce nom vient peut-être de la ville de Tarente, ou, plus probablement, du nom de l'araignée *taranta* (*tarentule*), contre la morsure de laquelle serait née cette danse comme thérapie chorale et musicale. Construite

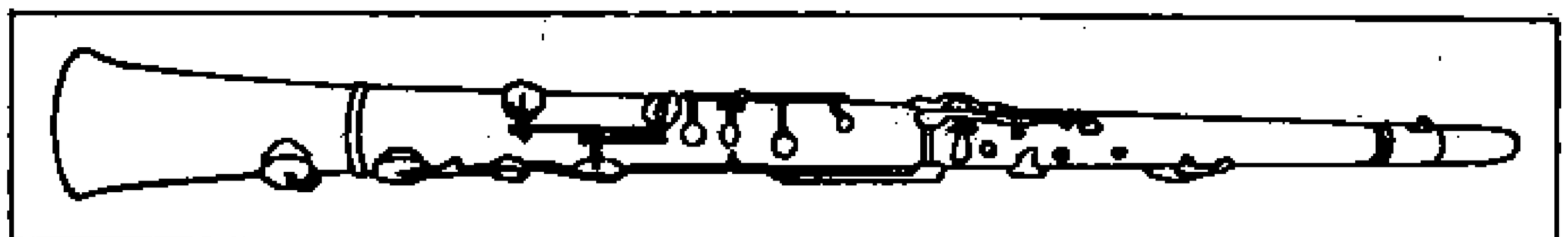


Tarentelle extraite de « Polichinelle » d'I. Stravinski.

sur un rythme à 6/8 assez enlevé, elle est exécutée par des couples de danseurs qui s'accompagnent de castagnettes ou d'un tambour de basque. Répandue dans toute l'Italie centrale et méridionale, mais plus spécialement rattachée à la tradition napolitaine et à la région de la Campanie, la t. fut également adoptée par la musique savante ; citons p. ex. les t. de la *Sonate en mi mineur* pour piano de Weber et de la *Danza* pour chant et piano de Rossini.

Targioni-Tozzetti Giovanni (Livourne 1863-1934) librettiste italien. Il écrivit pour P. Mascagni les livrets de *Cavalleria rusticana* (avec G. Menasci), *I Rantzau, Zanetto, Silvano, Il Piccolo Marat* (avec G. Forzano), *Pinotta* et *Nerone*.

tárogató instrument aérophone à anche de la musique populaire hongroise. Autrefois c'était un



Tárogató, instrument de la musique populaire hongroise.

hautbois à large tuyau, sans clefs, utilisé dans la musique militaire. En 1900, il fut modifié par W. J. Schunda de Budapest, qui le munit d'une embouchure de clarinette et de quelques clefs, le faisant ainsi ressembler à un saxophone en bois. Il est parfois utilisé au troisième acte de *Tristan* de Wagner et il est prévu dans la partition de l'ouverture du *Baron tzigane* de J. Strauss fils, qui est exécutée habituellement par un hautbois ou une clarinette.

Tárrega Eixea Francisco (Villareal, Valence, 1852 - Barcelone 1909) guitariste et compositeur espagnol. Pendant la longue période de décadence de la guitare, au cours de la seconde moitié du XIX[e] s., il resta la seule personnalité marquante qui cultivât l'instrument. Il délaissa toutefois la grande tradition qui l'avait précédé et contribua pour une grande part, par son choix d'un répertoire presque exclusivement basé sur des transcriptions, à faire tomber dans l'oubli les plus importantes compositions classiques de la guitare. Ses compositions, de caractère intimiste, sont influencées par le langage romantique et ont une prédilection pour les formes brèves. Parmi ses meilleures œuvres il faut citer les *Préludes*.

Tartini Giuseppe (Pirano d'Istria 1692 - Padoue 1770) compositeur italien, violoniste et théoricien de la musique. Destiné à la carrière ecclésiastique, il commença ses études à Capodistria, puis, en 1708, s'inscrivit au cours de droit à l'Université de Padoue. En 1710, il se maria, puis s'établit à Assise, où il demeura trois ans, pour se perfectionner dans l'étude du violon. Il exerça à Ancône et à Fano ; en 1721, il se trouva à Venise ; la même année, il obtint la place de premier violon à l'orchestre de la basilique de St-Antoine de Padoue. Invité à Prague en 1723, il y resta plus de trois ans ; à son retour à Padoue, il créa une école de violon qui devint rapidement très célèbre dans toute l'Europe. A part quelques voyages sporadiques, il resta à Padoue pendant le reste de sa vie, se consacrant non seulement à l'enseignement et à la composition, mais aussi à l'étude approfondie de certains secteurs de la théorie musicale reposant sur des lois physiques et mathématiques. Selon la théorie de Tartini, les principes musicaux sont régis par des lois naturelles et reposent sur des formules mathématiques précises. La découverte du *terzo suono*, « le troisième son » (1714) — obtenu par la génération simultanée de deux autres sons et dont la fréquence est égale à la différence des fréquences des deux sons générateurs — fut fondamentale pour tout le développement, non seulement de sa théorie, mais aussi de sa poétique. Cette découverte incita T. à chercher les lois gouvernant l'harmonie et à les répercuter sur le phénomène musical par excellence : la voix humaine. L'exposition des principes théoriques de T. est contenue dans trois œuvres fondamentales : *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (1754), *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel genere diatonico* (1767) et, surtout, *Traité des agréments*, publié à Paris en 1771, mais rédigé en italien (*Trattato degli abbellimenti*) aux alentours de 1740. On doit rajouter à ses ouvrages, de nombreux autres écrits (inédits), dont certains de caractère purement mathématique.

L'œuvre instrumentale, monumentale, de T. comprend uniquement des concertos et des sonates. On compte 131 concertos (tous pour violon, à l'exception de 2 pour violoncelle et 2 pour flûte) ; les sonates sont soit pour violon ou pour violon et *basso* (174 au moins, plus certaines d'attribution douteuse, et de nombreux mouvements isolés), soit pour 2 violons et *basso* (environ 40) ou, enfin, pour 2 violons, alto et violoncelle (4). Dans le domaine du concerto, T.

partit des expériences de Corelli et de Vivaldi ; même si, dans les premières années, il eut comme modèle formel le concerto baroque (avec la distinction marquée entre *solo* et *tutti*), vers 1730, il élabora un type de concerto conférant une plus large part au soliste, en élargissant les possibilités de virtuosité, mais toujours avec une fonction expressive. Le thématisme se fait plus consistant, mais est moins morcellé en épisodes, et les notions de développement et d'élaboration thématique assument une fonction déterminante dans l'ensemble du discours. Ceci se remarque également pour les sonates, qui font apparaître très clairement l'influence de Corelli et dont T. a laissé des exemples admirables (notamment les deux célèbres sonates en sol mineur intitulées, *Il Trillo del diavolo* et *Didone abbandonata*), en 3 ou 4 mouvements, avec des allegros très marqués rythmiquement et des adagios dont le caractère pathétique, dramatique et lyrique atteint une tension presque romantique.

tartöld curieux instrument aérophone construit vers 1500 en Allemagne. C'est un hautbois métallique en forme de dragon dont la queue recroquevillée sert de tuyau pour l'anche tandis que la gueule sert de pavillon. Il avait sept trous antérieurs et un trou postérieur.

tasgia forme de chant sarde polyvocal, propre à la Gallura, reposant harmoniquement sur 5 voix : la voix supérieure, appelée *falsittu*, décrivant des ornements très libres dans un registre très aigu, et, au-dessous, les voix appelées, de la voix la plus aiguë à la plus grave, *tipli, tinori, contra* et *basciu*. La polyphonie, par ce biais, présente des caractères contrapuntiques embryonnaires.

Taskin famille de facteurs de clavecins et de musiciens français d'origine liégeoise. PASCAL (Theux, près de Liège, 1723 - Paris 1793) facteur de clavecins. Apprenti de Fr.-E. Blanchet, il lui succéda à la tête de son atelier et épousa sa veuve en 1766. Il joua un rôle primordial dans l'évolution de la facture, en imposant, notamment, l'utilisation du cuir de buffle à la place de la plume de corbeau dans la fabrication des sautereaux, à partir de 1768, et la modernisation (ravalement) d'anciens instruments. En 1774, il devint facteur et garde des instruments du roi. A la fin de sa vie, il fabriqua aussi des pianoforte et une harpe-psaltérion sans clavier, l'« armandine », qui eut peu de succès. PASCAL-JOSEPH (Theux 1750 - Paris 1829) facteur de clavecins, neveu du précédent. En 1763, il rejoignit l'atelier de son oncle et, avec lui, participa à son essor, puis le seconda dans sa charge de garde des instruments du roi. ANTOINE JOSEPH (Paris 1778-1810) violoniste et chanteur, fils du précédent. HENRY JOSEPH (Paris 1779-1852) organiste, compositeur et éditeur de musique, frère du précédent. Il a laissé diverses œuvres pour le piano, des mélodies et des opéras. ALEXANDRE (Paris 1853-1897) baryton, petit-fils du précédent. Elève de Ponchard et Bussine, après ses débuts à Amiens en 1875, il fit une brillante carrière à l'Opéra-Comique (1879-1894). Il fut aussi professeur au Conservatoire de Paris (1885-97). ARLETTE (Paris 1880 - ? ?) cantatrice, fille du précédent. Elle fit une carrière internationale, avec de nombreux récitals de mélodies avant d'épouser Louis Vierne. □

Tassinari Domenica, de son nom d'artiste Pia T. (Modigliana, Forli, 1903) soprano italienne. Elle se consacra au répertoire purement lyrique (*Werther, la Bohème, Manon* de Massenet, *Faust* de Gounod, *l'Ami Fritz* de Mascagni). Elle a épousé le ténor F. Tagliavini.

Tatum Arthur, dit « Art » T. (Tolède, Ohio, 1910 - Los Angeles 1956) pianiste de jazz américain. Presque totalement aveugle, il possédait une technique prestigieuse qui le poussait souvent à une virtuosité brillante et improductive mais qui, parfois, laissait libre cours à des moments d'invention de génie. En 1943 il choisit la formule du trio.

Tauber Richard, pseudonyme d'Ernst Seiffert (Linz 1892 - Londres 1948) ténor anglais d'origine autrichienne. Il débuta en 1913 à Chemnitz dans *la Flûte enchantée* de Mozart et, à partir de 1915, se produisit dans les plus grands théâtres allemands, à Vienne et à Londres. La douceur et la souplesse de sa voix, la richesse extraordinaire des teintes et des nuances et son goût raffiné firent de lui un grand interprète de Mozart, des opérettes de F. Lehár et du répertoire des lieder.

Tausch Franz (Heidelberg 1762 - Berlin 1817) clarinettiste et compositeur allemand. Il fut l'élève de son père JAKOB (mort en 1803), lui aussi clarinettiste. A huit ans, il jouait déjà dans l'orchestre de Mannheim ; en 1780, il entreprit l'activité de concertiste, devenant l'un des plus célèbres virtuoses de son époque et contribuant à augmenter l'intérêt des compositeurs pour la clarinette. En 1790, il fut attaché à l'orchestre de la cour de Berlin, où il fonda également une école pour instruments à vent. Son activité de compositeur tendit clairement à doter son instrument d'un répertoire de concert et de chambre (concertos, duos, quatuors pour ou avec clarinette).

Tausig Carl (Varsovie 1841 - Leipzig 1871) pianiste, compositeur et pédagogue polonais. Il se perfectionna auprès de Liszt et obtint des succès triomphaux grâce à sa technique stupéfiante et à ses qualités d'interprète qui provoquèrent l'admiration, entre autres, de Brahms et de Wagner. Il écrivit de la musique pour piano ainsi que des exercices didactiques (dont les *Tägliche Studien*) et effectua, pour piano, plusieurs transcriptions et révisions. Son influence fut déterminante (en dépit de sa mort prématurée) pour la virtuosité pianistique de la seconde moitié du XIX^e^ s.

Taverna Giampiero (Bibbiena, Arezzo, 1932) chef d'orchestre italien. Il étudia au Conservatoire de Florence, puis à Gravesano avec H. Scherchen. Il débuta en 1962 et s'affirma ensuite comme interprète de musique contemporaine, surtout italienne. Il fut directeur artistique du théâtre Regio de Turin de 1976 à 1979.

Taverner John (Londres 1944) compositeur anglais. Il subit tout d'abord l'influence de Stravinski, puis celles de Messiaen et de Cage, mais bien vite il élabora son propre style dont le ton dominant est mystique et transcendant. Sa production comprend des œuvres instrumentales de chambre et un concerto pour piano et orchestre (1963), mais surtout des compositions vocales, soit pour voix solistes, soit pour chœur, solos et instruments (dont la cantate *The Whale*, 1968, le *Celtic Requiem*, 1969, *Ultimos ritos*, 1972, le *Requiem for Father Malachy*, 1973). Il a également composé des opéras dramatiques, dont *Caïn and Abel* (1965), *Thérèse* (1976) et *A gentle spirit* (1977).

Taverner John (Tattershall? v. 1490 - Boston, Lincolnshire, 1545) organiste et compositeur anglais. Chanteur à Oxford, il adhéra, après 1530, à la Réforme protestante et fut l'un des premiers compositeurs de musique pour la liturgie anglicane. De sa production, on peut retenir 8 messes (dont deux sur des textes anglais), de nombreux *répons*, des *anthems* et autres œuvres de musique sacrée polyphonique. En outre, on peut citer quelques *In nomine* instrumentaux, forme dont il est considéré comme l'un des précurseurs.

Taylor Cecil Percival (Long Island, New York, 1933) pianiste de jazz américain. Il est l'un des plus grands innovateurs du free, soutenu par une technique exceptionnelle. En 1953, il constitua son premier quartette, sa formation de prédilection (avec la collaboration du saxophoniste alto Jimmy Lyons et, pendant plusieurs années, du percussionniste Andrew Cyrille).

Taylor James (Boston 1948) chanteur américain de pop. Il se fit connaître en 1970 avec un répertoire «country rock» et des interprétations à l'élégance suggestive.

tayuc → mayuri.

Tchaïkovski Piotr Ilitch (Votkinsk, Oural, 1840 - Saint-Pétersbourg 1893) compositeur russe. Fils d'un ingénieur des mines et d'une bonne pianiste amateur d'origine française qui l'initia, dès son enfance, à la musique, il reçut ses premières leçons de piano à l'âge de sept ans. En 1850, il suivit sa famille à Saint-Pétersbourg où son père le fit inscrire à l'école de droit. En 1859, il eut un emploi au ministère de la justice; mais il éprouva très vite le malaise d'exercer une activité trop éloignée de ses aptitudes artistiques et il l'abandonna pour se dédier totalement à la musique. En 1861, il commença à fréquenter les cours de la Société musicale russe, étudiant la théorie avec N. Zaremba, le piano avec H. Stiehl, la composition avec A. Rubinstein; entre-temps, ne pouvant plus compter sur l'aide de son père, qui avait subi des revers financiers, il subsistait en donnant des leçons particulières. Le milieu musical dans lequel pénétra T. était dominé par Glinka et Dargomyjski. C'est surtout à ce dernier, très ouvert à des suggestions de type cosmopolite, que le jeune compositeur accorda tout d'abord son attention. Ses premières œuvres (*Ouverture en fa*, 1865, *Scherzo à la russe* et *Sonate en do dièse mineur* pour piano, 1865-1867) se rattachent au style de musique préféré de la bourgeoisie russe de l'époque. En 1855, au cours d'une épidémie de choléra, il avait perdu sa mère à laquelle il était profondément attaché. Ce drame, et les privations auxquelles il fut soumis par la suite, accentuèrent la sensation d'instabilité psychologique qui était déjà chez lui un trait constant, avec une tendance dépressive aggravée d'une manie de la persécution qui marqueront certaines formes de son art. En 1865, il quitta le Conservatoire de Saint-Pétersbourg après avoir mis en musique l'*Ode à la joie* de Schiller; la cantate obtint un prix et les critiques furent favorables. La même année A. Rubinstein, directeur du Conservatoire de Moscou, lui attribua la chaire d'harmonie, charge que T. assuma pendant dix ans et grâce à laquelle il put pénétrer définitivement dans le milieu culturel et artistique de la ville. En dépit de quelques marques d'estime, les rapports de T. avec le groupe des Cinq furent tendus et souvent polémiques, en particulier avec ceux qui, comme Moussorgski, nourrissaient un fort sentiment de nationalisme musical et refusaient le cosmopolitisme des salons bourgeois de Moscou, lequel au contraire attirait T. En 1868, à Saint-Pétersbourg, il connut la cantatrice belge Désirée Artot; mais leur liaison fut brève et mit dramatiquement à nue l'homosexualité insurmontée du musicien. A cette douloureuse période sentimentale fit suite une phase de particulière ferveur créatrice au cours de laquelle T. composa, entre autres, le poème symphonique *le Destin* (1868), l'ouverture *Roméo et Juliette* (1869, dernière version 1880), la *2e Symphonie* («Petite Russie»,1872) et la *3e Symphonie* («Polonaise», 1875), le *Quartetto* op. 11 (1871), le *Concerto en si bémol mineur* pour piano et orchestre (1875). Fraîcheur, élégance, excellence technique caractérisent les créations de cette période en même temps qu'une tendance marquée à une profonde mélancolie, déjà sur le point de se transformer en vision du monde. En 1876, T. se rendit à Bayreuth, la «ville sainte» du wagnérisme, étape obligée de tous les musiciens de l'époque. En 1877, il se maria, mais quelques semaines plus tard il abandonnait son épouse, Antonina Ivanovna Milioukova, élève du conservatoire et sa très grande admiratrice. C'est à cette époque que T. entra en relation avec la riche veuve Nadejda von Meck (qu'il ne rencontra jamais), mère de douze enfants, amoureuse de sa musique au point de lui offrir une rente annuelle de six mille roubles qui lui permit de se dédier totalement à la composition. T. passa les quinze dernières années de sa vie à l'étranger, en Europe et en Amérique. La mort le prit, comme cela avait été le cas pour sa mère, pendant une épidémie de choléra.

C'est au cours de cette dernière période que naquirent ses compositions les plus célèbres, celles qui lui valurent également sa réputation de chef d'orchestre. Il faut signaler plus particulièrement les *4e, 5e et 6e Symphonies* (respectivement de 1877, 1888, 1893 : la dernière avec pour sous-titre «Pathétique»), dans lesquelles T. réussit l'équilibre entre une tendance à la confession intime, qu'il ne contrôla pas toujours, et l'ambition d'une vaste construction architecturale. Ces ouvrages s'imposent comme les chefs d'œuvre d'une production symphonique qui comprend également des suites, des fantaisies et des ouvertures (parmi lesquelles *l'Orage*, 1864, *Roméo et Juliette*, 1870, *la Tempête*, 1873 et *Hamlet*, 1888, d'après Shakespeare, *Francesca da Rimini*, 1876); en outre la *Sérénade mélancolique* pour violon et orchestre op. 26 (1875), les *Variations sur un thème rococo* pour violoncelle et orchestre op. 33 (1876), le célèbre *Concerto* op. 35 pour violon et orchestre (1878), et la *Sérénade* pour orchestre à cordes op. 48 (1880), ainsi qu'un *Deuxième* et un *Troisième Concerto* pour piano et orchestre (op. 44, 1880, et op. 75, 1893). Il ne faut pas oublier la musique de chambre avec, entre autres, *3 Quatuors à cordes* (1871-76), un *Trio* avec piano (op. 50, 1882) et le sextuor à cordes *Souvenir de Florence* op. 70 (1890-92), des pages pour piano et un grand nombre d'œuvres lyriques avec accompagnement au piano. Les trois célèbres ballets *le Lac des cygnes* (1876), *la Belle au bois dormant* (1889), *Casse-Noisette* (1892) sont encore liés aux coutumes des

P. I. Tchaïkovski : photographie de 1868.

salons élégants de la première période, bien qu'appartenant à la maturité créatrice du compositeur. A la même période remontent ses œuvres théâtrales les plus connues, l'*Eugène Onéguine* (1878) et *la Dame de pique* (1890), à côté desquelles on peut signaler *la Pucelle d'Orléans, Mazeppa, Yolanta*.. Les deux œuvres majeures, toutes deux tirées de Pouchkine, montrent un mélange d'influences russes et occidentales. On y trouve, surtout dans la seconde, des pages mémorables dignes de figurer à côté des plus célèbres exemples du cosmopolitisme russe.

Perfection technique et vérité d'expression furent, en général, les deux pôles de la musique de T. Compositeur cultivé, pourvu d'un «métier» et d'un bagage technique comparables à ceux de ses collègues occidentaux, il fut parmi les premiers à introduire en Russie, par opposition au «dilettantisme» des Cinq, une conception professionnelle de l'activité de composition ainsi que le goût pour une écriture surveillée au style achevé. Il resta toujours fidèle à une conception raffinée du langage musical, considérant qu'on ne pouvait renoncer, au delà des exigences de l'expression, à observer des canons déterminés, «universels» et objectifs, de beauté formelle. D'où l'impossibilité de comprendre la puissance de réalisme et d'expression inhérente à la force du langage populaire et, par contre, son adhésion aux grands modèles de la musique occidentale, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, qui assumèrent à ses yeux la valeur de modèles classiques. D'où également le caractère cosmopolite que l'on attribue en général à son style musical, malgré les profonds liens affectifs et culturels qui lièrent T. à sa terre. Dans une période où les formes héritées du romantisme subissaient une lente dégénérescence, T. n'inventa sur le plan formel rien de nouveau, à l'exception du ballet symphonique, dont la tradition peut reconnaître en lui son initiateur. Dans le domaine théâtral comme dans le domaine symphonique, il resta totalement indifférent aux modèles wagnériens ou au nouveau récitatif de Moussorgski. Mais plus que dans les innovations du langage, les valeurs de sa musique résident dans la capacité de communiquer instantanément les réalités psychologiques et les états émotionnels. Son talent culmine là où l'on découvre le sentiment du tragique et les passions les plus profondes ou bien là où son drame personnel trouve une participation plus directe (par exemple dans les *4^e, 5^e et 6^e Symphonies*). Essentiellement liées aux modèles de Mozart, ses œuvres théâtrales vivent de la vérité psychologique des personnages, de l'émotion avec laquelle on participe aux vicissitudes de héros souvent victimes du destin (*la Dame de pique, Eugène Onéguine*); c'est cette capacité d'exprimer les sentiments et les situations d'une manière profondément convaincante, en un langage clair, élégant et d'une grande perfection, qui constitue le secret de son succès.

Tchérepnine Alexandre Nikolaïevitch (Saint-Pétersbourg 1899 - Paris 1977) compositeur et pianiste russe. Fils et élève de Nikolaï Nikolaïevitch T., il suivit sa famille à Paris en 1921, se consacrant à des récitals de piano. A partir de 1949, il vécut aux Etats-Unis. De goût cosmopolite, il fut influencé par Prokofiev, par la musique française et par les cultures musicales chinoise et japonaise; il adopta une échelle de neuf sons et d'autres échelles d'origine orientale. Il écrivit 3 opéras, 12 ballets, des musiques de scène, 4 symphonies et d'autres œuvres pour orchestre et pour instruments solistes (entre autres, 6 concertos pour piano et 1 pour accordéon), des cantates, de la musique de chambre, des musiques de scène; il compléta et orchestra l'opéra inachevé de Moussorgski *Jénitha* («le Mariage»).

Tchérepnine Nikolaï Nikolaïevitch (Saint-Pétersbourg 1873 - Issy-les-Moulineaux 1945) compositeur et chef d'orchestre russe. Elève de Rimski-Korsakov, il fut collaborateur de Diaghilev et, à partir de 1921, vécut à Paris. Il fut le maître de Prokofiev. Sa production, liée à l'école russe et à l'impressionnisme français, comprend 2 opéras, 8 ballets, 1 oratorio, des compositions symphoniques et de musique de chambre. Il compléta et orchestra l'opéra inachevé de Moussorgski *la Foire de Sorotchintsy*.

Tchical John (Copenhague 1936) saxophoniste alto de jazz danois. Il fonda à New York, avec Archie Shepp et Don Cherry, les New Contemporary Five et par la suite, avec Roswell Rudd, Milford Graves et Steve Swallow, le New York Art Quartet. De père noir, T. a assimilé les règles du free mais a révélé des dispositions pour une organisation plus formelle du son.

Teagarden Weldon John, dit «Jack» T. (Vernon, Texas, 1905 - La Nouvelle-Orléans 1964) trombone et chanteur de jazz américain. Blanc, mais d'ascendance indienne, influencé par Jimmy Harrison, il a atteint un style personnel surtout dans la sonorité. Ses duos avec Louis Armstrong sont célèbres : ils ont joué ensemble et fait des tournées dans le monde entier de 1947 à 1951. Auparavant, il avait joué avec Red Nichols et Paul Whiteman et, à partir de 1939, avec son propre orchestre. Il a eu souvent à ses côtés son frère Charlie T., excellent trompettiste qui s'était formé au style de Bix Beiderbecke.

Tebaldi Renata (Pesaro 1922) soprano italienne. Après avoir débuté en 1944, à Rovigo, dans le rôle d'Elena de *Mefistofele* de Boito, elle passa rapidement dans les plus grands théâtres du monde; son timbre plein et sonore, l'homogénéité et la souplesse de sa voix, son phrasé à la gamme extraordinaire de couleurs et de nuances, et la noblesse de son accent lui permirent de s'imposer. Elle est considérée comme l'une des plus grandes interprètes du répertoire de Puccini et des derniers opéras de Verdi.

Tebaldini Giovanni (Brescia 1864 - San Benedetto del Tronto, Ascoli Piceno, 1952) compositeur et musicologue italien. Maître de chapelle à Lorette et professeur au Conservatoire de Naples, il fit des études et des recherches érudites sur l'histoire de la musique sacrée (*la Musica sacra nella storia e nella*

liturgia, 1893) et sur Palestrina. Il fut le promoteur en Italie du mouvement cécilianiste pour la réforme de la musique liturgique (et peut-être l'un des inspirateurs du *Motu proprio* du pape Pie X en 1903). Il composa de la musique instrumentale et vocale, sacrée et profane.

Tedeschi Rubens (Milan 1914) critique musical italien. Collaborateur du quotidien «l'Unità» depuis 1945, il a publié les ouvrages *Addio fiorito asil, il melodramma italiano da Boito al averismo* («Adieu asile fleuri, l'opéra italien de Boito au vérisme», 1978), *I Figli di Boris, l'opera russa da Glinka a Stravinskij* («Les Enfants de Boris, l'opéra russe de Glinka à Stravinski», 1980) et *Zdanov l'immortale* («Jdanov l'immortel», 1980).

Te Deum hymne en l'honneur de la Trinité, en usage dans la liturgie catholique et dans le culte protestant (elle commence avec les paroles *Te Deum laudamus*). Elle est également connu comme «hymne ambrosienne», bien que l'attribution à saint Ambroise soit une légende. Dans l'Eglise romaine, le *Te Deum* est utilisé lors des matines, mais également comme chant de remerciement. Il était déjà connu au début du V^e s. A partir du XVI^e s., les compositeurs commencèrent à en traiter le texte polyphoniquement, en alternance avec la mélodie originale, ou en en prenant le thème comme base. Palestrina, Felice Anerio, R. de Lassus entre autres, en composèrent. Par la suite, l'usage fut d'affecter cette hymne à la célébration solennelle des victoires et anniversaires, et elle devint l'un des thèmes préférés des compositeurs de l'époque baroque et des époques suivantes, que ce soit en France et en Italie (où ils utilisèrent le texte latin) ou en Angleterre et en Allemagne (où le texte fut traduit). Resté en usage jusqu'à nos jours, le T.D. a été mis en musique, entre autres, par Lully, Charpentier, Purcell, Haendel, Caldara, Jommelli, Leo, Durante, Haydn, Mozart, Berlioz, Bruckner, Dvořák et Verdi.

Telemann Georg Philipp (Magdebourg 1681 - Hambourg 1767) compositeur allemand. Fils d'un pasteur protestant, il fut avant tout un compositeur autodidacte, mais possédait l'art de vérifier ses propres connaissances musicales et de puiser directement dans tous les styles (en particulier dans le style italien), à Hildesheim (où il trouva un protecteur en la personne du recteur du Gymnase), à Brunswick et à Hanovre. En 1701, il s'installa à Leipzig pour y étudier la jurisprudence, puis, l'année suivante, il fonda un Collegium musicum qui contribua de façon remarquable au développement culturel de la ville, et il collabora activement avec Johann Kuhnau, Cantor de l'église St-Thomas. En 1704, il devint organiste de la Neue Kirche, puis l'année suivante, s'établit à Sorau, comme maître de chapelle de cette cour, et, en 1708, à Eisenach, patrie de J.-S. Bach avec lequel il entretint des rapports d'amitié (il fut le parrain de son fils, C. Ph. Emanuel). En 1712, il se rendit à Francfort, prenant de nouveau en main les destinées musicales; en 1721, il s'installa à Hambourg, où il mena une activité frénétique de compositeur, dirigeant toute la vie musicale de la ville (avec son célèbre théâtre, le Collegium musicum, dont il assura la direction jusqu'en 1738, tout en produisant des œuvres pour les cinq principales églises de la ville), trouvant également le temps de graver sur cuivre ses propres compositions destinées à l'édition. Abandonné par sa femme en 1736, il vécut les deux années suivantes à Paris; après 1738, il réduisit sa propre activité de compositeur, qui jusque là avait été immense, peut-être même sans égale dans l'histoire de la musique.
Malgré les très nombreuses éditions, la majeure partie des œuvres de T. est encore manuscrite. Une liste approximative comprend 25 œuvres lyriques (parmi lesquelles *Der geduldige Sokrates*, 1721) et les intermèdes *Pimpinone* (1725) et *Don Quichotte* (1735); 49 passions; 18 oratorios, environ 1800 cantates pour le service liturgique et plus de 140 œuvres sacrées ou commémoratives, pour différentes destinations; des psaumes, des motets sacrés, des messes, des magnificat; des compositions vocales profanes (3 oratorios, 44 cantates, environ 640 œuvres entre les sérénades, les odes ou les lieder, beaucoup d'entre eux selon la forme du choral) et environ 600 compositions instrumentales de genre varié (on peut citer 120 concertos pour instruments divers, environ autant d'ouvertures, la célèbre *Musique de table*, 7 symphonies, des divertissements et des suites pour orchestre ou ensembles instrumentaux; d'innombrables sonates, duos, trios, quatuors en tous genres; des sonates, suites, fantaisies, fugues, chorals et autres œuvres pour instruments à clavier; des pièces pour luth). T. rédigea aussi une revue musicale («Der getreue Music-Meister», à partir de 1728) et, en 1767, il publia un essai théorique. Considéré par ses contemporains comme le plus grand des compositeurs allemands, T., à la différence de Bach, influença les musiciens qui lui furent proches, faisant déjà apparaître l'esprit typique de l'époque classique et du style rococo, avec une nette prédilection pour le style galant. Ceci est particulièrement évident dans sa musique instrumentale (par ex., dans les trois séries de *Musique de table*, 1733, dans lesquelles T. mit à profit les possibilités offertes par différentes combinaisons instrumentales, et les *Nouveaux Quatuors en six suites*, 1738, pour flûte, violon, viole de gambe ou violoncelle et continuo), écrite souvent pour des amateurs, parfois pour des professionnels (de nombreuses suites comportent des pièces de virtuosité, de grande difficulté), recourant à une extraordinaire variété de styles et de formes (avec des formules mélodiques et rythmiques empruntées également à la tradition slave) et avec un sens exquis de la peinture musicale. En ce qui concerne la forme et le langage, la musique de T. est encore baroque; elle connut une large diffusion jusqu'aux dernières décennies du XVIII^e s., puis disparut pour ressurgir à notre époque, grâce à la redécouverte de Bach. Le style baroque de T. apparaît plus clairement dans sa musique d'église, dans les cantates sacrées, dans les passions et les oratorios-passions (*Das selige Erwägen*, 1728; *Tod Jesu*, 1757, etc.), dans les oratorios (*Das befreite Israël*, 1759; *Auferstehung*, 1760; *Tag des Gerichts*, 1762). Dans ces œuvres, T. fait preuve d'une grande science musicale (les *Passions* sont, par leurs dimensions, très semblables à celles de Bach) et retient l'attention grâce à une mélodie incisive et une instrumentation toujours variée, évitant toute «routine». Ses nombreuses cantates profanes pour petit ensemble, avec ou sans chœur, ne sont pas moins significatives.

télévision → radio et télévision.

Telmányi Emil (Arad, aujourd'hui en Roumanie, 1892-1988) violoniste et chef d'orchestre hongrois.

Virtuose précoce, il fut un chef d'orchestre actif et un auteur d'ouvrages sur la musique. Il inventa et utilisa un type d'archet spécialement adapté à l'exécution de la musique baroque.

Temirkanov Youri (Nalchik 1938) chef d'orchestre soviétique. Il passa son diplôme d'alto et de direction d'orchestre au Conservatoire de Léningrad et y fut nommé premier chef de l'Orchestre symphonique en 1969. Il s'est produit également à la tête des plus célèbres orchestres d'Europe et des Etats-Unis et est particulièrement apprécié dans ses interprétations de Prokofiev et de Chostakovitch.

tempérament terme donné aux différents systèmes d'intonation, construits surtout pour les instruments à sons fixes, afin d'établir mathématiquement des rapports précis entre les intervalles de l'octave. Si les tierces, les quartes, les quintes étaient accordées selon les lois régissant les rapports dérivés de l'emploi des sons naturels, à un certain moment, dans les octaves distantes de celle de départ, on rencontrerait des différences, par excès ou par défaut; en outre, dans la transposition d'une tonalité à une autre, les différences d'intonation rendraient impossible toute conception harmonique de la musique, ainsi que les exécutions collectives (utilisant des instruments à sons fixes, comme l'orgue, le piano, la clarinette, la flûte, et des instruments à sons non fixes, comme les cordes, les cors naturels). C'est pourquoi il était nécessaire de «tempérer» et de modifier un certain nombre de sons, de façon à ce que tous les intervalles de n'importe quelle octave se succèdent à une distance constante entre eux; l'objectif fut atteint au moyen d'une subdivision de l'octave en 12 demi-tons parfaitement égaux, avec le système *égal* ou *tempéré*. Ce système s'affirma dans la pratique musicale occidentale grâce à A. Werckmeister (organiste, compositeur et théoricien allemand) qui l'exposa dans son ouvrage, *Musikalische Temperatur* (1691) génialement mis en pratique par J.-S. Bach, dans les deux volumes du *Clavier bien tempéré.*

tempo indique le mouvement, plus ou moins rapide, à respecter pendant l'exécution d'une pièce musicale en observant, dans certains cas, les explications de l'auteur, indiquées au début du même morceau (*allegro, adagio, presto,* etc.) ou au cours de celui-ci (ralentir, accélérer, presser, etc.). Jusqu'à la fin du XVIII^e s., les indications de ce genre n'existaient pas, ou étaient rares : pendant des siècles, on s'en tint au battement du pouls humain (75/80 pulsations à la minute), pour calculer approximativement la durée d'une note choisie comme point de référence (par ex., la blanche ou la noire); ce critère variant selon le système de notation. En 1634, G. Frescobaldi publia les *Canzoni da sonar* avec des indications de t., dont les variations correspondaient à des changements de valeur de notes. L'exécution suivant les prescriptions, en faisant abstraction des valeurs de notes, ne s'affirma qu'au siècle suivant. Le t. ne fut déterminé d'une façon absolue qu'avec le *métronome* de Mälzel, au début du XIX^e s. // Le terme peut aussi signifier le traitement métrique et rythmique d'un système de battue, fondé sur un t. binaire (pair) ou un t. ternaire (impair), quinaire, ou à sept temps (mélange de pair et d'impair), chacun d'entre eux organisé selon une alternance d'accents forts, moyennement forts, faibles (t. fort ou *en battue,* t. faible ou *en levée*) : par ex. dans une mesure à 4/4, la I^{re} battue est forte, la 2^e est faible, la 3^e moyennement forte, la 4^e faible. // *T. rubato* indique un fléchissement, une liberté dans l'interprétation rythmique d'un passage, comme si une note devait *rubare* (lit., «voler») sur l'autre (par ex., dans les parties de virtuosité de la toccata des XVII^e et XVIII^e s.) // *T. primo* → rallentando.

tempus dans l'ancienne notation mesurée proportionnelle, est le rapport entre *brève* et *semi-brève.* Quand, au XIV^e s., on employa de plus en plus fréquemment la mesure binaire, à côté de la mesure ternaire, on établit la différence entre t. *perfectum* et un t. *imperfectum* : la brève valait trois semi-brèves dans le t. *perfectum* (indiqué avec un cercle,) deux semi-brèves dans le t. *imperfectum* (indiqué avec un demi-cercle. C , qui resta ensuite en usage dans la musique moderne en signifiant mesure à 4/4). La semi-brève, selon le t. choisi, représenta ainsi l'unité de mesure fondamentale de la composition.

Tenaglia Francesco Antonio (Florence? début du XVII^e s. - Rome ap. 1661) compositeur italien. Claveciniste, luthiste et compositeur, au service de Donna Olimpia Aldobrandini-Pamphili, à Rome (à partir de 1644 environ), il composa 2 œuvres lyriques (perdues), un livre de madrigaux (1653) et une cinquantaine de cantates sacrées proches du style de ses contemporains, Carissimi et L. Rossi.

Tenducci Giusto Fernando, appelé «Il Senesino» (Sienne v. 1736 - Gênes 1790) sopraniste et compositeur italien. Ses premières prestations remontent à 1753, à Venise; en 1758, à Londres — par rapport à des chanteurs déjà confirmés —, il s'imposa par son style pur et expressif, et, par la suite, accrut encore sa renommée. Il a laissé 2 opéras (*Farnace, Il Castello de Andalusia*), quelques sonates pour clavecin, des recueils de chansons françaises et anglaises. Ami de Mozart, il lui donna des leçons de chant à Londres, en 1764.

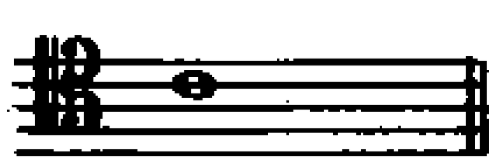
tenor ou teneur, terme d'origine latine par lequel, vers le XII^e s., dans la pratique de l'*organum,* puis du *discantus,* on a défini la voix la plus basse, celle qui «tenait» la mélodie, généralement tirée du grégorien (réduite à une succession essentielle de notes longues d'égale durée), et servait de fil conducteur sur lequel se déroulait le déchant. Plus tard, à ces deux voix s'en ajoutèrent d'autres : le *contratenor altus* et le *contratenor bassus* (également appelées seulement *altus* et *bassus*) qui chantaient au-dessus et au-dessous du tenor. A partir du XIII^e s. environ, le t. pouvait être créé par le musicien, ou être tiré de chansons profanes ou encore être entonné par des instruments. Dans la polyphonie flamande, le t. est soumis aux traitements les plus ingénieux et devient une véritable source thématique qui se ramifie en une riche trame sonore tissée selon des pratiques contrapuntiques complexes. A partir de la Renaissance, le t. fut également appelé *cantus firmus.*

ténor terme qui, dans l'art du chant, peut désigner soit la plus aiguë des voix masculines, soit le chanteur qui la possède, soit, dans l'abstrait, le registre correspondant. En tant que voix soliste, dans la musique savante occidentale, il eut jusqu'au XVIII^e s. une importance limitée, semblable à celle du baryton actuel, et le mélodrame lui confiait des rôles de carac-

tère et d'antagoniste, toujours de second plan par rapport à la voix de castrat. Ce n'est qu'à la fin du XVIIIe s., puis de plus en plus avec l'avènement du romantisme et la disparition des castrats dans l'opéra, qu'il tint les rôles de l'amoureux et ensuite du héros; il augmenta sa tessiture vers le haut et adopta même pour les aigus extrêmes la note dite de poitrine, c'est-à-dire basée sur une plus grande exploitation des cavités de résonance situées dans le thorax. Selon les capacités du chanteur et le caractère du rôle, on en vint à distinguer différents types de t. : le *t. léger* à la tessiture aiguë et très souple (p. ex. Paolino dans *le Mariage secret* de Cimarosa ou Almaviva dans *le Barbier de Séville* de Rossini); le *t. lyrique* qui développe son chant de la zone médiane à la zone aiguë du registre, et qui à son tour se distingue en *t. de demi-caractère* (p. ex. Turiddu dans *Cavalleria rusticana* de Mascagni ou Cavaradossi dans *la Tosca* de Puccini), *t. lyrique* proprement dit (p. ex. le Duc dans *Rigoletto* de Verdi, Des Grieux dans *Manon* de Massenet ou Rodolphe dans *la Bohème* de Puccini) et *t. lyrico spinto* (p. ex. André Chénier dans l'opéra du même nom de Giordano ou Don José dans *Carmen* de Bizet); enfin le *t. dramatique* basé sur la zone médiane du registre et capable de forts accents, avec une voix puissante au timbre souvent proche de celui du baryton (p. ex. Otello dans l'opéra du même nom de Verdi ou Samson dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns) et dont le wagnérien Heldentenor (ténor héroïque) constitue un type particulier.

tessiture la plus courante de la voix du ténor.

// Dans une famille d'instruments, le terme désigne celui dont la tessiture correspond approximativement à celle de la voix de t. (p. ex. saxophone t.).


clef de ténor

On appelle *clef de t.* la clef d'ut placée sur la quatrième ligne de la portée en partant du bas. Dans le passé elle était normalement adoptée pour les rôles de t.; aujourd'hui elle est le plus souvent d'usage scolaire, mais on la trouve encore dans certaines parties instrumentales (p. ex. celles du violoncelle et du basson).

tenores forme de chant polyvocal sarde répandue dans les régions de Sassari et de Nuoro, construite sur quatre voix. Le chant, conduit par la voix principale (*sa boghe*) se tait lorsque interviennent les trois autres (*mesa boghe, sa contra* et *su bassu*); ces dernières ne répètent aucun des mots prononcés par la première et se limitent à scander rythmiquement des syllabes dépourvues de sens (bam-bam-bà, bimbo-rò, etc.) comme pour imiter des sons naturels, ou des cris d'animaux, ou des instruments de musique. Les chanteurs se tiennent immobiles, dans une attitude hiératique.

tenoron ou tenoroon, ou basson quinte, petit basson construit en 1820 en Angleterre, sonnant une quinte au-dessous du basson; il a une embouchure de clarinette et un pavillon métallique évasé.

tenson, en ancien provençal *tenso*, désigne une forme poético-musicale (XIIe-XIIIe s.) consistant en une discussion entre deux protagonistes sur un argument donné, généralement politique. Le schéma métrique est celui de la chanson strophique chantée en alternance par chacun des personnages. Elle s'apparente au *jeu parti*, proche de l'amour courtois.

tenuto (abr. *tenso*) au cours d'un morceau, indication servant à attirer l'attention de l'interprète, pour qu'il souligne la valeur complète de durée d'une note ou d'un accord; ou les prolonge légèrement, avec une intention expressive.

teponatzli instrument idiophone de la musique mexicaine précolombienne. C'était un tambour à fente en bois construit dans un tronc d'arbre et souvent richement sculpté de formes d'animaux. La fente était creusée en forme de H et fournissait ainsi deux langues sonores qui étaient soigneusement accordées.

ternaire terme qui, appliqué au rythme, désigne une articulation d'une mesure comprenant trois unités de temps (par exemple 3/4, 3/8), et dont le dénominateur spécifie l'unité de temps prise comme base, alors que le numérateur précise le nombre de battements. // On appelle t. la forme composée de trois sections (A-B-A), la troisième partie étant une répétition (également variée) de la première : par exemple, dans la musique vocale, l'*aria* avec *da capo*; dans la musique instrumentale, le menuet et le *scherzo* avec le trio au milieu. La forme sonate également, prise schématiquement présente une structure similaire (exposition, développement, réexposition).

Terni Clemente (Arcidosso, Grosseto, 1918) organiste et musicologue italien. Il est connu par ses études sur la musique des XVIe et XVIIe s. et une transcription du *Laudario di Cortona*. Il a composé un oratorio et plusieurs morceaux pour orchestre et chœur, ainsi que de la musique de chambre.

Terpandre «Terpandros» (Antissa, île de Lesbos, v. 676 av. J.C. - ?). Cytharède grec, ayant vécu à Sparte, où certaines de ses mélodies étaient encore chantées au IVe s. ap. J.-C. Il appartient à la période archaïque de la musique grecque, aurait inventé, entre autres, la lyre à sept cordes, l'accompagnement des chants (nomes) à la cythare, et aurait fait évoluer la récitation chantée des aèdes vers la mélodie accompagnée. □

Terradellas Domingo Miguel Barnabé, connu en Italie sous le nom de Domenico Terradeglias (Barcelone 1713 - Rome 1751) compositeur espagnol. Il étudia avec Durante à Naples, et connut son premier grand succès de compositeur d'opéras avec *Mérope* (Rome, 1743). Il fit représenter également ses opéras en Angleterre (1746-1748), en Belgique et en France (1748-1749), contribuant à diffuser à l'étranger l'opéra napolitain, dont il fut un solide représentant, dans le sillage de Pergolèse, Leo, Jommelli, etc. Si, du point de vue du style, la musique de T. est inégale, elle se distingue par une vivacité d'accent dramatique peu commune et par le dosage savant des possibilités expressives (T. fut le premier à introduire le *crescendo* dans l'opéra *Bellerofonte*, 1747). Sa production se compose, en tout, de 12 opéras (parmi lesquels on peut citer *Artaserse*, 1744, sa plus grande œuvre et *Sesostri re d'Egitto*, 1751), des oratorios, des messes, des œuvres de musique sacrée et des cantates.

Terrasse Claude (Grand-Lemps, Isère, 1867 - Paris 1923) compositeur français. Il exerça une activité d'organiste et composa de la musique sacrée et de la musique de chambre, mais il se consacra surtout à l'opérette, genre qui lui apporta le succès et la popularité grâce à son humour et à sa vivacité soutenus par une écriture musicale raffinée. Parmi ses 30 opérettes, dans le style d'Offenbach, certaines furent particulièrement applaudies, même à l'étranger, comme ; *les Travaux d'Hercule* (1901), *le Sire de Vergy* (1903) et *Monsieur de la Palisse* (1904).

Terry Charles Sanford (Newport Pagnell, Bukingbamshire, 1864 - Westerton, Aberdeen, 1936) historien et musicologue anglais. Il fut un spécialiste passionné de Bach auquel il consacra des essais et des monographies importantes, bien que pas toujours fiables sur le plan documentaire : *Origin of the Family of Bach Musicians* (1929) et *Bach's Orchestra* (1933); il est également l'auteur de biographies sur Johann Sebastian (1928) et sur Johann Christian (1929).

Terry Clark (Saint Louis 1920) trompettiste de jazz américain. Influencé par Rex Stewart pour ses notes opaques qu'il obtenait en pressant les pistons à mi-course, il a joué avec Count Basie, Duke Ellington et Thelonious Monk.

Tertis Lionel (West Hartlepool 1876-1975) altiste anglais. Il fut un concertiste renommé au cours des premières décennies du siècle et joua avec Ysaye, Kreisler et Rubinstein. En outre, il créa différents types d'altos aux caractéristiques nouvelles et publia des arrangements et des transcriptions pour son instrument.

Terzi Giovanni Antonio (Bergame XVI^e-XVII^e s.) luthiste et compositeur italien. C'est l'un des derniers grands luthistes ayant exercé en Italie à la fin du XVI^e s. En 1593 et en 1599, à Venise, il publia 2 livres de tablatures, pour 1 et 2 luths, dans lesquels, à côté de transcriptions de musique vocale et instrumentale d'autres auteurs, on trouve des fantaisies et des danses, d'une grande envergure polyphonique.

Teschemacher Frank (Kansas City 1906 - Chicago 1932) clarinettiste de jazz américain. Avec Bix Beiderbecke, il est le jazzman blanc le plus original de la première période. A l'Austin High School, il connut les musiciens qui créeront l'école de Chicago. Il enregistra avec Charlie Pierce, Eddie Condon, les Chicago Rhythm Kings et Miff Mole. Sa sonorité «pointue» et son phrasé annoncent le swing.

Tesi Tramontini Vittoria (Florence 1700 - Vienne 1775) contralto italienne. Entre 1720 et 1750, elle se produisit dans les plus grands théâtres italiens et à Vienne, se faisant remarquer dans les répertoires de Leo, Lotti, Hasse et Jommelli pour l'extraordinaire beauté et sonorité de son registre grave et pour son chant noble et pathétique.

Tessarini Carlo (Rimini v. 1690 - ap. 1766) violoniste et compositeur italien. En 1720, violoniste à Venise, il séjourna peut-être à Brno en 1737; de 1738 à 1743, et, de nouveau de 1750 à 1757, sa présence est attestée à la cathédrale d'Urbino (où il exerça aussi l'activité d'éditeur); après 1743, on le trouve souvent à Paris et à Arnhem en Hollande. Stylistiquement proche de Vivaldi, il est l'un des compositeurs violonistes les plus éminents ayant contribué, au début du XVIII^e s., à répandre les techniques de solistes et les techniques concertantes du violon baroque italien à l'étranger. Entre 1729 et 1763, il publia 25 recueils de sonates, concertos, symphonies à 2, 3, 4 et 5 parties. Sa méthode de violon *Gramatica di musica* (1741) connut un grand succès, et fut plusieurs fois rééditée à l'étranger.

Tessier André (Paris 1886-1931) musicologue français. Après avoir étudié le droit et la littérature, il fut diplômé de l'Ecole du Louvre. Secrétaire de la Société française de musicologie (1927-1931), il participera à l'édition française du dictionnaire de H. Riemann (1931). Son intérêt pour le XVII^e siècle le porta vers l'étude des musiciens de cette époque. Outre divers articles sur Lully, Couperin, Lebègue, Le Roux et autres, il a publié un *Couperin* (1926) et a édité les œuvres complètes de Lully (1931-1933); avec P. Brunold, celles de Chambonnières (1925) et Couperin (1932); avec J. Cordey, *la Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier* (1932-33). En 1957, N. Dufourcq a publié ses *Notes et références pour servir à une histoire de M.R. Delalande.* □

tessiture étendue des sons, du grave à l'aigu, qu'une voix ou un instrument est capable de chanter ou de jouer. Dans une t. donnée, on fait également la distinction entre le registre grave, appelé t. *basse*, le registre moyen, appelé t. *medium*, et le registre *aigu*, appelé t. *haute*.

Testagrossa Giovanni Angelo (Pavie v. 1470 - Urbino ? v. 1530) compositeur et luthiste italien. Il exerça comme précepteur, chanteur et luthiste à la cour des Gonzague à Mantoue. Il assuma diverses charges également à Ferrare et à Urbino. Partout, il se distingua dans l'art du chant et fut connu comme un habile interprète d'instruments à cordes, principalement au luth. Il ne reste aucune de ses compositions.

Testi Flavio (Florence 1923) compositeur italien. Son langage, de construction moderne, tend vers la recherche d'une éloquence expressive immédiate et d'une concentration dynamique. D'un tempérament qui l'a poussé au théâtre, il a écrit les œuvres suivantes : *la Fureur d'Oreste* (1956), *la Célestine* (1963), *l'Auberge des pauvres gens* (1966), *le Sosie* (1980); en outre, pour orchestre : *Concerto* (1954), *Divertissement* (1956), *Musique de concerto n° 1-5* (avec instruments solistes, 1957-1969), *Opus 21* (1971) et *23* (avec deux pianos, 1973), etc; pour plusieurs voix et instruments : *Crucifixion* (1953), *Stabat Mater* (1957), *la Douleur* (1963), *New York, Officina y denuncia* (1964), *Canto a las madres de los milicianos muertos* (1967), *Passio Domini Nostri Jesus Christi secundum Marcum* (1969), trois cantates (avec voix seule, 1971-1974), *Chœurs de Santiago* (1975). Il a également publié une histoire de la musique italienne, de saint Ambroise au XVII^e siècle.

Testore Carlo Giuseppe (Novara 1660 - Milan, ap. 1737) luthier italien. Ayant appris le luth avec Cappa, à Saluzzo, il travailla à Milan avec G. Grancino, ouvrant ensuite son propre atelier à Contrada Largha (1690-1715). Ses violoncelles et ses contrebasses, inspirés des modèles de Guarneri del Gesù, sont particulièrement appréciés. Son activité fut poursuivie, toujours à Milan, par d'autres membres de sa famille.

testuggine (du lat. *testudo* = tortue) dans la Rome antique, terme désignant un instrument à cordes de forme convexe comme la lyre ou la cithare; le nom venait du fait que la lyre grecque était creusée dans

une carapace de tortue. Au XVI[e] s., le terme fut repris et appliqué au luth (à cause de la forme de sa caisse).
tête incise initiale d'un thème. // Corps des figures de note. // Dans le chant, on appelle *voix de t.* le système d'émission s'appuyant sur la cavité du pharynx supérieur. Le *registre de t.* concerne la partie aiguë de l'extension vocale, ses limites variant donc non seulement selon les différentes sortes de voix masculines et féminines, mais également d'individu à individu.
tête de lecture phonographique transducteur électromécanique qui transforme les oscillations produites par les sillons enregistrés d'un disque en signaux électriques modulés. D'un point de vue technique, les t. de l. se divisent en deux grandes familles : celles à aimant mobile et celles à bobine mobile (voir Précis d'acoustique, Enregistrement et reproduction du son). Les éléments constitutifs d'une t. de l. sont : le saphir, généralement formé par un éclat de diamant travaillé en forme sphérique, elliptique ou hyperelliptique (arête) pour lui permettre d'établir le meilleur contact possible avec les aspérités des sillons du disque dans lesquelles est contenu le message musical; le stylet, une barrette qui supporte le saphir à une de ses extrémités et qui permet de transférer les vibrations qu'il produit au troisième élément, l'appareil électromagnétique de la t. de l. qui les transformera en un signal électrique modulé.
tétracorde succession de 4 sons conjoints, formant un intervalle de quarte juste (2 tons et 1/2 ton), disposé du haut vers le bas (par ex. : *la, sol, fa, mi*) parce que, dans la pratique musicale ancienne, et jusqu'à l'époque romaine tardive, le mouvement descendant était considéré comme plus naturel. Le système musical grec reposait sur le t., ou sur l'enchaînement de plusieurs t. successifs; on fonda sur celui-ci les *modes* de l'Eglise de Rome, dont l'immense «corpus» de chants et d'hymnes sera plus tard connu sous le nom de *chant grégorien*.
tetrardus → modalité.
Tetrazzini Luisa (Florence 1871 - Milan 1940) soprano italienne. Elle fit ses débuts en 1890 à Florence dans le rôle d'Inès, dans l'*Africaine*, puis elle travailla surtout aux Etats-Unis et en Amérique latine. Son exceptionnelle tessiture et la souplesse de sa voix lui permirent de se lancer dans des acrobaties vocales osées qui, dans le répertoire lyrique léger du XIX[e] s., firent d'elle l'une des chanteuses les plus populaires de son temps. Sa sœur, la soprano Eva T. Campanini (1862-1938), fut, entre 1882 et les débuts du XX[e] s., une interprète du répertoire vériste.
Teyber Franz (Vienne 1758-1810) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Il étudia avec son père MATTHÄUS (v. 1711 -1785) violoniste de la chapelle impériale à Vienne, et, par la suite, avec Wagenseil. Il fut premier violon, chef d'orchestre et compositeur de plusieurs troupes d'opéras effectuant des tournées en Autriche et en Allemagne, comme, en particulier, celle de Schikaneder; avec celle-ci, en 1801, il inaugura le Theater An der Wien, en faisant représenter son opéra *Alexander*. Peu avant sa mort, il obtint le poste d'organiste à St-Etienne, à Vienne. Il a composé 24 œuvres lyriques parmi lesquelles des opéras, des singspiele, des comédies et des pantomimes, surtout sur des sujets populaires, comiques et orientaux, ainsi que des œuvres de musique sacrée, des quatuors, des sonates pour violon et piano ou pour piano seul, des pièces pour orgue. Son frère ANTON (1756-1822) fut organiste et compositeur aux cours de Dresde et de Vienne; ses sœurs ELIZABETH (1744-1816) et THÉRÈSE (1760-1830) furent chanteuses.
Thalberg Sigismund (Pâquis, Genève, 1812 - Naples 1871) pianiste et compositeur autrichien. Il étudia à Vienne où il entama, à l'âge de dix-huit ans, sa carrière de concertiste qui devait l'amener, en une trentaine d'années, à connaître des succès triomphaux en Europe et en Amérique. Sa rivalité avec Liszt, qui donna lieu à des épisodes mémorables à Paris, est demeurée célèbre. Maître virtuose, il élaborait de brillantes variations sur les thèmes des œuvres qui étaient alors le plus en vogue. Il passa ses dernières années à Naples où sa présence fut déterminante pour l'école de piano napolitaine. Il composa deux opéras, *Florinda* et *Cristina di Svezia* («Christine de Suède»), un concerto pour piano et orchestre, de la musique de chambre et de très nombreuses pièces pour piano.
Tharpe Sister Rosetta, ou Nubin Rosetta (Cotton Plant, Arkansas, 1910 - Philadelphie 1973) chanteuse américaine de gospel. Elle est considérée comme l'une des meilleures représentantes du genre après Mahalia Jackson; elle a également chanté avec des orchestres de jazz (Cab Calloway et Lucky Milinder).
Thayer Alexander Wheelock (South Natick, Massachusetts, 1817 - Trieste 1897) musicologue américain. Diplomate de profession, il se consacra à des recherches sur Beethoven et recueillit des documents et des témoignages qu'il réunit dans une biographie publiée en allemand entre 1866 et 1905 en 5 volumes (dont les deux derniers sous la direction de H. Riemann) et qui reste un ouvrage de base.
Theile Johann (Naumburg, Saxe 1646 - 1724) compositeur et théoricien allemand. Elève de H. Schütz, en 1678, il inaugura le nouveau théâtre de Hambourg avec le singspiel *Adam und Eva*. Ensuite, il vécut à Leipzig. Célèbre maître de contrepoint, il mit cette discipline en théorie dans certains traités et l'appliqua dans un style polyphonique rigoureux et archaïsant, surtout dans sa production sacrée.
thème idée musicale exprimée par une succession de sons articulés rythmiquement. Dans le t., une idée créative particulière peut être concentrée, pour ensuite être développée de manière cohérente. Le t., dans les structures les plus diverses, caractérise et conditionne n'importe quelle forme musicale, de la polyphonie vocale — en ce qui concerne le chant — à la suite, la sonate, l'aria, les variations, la symphonie, etc. Dans une même œuvre, outre le t. *principal*, gérant tout le discours musical, peuvent apparaître les t. *secondaires* ou de *passage*, avec des fonctions dialectiques par rapport au premier, ainsi que des t. de *conclusion* ou de *coda*. Dans la fugue, le t. principal est appelé *sujet*, le thème secondaire contre-sujet. // *T. et* ou *avec* → *variations*.
Theodorakis Mikis (Chio 1925) compositeur grec. Auteur de ballets et de musique symphonique et de chambre, où il accorde la plus grande importance au rythme et au timbre, il a connu la popularité avec ses musiques de film, mais surtout avec ses chansons, inspirées du folklore national grec. Il a vécu en exil pendant quelques années.
théorbe sorte d'→ archiluth, c'est-à-dire de grand luth. Il se différencie du *chitarrone* par ses proportions plus petites. Etant donnée la longueur importante des

cordes, les déplacements étaient trop grands pour un usage agile et performant du soliste. C'est pourquoi il fut surtout employé comme *continuo.* Une version plus réduite, avec des touches plus rapprochées et avec un double chevillier, un peu plus grand que le luth, fut appelé le *liuto attiorbato* (luth théorbé) et fut utilisé comme instrument soliste au XVII[e] s. // Registre de clavecin.

théorie de la musique ou théorie musicale, développement systématique définissant les éléments constitutifs de la musique, leur morphologie, leur façon de s'articuler et de constituer une syntaxe et un langage, ainsi que l'ensemble des règles servant de guide à leur application pratique. L'expression peut également avoir une dimension philosophique, relative à la recherche de la nature et de l'essence de la musique (voir Précis de théorie musicale).

Thérémine Léon ou Lev Termen (St-Pétersbourg 1896) ingénieur et physicien russe. Ses études à l'Université de sa ville natale le conduisirent à des recherches sur les oscillations électriques et à la construction, en 1920, d'un instrument de musique électroacoustique : l'aetherophon, qui devint ensuite le théréminovox. En 1927, il effectua une tournée de démonstration aux Etats-Unis et y vécut jusqu'en 1938, avant de retourner en URSS. Son instrument fut utilisé par divers compositeurs, comme A. Pashchenkho, dans son *Symphonic Mystery* (1924), J.M. Schillinger, dans sa *First Airphonic Suite* (1929), E. Varèse, dans *Equatorial* (1934) et A. Fuleihan, dans son *Theremin Concerto* (1945). □

théréminovox instrument électrophone breveté en 1924 par le savant soviétique L. Thérémine (Saint-Pétersbourg, 1896). Le t. consiste en une caisse qui contient les circuits d'un oscillateur et d'où sort une antenne. Quand on approche une main ou une baguette de l'antenne, on modifie le signal produit par l'oscillateur dont la capacité est altérée en fonction des altérations du champ d'ondes hertziennes provoquées par les mouvements de la main. Au moyen d'un interrupteur que l'on manœuvre de la main gauche, il est possible d'interrompre l'émission du signal pour obtenir les pauses et régler la durée des sons. L'instrument suscita un grand intérêt chez quelques compositeurs, dont Edgar Varèse et Bohuslav Martinú.

thesis temps accentué, ou *fort*, se référant à la scansion rythmique. S'oppose au temps *faible*, appelé *arsis.*

Thibaud Jacques (Bordeaux 1880 - Mont Cemet, Barcelonnette, 1953) violoniste français. Sa carrière couronnée de succès débuta en 1898. En 1905, il constitua un célèbre trio avec P. Casals et A. Cortot. Il donnait encore des concerts à un âge avancé et mourut dans un accident d'avion lors d'une tournée.

Thibault Geneviève, comtesse Hubert de Chambure (Neuilly-sur-Seine 1902 - Strasbourg 1975) musicologue française. Elève de L. Lévy, E. Cools et N. Boulanger, elle étudia aussi à la Sorbonne et à l'Ecole des hautes études. Elle participa à la fondation de la Société de musique d'autrefois (1925), et publia les «Annales musicologiques» (à partir de 1954). Elle succéda à G. Migot comme conservateur du Musée instrumental du Conservatoire de Paris (1961-1973) et présida la Société française de musicologie (1968-1971). Elle a édité plusieurs recueils : *Poètes et musiciens du XV[e] siècle,* avec E. Droz (1924), *Trois chansonniers français du XV[e] siècle,* avec E. Droz et Y. Rokseth (1927), et *Chansons au luth et airs de cour français du XVI[e] siècle,* avec A. Maire et L. de la Laurencie (1934). □

Thibaut IV de Champagne, Thibaut le Chansonnier, Thibaut le Posthume, (Troyes, 1201 - Pampelune 1235), trouvère français, comte de Champagne, roi de Navarre, il fut élevé à la cour de Philippe Auguste dans les meilleures traditions courtoises. Par sa vaste culture, il fut un protecteur éclairé des trouvères et des ménestrels. Après son accession au trône de Navarre, il partit pour la croisade (1239-1240). Ayant eu des démêlés avec l'Eglise, il fut contraint d'aller faire pénitence à Rome. Th. de C. consacra ses dernières années à la dévotion. 80 pièces, presque toutes notées, nous sont parvenues, dont 53 peuvent lui être attribuées de façon certaine, parmi lesquelles : 36 chansons courtoises, 2 pastourelles, 1 lai, et des chansons religieuses. Th. de C. participa à 9 «jeux-partis», et fut appelé comme juge dans plusieurs autres. Son style clair, original, ses mélodies souvent élégantes, en firent le plus grand des trouvères du XIII[e] s. □

Thibault de Courville, Joachim (?, v. 1535 - Paris 1581). Compositeur et musicien français, il fonda, avec J. A. de Baïf, l'Académie de poésie et de musique (1570); il fut chanteur, luthiste et joueur de lyre du roi. De ses œuvres nous sont parvenus 3 airs mis en musique, 1 rechant, et 5 airs mis en tablature de luth. □

Thill Georges (Paris 1897-1984) ténor français. Il débuta à l'Opéra-Comique de Paris en 1924 et entama aussitôt une très brillante carrière internationale. Doué d'une voix au timbre splendide — elle était souple et en même temps vigoureuse et sonore — il fut un interprète expressif et raffiné, aussi bien dans le répertoire français que dans celui de Puccini; il est considéré comme le plus grand ténor français de son temps.

Thiollier François-Joël (Paris 1943) pianiste français. Enfant-prodige, il commença sa carrière à l'âge de cinq ans; puis il étudia avec R. Casadesus en France et à la Juilliard School de New York. Interprète très éclectique, il joue un répertoire très vaste et souvent délaissé. Il a enregistré l'intégrale de l'œuvre pour piano de Rachmaninov.

Thiriet Maurice (Meulan 1906-1972) compositeur français. Il élabora son propre langage tout en étant parfois sensible à des accents impressionnistes et à l'influence de Ravel. Il composa des opéras (dont *Œdipe roi* sur un texte de Cocteau, 1942), des ballets (*la Nuit vénitienne, Psyché, Othello,* etc.), des musiques pour la radio et surtout des musiques de film.

Thomas Charles Louis Ambroise (Metz 1811 - Paris 1896) compositeur français. Fils de musicien, il joua tout enfant du violon et du piano. En 1828, il entra au Conservatoire de Paris, où il eut pour professeurs Kalkbrenner et Lesueur; en 1832, il remporta le Prix de Rome avec la cantate *Hermann et Ketty.* Après un long séjour en Italie, il présenta avec succès à l'Opéra-Comique de Paris (1837) son premier opéra, *la Double Echelle;* c'est pour ce même théâtre qu'il composa toutes ses œuvres suivantes, dont *Mignon* (1866) qui obtint un grand succès, et *Hamlet* (1868). Admiré et honoré, il succéda à Auber, en 1871, à la

direction du Conservatoire. Durant ses dernières années, son activité créatrice se réduisit mais il y eut encore sa *Françoise de Rimini* en 1882, suivie en 1889 par le ballet *la Tempête*. En 1894, il put fêter la millième représentation de *Mignon*. Sa production comprend une vingtaine d'œuvres théâtrales, dont des opéras, des opéras-comiques et des ballets, ainsi qu'un nombre important de compositions vocales et instrumentales, de musique de chambre et de musique sacrée (*Messe solennelle, Messe de Requiem*, etc.). De tendance éclectique, toujours disposé à suivre les goûts variables du public, T. est l'un des épigones les plus illustres de l'école romantique française aux côtés d'Aubert, d'Adam et d'Halévy. Bon mélodiste, orchestrateur expressif, il atteint dans les plus belles pages de ses œuvres (et notamment dans *Mignon*) des moments d'inspiration authentique et d'une grande force dramatique.

Thomas Ernst (Darmstadt 1916) organisateur musical allemand. Après avoir débuté comme chef d'orchestre et critique musical, il prit en 1962 la direction de l'Institut national de musique de Darmstadt et des cours internationaux d'été de musique contemporaine organisés par l'Institut. Depuis 1963, il est rédacteur en chef de la «Neue Zeitschrift für Musik».

Thomas John (Bridgend, Glamorganshire, 1826 - Londres 1913) harpiste et compositeur gallois. Concertiste de renommée internationale, ami de Meyerbeer et de Rossini, professeur à l'Académie royale de musique et harpiste de la reine Victoria, il fut l'un des promoteurs du renouveau de la musique traditionnelle galloise qu'il fit connaître dans toute l'Europe par ses tournées. Les motifs et les techniques du chant populaire du Pays de Galles se retrouvent dans ses compositions, plus particulièrement dans ses deux concertos pour harpe et dans ses cantates *Llewelyn* et *The Bride of Neath Valley* («la Fiancée de Neath Valley», 1863). Il composa également de la musique symphonique, des quatuors à cordes, 48 études pour harpe et deux opéras; il publia un recueil de mélodies galloises en quatre volumes.

Thomas Joseph Vankert, dit «Joe» T. (Uniontown, Pennsylvanie, 1909) saxophoniste ténor de jazz américain. De 1932 à 1947, il a été le soliste de base de l'orchestre de Jimmie Lunceford.

Thomas Kurt (Tönning, Silésie, 1904 - Bad Oeynhausen 1973) chef de chœur et compositeur allemand. Il dirigea d'importantes chorales (Leipzig, Francfort) et se distingua comme interprète de Bach. Il composa surtout de la musique sacrée et des oratorios.

Thomas Michael Tilson (Hollywood 1944) pianiste et chef d'orchestre américain. D'abord pianiste, puis assistant de plusieurs chefs d'orchestre (dont P. Boulez), il devint en 1971 chef permanent de l'Orchestre philharmonique de Buffalo et fut invité par de nombreuses et importantes institutions américaines et européennes. Interprète éclectique, il a dirigé un répertoire qui s'étend de la musique ancienne à la musique d'avant-garde, y compris des musiques rarement exécutées, et il a continué son activité de pianiste dans des ensembles de musique de chambre.

Thomas Theodore (Esens, Hanovre, 1835 - Chicago 1905) violoniste et chef d'orchestre allemand naturalisé américain. D'abord concertiste, il se consacra ensuite à la direction d'orchestre et à l'organisation de saisons symphoniques à New York, à Cincinnati et à Chicago; dans cette dernière ville il fut chef permanent de l'orchestre qu'il amena à un niveau de grande renommée.

Thomelin famille d'organistes français. GUILLAUME organiste et maître écrivain, le plus ancien de la famille. JACQUES DENIS (Paris v. 1640-1693), frère du précédent, organiste de St-André-des-Arts (1653-1669), St-Jacques-de-la-Boucherie (1669-1693), St-Germain-des-Prés (1669-1693) et des Carmes (1653-1693), il devint l'un des 4 organistes de la chapelle royale (1678-1693), où son successeur fut F. Couperin. Il a laissé une *Allemande* pour orgue et un motet, *Domine, salvum fac regem*. LOUIS JACQUES fils de Guillaume, il remplaça son oncle à St-Jacques-de-la-Boucherie en 1693. LOUIS ANTOINE (Paris 1699 - Melun 1764) fils du précédent, il fut organiste de St-Aspais de Melun (1746-64). MARIE-GENEVIÈVE (Paris 1723 - ? 1790) fille du précédent, elle fut organiste à Maubuisson. CHARLES ANTOINE (Paris 1731-1797) frère de la précédente, maître de clavecin, il fut organiste des Carmes (1746-1751), des Théatins (1771-1782) et de Ste-Madeleine-en-la-Cité (1782-1791). JEAN-BAPTISTE LOUIS (Melun 1748 - ? ?) frère du précédent, il succéda à son père à St-Aspais et fut aussi organiste de Notre-Dame de Melun et de la Maison royale de St-Cyr. Il a laissé quelques motets. LOUIS JACQUES (Melun 1752 - Paris 1820?) frère du précédent, il fut organiste de Notre-Dame de Melun et revint peut-être à Paris, pour y jouer les orgues du couvent des Petits-Pères. Il est probablement l'auteur de *Romances* publiées chez Pleyel. □

Thompson Eli, dit «Lucky» T. (Detroit 1924) saxophoniste ténor de jazz américain. Il a été l'un des élèves les plus originaux de Coleman Hawkins et a élaboré son propre style en partageant les expériences du bop. Pendant la guerre, il joua avec les orchestres de Lionel Hampton, Billy Ecksine et Count Basie, et il enregistra avec Charlie Parker et Dinah Washington. Dans les dernières années, il a également adopté le saxophone soprano.

Thomson Oscar (Crawfordsville, Indiana, 1887 - New York 1945) critique musical américain. Collaborateur de différentes revues musicales et de quotidiens new-yorkais, il publia des livres de vulgarisation et des guides musicaux, et dirigea l'*International Cyclopedia of Music and Musicians* (1939).

Thompson Randall (New York 1899 - Boston 1984) pédagogue et compositeur américain. Professeur de musique dans plusieurs Universités et Collèges américains, il composa un opéra (*Salomon and Balkis*), des musiques de scène, des symphonies, de la musique orchestrale et symphonico-vocale (*Americana*, *The Testament of Freedom* [«le Testament de la Liberté»], *Mass of the Holy Spirit* [«Messe de l'Esprit Saint»], *Requiem*, etc.) et de la musique de chambre. On connaît surtout sa musique chorale à l'écriture diatonique traditionnelle.

Thompson Virgil (Kansas City 1896) compositeur américain. Il a étudié avec N. Boulanger à Paris et fréquenté le groupe des Six; mais dans sa production il a toujours suivi une poétique autonome, attentive à certains aspects de la leçon de Satie, rattachée aux chants religieux américains et à une conception harmonique à dominante tonale. Ses principales compo-

sitions sont : les opéras *Four Saints in Three Acts* («Quatre Saints en trois actes», 1928) et *The Mother of Us All* («Notre Mère à tous», 1947), tous les deux sur des livrets de Gertrude Stein, et *Lord Byron* (1961-1968); le ballet *The Filling Station* («le Poste d'essence», 1938); 2 symphonies et d'autres compositions pour orchestre; de la musique de chambre, des compositions pour orgue et pour piano et des musiques vocales de chambre et sacrées.

Thornhill Claude (Terre Haute, Indiana, 1909 - Caldwell, New Jersey, 1965) chef d'orchestre et pianiste de jazz américain. Après avoir collaboré en qualité d'arrangeur avec Bing Crosby, Paul Whiteman et Artie Shaw, il constitua en 1946 son propre orchestre qui expérimenta des sonorités nouvelles en accueillant des musiciens de l'avant-garde cool comme Lee Konitz et l'arrangeur Gil Evans.

Thornton Argonne (1922) pianiste de jazz américain, qui a par la suite adopté le nom de Sadik Hakim en raison de sa foi musulmane. Doué d'un sens très original des intervalles et des rythmes, parfois proche de celui de Thelonious Monk, il a enregistré des disques en 1945 avec Charlie Parker et en 1947 avec Lester Young.

Threadgill Henry (Chicago 1944) saxophoniste et flûtiste de jazz américain. Il a été parmi les animateurs de la «musique créative» de Chicago; en 1961, il a joué avec l'Experimental Band de Richard Abrams et Raphael Garrett et, en 1971, il a fondé le trio Air avec Fred Hopkins et Steve McCall.

thrène lamentation ou chant funèbre du folklore espagnol, remontant, avec le *treno* et la *trenodia* à la poésie grecque antique.

Thuille Ludwig (Bozen, Tyrol, 1861 - Munich 1907) compositeur et pédagogue autrichien. Il est devenu célèbre grâce à ses remarquables compositions pour musique de chambre (dont un sextuor pour piano et flûtes, un quintette avec piano, une sonate pour violoncelle et piano et des lieder); par la suite, il s'est tourné vers le théâtre, rejoignant le courant néoromantique animé par ses amis Alexander Ritter et Richard Strauss (*Theuerdank*, 1897; *Lobetanz*, 1898; *Gugeline*, 1901).

Tibbett Lawrence (Bakersfield, Californie, 1896 - New York 1960) baryton américain. Après ses débuts en 1923 au Metropolitan de New York, il devint très célèbre en raison de ses qualités vocales et scéniques, surtout dans les opéras de Verdi (*Aida, Rigoletto, Simon Boccanegra, Don Carlos,* etc.) et de Moussorgski (*Boris Godounov, la Khovanchtchina*); toutefois, il ne négligea pas le répertoire contemporain, ni même les films musicaux.

Tiberini Mario (San Lorenzo in Campo, près d'Urbino, 1826 - Reggio d'Emilie 1880) ténor italien. Il fit ses débuts à Rome en 1851 dans le rôle d'Idrène de *Semiramide* (Rossini) et se produisit entre 1860 et 1875 sur les scènes italiennes les plus importantes. Il s'est signalé essentiellement par sa virtuosité technique, qui fit de lui l'un des derniers grands spécialistes de Rossini, ainsi que par sa finesse d'interprétation, qui le fit remarquer dans plusieurs opéras de Donizetti, Meyerbeer et Verdi. Son épouse, Angelica T., Ortolani (1830-1930), fut un remarquable soprano léger.

tibia chez les anciens Romains, équivalent de l'*aulos* grec. Creusé dans le tibia d'un animal (mais pouvant être construit en bois, en bronze, etc.), il se présente comme un tuyau à anche (en général double) fait pour adhérer aux lèvres de l'interprète grâce à une bande appelée *capistrum*. On en connaît de nombreuses espèces, parmi lesquelles : le t. *milvina* (tibia de faucon), de petites dimensions et émettant un son de sifflet; le t. *vasca*, sorte de flûte traversière en bois; le t. *multifora*, retrouvé dans les fouilles de Pompéi), possédant plusieurs trous avec quelques anneaux mobiles pour les boucher.

Tiby Ottavio (Palerme 1891-1955) musicologue italien. Il a publié l'ouvrage *Acustica musicale e organologia degli strumenti musicali* («Acoustique musicale et organologie des instruments de musique», 1933, des biographies de musiciens, ainsi que diverses études sur l'histoire de la musique en Sicile (dont *Il Real Teatro Carolino e l'ottocento musicale palermitano,* «le Théâtre royal Carolino et la vie musicale à Palerme au XIX[e] s.» et *I Polifonisti siciliani del XVI e XVII secolo,* «la Musique polyphonique sicilienne aux XVI[e] et XVII[e] s.», posthumes).

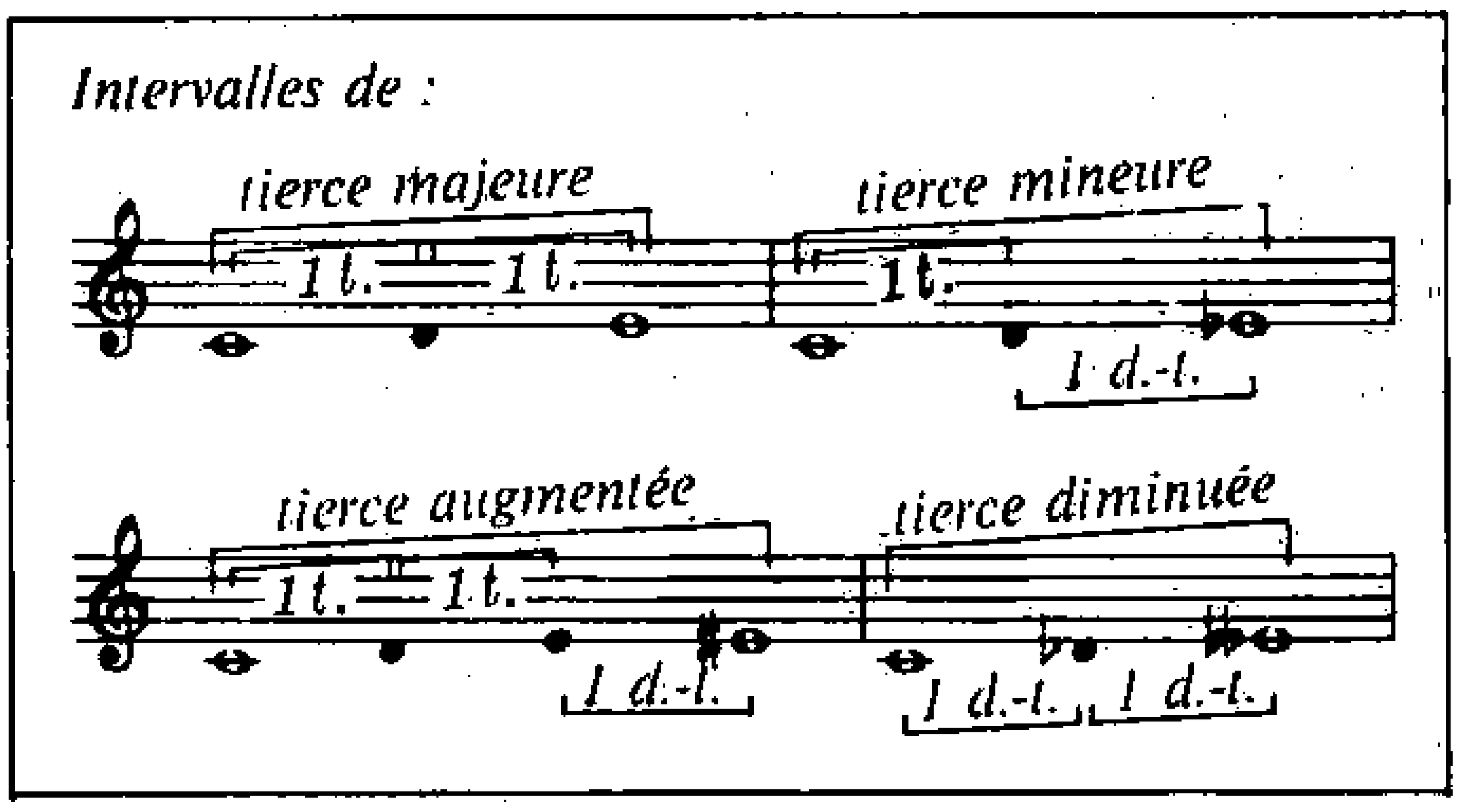
Tieffenbrucker Kaspar, ou G. Tieffenbrugger (Tiefenbruck 1514 - Lyon 1571) luthiste allemand naturalisé français. Exerçant à Lyon après 1553, il fut un facteur très habile de viole de gambe, de luth et d'autres instruments.

Tiella Marco (Rovereto, près de Trente, 1930) organologue italien. Instrumentiste (clavecin et clavicorde), chercheur et restaurateur d'instruments anciens, il a publié *Intavolatura d'organo della scuola dell'Hofhaimer* («Tablature d'orgue de l'école de Hofhaimer», 1975), ainsi que plusieurs essais d'organologie de la Renaissance dans des revues spécialisées («Galpin Journal», «Acta organologica», «Early Music»).

tiento (du verbe esp. *tentar* = toucher, éprouver) composition instrumentale qui connut une grande faveur en Espagne et au Portugal entre le XVI[e] s. et le début du XVIII[e] s.; son évolution est parallèle au ricercare en Italie. A ses origines, le t. est une pièce libre pour vihuela (Milán, 1535), conçue comme exercice de technique et d'interprétation (pour lequel Milán suggère une exécution «rubato»; puis le t. devient, toujours à la vihuela, une étude pratique, à l'écriture homophonique, de la modalité (Mudarra 1546, Fuenllana 1554). Autour des mêmes dates (recueil de Venegas de Henestrosa, 1557, Cabezón...), le t. passe de la vihuela au clavier, particulièrement à l'orgue, et incorpore à son écriture le style imitatif. Durant plus d'un siècle, il suivra les évolutions de la facture de l'orgue et incorporera ses nouvelles techniques à son écriture. Tous les compositeurs organistes, de Cabezón à Cabanilles (avec Carreira, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Rodrigues Coelho, Bruna notamment) ont laissé de nombreux t. Le terme disparait de la littérature musicale au moment de l'affirmation de la tonalité et apparaît à nouveau, comme le ricercare, durant la seconde moitié du XX[e] s.

tierce intervalle de hauteur entre deux notes du système tonal et tempéré, séparées, selon la succession continue de l'échelle diatonique, par une troisième note (par ex., en montant de *do* à *mi*, on a le *ré*, et, en descendant, de *ré* à *si*, on a le *do*). Elle est majeure, mineure, augmentée ou diminuée, selon qu'elle couvre deux tons, un ton et demi, deux tons et

demi ou un ton. Dans la gamme de la tonalité concernée, elle équivaut à la *médiante.* // On appelle *tierce picarde* la tierce majeure utilisée à la place de la t. mineure dans une pièce en mode mineur et généralement dans l'accord conclusif.



Tiersot Julien (Bourg-en-Bresse 1857 - Paris 1936) musicologue et ethnomusicologue français. Il a publié de nombreux essais sur l'histoire de la musique française, surtout au siècle des Lumières et jusqu'à la Révolution (*les Fêtes et les chants de la Révolution française,* 1904; *J.-J. Rousseau,* 1912), ainsi que sur Couperin, Molière, Gluck, Bach, Beethoven (*Beethoven, musicien de la Révolution,* 1910) et Berlioz (*H. Berlioz et la société de son temps,* 1904), qu'il a rendu largement populaire en France. L'essentiel de son œuvre, toutefois, est représenté par ses recherches sur la chanson populaire française, dont il a publié de nombreux recueils, et par ses essais : *Histoire de la chanson populaire en France* (1889), *les Types mélodiques de la chanson populaire française,* (1894).

Tiessen Heinz (Königsberg 1887 - Berlin 1971) chef d'orchestre, compositeur et critique allemand. Fervent défenseur de la musique contemporaine, il a participé à la rédaction de la revue «Melos» (à partir de 1920) et composé et dirigé des chœurs d'ouvriers. Il a composé des musiques de scène (*Merlin, Antigone,* etc.), des symphonies *(Symphonie en fa),* diverses pièces de musique orchestrale et de chambre (*Natur-Trilogie* pour piano, *Duo* pour violon et piano, etc.); il a écrit des essais d'histoire de la musique et une autobiographie.

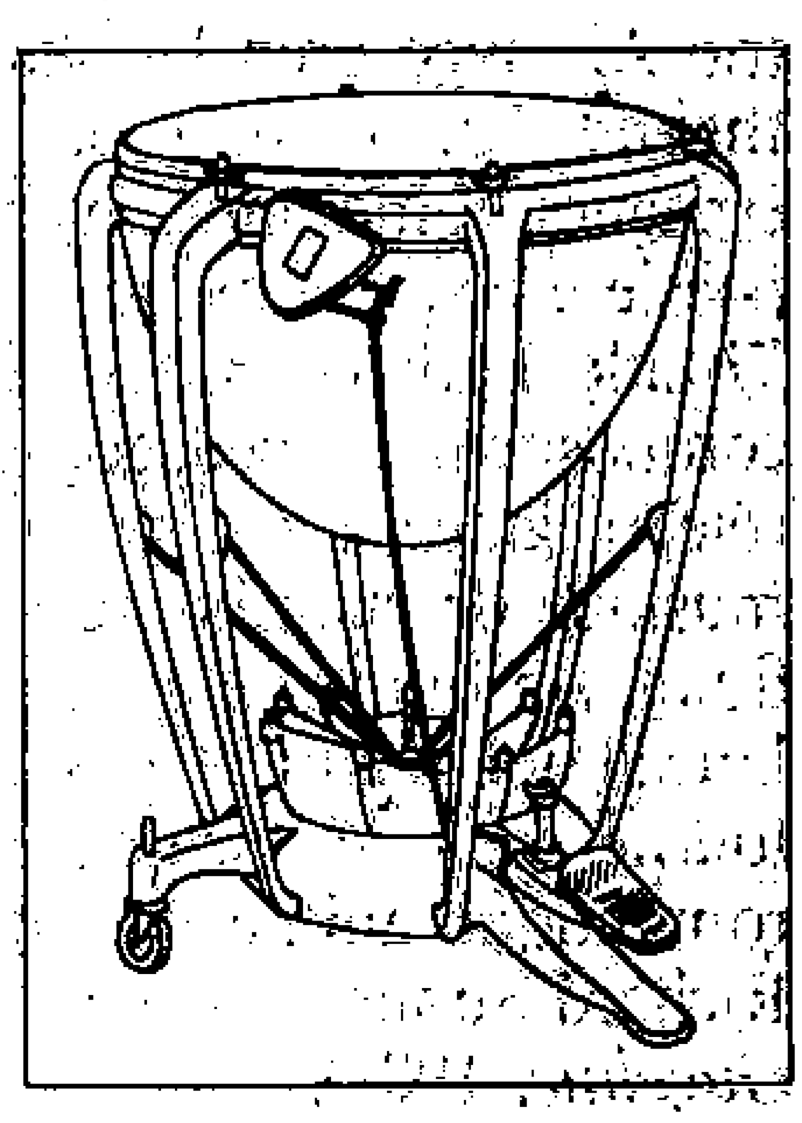
Tietjen Heinz (Tanger 1881 - Baden-Baden 1967) chef d'orchestre allemand. Elève d'A. Nikisch, il a dirigé le festival de Bayreuth (1941-1944). Après la guerre, il a pris la direction de l'Opéra d'État de Berlin.

Tigrini Orazio (Arezzo v. 1535 -1591) compositeur et théoricien italien. Il fut prêtre et maître de chapelle dans les cathédrales d'Arezzo et d'Orvieto. Contrapuntiste confirmé, il publia 3 livres de madrigaux (de 4 à 6 voix) et 2 recueils de psaumes, mais fut surtout connu pour son *Compendio della musica* (1538), dans lequel il expose, à des fins pratiques, les théories des principaux traités de l'époque (sur les modes, les cadences, le contrepoint, les canons), en particulier celles de Zarlino (un traité lui est consacré) et de Vicentino.

Tilbury John (Londres 1936) pianiste anglais. Il s'est spécialisé dans le répertoire d'avant-garde et a exécuté plusieurs œuvres de Cage, Feldmann, Wolbb et Cardew, entre autres. En 1974, il a publié un important travail d'analyse sur *Music of Changes* de J. Cage, réalisé à partir des fondements de la philosophie marxiste.

timbale instrument membranophone à percussion directe. La peau, tendue sur un bassin métallique hémisphérique, est frappée avec deux mailloches, dont les extrémités sont recouvertes de peau ou de feutre. On modifie l'intonation des t. en variant la tension des peaux (en faisant tourner le bassin, également au moyen du levier à pédale).
On obtient une sonorité veloutée en recouvrant la t. d'un drap; une sonorité délicate, en employant les mailloches avec des extrémité en éponge. L'usage de cet instrument commença à être prescrit dans l'orchestre (où l'on emploie deux ou trois timbales) dans la seconde moitié du XVIII^e s. L'origine des t. se trouve dans la paire de tambours en forme de chaudrons, utilisés dans la musique militaire et rituelle des pays islamiques, jusqu'au Moyen Age; lors des parades, ceux-ci, de dimension voisine des t. modernes, étaient placés au flanc des chevaux par l'instrumentiste (→ naqqâra). A partir du XVIII^e s., les systèmes introduits en Occident pour varier l'intonation de la membrane, se succédèrent avec des améliorations mécaniques continuelles, allant d'une simple manivelle qui réglait la tension des tirants, aux pédales perfectionnées en usage de nos jours, apportant un contrôle sûr de l'intonation et un rapide changement dans la hauteur des sons durant l'exécution.

Timbale d'orchestre, instrument membranophone à percussion directe.



timbre qualité d'un son qui, au moment de la perception, confère à une source sonore son caractère unique et la différencie de toutes les autres sources analogues. Cette qualité est déterminée en fonction de la source sonore prise en considération, selon que l'on examine un événement sonore individuel et concret (p. ex., chaque voix humaine a son propre timbre, chaque violon est caractérisé par un timbre différent de celui de tous les autres violons, chaque orchestre possède des sonorités spécifiques, etc.) ou bien des catégories données (ce qui nous autorise à affirmer, p. ex., que le t. d'un baryton est différent de celui d'un soprano, que le t. d'un violon se distingue de celui d'un hautbois, que le t. sonore global d'un orchestre diffère de celui d'un chœur, ou d'un match de football, etc.). Le t. d'un son dépend de la matière et de la constitution de la source sonore correspondante : dans les instruments de musique, il naît des diverses configurations des bois, des cuivres, des cordes, etc.; en ce qui concerne la voix humaine, il dépend des caractéristiques naturelles des cordes vocales et des différents résonateurs anatomiques. Le

t. nous permet de différencier deux sons ayant même hauteur et même intensité. Toutefois, alors que ces deux dernières mesures ont une seule dimension (c.-à-d. que l'on peut définir pour chacune d'elle une seule unité de mesure), le t. a une forme tridimensionnelle : on ne peut donc pas tracer d'échelle susceptible de classer et de comparer les différents t. Dans la conception classique, le t. d'un son à une hauteur donnée dépendait uniquement de l'amplitude des harmoniques compris dans l'onde sonore périodique. En effet, à égalité de hauteur, les sons ont un caractère plutôt «chaud» lorsque l'énergie se concentre sur les premiers harmoniques, alors qu'ils sont perçus comme «brillants» lorsque l'énergie se concentre au-delà du 6e ou du 7e harmonique. Elaborée essentiellement par Helmholtz, cette théorie n'a qu'une valeur très approximative : en effet, il a été prouvé que les sons ne sont pas exactement périodiques et, surtout, que le t. dépend beaucoup plus de «facteurs temporels» que de la distribution de l'énergie à l'intérieur du spectre sonore. Par exemple, le t. d'un son produit par un piano n'est plus du tout le même lorsque on écoute sa reproduction dans le sens inverse (c.-à-d. en écoutant une bande magnétique à l'envers), bien que le son d'origine et sa récurrence aient le même spectre sonore moyen. Afin d'étudier les facteurs temporels, l'évolution d'un son est généralement subdivisée en trois parties : l'attaque, la tenue et l'extinction. Le → transitoire d'attaque, en particulier, est porteur de renseignements très précieux : l'élimination du segment initial d'une note de musique produite par des instruments différents peut, en effet, rendre impossible l'identification de ces mêmes instruments.

D'un point de vue méthodologique, l'étude d'un t. doit commencer par une analyse physique du son et par la mise en évidence d'un modèle de perception tenant compte de l'organisation des paramètres acoustiques propre à notre système de perception. La technique d'analyse la plus utilisée est constituée par la technique additive, qui permet d'établir une représentation dans le temps des variations d'amplitude et de fréquence des composantes élémentaires du son (sinusoïdes). Par l'intermédiaire d'un graphique tridimensionnel (amplitude, fréquence et temps), il est possible de tracer une représentation très intuitive du son qui, d'une certaine manière, est très proche du genre d'analyse effectuée par notre système de perception. L'analyse méthodique des sons musicaux selon cette technique a permis de prouver que les diverses composantes du son sont soumises à des variations d'amplitude et de fréquence indépendantes les unes des autres. En outre, en ce qui concerne la perception d'un timbre, il a été démontré que notre oreille est très attentive à l'instant initial de ces diverses composantes (en particulier au fait qu'elles commencent toutes en même temps ou bien avec de légers retards et que l'attaque soit précédée ou non de bruits de fond); en revanche, les variations de fréquence ne sont pas toujours déterminantes pour la caractérisation du t. Une autre technique d'analyse, utilisée essentiellement dans l'étude du t. vocal, est constituée par la méthode soustractive, qui permet de mettre en évidence le rôle des → formants spécifiques à la perception du t.

Dans l'évolution de la pensée musicale, le t. a connu une importance grandissante au cours du XXe s. Considéré d'abord comme un simple trait distinctif entre les différentes lignes mélodiques, puis comme un paramètre coloré et décoratif de la composition musicale, il constitue actuellement le centre d'intérêt de plusieurs œuvres musicales nouvelles. La théorie des *klangfarbenmelodien* (mélodies de t.) élaborée par Schoenberg a connu des réalisations pratiques intéressantes surtout grâce à l'apport des technologies électroniques modernes, qui permettent une maîtrise parfaite du paramètre. Dans la musique informatique, en particulier, l'élaboration du t. constitue l'un des passages obligés du processus de composition musicale.

Timmons Robert Henry, dit «Booby» T. (Philadelphie 1935 - New York 1974) pianiste de jazz américain. Il a été l'un des représentants les plus inventifs du courant soul au sein du hard bop. Il a fait partie des Jazz Messengers d'Art Blakey. Parmi ses compositions à succès : *Dat dere* et *Moanin'*.

Tinctoris Johannes (Nivelles, Brabant, v. 1435? - avant 1511?) théoricien et compositeur flamand. Ayant exercé à Liège puis, peut-être à partir de 1472, à la cour aragonaise de Naples (où il fut en rapport avec F. Gaffurio), il vécut en Italie jusqu'en 1495. Considéré comme le plus grand théoricien musical du début de la Renaissance, il donna une grande impulsion à la vie culturelle napolitaine. Outre quelques compositions sacrées (parmi lesquelles la célèbre *Messe de l'homme armé*, à 5 voix) et profanes (comme les chansons), il laissa 12 traités et le premier dictionnaire de la musique (*Terminorum musicae diffinitorium*, v. 1472). Les autres traités fondamentaux sont le *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476) et le *Liber de arte contrapuncti* (1477), dans lesquels T. résume la théorie et le langage musical de son époque.

Tinel Edgar (Sinay, Flandres, 1854 - Bruxelles 1912) compositeur et pianiste belge. Lauréat du Prix de Rome (1877), il a mené une carrière de concertiste. Comme compositeur, il a surtout été influencé par la tradition romantique allemande et par C. Franck; (dans son opéra *Katharina* (1909), il s'est beaucoup inspiré du *Parsifal* de Wagner. Il a composé aussi l'oratorio *Franciscus* (1888), ainsi que diverses autres pièces de musique sacrée, des mélodies et des œuvres pour piano et pour orgue.

tintinnabulum terme latin signifiant «petite cloche, grelot». Chez les anciens Romains, le *t.* était accroché aux portes des maisons pour appeler les serviteurs; dans les bains publics pour signaler l'entrée d'un client, ou au cou des bœufs, etc. Déjà dans la civilisation orientale antique (Assyriens, Hébreux, etc.), on utilisait des grelots et des cloches (de bronze, ou également en or) pour assumer des fonctions rituelles et symboliques. // Au Moyen Age, le terme fut utilisé pour désigner une petite cloche, et, au pluriel, pour désigner une série de grelots appliqués à l'orgue portatif.

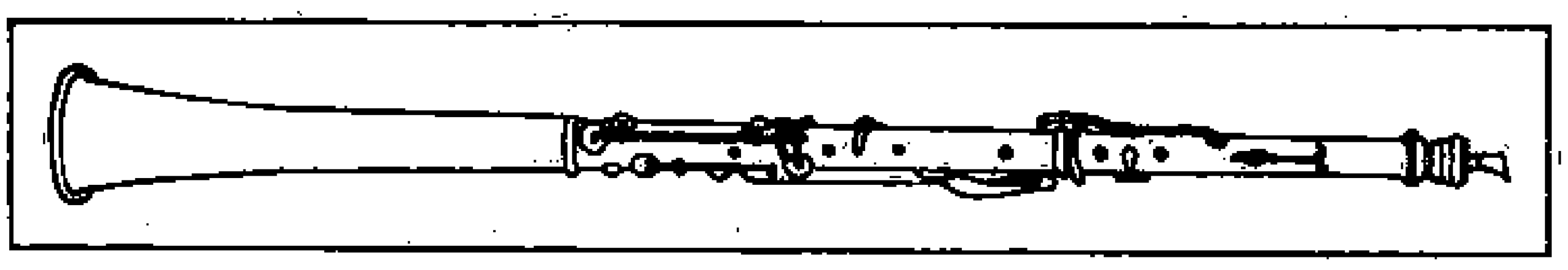
Tintori Giampiero (Gênes 1921) musicologue et compositeur italien. Il a été professeur de paléographie musicale à Pavie et à Bergame et dirige depuis 1965 le Musée du Théâtre de la Scala. En plus de son activité de compositeur (il a écrit, entre autres, l'opéra *Medea*

Senecæ fragmina, un ballet, des pièces de musique symphonique et de chambre), il est connu pour ses nombreuses recherches historiques et musicologiques, surtout dans le domaine de l'organologie (*Gli Strumenti musicali,* «les Instruments de musique», 2 vol., 1971) et de l'histoire du théâtre lyrique (entre autres : *Palco di proscenio,* «Loge d'avant-scène»; *Il Melodramma : autori, cantanti, teatri, impresari,* «le Théâtre lyrique : les auteurs, les chanteurs, les théâtres et les imprésarios», 1980).

Tio Lorenzo junior (La Nouvelle-Orléans? 1880 - New York 1934) clarinettiste de jazz américain. Neveu de Lorenzo Tio senior, clarinettiste très connu à La Nouvelle-Orléans dans la deuxième moitié du XIX^e^ s., il a profondément influencé la génération des clarinettistes créoles, aussi bien par ses sonorités que par sa technique.

Tiomkin Dimitri (Saint-Pétersbourg 1894 - Londres 1979) chef d'orchestre et compositeur russe naturalisé américain. Après ses études au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, il s'est établi aux Etats-Unis et s'est consacré à plein temps à la composition de musiques de film. Il a collaboré à plus de 140 productions cinématographiques, avec les plus grands metteurs en scène d'Hollywood. Certaines de ses chansons sont devenues très populaires, surtout celles inspirées du folklore de la côte Ouest américaine.

tiple adjectif utilisé dans la langue espagnole pour désigner le registre de soprano, puis, plus tard, sous une forme abrégée, quelques instruments de musique au registre le plus aigu au sein d'une même famille. On appelle ainsi, par exemple, une petite guitare à cordes métalliques, en usage chez les Créoles de Colombie; ou le registre aigu (opposé au *ténor)* de la bombarde à clés, jouée dans les Sardanes de Catalogne.



Tiple, type de bombarde catalane.

Tippett sir Michael Kemp (Londres 1905) compositeur anglais. Dans ses compositions, souvent inspirées d'une volonté satirique et politique, il utilise une écriture contrapuntique et polyrythmique parfois d'inspiration néoclassique, par l'emploi d'éléments hérités de la musique anglaise du XVII^e^ s. Parmi ses œuvres, signalons les opéras *The Midsummer Marriage* (1955) et *King Priam* (1962), l'oratorio *A Child of our Time* (1941) — écrit dans un style sévère et conforme aux structures polyphoniques traditionnelles, mais enrichi de «spirituals» d'origine noire qu'il insère à la manière dont on insérait les chorals dans l'oratorio protestant —, des symphonies, le *Concerto* pour deux orchestres à cordes (1939), les *Ritual Dances* (1952) pour orchestre, ainsi que d'autres pièces de musique instrumentale et des motets pour chœurs.

tirana danse andalouse gracieuse mais vive, fortement rythmée, à 6/8 ou à 3/8, généralement dansée et chantée avec accompagnement de guitare. En vogue au XVIII^e^ s., elle fut utilisée également dans quelques œuvres lyriques (Martin y Soler, Mercadante, Granados). Parmi les œuvres de musique de chambre de Rossini, figurent une *tirana* pour deux voix (*les Amants de Séville*), à 3/4, et une *Tirana alla spagnola rossinizzata,* pour chant et piano, à 3/8.

Tirindelli Pier Adolfo (Conegliano, près de Trévise, 1858 - Rome 1937) violoniste et compositeur italien. Il est célèbre pour ses mélodies et romances, tout à fait représentatives de la musique de salon italienne de la fin du XIX^e^ s. (*Mistica, Amore amor, Primavera, Je ne t'aime plus,* etc.). Il a aussi composé quelques œuvres pour le théâtre *(Atenaide, Blanc et noir),* ainsi que quelques pièces instrumentales.

Tiščenko Boris (Léningrad 1939) compositeur soviétique. Elève de Chostakovitch de 1962 à 1965, il a accueilli l'influence de son maître tout en s'intéressant aussi à différentes expériences stylistiques. Il a composé entre autres des symphonies, des concertos et des ballets (dont *les Douze,* 1963).

Tischhauser Franz (Berne 1921) compositeur suisse. D'orientation essentiellement traditionnelle, il a composé, entre autres, une *Cassation* pour neuf instruments, un *Octuor* pour clarinette, cor, basson et quintette à cordes, le chœur *Das Nasobem* (1950) et la cantate *Amores* pour ténor, trompette, harpe, piano, batterie et orchestre à cordes (1956).

Tisné Antoine (Lourdes 1932) compositeur français. 1^er^ second Grand Prix de Rome (1962). Disciple de J. Rivier et D. Milhaud, il a remporté, entre 1964 et 1970, plusieurs prix pour ses œuvres, dont le Prix Casa Velázquez (dont il fut pensionnaire, à Madrid, de 1965 à 1967), le Prix de la Fondation Koussevitzky de New York et le Prix musical de la Ville de Paris. En 1968, il a été nommé inspecteur principal de la musique au Ministère de la culture. Très indépendant, il utilise dans ses œuvres l'ensemble des moyens d'expression actuels, du sérialisme à la forme aléatoire. Il a écrit de nombreuses pièces instrumentales, dont *Quatuor à cordes* (1956), *Luminescence* pour orgue (1970), *Pulsars éclatés* pour 6 percussionnistes (1971), *Stratégies* pour 12 cuivres (1973), *Boréal et Bocéphal* pour 2 pianos (1982), *Sensation* pour cor (1984); de la musique symphonique, dont *Symphonies I et II* (1959/63), *Impacts* pour ondes Martenot et 2 orchestres (1970), *Arborescences I-II* (1972), et des concertos pour divers instruments; de la musique vocale, dont *Célébrations* pour 3 chœurs et 3 orchestres (1975), *Alcaphante* pour récitant, flûte, cor, orchestre à cordes et percussions (1983) et *Passage* pour soprano et orchestre à cordes (1984).

Titelouze Jean (Saint-Omer, Pas de Calais, v. 1563/64 -Rouen 1633) compositeur et organiste français. De 1585 à sa mort, organiste à la cathédrale de Rouen, il fut sacré chanoine en 1610. Expert dans le domaine de l'orgue, il fut le premier à étudier le problème de la *registration,* entretenant d'étroits contacts avec Mersenne. Il publia 2 recueils de musique pour orgue, *Hymnes de l'Eglise* (1623) et les *Magnificat... suivant les huit tons* (1626); ceux-ci constituent les premiers documents français originaux de musique pour orgue, c'est-à-dire n'étant pas des transcriptions ou des élaborations de compositions vocales, comme les 7 livres précédents de tablatures publiés par Attaingnant. Le pivot central de la composition de T. est le *cantus firmus,* subissant cependant un traitement particulier, résultat d'une décomposition mathématique en valeurs égales; autrement

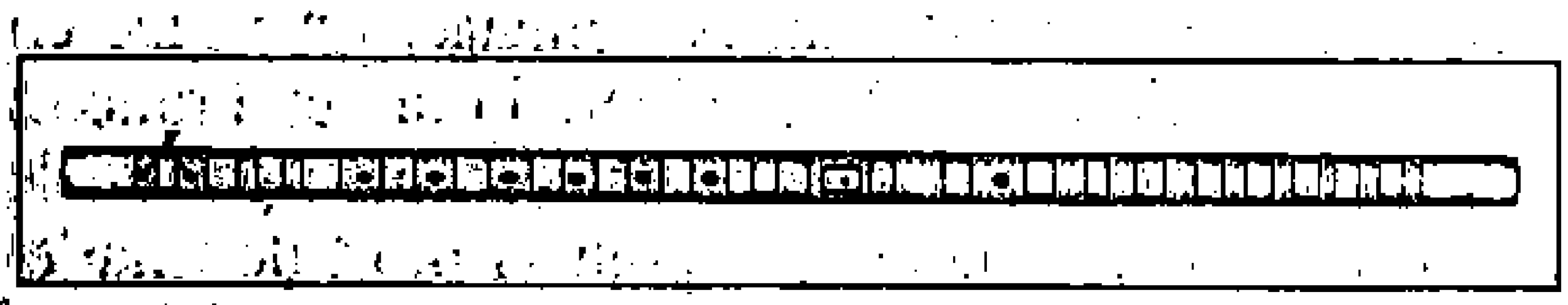
dit, le chant grégorien perd sa propre qualité mélodique et renforce sa qualité d'élément de soutien pour les développements contrapuntiques, ce qui n'empêche pas la page d'être construite avec rigueur et méthode.

Titone Antonino (Castellamare del Golfo, près de Trapani, 1934) critique musical italien. Professeur à l'Université de Palerme, il a été parmi les animateurs de la musique d'avant-garde pendant les années 60; il a fondé en 1960 le périodique «Settimana internationale Nuova Musica» et en 1963 la revue «Collage» avec P.E. Carapezza. Il a publié l'essai *Vissi d'arte : Puccini e il disfacimento del melodramma*.

Titov Alexeï Nikolaïevitch (Saint-Pétersbourg 1769-1827) violoniste et compositeur russe. Célèbre musicien amateur, il écrivit de nombreux opéras sur des sujets russes dans le style de Mozart. Sa maison a été un lieu de rencontre pour les artistes de Saint-Pétersbourg de l'époque. Son frère, Sergeï Nikolaïevitch T. (1770-1825), était violoncelliste et compositeur.

Titov Nikolaï Alexeïevitch (Saint-Pétersbourg 1800-1875) compositeur russe. Fils d'Alexeï T. et ami de Glinka et de Dargomyjski, il écrivit des romances inspirées par les chansons populaires de son pays (plus de 60 pièces, dont les plus populaires sont *le Sapin solitaire, l'Ami perfide, la Prière, l'Echarpe bleue, Lorsque j'étais jeune, la Chanson du postillon* et *la Branche*). Il a été surnommé «le père de la romance russe»; toutefois, il a composé aussi des danses et des marches.

ti-tze ou «ti-tzu», instrument aérophone utilisé dans la musique traditionnelle chinoise. C'est une sorte de flûte traversière en roseau, caractérisée par une embouchure située presque au centre du tuyau : les six trous destinés aux doigts sont concentrés d'un côté de l'embouchure; un trou supplémentaire, percé entre l'embouchure et les autres trous, recouvert d'une membrane en papier de riz, vibre comme un → mirliton et sert à corriger le timbre de l'instrument.



Ti-tze : flûte utilisée dans la musique traditionnelle chinoise.

Tizol Juan (San Juan, Porto Rico, 1900 - Inglewood, Californie, 1984) tromboniste de jazz portoricain. Il a apporté des éléments de la musique latino-américaine à l'orchestre de Duke Ellington (1929-1944 et 1951-1953), où il a été à la fois instrumentiste, compositeur et arrangeur.

tjalang instrument idiophone utilisé dans la musique indochinoise et, par la suite, également sur l'île de Java. C'est une sorte de xylophone composé d'une série de tuyaux en roseau de tailles différentes, accordés en pratiquant une fente longitudinale à l'intérieur du roseau et attachés à un arbre avec deux cordes. Dans la version indonésienne, en revanche, les tuyaux sont attachés perpendiculairement à un cadre en bois en forme de petite étagère; ils dépassent légèrement d'un côté afin d'être frappés par les maillets.

toccata composition généralement destinée à un instrument à clavier. Il s'agit d'une des premières formes spécifiquement instrumentale (ou stylistiquement autonome par rapport aux modèles vocaux). Le nom suggère l'idée d'improvisation, liée à celle de «toucher» un clavier. Au cours de son histoire, la t. prit des formes diverses.

Au XVe et XVIe s., on appelait t. une pièce improvisée servant de prélude d'introduction. Vers la fin du XVe s., dans le milieu vénitien, et en particulier dans l'œuvre de C. Merulo, apparut un type de t. composé de plusieurs sections d'écriture différentes : des épisodes de virtuosité, riches de libres figurations ornementales, des épisodes de caractère harmonique, des épisodes d'écriture contrapuntique plus rigoureuse; l'articulation en 3 parties, avec 2 sections de forme libre encadrant un passage central fugué, est fréquente. Une grande variété expressive apparaît dans les t. de G. Frescobaldi, sans structure fixe, mais constituées d'une libre succession de sections diversement caractérisées (les brèves t. liturgiques des *Fiori musicali* occupent une place à part). Le modèle frescobaldien trouva des émules en Allemagne du Sud, dans l'école d'orgue et de clavecin (J. J. Froberger, élève de Frescobaldi à Rome, J. K. Kerll, G. Muffat, etc.) alors que, dans l'école du Nord (M. Weckmann, D. Buxtehude, N. Bruhns, J. S. Bach, etc.) se développèrent deux types de t. : une ample composition dans laquelle alternent des épisodes articulés en style contrapuntique, avec des épisodes en un style faisant appel à la virtuosité et au caractère improvisé, ou une composition de style libre placée avant une fugue. A la même époque, la t. italienne (de B. Pasquini à A. Scarlatti) se développa dans le sens de la virtuosité. A la fin du XVIIIe s., les auteurs de t. pour piano, comme M. Clementi et J. B. Cramer, iront dans cette direction et les t. de la fin du XIXe et du XXe s. garderont souvent ces caractéristiques, au cours de leur nouvelle floraison; au XIXe s., en particulier, dans le domaine de la production de goût néoclassique, on compte de nombreuses t. orchestrales (A. Casella, B. Martinů, H. Villa-Lobos, O. Respighi, ce dernier, auteur d'une t. pour piano et orchestre). Entre la Renaissance et l'époque baroque, la t. pour ensemble instrumental de cuivres connut une certaine vogue (un exemple célèbre est la t. qui ouvre l'*Orfeo* de C. Monteverdi).

Tocchi Gianluca (Pérouse 1901) compositeur italien. Elève d'O. Respighi et de B. Molinari, il s'est illustré en 1930 avec la pièce symphonique *Il Destino*. Outre qu'à la composition, il s'est consacré à la révision de pièces vocales et instrumentales du XVIIIe s. Ses œuvres, d'inspiration romantique et impressionniste, comprennent plusieurs chœurs et mélodies, des pièces symphoniques, des musiques de scène et de film.

Toch Ernst (Vienne 1887 - Los Angeles 1964) compositeur autrichien naturalisé américain. A la montée du mouvement nazi, il s'établit en Amérique et se consacra à l'enseignement. En 1944, il collabora avec Stravinski (et avec A. Tansman, D. Milhaud, etc.) à l'élaboration de la cantate *Babel*. Il écrivit des opéras (*Die Prinzessin auf der Erbse*, 1927; *Der Fächer*, 1930), la cantate *Das Wasser* (1930, sur un texte d'A. Döblin), des musiques de scène et de film, des symphonies et d'autres pièces orchestrales, ainsi que des œuvres de musique de chambre pour différentes

formations instrumentales. Bien que d'inspiration romantique et solidement ancrées dans la tradition tonale, les œuvres de T. sont caractérisées par des constructions linguistiques modernes et se distinguent par un traitement très inventif de l'élément rythmique; elles ne sont pas dépourvues d'une veine humoristique, qui vient enrichir notamment certaines pièces de musique de chambre (*Vanity of Vanities* pour voix et instruments, 1954; *Sonatinette* pour piano, 1956; *Sonatinette* pour flûte, clarinette et basson, 1959).

Todi de Agujar Luisa (Setúbal 1753 - Lisbonne 1833) mezzo-soprano portugaise. En 1768, elle débuta à Lisbonne, et entre 1772 et 1790, elle se produisit sur toutes les grandes scènes d'Europe. Possédant une voix chaude et très douce, interprète d'une noblesse exceptionnelle, et émouvante dans le style pathétique, elle fut l'une des plus grandes chanteuses de son époque, très brillante dans le répertoire de Sarti, Piccinni et Paisiello.

Toeschi Carlo Giuseppe, ou C. G. Toesca (Stuttgart ou Ludwigsbourg? v. 1731 - Munich 1788) violoniste, chef d'orchestre et compositeur italien. Fils d'ALESSANDRO (mort v. 1758), musicien de chambre à la cour de Stuttgart, il étudia probablement avec J. Stamitz et fit partie de l'orchestre de la cour de Mannheim; il effectua de nombreux voyages à Paris pour présenter ses compositions au Concert spirituel. Il a laissé une production imposante, comprenant une vingtaine de ballets — certains en collaboration avec Ch. Cannabich (*Atalante et Hippomène*, 1766, etc.) — 60 symphonies, des concertos et de la musique de chambre pour ensembles variés (duos, trios, quatuors, etc.).

Togni Camillo (Gussago, près de Brescia, 1922) pianiste et compositeur italien. Elève d'A. Casella et d'A. Benedetti Michelangeli, il a perfectionné sa technique musicale aux Cours d'été de Darmstadt. Il a été parmi les premiers compositeurs italiens à adopter méthodiquement la technique dodécaphonique. L'exemple de l'école de Vienne, en particulier celui de Webern, a été déterminant pour l'élaboration de son style musical : il en a recueilli très minutieusement les précieuses suggestions sonores et la recherche des timbres. Dans les œuvres de maturité, l'écriture de T. est caractérisée par une sorte de décantation transparente, par une ligne directrice subtile et aérienne, ainsi que par une structure frêle mais précieuse. Parmi ses œuvres les plus marquantes, signalons celles sur des textes de Trakl (*Hélian*, 1954, *Gesang zur Nacht*, 1962, 6 *Nocturnes*, 1966) et de Charles d'Orléans (*Rondeau pour 10* pour soprano et 9 instruments et *Préludes et rondeaux* pour soprano et clavecin, 1964), *Aubade* pour 6 instruments (1965), *Some Other Ware* (1977) pour orchestre, ainsi que l'opéra *Blaubart* (1972-77).

Toldrà Eduardo (Villanueva y Geltrú, Catalogne, 1895 - Barcelone 1962) violoniste, chef d'orchestre et compositeur espagnol. Après ses études à l'Ecole municipale de musique de Barcelone, il débuta comme musicien d'orchestre, puis fonda le Quartet Renaixement, dont il fut le premier violon (1912-1921). Il enseigna ensuite le violon à l'Ecole de musique de Barcelone. Il dirigea l'Orquesta Estudios Sinfonicos de Barcelone (1924-1935), puis, à partir de 1944 l'Orchestre municipal. Il a écrit de la musique instrumentale (quatuors à cordes, sardanes), de la musique symphonique, dont *les Danses de Vilanova* (1921) et *la Maledicción del Comte Arnau* (1926), de la musique vocale, de la musique de scène *(la Filla del marxant)* et un opéra, *El giravolt de Maig* (1928). ◻

Tomášek Václav Jan (Skuteč 1774 - Prague 1850) pianiste, professeur et compositeur de Bohême. Pratiquement autodidacte, il resta, pendant presque vingt ans au service du comte Buquoy, puis devint musicien indépendant à Prague, où il ouvrit également une importante école privée de musique. Dans ses compositions pianistiques (sonates, variations, églogues, pièces variées), on peut voir les prémices du piano romantique (Schumann, Chopin). T. fut également compositeur de *lieder* (sur des textes de Goethe, de Schiller, de Pouchkine), ainsi que d'œuvres lyriques (l'opéra *Serafina*), de musique sacrée (2 messes, 2 *Requiem*), de musique de chambre et symphonique (3 symphonies, 2 concertos pour piano).

Tomasi Henri (Marseille 1901 - Paris 1971) compositeur et chef d'orchestre français. Elève du Conservatoire de Paris, Prix de Rome en 1927 avec la cantate *Coriolan*, il exerça aussi l'activité de chef d'orchestre jusqu'en 1955. Il composa des œuvres pour le théâtre, nombreuses et variées, des pièces symphoniques, des concertos (notamment pour instruments à vent), des œuvres vocales, ainsi que des pièces de musique de chambre, d'inspiration néo-romantique.

Tomasini Luigi (Pesaro 1741 - Eisenstadt 1818) violoniste et compositeur italien. En 1757, il vécut au service de la famille princière hongroise des Esterházy (premier violon de la chapelle de la cour), où il devint l'ami et le collègue de Haydn qui écrivit pour lui des concertos pour violon. Il composa 24 divertissements pour baryton, violon et violoncelle, 10 duos, et 2 concertos pour violon ainsi que 10 quatuors pour cordes dans lesquels il passe peu à peu des premiers modèles de style napolitain, à des formes voisines de la sonate classique de Haydn.

tombeau composition instrumentale écrite pour commémorer la mort d'un personnage. En vogue en France au XVII^e^ s. (D. Gaultier, Louis et François Couperin), elle a de lointains antécédents : par ex. le *Planctus Caroli*, lamentation pour la mort de Charlemagne (814) et le *Planctus sur la mort de Richard Cœur de Lion*. Du XIV^e^ au XVII^e^ s., des déplorations, plaintes, apothéoses, furent écrites en hommage aux grands maîtres disparus, par leurs élèves : F. Andrieu pour la mort de Machaut en 1377, Ockeghem pour Binchois, etc. Au XX^e^ s., le genre fut repris, entre autres, par Debussy, Ravel et de Falla.

Tomek Otto (Vienne 1928) critique et organisateur musical autrichien. Après avoir exercé une activité éditoriale, il s'est tourné vers le milieu radiophonique et a dirigé à partir de 1971 le département de musique contemporaine de la WDR (Cologne). Dans ce cadre, il a proposé en première audition mondiale de nombreuses œuvres de Boulez, Stockhausen, Nono et Penderecki. Directeur artistique (1971-1977) des programmes musicaux de la SWDR (Baden-Baden), puis de la SDR (Stuttgart), il a été coordinateur du festival de Donaueschingen et, depuis 1966, corédacteur en chef de la «Neue Zeitschrift für Musik».

Tomkins Thomas II (St. David's, Pembroke, 1572 - Martin Hussingtree, Worcester, 1656) organiste et

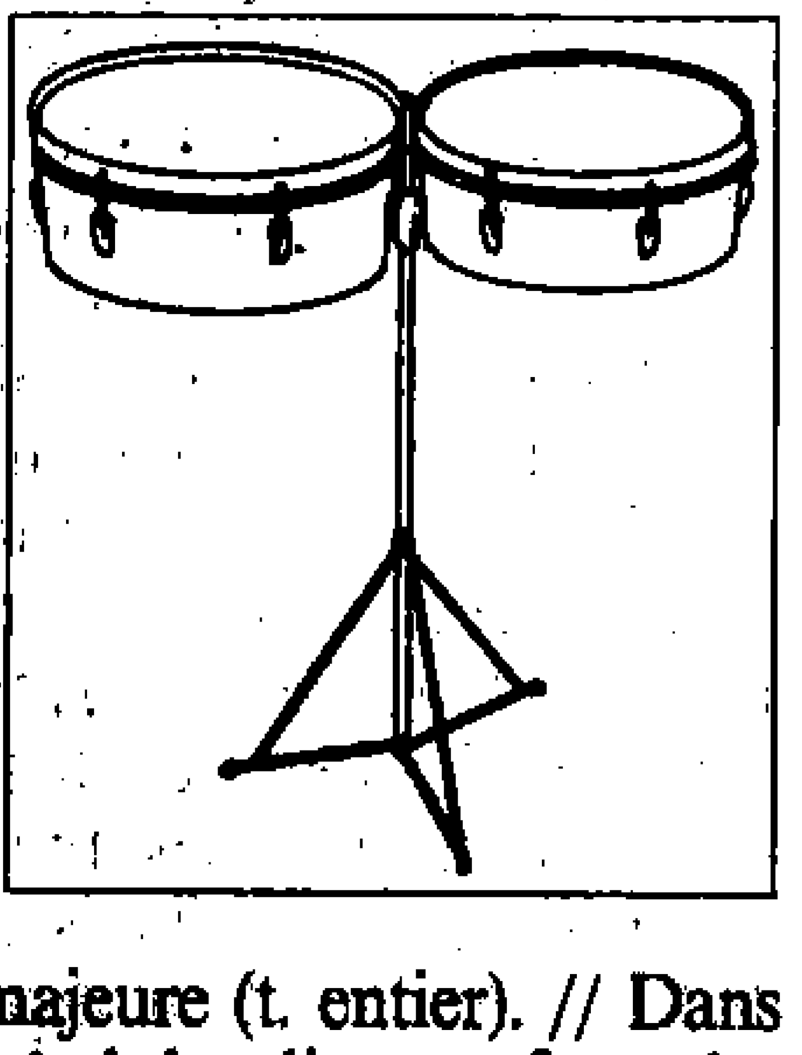
compositeur anglais. Né dans une famille de musiciens, dont il est le représentant le plus significatif, et élève de W. Byrd, de 1596 à 1646, il fut organiste de la cathédrale de Worcester et, à partir de 1621, également de la chapelle royale. Après 1646, il se consacra à la composition. Il fut un représentant de renom du madrigalisme anglais de l'époque d'Elisabeth I[re] et de Jacques I[er] (il publia plus de 25 madrigaux dans des anthologies), mais on peut surtout souligner son importante contribution au répertoire liturgique anglican de l'époque (5 *services*, des psaumes et environ 100 *anthems* de 4 à 10 voix, en partie publiés en édition posthume dans le recueil, *Musica Deo sacra*, 1688). Sa production instrumentale est également importante, avec 75 pièces pour orgue ou virginal, de nombreuses fantaisies, des pavanes et autres œuvres pour *consort* de violes.

Tommasini Vincenzo (Rome 1878-1950) compositeur et musicographe italien. Après avoir étudié à Rome, il se perfectionna à Berlin avec M. Bruch. Il collabora avec A. Smareglia et A. Toscanini à l'achèvement du *Nerone* d'A. Boito. Compositeur raffiné et éclectique, il est resté très ancré dans la tradition. Il composa plusieurs œuvres pour le théâtre (4 opéras et 3 ballets, dont les plus connus sont *le Donne di buon umore*, sur des musiques de D. Scarlatti, et *le Diable s'amuse*, sur des musiques de Paganini), des pièces orchestrales (*Il Carnevale di Venezia, Pœma erotico*, etc.), vocales et sacrées *(Messa da Requiem)*, ainsi que des musiques de film. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, signalons *Brevi nozioni teorico-pratiche di musica gregoriana* («Précis théorique et pratique de musique grégorienne», 1932), *la Luce invisibile* («la Lumière invisible», 1932), *Saggio d'estetica sperimentale* («Essai d'esthétique expérimentale», 1942).

Tommaso da Celano → Dies irae.

tom-tom paire de tambours cylindriques à une peau, dérivés du tambour militaire; comme ce dernier, ils sont frappés à l'aide de mailloches à tête dure ou bien, dans d'autres cas, à tête feutrée. Ils se différencient par la hauteur du son et peuvent être accordés de diverses manières; ils sont parfois utilisés en série (jusqu'à cinq, du plus grave au plus aigu). Les t.-t. ont désormais leur place fixe parmi les instruments à percussion de l'orchestre, surtout dans le répertoire contemporain, depuis Stravinski.

Tom-tom d'orchestre : paire de tambours cylindriques.



ton intervalle de seconde majeure (t. entier). // Dans le chant grégorien, nom général des diverses formules d'exécution (appelées t. de récitation, t. de prière, t. responsorial, t. psalmodique) consistant en certains types de récitation gravitant autour d'une note comprise dans un système de 8 modes, appelés, à leur tour, *tons*. // Dans la musique grecque et médiévale, t. est, en fait, synonyme de *mode*. //Communément, le terme est utilisé également comme synonyme de *tonalité* (t. de *do* majeur, de *la* mineur, etc.).

tonada en espagnol, signifie mélodie ou poésie destinées à être mises en musique. // Dans le sens de composition vocale → tono.

tonadilla forme de théâtre musical apparu en Espagne, au milieu du XVIII[e] s. avec une forme et dans un esprit analogues à ceux de l'*intermezzo* italien. Constituée de récitatifs secs, d'airs et de chœurs, elle fut ajoutée aux *saynètes*. Ensuite, surtout grâce à L. Misón, elle devint autonome. Vers la fin du XVIII[e] s., l'influence de l'opéra *buffa* italien lui fit perdre ses caractères les plus typiques. Elle disparut après la première décennie du XIX[e] s. // Dans la première moitié du XVIII[e] s., chanson exécutée à la fin des *intermezzi* et des ballets. // Aux XVII[e] et XVIII[e] s., on appela également t. les strophes des *villancicos*, chantés dans les églises durant les fêtes religieuses.

tonaire (lat. : *tonarium*) recueil de mélodies grégoriennes classées selon les tons et les modes ecclésiastiques auxquels elles appartiennent : c'est une espèce de catalogue thématique médiéval, rédigé en vue de la pratique. Les plus importants sont ceux de Réginon de Prüm (v. 900) et de Odon de Cluny (X[e] s.) ainsi qu'un t. attribué à Gui d'Arezzo.

tonalité au sens large, désigne la sujétion d'une série déterminée de sons (qui peut être organisée en une *gamme*) à une *tonique*, c'est-à-dire à un son choisi, autour duquel gravitent les autres sons. Dans ce sens, presque toute la musique est «tonale», y compris celle des cultures non occidentales. Dans la pratique musicale européenne, le sens de t. a subi, au cours de sa longue histoire, beaucoup de variations. Dans les anciennes musiques monodiques, et dans le chant grégorien, il y avait des relations purement mélodiques, alors qu'avec l'affirmation de la polyphonie et donc de la conception harmonique (XVII[e]-XVIII[e] s.) le sens de t. prit une signification beaucoup plus complexe. On vit s'affirmer un système de *fonctions tonales*, fondées sur trois *accords* principaux, les triades (formées de 3 notes superposées, distantes, réciproquement, d'une tierce, majeure ou mineure), de *tonique, dominante, sous-dominante*, où le premier accord donne une impression de repos, alors que les deux autres créent une tension avec le premier, déterminant un mouvement entre les notes, et, donc, tout un discours musical développé selon deux modes uniques, majeur et mineur. À partir de la seconde moitié du siècle dernier, l'évolution de la t. s'orienta, toujours de façon plus décidée, vers la polytonalité ou l'atonalité. Ces nouvelles théories (et les systèmes musicaux respectifs, comme celui qui suivit, le dodécaphonisme) furent conçues pour briser la hiérarchie des sons imposée par la t. et pour dépasser les limites des deux modes majeur et mineur.

Toni Alceo (Lugo, près de Ravenne, 1884 - Milan 1969) critique musical et compositeur italien. Elève de L. Torchi et de M. E. Bossi, il a été critique du «Popolo d'Italia» de 1922 à 1943; fervent défenseur du régime fasciste, il fut totalement fermé aux propositions de l'avant-garde musicale et fut l'un des promoteurs du manifeste de 1932 contre G.F. Malipiero et A. Casella. Par la suite, il a été critique de «la Notte».

tonic sol-fa méthode de notation et d'enseignement de la musique élaborée en Angleterre au début du XIXe s. par Sarah A. Glover (1786-1867) afin de simplifier l'étude du chant choral et perfectionnée ensuite par le pasteur John Curwen (1816-1880). Elle présente des points communs avec d'autres méthodes, parfois très anciennes, telles que la solmisation médiévale. Les notes sont appelées par les consonnes D R M F S L T, dérivées des noms traditionnels des notes correspondantes, mais privées des voyelles, à l'exception du T, qui désigne le *si*. La méthode consiste essentiellement à attribuer au D une valeur de «tonique mobile», et à remplacer par cette valeur la tonique fixe de chaque gamme majeure particulière (la tonique de toute gamme mineure étant toujours L). La méthode ne tient pas compte de la portée musicale; elle se sert de signes conventionnels particuliers (par exemple pour indiquer la durée des notes) et d'une table spéciale appelée «modulator»; elle se propose d'offrir aux débutants les moyens d'aborder assez rapidement une pièce vocale. La méthode a connu un succès énorme : en 1862, elle a été adoptée dans toutes les écoles anglaises et elle s'est répandue assez vite également dans d'autres pays.

tonique terme désignant la première note (degré) de la gamme majeure ou mineure du système tonal. Dans une pièce musicale, on appelle t. la note fondamentale, qui détermine la tonalité du morceau lui-même (par ex., si la t. est *mi* bémol, cela signifie que le morceau repose sur l'échelle majeure ou mineure de *mi* bémol et qu'il est donc dans la tonalité de *mi* bémol majeur ou mineur). En général, la t. et l'accord parfait (majeur ou mineur) construit sur celle-ci (une tierce mineure superposée à une tierce majeure ou vice versa) concluent tout morceau reposant sur le système tonal.

tono en Espagne, aux XVIIe et XVIIIe s., on appelle *tono* ou *tonada* une composition sacrée ou profane, apparentée à l'air ou à la cantate, pour une ou plusieurs voix, avec accompagnement instrumental. // Au Venezuela, le terme *tono* désigne une chanson à plusieurs voix, sans accompagnement.

Tooley John (Rochester 1924) organisateur musical anglais. Il a fait ses études à Cambridge et il a entrepris en 1955 une collaboration avec le Royal Opera House (Covent Garden), d'abord comme assistant de D. Webster, puis comme directeur général adjoint (1960), enfin comme directeur général à partir de 1970. Il a mené une politique de collaboration avec les plus grands théâtres d'Europe et des Etats-Unis et encourage largement le développement de la musique comme phénomène social, surtout parmi les jeunes.

Torchi Luigi (Mordano, près de Bologne, 1858 - Bologne 1920) musicologue et compositeur italien. A partir de 1894 il a été rédacteur en chef de la «Rivista musicale italiana», qu'il a orientée vers les questions d'esthétique et où il prit position pour la musique de Wagner. Il fut l'un des fondateurs de la musicologie italienne et a consacré l'essentiel de ses études à la musique instrumentale ancienne en Italie (*la Musica strumentale in Italia nei secoli XVI-XVII-XVIII*, «la Musique instrumentale en Italie aux XVIe, XVIIe et XVIIIe s.», 1901). En outre, il a publié les collections *Eleganti Canzoni ed arie italiane del secolo XVII* («Chansons et airs italiens élégants du XVIIe s.», 1894) et *l'Arte musicale in Italia nei secoli XIV-XVIII* («l'Art musical en Italie du XIVe au XVIIIe s.», 7 vol., 1897-1907). Comme compositeur, il nous a laissé des pièces de musique théâtrale, sacrée et symphonique.

Torelli Gasparo (Borgo San Sepolcro, Arezzo? - ap. 1613) compositeur et poète italien. Il exerça à Padoue comme professeur de musique. Il publia quelques livres de *canzonette* à 3 et 4 voix, un livre de madrigaux à 5 voix (*Brevi concetti d'amore*, 1598) et la fable pastorale, *I Fidi Amanti*, avec des intermèdes à 4 voix dans le style du madrigal *rappresentativo* de Vecchi et Banchieri (1600).

Torelli Giuseppe (Vérone 1658 - Bologne 1709) compositeur et violoniste italien. Après des études à Vérone, en 1684, il s'installa à Bologne, devenant l'élève de Perti et membre de l'Accademia filarmonica. Attaché à la chapelle de S. Petronio en 1686, il se rendit à Vienne en 1695 et, de 1698 à 1699, exerça à la cour de Brandebourg-Ansbach. En 1701, il retrouva son premier poste, à S. Petronio. Auteur de nombreuses sonates, c'est toutefois dans le domaine du concerto et de la symphonie (considérée comme équivalent du concerto et, la plupart du temps, conçue avec des instruments obligés) que T. occupe historiquement une place de renom. L'école baroque bolonaise trouva en lui un représentant de premier plan, à qui l'on doit l'une des premières affirmations décisives du concerto, tant comme morceau de soliste que comme *concerto grosso*. Outre une quarantaine de *sinfonie-concerti*, manuscrits (certains, à une ou plusieurs trompettes obligées, sont intéressants), T. donna à éditer les op. 1 (*Sonate a tre*), op. 2 (*12 Suites a tre*), op. 3 (*Sinfonie a due-quattro*), op. 4 (*12 Suites* pour violon et violoncelle), op. 5 (*Sinfonie a tre e Concerti a quattro*), op. 6 (*Concerti a quattro*) et op. 7 (*Capricci musicali a due*, perdu). D'une importance particulière également est le recueil *Dodici Concerti grossi con una pastorale per il Sanctissimo Natale*, op. 8, édité peu de mois après la mort de l'auteur et constitué de 6 *Concerti grossi* et de 6 concertos pour violon; dans ces derniers apparaît une qualité discursive, insolite pour l'époque, en plus de leur musicalité et de leur éloquente clarté.

torototela instrument cordophone utilisé dans la musique populaire d'Italie du Nord. Il s'agit d'un → arc musical composé d'une corde tendue sur un bâton flexible, équipé d'un résonateur fait d'une calebasse ou d'une vessie. Joué comme un violon à l'aide d'un archet, il servait à accompagner les spectacles des bardes sur les places publiques.

Torrefranca Fausto (Vibo Valentia 1883 - Rome 1955) musicologue italien. Ingénieur diplômé, il s'est ensuite intéressé à la musicologie; il fut le premier italien à occuper une chaire d'histoire de la musique à l'université (d'abord à Rome, à partir de 1913, puis à Milan et à Florence). Il publia un essai d'esthétique musicale inspiré des théories de B. Croce, *la Vita musicale dello spirito* («la Vie musicale de l'esprit», 1910), ainsi que l'ouvrage *G. Puccini e l'opera internazionale* («Puccini et l'opéra international», 1930). Mais il a surtout étudié, en opposition ouverte avec Riemann, l'importance du rôle joué par la musique italienne dans la naissance de la sonate, de la symphonie et de la musique de chambre moderne (*le Origini italiane del romanticismo musicale*, «les Ori-

gines italiennes du romantisme musical», 1930; *la Musica strumentale italiana,* «la Musique instrumentale italienne», 1949; *G.B. Platti e la sonata moderna,* «G. B. Platti et la sonate moderne», posthume, 1963; *Avviamento alla storia del quartetto,* «Initiation à l'histoire du quatuor», posthume, 1966). Il défendit des idées analogues au sujet du XV[e] s., insistant sur le rôle joué par la culture italienne par rapport à celui de la culture flamande (*Il Segreto del Quattrocento,* «le Secret du XV[e] s.», 1939).

Torres Antonio Jurado de (Almería 1817-1892) luthier espagnol. Par une série d'innovations techniques telles que l'agrandissement de la caisse de résonance, l'allongement du manche et une nouvelle disposition en éventail de la table d'harmonie, il a réalisé les prototypes de la guitare moderne. Ses instruments sont appréciés et recherchés de nos jours encore.

Torri Pietro (Peschiera, Vérone v. 1650 - Munich 1737) compositeur italien. Il étudia peut-être avec A. Steffani. Il travailla presque toujours en Allemagne, au début à l'orchestre de cour de Bayreuth, puis à Munich et à Bruxelles, au service du Prince-Electeur de Bavière qui, en 1732, le nomma maître de chapelle. A Bruxelles, où il résida de 1692 à 1699, il connut l'art de Lully; à partir de là, l'influence de la musique française, liée à des procédés de tradition vénitienne, marqua profondément sa production, destinée en grande partie au théâtre. Il écrivit environ 25 opéras (dont les plus réussis sont : *Enone,* 1708, *l'Homme endormi,* 1712, *Griselda,* 1723), également sur des textes de A. Zeno et de P. Métastase; de nombreux duos profanes avec basse continue, deux oratorios *(la Vanità del Mondo, Ester)* et diverses pièces de musique sacrée.

Tortelier Paul (Paris 1914 - Villarceaux, 1990) violoncelliste et compositeur français. Premier violoncelle dans plusieurs grands orchestres, il a mené une carrière de concertiste dans le monde entier à partir de 1947. Il a composé des concertos pour violoncelle et orchestre, la *Symphonie israélienne* pour chœur et orchestre, plusieurs œuvres pour violoncelle et piano, ainsi que d'autres pièces de musique de chambre, mais il est plus connu comme instrumentiste que comme compositeur.

torupill instrument aérophone utilisé dans la musique populaire d'Estonie. C'est une sorte de cornemuse dont le réservoir d'air est constitué par l'estomac d'un mammifère marin, équipée d'un chalumeau cylindrique à anche simple, ainsi que d'un ou deux bourdons également à anche simple, qui retombent devant l'instrument et sont maintenus soulevés par un nœud coulant relié au poignet du joueur.

Tosatti Vieri (Rome 1920) compositeur italien. Il a étudié à l'Académie de Sainte-Cécile et s'est ensuite perfectionné avec I. Pizzetti. Il a composé de nombreuses œuvres symphoniques, chorales, de chambre et un *Requiem* pour soli, chœur et orchestre (1963), mais il s'est surtout illustré dans le domaine du théâtre, où il a exprimé le mieux son goût très vif pour la satire et pour les paradoxes, ainsi que son peu d'intérêt pour les innovations du langage musical. Ces caractéristiques se manifestent surtout dans les premiers opéras : *Il Sistema della dolcezza* (1951), *Partita a pugni* (1953), *Il Giudizio universale* (1955); en revanche, dans ses œuvres de maturité, son style se rapproche davantage de celui de Wagner (*l'Isola del tesoro,* 1963, *la Fiera delle meraviglie,* 1963, *Il Paradiso e il poeta,* 1967).

Toscanini Arturo (Parme 1867 - Riverdale, New York, 1957) chef d'orchestre italien. Il étudia le violoncelle avec L. Carini et la composition avec G. Dacci au Conservatoire de Parme, où il obtint son diplôme de fin d'études en 1885. L'année suivante, il partit en tournée avec un ensemble de musiciens réunis à l'occasion d'une saison d'opéras italiens au Brésil : il avait été engagé comme violoncelliste mais, au théâtre de Rio, après un début orageux d'*Aida,* le chef d'orchestre brésilien (un certain L. Miguez) quitta son pupitre et T., sollicité par tous ses camarades, prit sa place. C'est ainsi que devait commencer une brillante carrière de chef d'orchestre, aux dimensions mythiques. Doué d'une prodigieuse mémoire, il se distinguait par la lucidité de ses visions d'ensemble et de ses analyses de détail, qu'il savait communiquer à l'orchestre avec une formidable obstination. Plusieurs créations d'opéras sont liées à son nom (*Edmea* de Catalani, *I Pagliacci* de Leoncavallo, *la Bohème, la Fanciulla del West* et *Turandot* de Puccini, *Nerone* de Boito), ainsi que les créations italiennes de plusieurs opéras de Wagner *(le Crépuscule des dieux, Siegfried).* En 1898, T. commença à collaborer avec le théâtre de la Scala; en 1908, il fut appelé au Metropolitan de New York et, depuis cette date, les Etats-Unis devinrent sa deuxième patrie. Rentré en Italie en 1915, il réorganisa à la fin de la guerre l'orchestre de la Scala, avec lequel il effectua même une tournée de concerts, en Italie et aux Etats-Unis. En 1928, il fut nommé chef permanent de la Philharmonie de New York. En 1931, invité à Bologne pour diriger un concert à la mémoire de G. Martucci, il refusa d'exécuter les hymnes officiels et fut giflé par les fascistes. Il quitta alors l'Italie pour les Etats-Unis et ne revint dans son pays qu'en 1946 pour diriger le concert inaugural de la Scala après la guerre.

A. Toscanini.

Toselli Enrico (Florence 1883-1926) pianiste et compositeur italien. Il est connu surtout par ses romances pour piano et chant, dont la célèbre *Sérénade.* Il composa aussi plusieurs œuvres pour le théâtre, le poème symphonique *Il Fuoco* («le Feu», d'après D'Annunzio) et des pièces de musique de chambre.

Tosi Pierfrancesco (Cesena 1653/54 - Faenza 1732) sopraniste, professeur et compositeur italien. Fils de GIUSEPPE FELICE (Bologne v. 1630 -?), organiste,

compositeur et figurant parmi les fondateurs de l'Accademia filarmonica (1666), il étudia avec son père, avant d'entreprendre la carrière de chanteur. En 1692, à Londres, il fonda une école de chant. Ensuite, il se rendit à Vienne comme compositeur de cour. De retour en Italie, il entra dans les ordres. Il est l'auteur de l'oratorio, *Il Martirio di S. Caterina* et de cantates pour voix et clavecin, mais il est surtout connu pour son traité, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), l'une des premières méthodes de chant, riche de précieuses informations historiques.

Tosti Francesco Paolo (Ortona, Abruzzes, 1846 - Rome 1916) compositeur italien. Il a été maître de chant à la cour italienne et, à partir de 1880, à la cour d'Angleterre. Ses romances, écrites dans un style très raffiné, émanation des goûts de l'époque, l'ont rendu célèbre dans toute l'Europe (*Vorrei morir, Non t'amo più, Ideale, Ave Maria, Mattinata, Serenata,* etc.).

total chromatique ensemble des douze notes qui, dans le système tempéré adopté par la musique occidentale, divisent l'intervalle d'octave en autant de demi-tons égaux. Cependant, l'expression a été utilisée plus particulièrement en rapport avec la technique dodécaphonique qui, indépendamment des rapports intervallaires, l'a élargie aux durées, aux timbres et aux intensités. Elle a fini par aboutir, grâce aux apports technologiques, au continuum intégral.

Tottola Leone Andrea (Naples? deuxième moitié du XVIII^e s. - Naples 1831) librettiste italien. Poète des Théâtres royaux de Naples, il écrivit plus de cent livrets, dont certains pour Bellini (*Adelson e Salvini*), Rossini (*La Gazzetta, Mosè in Egitto, Ermione, Eduardo e Cristina, la Donna del Lago, Zelmira*), Donizetti (*la Zingara, Il Fortunato Inganno, Il Giovedì grasso, Alfredo il Grande, Il Castello di Kenilworth*), Mercadante (*Violenza e Costanza, Didone abbandonata,* etc.) et Pacini (*Gli ultimi giorni di Pompei*).

touche en ce qui concerne les instruments comme le clavecin, le piano, l'orgue, le célesta, etc., c'est le levier de bois recouvert d'ivoire ou d'ébène qui, actionné par les doigts de l'interprète, fait bouger le mécanisme provoquant le son // Dans les instruments à cordes, c'est une plaque de bois fixée sur le manche, sur laquelle la main gauche appuie la corde. Dans certains de ces instruments (guitare) la t. est divisée par des frettes en métal ou en bois qui permettent de placer les doigts.

Touchemoulin Joseph (Chalon-sur-Saône 1727 - Ratisbonne 1801) violoniste et compositeur français. Figurant parmi les violonistes les plus renommés de l'école française ayant exercé à l'étranger dans la deuxième moitié du XVIII^e s., il vécut presque toujours en Allemagne, notamment à la cour de Bonn et à la cour de Cologne. En 1754, il se produisit à Paris; à Padoue, il fut peut-être l'élève de Tartini; après 1761, il fut maître de chapelle à Ratisbonne. Il a laissé 2 œuvres lyriques, de la musique sacrée, une dizaine de symphonies, des concertos et des sonates pour violon d'habile facture, mais peu originales.

toucher terme se rapportant aux instruments à clavier; il indique la manière dont les doigts frappent les touches et les sons qui en résultent. En ce qui concerne le piano, une pression différente des touches entraîne une réaction acoustique différente des cordes et, par conséquent, fait entendre les harmoniques correspondants dans des proportions variées. Par ailleurs, le t. joue un rôle prépondérant dans l'élaboration complexe et subtile du phrasé musical requis par les diverses interprétations des formes et des styles.

Tough David, dit «Dave» T. (Oak Park, Illinois, 1908 - Newark, New Jersey, 1948) batteur de jazz américain. Formé à l'école de Chicago (avec Frank Teschemacher), il a joué avec Tommy Dorsey, Benny Goodman, Woody Herman et Jack Teagarden, entre autres. Il a été, avec Gene Krupa, l'un des solistes de race blanche les plus importants du swing.

tourne-disque composante d'une chaîne hi-fi formée d'un plateau circulaire tournant, d'un bras de lecture, d'une tête de lecture et d'une platine. Il est utilisé pour reproduire la musique inscrite dans les sillons des disques. Les t.-d. se divisent en deux grandes catégories : à lecture traditionnelle quand le bras pivote en un point et se meut sur le disque en suivant un arc de cercle, ou bien à lecture tangentielle ou radiale quand le bras se déplace parallèlement à lui-même et de façon rectiligne de la périphérie vers le centre du disque, annulant le *skating*, c'est-à-dire la force centripète qui tend à pousser la tête de lecture vers le pivot de rotation (laquelle, dans les t.-d. traditionnels, doit être éliminée au moyen de systèmes particuliers, appelés justement *antiskating*). Un autre élément distinctif des t.-d. est le type de traction dont ils sont dotés, ou encore le type de transmission qu'ils utilisent pour transférer le mouvement giratoire du moteur électrique au plateau circulaire. Les systèmes sont au nombre de trois : à courroie, à poulie et à traction directe. Dans ce dernier cas, le plateau ne tourne pas grâce aux organes de transmissions, mais il est emboîté directement sur l'axe du moteur. Les caractéristiques fondamentales d'un bon t.-d. sont la constance et l'exactitude de la vitesse de rotation du plateau (33, 45 ou 78 tours à la minute). Dans ce but on adopte aujourd'hui des circuits particuliers à quartz qui contrôlent ces paramètres avec une grande précision. (Voir Précis d'acoustique, Enregistrement et reproduction du son.)

Tournemire Charles (Bordeaux 1870 - Arcachon 1939) organiste et compositeur français. Élève de Franck et de Widor, il fut organiste à Sainte-Clotilde à Paris, concertiste virtuose et improvisateur de renommée européenne. Il composa quelques œuvres pour le théâtre, des pièces pour orchestre, des œuvres symphoniques et chorales, ainsi que des pièces de musique de chambre; mais il s'est surtout illustré par ses compositions pour orgue, inspirées de textes liturgiques et de mélodies grégoriennes (*L'Orgue mystique,* comprenant 51 offices d'orgue pour tous les dimanches de l'année, *Petites Fleurs musicales,* ainsi que d'autres recueils).

Tournier Marcel (Paris 1879-1951) harpiste et compositeur français. Il mena une carrière de soliste dans le monde entier. Il composa presque exclusivement des pièces de musique de chambre, avec une participation constante, voire prépondérante, de son instrument, pour lequel il écrivit plusieurs œuvres solistes d'inspiration impressionniste et vaguement romantique.

Tourte François le Jeune (Paris 1747 -1835) archetier français. Il est considéré comme le plus grand constructeur d'archets de tous les temps. Il utilisa un bois

brésilien (de Pernambouc) et porta à deux cents le nombre de crins.

Tovey sir Donald Francis (Eton 1875 - Edimbourg 1940) compositeur et musicologue anglais. Pianiste concertiste, il se produisit en soliste et comme membre du Quatuor Joachim. Il composa diverses œuvres théâtrales, orchestrales, de chambre et sacrées; il est connu surtout pour ses analyses musicologiques lucides. Parmi ses ouvrages, signalons plus particulièrement *Essays in Musical Analysis* («Essais d'analyse musicale», 1935-39) et un commentaire à *l'Art de la fugue* de J.-S. Bach (1931).

Trabaci Giovanni Maria (Irsina, Matera, v. 1575 - Naples 1647) organiste et compositeur italien. Organiste (en 1601) et, à partir de 1614, chef d'orchestre de la chapelle royale à Naples, il publia plusieurs recueils de motets, de messes, de psaumes et de musique profane (parmi lesquels 2 livres de madrigaux). Mais sa production la plus importante se trouve dans ses œuvres pour orgue et clavecin, d'une grande complexité contrapuntique, rassemblées dans les volumes *Ricercate, canzone francese, capricci* à 4 voix (1603) et dans *Il secondo libro de ricercate, et altri vari capricci* (1615). Ses autres compositions figurent dans des anthologies de l'époque, ou sont manuscrites.

Traetta Tommaso (Bitonto 1727 - Venise 1779) compositeur italien. Il étudia avec N. Porpora et F. Durante à Naples, où il débuta comme compositeur d'opéra avec *Farnace* (1751). Appelé comme maître de chapelle à la cour de Parme (1758-1765), il collabora au projet du ministre G. du Tillot, qui voulait réformer l'opéra italien sur le modèle de la tragédie lyrique française, en mettant en musique des textes réélaborés par C.I. Frugoni à partir d'originaux français (*Ippolito ed Aricia*, 1759, *I Tindariti*, 1760). En 1761, à la demande du comte Durazzo, directeur des spectacles de la cour à Vienne, il fit représenter l'*Armida* dans la ville autrichienne, à l'époque où la réforme de l'opéra de Gluck était en train de mûrir. En 1765, il assuma la direction du Conservatorio dell'Ospedaletto à Venise; de 1768 à 1775, on le trouve à la cour de Catherine II à St-Pétersbourg; puis, pendant une courte période, il enseigna à Naples, au Conservatorio dei Turchini; enfin, après un bref séjour à Londres, il retourna à Venise. T. est l'un des plus grands compositeurs d'opéras du XVIII^e^ s. (dans le genre *seria*). Sa production comprend 26 opéras *serie* (parmi lesquels on peut remarquer, outre ceux déjà cités, *Sofonisba*, 1762, *Ifigenia in Tauride*, 1763, *Antigona*, 1772), une douzaine de comédies, des intermèdes ou autres œuvres similaires, des pastiches, 2 oratorios et quelques autres pièces. L'unité stylistique et la qualité dramatique portant l'empreinte de Gluck représentent les qualités des *opere serie* de T. : les chœurs y prennent souvent une grande place; la présence du récitatif accompagné (débouchant avec naturel dans l'*aria*) est constante; les passages vocaux et instrumentaux se fondent avec équilibre; dans les airs, la recherche de «vérité» dramatique fait souvent éviter les procédés conventionnels du bel canto; l'orchestre est riche en couleurs, dépeignant les circonstances dramatiques. Au cours des dernières années de la production de T., on peut remarquer une singulière affinité de langage avec quelques procédés mozartiens, qu'une volonté d'imitation n'explique pas toujours.

Traffic ensemble pop anglais. Créé en 1967, il était formé à l'origine par Steve Winwood (Cradley Heath, près de Birmingham, 1948 : chant, guitare et claviers), Chris Wood (Worcester 1944 : saxophone et flûte), Dave Mason (Worcester 1946 : guitare et basse) et Jim Capaldi (Birmingham 1944 : batterie). Après s'être dissous une première fois en 1969, l'ensemble se recomposa sans Dave Mason et avec le concours de Kwaku Baah, Rick Grech et Jim Gordon. Parmi les succès de T., signalons *Hole in My Shoe* et *Mr. Fantasy* (1967).

tragédie lyrique genre d'œuvre lyrique créée par Lully, dans lequel le chant adhère aux modèles déclamatoires propres à la tradition française.

trait dans la liturgie catholique, partie du Propre de la messe remplaçant l'*Alleluia*, pendant le Carême ou pendant la Messe des Défunts. Il se compose de quelques versets de psaume et se chante *in directum* (c'est-à-dire sans ajouter d'antienne) sous une simple forme psalmodique. Les plus anciens exemples de t. remontent au IV^e^ s.; avant l'introduction de l'*Alleluia*, il était exécuté à toutes les messes.

trallallero chant polyvocal avec bourdon et imitation instrumentale répandu en Ligurie, proche des *tasgie* et des *tenores* sardes. Les voix principales qui le composent sont les suivantes : une voix très aiguë, appelée *donna* («femme»), celle d'un ténor solo, celles d'un deuxième ténor, d'un baryton et d'une basse; une dernière voix, appelée *chitarra* («guitare»), imite l'accompagnement instrumental. Les basses forment un bourdon sur des intervalles de quinte et de quarte, de sixte et de tierce. L'ensemble produit l'effet d'une grandiose architecture polyvocale, fortement expressive. Les sujets des chants appartiennent généralement au genre narratif.

transcription procédé permettant d'écrire en notation courante des œuvres musicales écrites en notations anciennes (des neumes aux tablatures), en s'aidant de clés d'interprétation, offertes par la paléographie musicale. // Adaptation d'une œuvre à un instrument, ou à un ensemble instrumental ou vocal, différents de ceux d'origine. Aux XVI^e^ et XVII^e^ s., les t. de compositions vocales pour luth furent très pratiquées. Au XVIII^e^ s., Bach transcrivit des œuvres de Vivaldi, et Haydn adapta de nombreuses chansons populaires écossaises (après les avoir relevées lui-même); au siècle suivant, des compositions pour orgue de Bach furent transcrites pour piano (Tausig, von Bülow, Busoni, etc.). Le terme fut également employé avec une signification plus large, pour désigner des paraphrases ou fantaisies pour piano, utilisant des thèmes d'opéras très célèbres. Ravel écrivit l'une des plus célèbres t. du XX^e^ s., en adaptant pour orchestre les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky, écrits à l'origine pour piano. A côté de ces t., qui possèdent une valeur de «re-création» artistique, on en trouve d'autres, avec des objectifs surtout pratiques, comme les t. d'opéras (ou «réductions») pour piano et chant (utiles pour une lecture facile et pour l'étude des parties des chanteurs).

transitoire phénomène constitué par le passage du son d'un état de stabilité à un autre, en passant par une brève phase d'instabilité au cours de laquelle peuvent se produire de rapides et importantes fluctuations de ce même son. Par exemple, le t. *d'attaque* est constitué par la phase où le son passe du stade de

silence à celui de plus grande intensité; dans les instruments acoustiques, cette phase comporte d'importantes fluctuations, bien souvent non harmoniques (comme dans l'attaque du violon). Le t. d'attaque contient des informations très précieuses pour notre système de perception, surtout en ce qui concerne l'identification des timbres et la localisation des sources sonores dans l'espace.

transpositeurs, instruments instruments, pour la plupart, à vent (comme le cor anglais, la clarinette, le saxophone, le cor, la trompette et autres), qui, dans la pratique moderne d'exécution, peuvent intentionnellement jouer des notes différentes de celles qui sont écrites sur la partie qui leur est destinée. Cela est dû au fait que leur système de facture, repose sur une note fondamentale différente du *do*, et par conséquent la tonalité la plus simple pour eux, au lieu de celle de *do*, est celle de cette note fondamentale (qui est le plus fréquemment *si* bémol, *la*, *fa*, *mi* bémol, ou une autre). Ainsi, pour rendre l'exécution plus facile, les joueurs de ces instruments peuvent-ils jouer dans une tonalité, qui pour eux est plus simple, de manière à émettre un *si* bémol, un *la*, un *fa*, ou un *mi* bémol, en lisant un *do*, c'est-à-dire en jouant une seconde majeure, une tierce mineure, une quinte voire une sixte au-dessous, ou au-dessus du *do* écrit. Si, par ex., le morceau est en *do*, la partie destinée à la clarinette en *si* bémol sera écrite un ton au-dessus, c'est-à-dire en *ré*; si le morceau est en *ré*, la partie sera écrite en *mi*, et ainsi de suite. L'habitude des i. t., vient, en partie, de l'emploi, aux XVIIIe et XIXe s., des corps ou tubes de rechange, enroulés sur eux-même et de diverses longueurs, qui venaient s'insérer dans les cors et dans les trompettes, entre l'embouchure et le corps de l'instrument, pour modifier la longueur de la colonne d'air vibrant et l'adapter à la tonalité voulue. De même, les instruments jouant en réalité à l'octave supérieure ou inférieure de la note écrite sont transpositeurs (piccolo, contrebasson et également contrebasse).

transposition notation ou reproduction d'une musique dans une tonalité différente de la tonalité d'origine (par ex., dans le chant, pour l'adapter à une tessiture plus basse). Elle peut également être réalisée de façon impromptue au moment de l'exécution (quand, par ex., un chanteur n'a plus de voix).

Trapp Max (Berlin 1887-1971) compositeur allemand. Professeur dans plusieurs grands conservatoires d'Allemagne, il a adhéré à l'école postromantique allemande, dans la lignée de Bruckner, Reger et R. Strauss, restant assez proche des positions de Pfitzner. Il a composé de très nombreuses œuvres symphoniques, qui sont devenues célèbres dans les pays germaniques avant la Seconde Guerre mondiale (entre autres, 7 symphonies et 3 concertos pour orchestre seul). Il nous a laissé en outre quelques concertos pour instruments solistes, des pièces de musique de chambre, des chœurs et des lieder.

Traubel Helen (Saint Louis, Missouri, 1899-1972) soprano américaine. Initialement concertiste et interprète de lieder, elle s'est ensuite affirmée dans le répertoire wagnérien au Metropolitan, de 1939 à 1953, déployant une voix puissante et très chaleureuse, aux phrasés intenses et nobles.

trautonium instrument électronique inventé vers 1930 par l'ingénieur allemand F. Trautwein (1888-1956), dont le son est produit par les oscillations de tubes thermoïoniques. P. Hindemith participa à son invention en écrivant un *Concertino* pour t. et orchestre à cordes dès 1931.

travail, chants de un des genres musicaux appartenant, par leur nature et par leur fonction, au répertoire folklorique. Leur dénomination se réfère tant à leur contenu — explicitement lié au temps du travail (chants de protestation et de dénonciation sociale, chants de métier) — qu'à la situation à laquelle ils font allusion et à la fonction qu'on leur assigne (chants rythmiques et d'accompagnement ou d'énumération, chants de «défense» et d'«évasion», employés de préférence dans le milieu du travail, etc.). La tradition italienne est, dans ce domaine, très riche et possède des chants caractéristiques, nombreux et bien définis comme ceux des repiqueuses et des ouvrières des rizières de Verceil, des filateurs ou des fileuses de la Lombardie, de la Vénétie, des Marches, des pêcheurs (thoniers), et ainsi de suite. De célèbres chants de travail traditionnels, comme ceux des Noirs américains dans les plantations de coton, ont donné lieu à des formes significatives de la musique moderne comme, par exemple, le *blues*.

Travis Merle Robert (Rosewood, Kentucky, 1917 - Tahlequah, Oklahoma, 1983) auteur, compositeur et interprète américain. Fils d'un mineur, il a été l'un des représentants les plus caractéristiques du genre → country and western. Il devint célèbre en raison de sa virtuosité à la guitare et avec deux chansons sur la condition des mineurs américains : *Dark as a dungeon* et *Sixteen tons*.

treble, triple, dans les pays de langue anglaise, il désigne la partie la plus aiguë d'une composition vocale, ou instrumentale. // Terme français médiéval équivalent à triple → triplum.

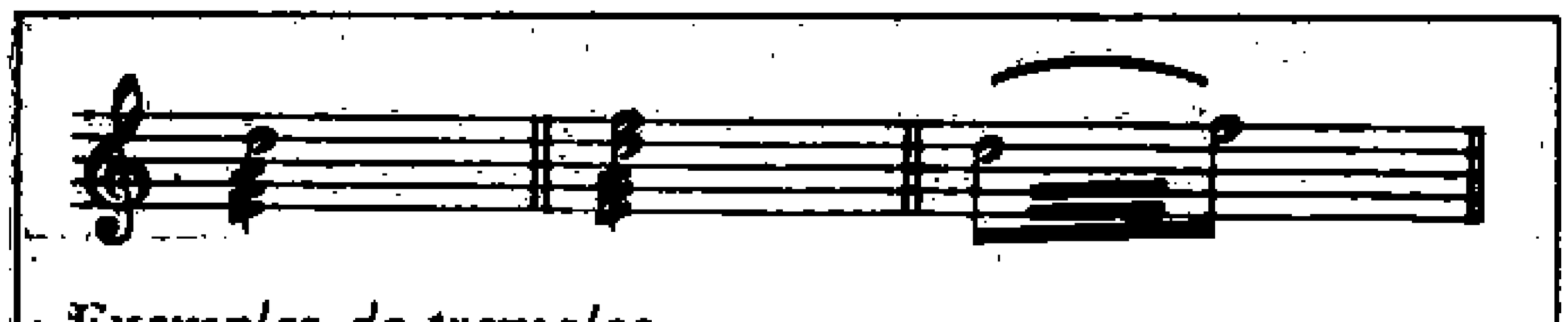
Tregian Francis (Cornouailles 1574 - Londres 1619) compositeur anglais. Membre d'une puissante famille catholique de Cornouailles, il fut victime de persécutions. Emprisonné en 1608, il resta en prison jusqu'à la fin de ses jours. Il composa des madrigaux et de la musique instrumentale, mais il est surtout connu comme rédacteur du manuscrit de *Fitzwilliam Virginal Book*, la plus importante anthologie de musique instrumentale anglaise du XVIIe siècle.

treizième intervalle de hauteur entre deux notes du système tonal tempéré, dû à la somme d'un intervalle d'octave et d'une sixte (par ex., un *do* et le *la* de l'octave supérieure). // On appelle t. tout accord tonal réductible à un accord dont la note la plus grave et la plus aiguë forment un intervalle de t. Si on ne l'indique pas autrement, il désigne un accord de 7 notes, la plus grave étant la fondamentale et les autres au-dessus à intervalle de tierce, de quinte, de septième, de neuvième, de onzième et de t.

Exemple d'intervalle et d'accord de treizième.

tremblement ornement musical propre aux clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe s., correspondant, de nos jours, au trille et indiqué par le signe actuel de mordant supérieur (⁓).

tremolo, (it. *frullato*, all. *Flatterzunge* = articulation double) effet vocal ou instrumental obtenu par une répétition rapide d'un ou de plusieurs sons. En ce qui concerne les instruments à cordes, le t. est obtenu par un rapide tremblement de l'archet sur une ou deux cordes, ou par une rapide alternance de deux sons sur une même corde, obtenu au moyen d'un seul coup d'archet.



Exemples de tremolos.

Cet effet, déjà apparu au XVII^e s. (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, de Monteverdi, 1624, en représente un des premiers exemples) fut largement employé dans l'opéra, surtout du XIX^e s., pour créer une atmosphère de drame intense. En ce qui concerne le piano, le t. s'effectue d'habitude entre deux notes. Il fut très utilisé par les compositeurs romantiques (Liszt en particulier) et se trouve en général dans les transcriptions de partitions d'orchestre, où il reproduit l'effet analogue des cordes. Pour les instruments à vent, alors que le t. entre deux notes (signalé comme pour les cordes) demande une émission normale, le t. sur une seule note s'obtient également avec l'effet de *frullato* (surtout avec la trompette, la flûte, la clarinette). // A l'orgue, le t. est un registre faisant partie des effets spéciaux et consiste en une rapide fluctuation de la pression de l'air dans le tuyau, donnant un effet similaire au *vibrato* du violon.

Trenet Charles (Narbonne 1913) chanteur et compositeur de musique légère français. Il fit ses débuts comme fantaisiste avec Johnny Hess; à partir de 1948, il s'est produit à son propre compte dans le monde du music-hall et de la radio. Ses chansons sont devenues célèbres à l'échelle internationale : parmi celles-ci, signalons *la Mer, l'Ame des poètes* et *Y'a d'la joie.*

Trentinaglia Erardo (Venise 1889-1950) compositeur et organisateur musical italien. Il composa l'opéra *Rosmunda*, sur un livret de S. Benelli, dans le style caractéristique du vérisme italien, ainsi que des pièces de musique orchestrale et de chambre, des musiques de scène et des mélodies. En 1931-1932, il a été directeur artistique général de la Scala de Milan.

Trento Vittorio (Venise v. 1761 - Lisbonne? 1833) compositeur italien. Il fut *Maestro al cembalo* de San Samuele, puis de la Fenice à Venise, et, à partir de 1806, *maestro concertatore* aux théâtres d'Amsterdam, Londres et Lisbonne. Compositeur peu original, mais prolifique et à succès (avant l'avènement de Rossini), il écrivit plus de 40 opéras (parmi lesquels *Quanti casi in un sol giorno*, 1801, le plus célèbre, repris dans plusieurs théâtres européens, et *la Climène*, Londres, 1811), quelques farces et plus de 80 ballets (*The Triumph of love*, Londres 1796), ainsi que le drame sacré *I Sette Maccabei*, des oratorios, des cantates et des chansons vénitiennes.

trepak danse populaire russe d'origine cosaque, de rythme binaire et de mouvement rapide.

trescone ou *tresca*, danse populaire de Toscane et d'Emilie, binaire et vive. Dans la tradition des montagnes des Apennins bolonais et de Romagne, la *tresca* ou t. est la danse qui interrompt et conclue généralement le déroulement de tout ballet traditionnel (*saltarello, giga, ruggiero*, etc.), avec le dénouement des figures des choreutes, propres à chaque danse spécifique, et la conclusion avec des couples de danseurs seuls.

Trezzini Lamberto (Vicovaro, Rome, 1930) organisateur musical italien. Secrétaire général du Théâtre municipal de Bologne de 1963 à 1978 (en 1978 également directeur artistique intérimaire), il est depuis 1979 directeur artistique du théâtre de la Fenice à Venise, où il a encouragé une profonde transformation du calendrier des manifestations éliminant entre autres le principe des saisons musicales, au profit d'une coexistence constante d'opéras, de concerts et de ballets.

triade accord de trois sons, constitué par deux intervalles de tierces superposées. Selon la nature de ces tierces, la t. donne lieu à 4 accords différents : t. *majeure* (accord parfait d'une tonalité majeure), t. *mineure* (accord parfait d'une tonalité mineure), t. *augmentée* ou *diminuée*. Les deux premiers accords sont considérés comme consonants, les autres dissonants.

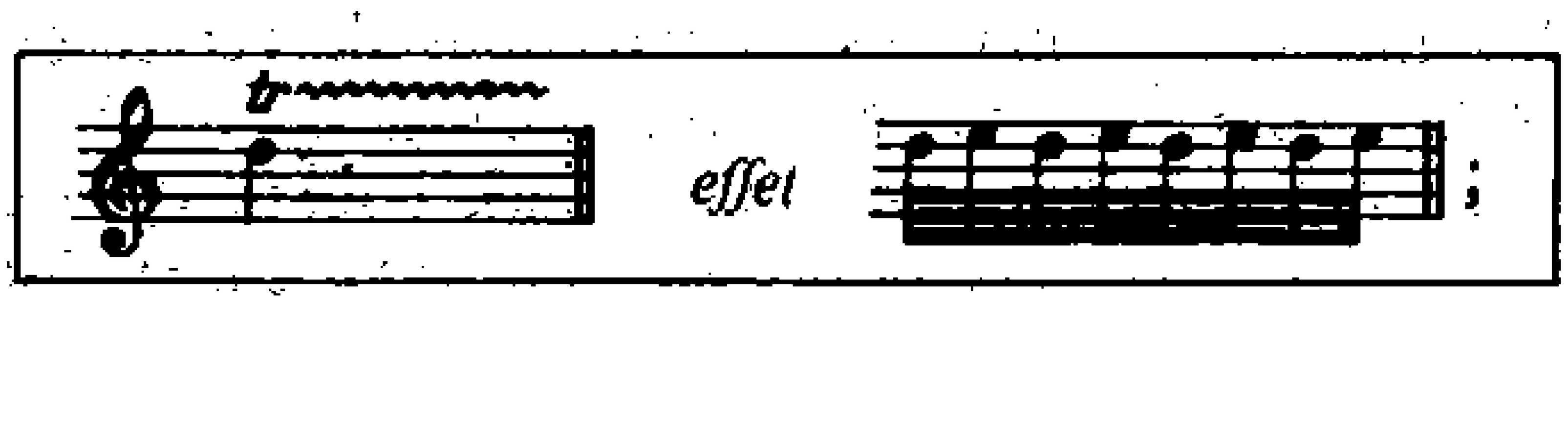
triangle instrument idiophone à percussion, à son indéterminé, constitué d'une barre de métal pliée en forme de triangle, ouvert d'un côté. Suspendu au bout d'une ficelle, il est percuté avec une petite barre d'acier pur. Il donne un son argentin, très pénétrant. Son emploi est très ancien; cependant, dans l'orchestre, il n'a été employé seul qu'à partir du XVIII^e s. Jusqu'à la Renaissance, le t. était enrichi de quelques anneaux métalliques enfilés sur la barre et oscillant librement. Le t. est aussi largement employé dans la musique populaire italienne, pour souligner les rythmes de danses, comme la saltarelle, la tarentelle et le *ballo tondo* sarde.

tribraque pied ou unité rythmique de la poésie grecque et latine, formé de l'union de trois syllabes brèves (indiquées avec le signe ˘˘˘), sur lesquelles, dans la théorie du XIII^e s., reposait le sixième mode rythmique (mètre tribraïque : ▪▪▪ = ♪♪♪).

triccheballacche instrument de la musique populaire napolitaine. Il est composé de trois marteaux en bois : l'un d'entre eux est fixe, les deux autres, mobiles, frappent le premier.

trille ornement musical consistant en la répétition alternée et rapide de la note écrite, sur laquelle est placée le signe *tr* , en général suivi d'une ligne sinueuse (〰), et de la note supérieure, diatoniquement contiguë ou, plus rarement, inférieure : la durée du t. est établie par la durée de la note principale, alors que la quantité de notes employées dans l'exécution dépend du *tempo* (lent ou rapide), du caractère de la pièce, et, enfin, de la sensibilité stylistique de l'interprète. Au cours des siècles, le t. fut largement employé, surtout dans la musique instrumentale, avec plusieurs variétés d'exécution et d'interprétations rythmiques.

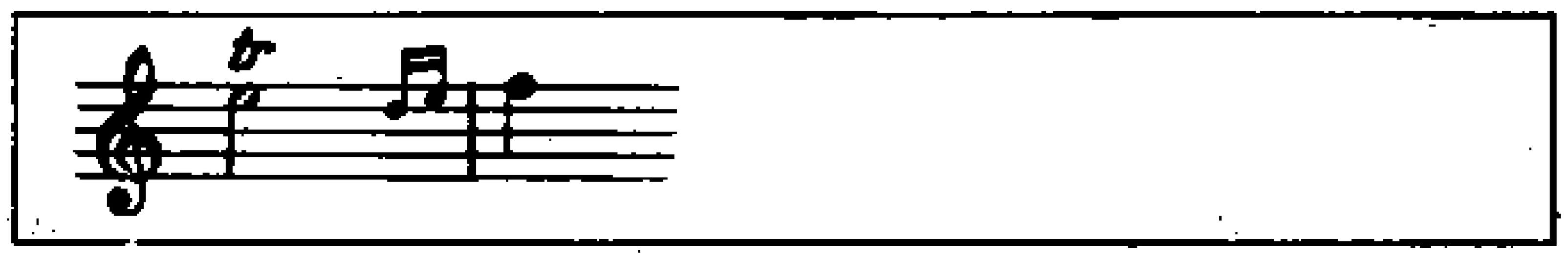
Il peut commencer sur la note principale :



peut, moins souvent, débuter par la note supérieure :

peut être préparé par un groupe rapide de notes :

peut se terminer par un groupe de notes analogues :

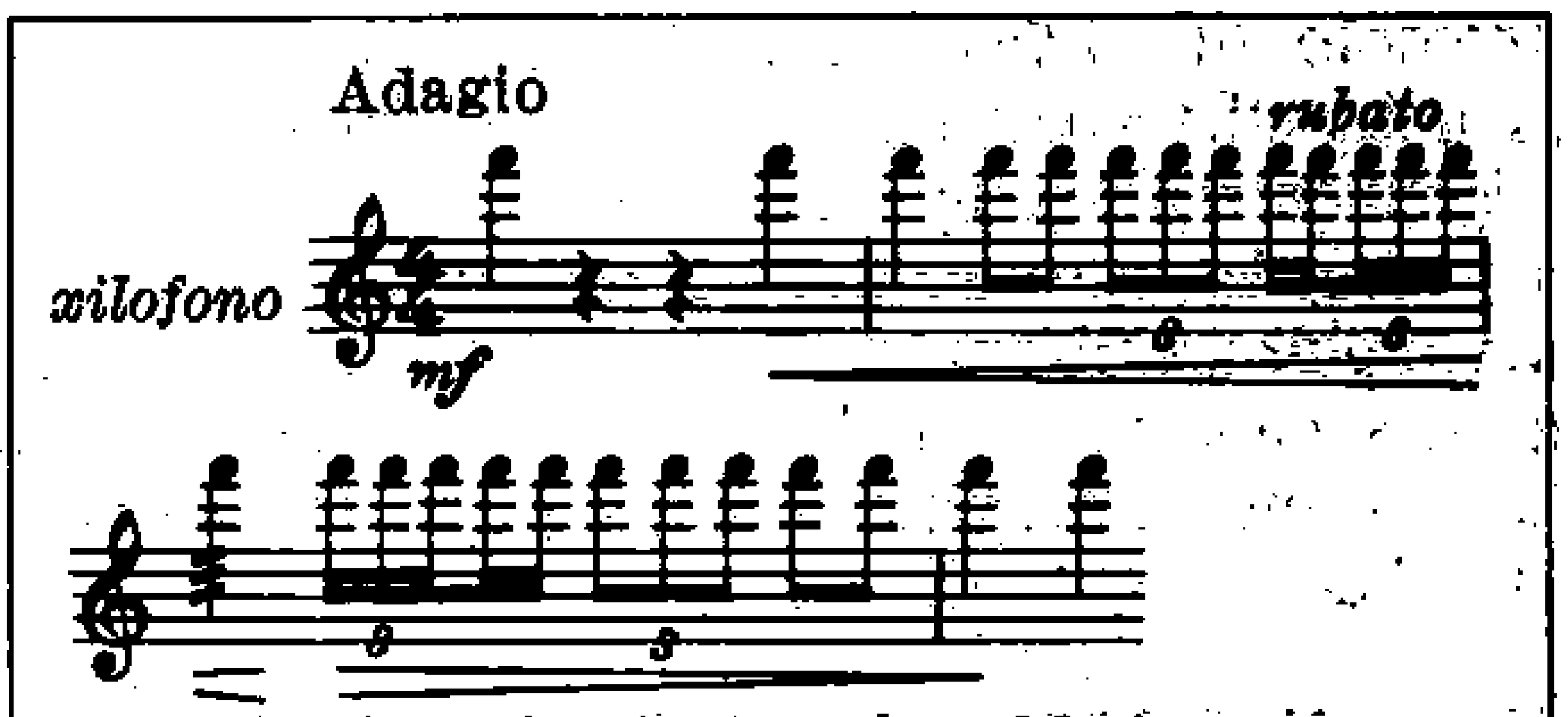


Le t. s'affirma au début du XIX^e^ s., surtout avec les pianistes viennois tels que Hummel, Moscheles, Czerny, presque toujours accompagné d'une résolution, comme dans le dernier exemple. Les musiciens romantiques comme Chopin, Schumann ou Liszt l'employèrent également avec une grande variété d'exécution. Dans la musique vocale, le t. est l'un des ornements les plus largement utilisés, surtout dans les opéras de style *bel canto*.

Trinchera Pietro (Naples 1702-1755) librettiste italien. Il fut imprésario du théâtre des Fiorentini à Naples. Après la faillite de l'entreprise, il fut mis en prison et s'y donna la mort. Représentant du théâtre napolitain du XVIII^e^ s., il joua un rôle déterminant dans la formation de l'opéra bouffe. Il écrivit des livrets pour N. Porpora, G. Latilla, N. Logroscino, etc.

trio composition de chambre pour 3 interprètes solistes, chanteurs ou instrumentistes, typique de la période classique et romantique (en général, t. instrumental, pour cordes ou vents, souvent avec piano). // Composition à 3 parties vocales, en général de style concertant, accompagnée par un ou plusieurs instruments. Les voix employées, qui peuvent occasionner différentes combinaisons de timbre, sont choisies selon le goût de l'auteur ou imposées par la trame dramatique, le t. trouvant son emploi surtout dans l'opéra, l'oratorio et dans la cantate. Ecrit pour des instruments, il prend le nom de *trio*. // Pratique d'exécution dérivée de l'habitude baroque d'opposer 3 instruments solistes au *tutti*, puis généralement utilisée comme section centrale dans le menuet, le scherzo ou la marche, en contraste avec le mouvement véritable.

triolet figure rythmique reposant sur la subdivision d'une valeur en trois parties égales qui apparaît dans un contexte musical de division binaire, l'unité de référence demeurant égale. On l'indique par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous du groupe rythmique.



Exemples de triolets (B. Bartók : « Musique pour cordes, percussion et célesta », troisième mouvement).

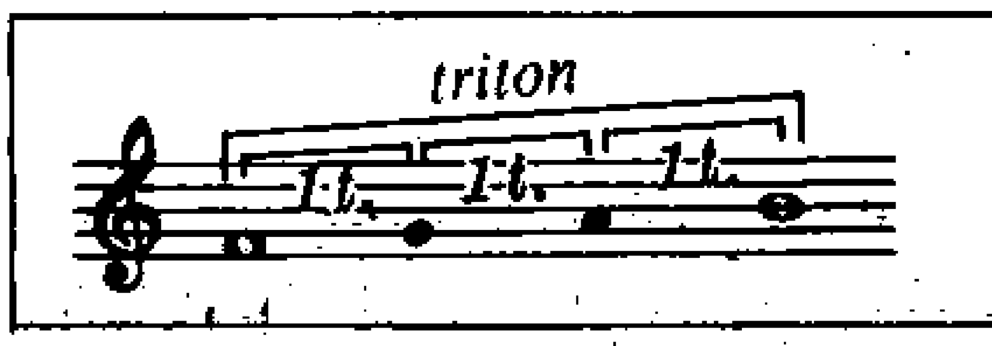
triple croche figure de note (𝅘𝅥𝅰 ou 𝅘𝅥𝅰) utilisée dans la notation moderne. Elle correspond à une valeur de durée égale à 1/32 de la ronde.

triplum, triple, dans les compositions de l'école de Notre-Dame (Léonin et Pérotin) nom donné à la troisième voix, qui, avec une seconde voix (*duplum*), accompagne la voix principale (*vox principalis*). Au Moyen Age, le terme pouvait désigner également n'importe quelle composition à 3 parties.

Tristano Leonard Joseph, dit « Lennie » T. (Chicago 1919 - New York 1978) pianiste de jazz américain. Il perdit la vue à l'âge de neuf ans et effectua des études académiques ; par la suite, il pratiqua le « dixieland jazz » comme clarinettiste et, en 1945, il enregistra ses premiers disques. Plus tard, il joua en trio avec Billy Bauer et Arnold Fishkin, avec parfois la participation de John La Porta. En 1949, l'ensemble accueillit Lee Konitz (l'élève le plus original de T.) et Warne Marsh. Chef d'école du cool jazz, T. a rapproché le bop afro-américain de l'atonalité occidentale.

triste chanson imprégnée de sentiments nostalgiques, répandue au XIX^e^ s. dans plusieurs pays de l'Amérique latine (Argentine, Pérou, etc.) et toujours vivante dans les Pampas. De mode mineur, de rythme ternaire et de forme bipartite, elle est accompagnée à la guitare.

triton intervalle musical de trois tons entiers. Appelé par les auteurs de traités médiévaux *diabolus in musica*, parce qu'il était d'intonation difficile et parce qu'il était considéré comme un intervalle dissonant, il continua à être interdit dans les écoles aux siècles suivants ou admis, seulement sous certaines conditions.



Exemple de triton.

Tritonius Petrus, nom latinisé de Peter Treibenreif (Bolzano ? v. 1475 -?) compositeur et homme de lettres tyrolien. Il enseigna le latin et le chant dans l'école épiscopale de Bressanone, puis à Vienne, Bolzano et Schwatz (Tyrol). Il fut lié aux milieux humanistes autrichiens, et en particulier au philologue Conradus Celtes, qui lui suggéra de publier un volume didactique d'odes latines à 4 voix sur des vers d'Horace et des mètres variés (*Melopoiae*, 1507), avec la mélodie au tenor, genre qui se répandit dans les cercles académiques allemands et les écoles humanistes du XVI^e^ s. En outre, il publia un *Hymnarius* (1527).

Tritto Giacomo (Altamura, Bari 1733 - Naples 1824) compositeur italien. Directeur du conservatoire de la Pietà dei Turchini à Naples et du Teatro San Carlo, il fut un éminent compositeur d'opéras (12 *opere serie* ou *semiserie* et 38 drames comiques, des comédies mises en musique, des *intermezzi*), tout en étant également auteur de nombreuses pièces de musique sacrée. Sa production jouit d'un succès discret auprès

de ses contemporains. Peu inspiré dans l'usage du récitatif, T. excella dans les passages concertants et surtout dans le style presque parlé qu'utilisera ensuite Rossini, en rajoutant souvent des effets comiques réussis, parfois caricaturaux : *I Due Gemelli* (1783), *Il Convietato di pietra* (1783), *la Scuola degli amanti* (1783), *la Cantarina* (sur un texte de Goldoni, 1790), *le Trame spiritose* (1792).

trochée pied (ou unité rythmique) de la poésie grecque et latine, formé de l'union d'une syllabe longue et d'une syllabe brève (indiqué par le signe – ◡), dans le rapport de 1 à 2, sur lequel, dans la théorie du XII[e] s., reposait le premier mode rythmique (mètre trochaïque : ♩ ■ = ♩ ♪).

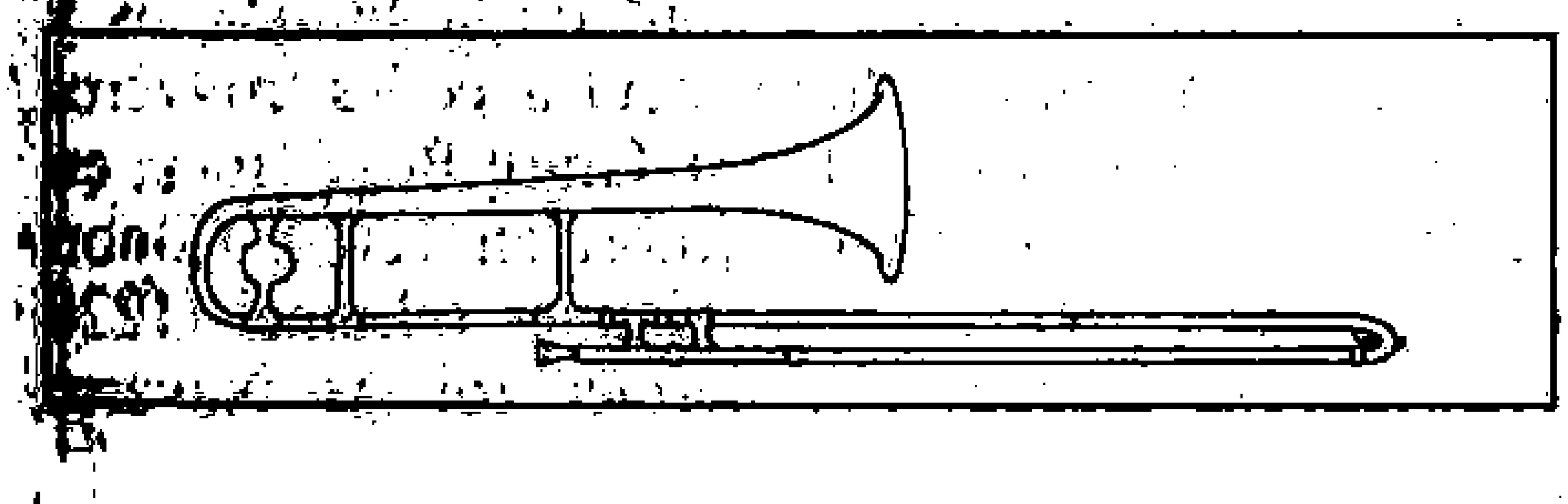
Troiano Massimo ou M. Trojano (Corduba di Napoli XVI[e] s.-?) compositeur, poète et acteur italien. Contraltiste à la chapelle privée des Fugger à Augbourg, mais ayant exercé également à Venise et à Munich, il publia 4 livres de *Canzoni alla napolitana* à 3 et 4 voix et il écrivit le texte de la *Cortigiana innamorata*, mis en musique par R. de Lassus. En outre, on lui doit *I Discorsi*, pour les fêtes à l'occasion du mariage du duc de Bavière en 1568, qui constituent un fonds important d'informations sur les pratiques musicales et théâtrales de l'époque.

troisième son son obtenu par l'exécution simultanée de deux sons. H. von Helmhotz l'a défini comme «son différentiel» parce que ses vibrations correspondent à la différence qui existe entre les vibrations des deux sons générateurs. Il avait été observé par Giuseppe Tartini qui en parla dans son *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* («Traité de musique selon la véritable science de l'harmonie», 1754) et étudié par la suite par d'autres chercheurs.

Tromboncino Bartolomeo (Vérone v. 1470 - Venise? ap. 1535) compositeur italien. Au service des Gonzague, il fut, avec Marchetto Cara le compositeur le plus significatif de *frottole* (il en a écrit environ 160, dont 114 publiées dans des recueils de Petrucci). Dans ces compositions, il essaya souvent de dépasser la *frottola*, conçue jusqu'alors comme poésie et simple musique de divertissement, pour lui conférer la sévère et noble structure du madrigal.

trombone instrument aérophone en cuivre, à tuyau recourbé, avec embouchure, pour les 2/3, à section cylindrique et conique dans la partie finale. Peut-être en usage dans l'Antiquité (*tubae* des Romains), au Moyen Age, il tint probablement la partie de tenor. Aux siècles suivants, il fut utilisé également pour doubler les voix avec magnificence (œuvres des Gabrieli, Monteverdi dans l'*Orfeo*, Bach dans la *Osterkantate*, etc). Au XVI[e] s., il fut à l'origine d'une véritable famille d'instruments, semblables aux t. actuels, dans laquelle le plus important est encore aujourd'hui le t. ténor en *si* bémol. A l'origine sans pistons, à partir du XVII[e] s. — bien que l'invention soit plus ancienne — il fut, en général, doté d'une

Trombone à coulisse

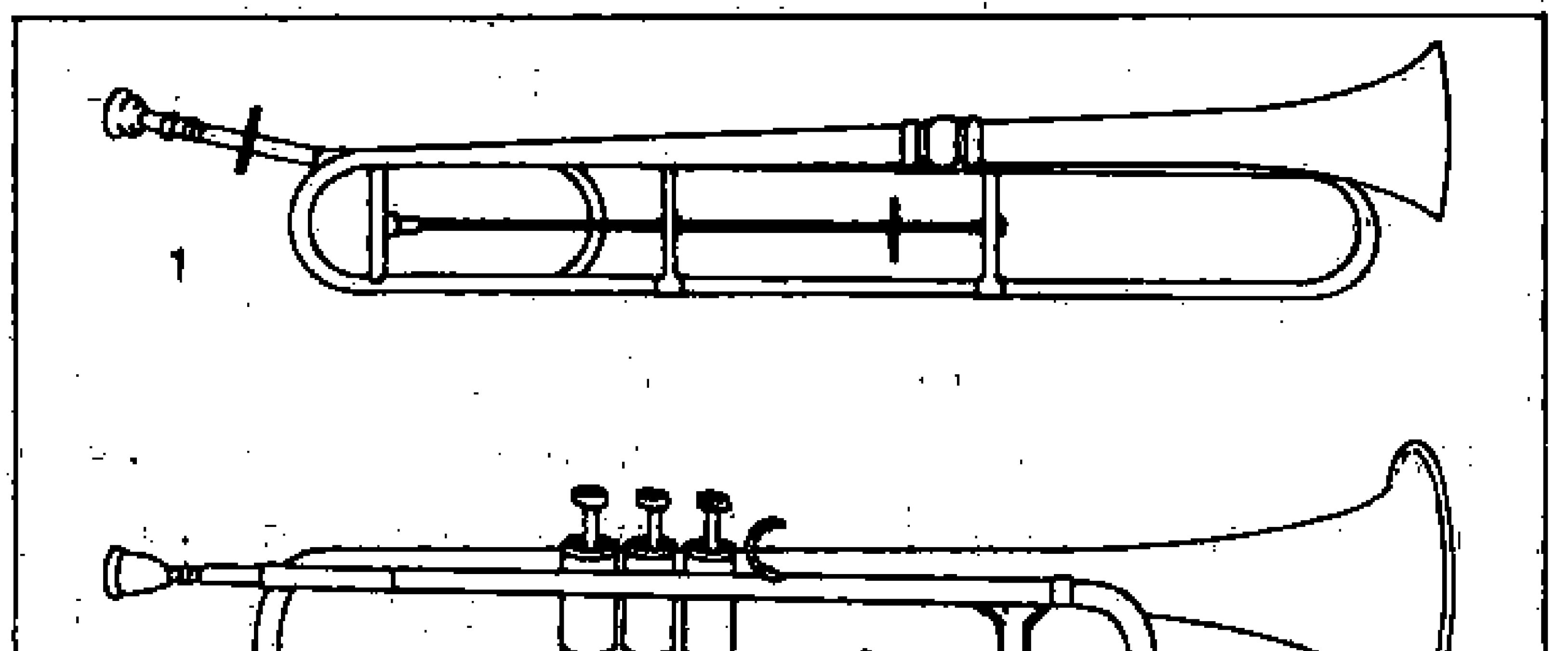


coulisse, permettant d'allonger le tuyau, d'où la dénomination courante de «t. à coulisse»; par la suite, il n'a pas subi de grandes modifications, à part l'adjonction des pistons, qui devint courante au siècle dernier (de nos jours, il est utilisé seulement dans les fanfares). Le t. a un son majestueux, pouvant passer du *pianissimo* au *fortissimo*, recouvre une vaste tessiture avec ses différentes tailles (t. ténor t. basse, t. contrebasse); au moyen du *glissando*, on peut obtenir des effets comiques et grotesques. On emploie beaucoup le t. dans la musique de jazz. // A l'orgue, le t. est un registre à anche, de 8' pour le manuel et de 16' et 32' pour la pédale.

Trombone Cesare Negri, dit le T. (Milan v. 1536 - ap. 1604) maître et théoricien du ballet. Il jouit d'une grande autorité à son époque. Il publia un célèbre traité, *le Gratie d'Amore* (1602), fondamental pour l'histoire de la danse qui comprend 40 airs écrits pour le luth.

trompette instrument aérophone en cuivre, à embouchure, avec un tuyau cylindrique incurvé qui, à partir du XIX[e] s., fut muni de soupapes et de pistons et qui s'élargit dans la partie finale en se terminant par un pavillon. La t. fut connue dès l'Antiquité sous diverses formes droites. De la t. romaine (qui, déjà au XI[e] s., se terminait par une ouverture conique) dérivèrent les t. médiévales (ou *bucine*), dont la diffusion en différentes tailles mena, à la fin du XIV[e] s., aux modèles incurvés. Ceux-ci, utilisés non plus seulement pour un usage militaire, pour la chasse, ou pour le rappel, furent employés de plus en plus dans la musique instrumentale et dans l'opéra (avec Monteverdi et à partir du XVII[e] s.). Une sorte particulière de t. aiguë naturelle, le *clarino*, fut très utilisée par Bach; il en existe des versions modernes (t. de Bach), parmi lesquelles la plus connue est la t. en *la*, inventée par Kosleck pour l'exécution de la *Messe* en si mineur. Vers la fin du XVIII[e] s., après avoir inséré un mécanisme à clés, se révélant inefficace, on introduisit la *coulisse* ou *tube additionnel* qui permettait l'abaissement instantané et progressif du tuyau. Ce système fut repris en Angleterre par Hyde et Kholer pour la *slide trumpet*, destinée à l'exécution des oratorios de Haendel. En 1813, les Allemands Stolzel et Blühmel donnèrent à la t. sa forme définitive; ils adaptèrent à l'instrument des pistons (au début 2, puis 3, en 1830), obtenant grâce à eux un abaissement sur le plan tonal et, par conséquent, la possibilité d'exécuter la gamme chromatique entière (*t. chromatique*). Actuellement, il existe différentes sortes de t. regroupées en trois principales

1 Trompette à coulisse de Köhler (XIX[e] s.).
2 Trompette moderne en si bémol.



familles : celle des t. aiguës (en *fa*, *mi* bémol, *ré*), celle des t. médium (en *do* et *si* bémol, les plus communément utilisées), et celle des t. graves (t. basse en *mi* bémol). Leur étendue est de plus de deux octaves et demie. Dans la tradition musicale, la t. a toujours été associée, — en vertu de sa sonorité aiguë et de ses origines (liées à l'utilisation de cornes animales, de coquillages, de défenses d'éléphant) —, à des fonctions rituelles et cérémoniales, parmi lesquelles dominent les fonctions militaires, et celles du symbole du pouvoir royal.

trompette marine en all. *Trumscheit*, instrument médiéval à archet, peut-être originaire d'Europe orientale, constituée d'une caisse prismatique à section triangulaire sans manche, haute d'environ 2 mètres, sur laquelle étaient tendues de une à trois cordes en boyau, effleurées par les doigts pour obtenir des sons harmoniques. L'archet frottait la corde à proximité du chevillier au-dessus de la main qui jouait les notes. Au XVI^e^ s., on appliqua sous les cordes un chevalet dont l'un des pieds, n'adhérant pas à la caisse, vibrait contre celle-ci, produisant un son âpre, analogue à celui de la trompette. Au XVII^e^ s. on disposa à l'intérieur de la caisse de résonance de nombreuses cordes (de 21 à 24), qui vibraient par symphatie à l'unisson avec la corde principale. La t. m. fut également utilisée par Vivaldi.

Joueur de trompette marine, gravure du XVIII^e^ s.

tropaire courte hymne monostrophique du répertoire liturgique byzantin, de libre structure métrique, remontant aux IV^e^ et V^e^ s. Elle peut prendre des noms divers, selon la place qu'elle occupe dans la célébration, selon le sujet qu'elle traite, le type de mélodie, etc. // Livre contenant des chants liturgiques chrétiens appelés *tropes*, répandus entre le IX^e^ et le XIII^e^ s. Le plus ancien t. est celui de St-Martial, datant du X^e^ s.

trope ou *troparion*, terme grec de la liturgie médiévale, désignant une interpolation ou un ajout dans la lecture ou dans le chant régulier de la messe ou du bréviaire. Servant à des fins d'édification religieuse, les t. peuvent consister à adapter un nouveau texte littéraire sur le mélisme préexistant d'un chant (d'une façon analogue à la séquence qui pourtant s'applique uniquement aux vocalises de l'*Alleluia*); ou ils peuvent être l'amplification musicale d'un chant, au moyen de l'introduction d'un nouveau mélisme; ou encore, dans un chant ancien, ils peuvent être l'ajout d'une nouvelle mélodie et également d'un nouveau texte littéraire. Selon la tradition, l'invention du t. a été attribuée de façon erronée, à Tutilon, peut-être pour sa féconde et géniale production dans le genre. Employés, soit dans les parties de la messe ou dans celles de l'office, surtout entre le VIII^e^ et le XI^e^ s., ils ne furent cependant jamais introduits dans la liturgie officielle, et furent définitivement bannis par le concile de Trente. Mais, dans le corpus du chant grégorien, bien que d'importance secondaire, ils constituèrent l'une des expressions les plus fécondes de l'âge médiéval pour le développement des formes musicales, car ils permirent d'exprimer plus librement la fantaisie créatrice à partir d'un patrimoine séculaire, resté figé depuis l'époque de Charlemagne, en stimulant la production de mélodies profanes sur des textes poétiques en langue vulgaire, et la floraison du drame liturgique, lui même dérivé des interpolations dialoguées des parties de la messe, dans un but d'édification.

trotto danse pour instruments seuls, de caractère vif, en usage aux XIII^e^ et XIV^e^ s. Alternant avec la → saltarelle, elle en partageait la trame rythmique, mais en opposant au rythme ternaire de celle-ci, un rythme binaire très vif.

troubadour et trouvère ou *trobador*, *tropator* (faiseur de tropes, «qui trouve texte et mélodie»), ou trouveurs (néologisme pour les deux termes) noms désignant les poètes-musiciens répandus respectivement en Provence et dans le nord de la France (au nord de la Loire) de la fin du XI^e^ s. à la fin du XIII^e^ s., en pleine époque chevaleresque. Les troubadours utilisaient la langue d'oc (divers dialectes de la France méridionale), alors que la langue des trouvères, leurs imitateurs, était celle d'oïl, dont serait dérivé le français moderne. Ce n'était pas des artistes errants comme les goliards et les ménestrels, mais, surtout au début du mouvement, des seigneurs de haute lignée, des princes et des châtelains, des dames appartenant à de grandes familles féodales, qui s'adonnaient à la composition de chansons monodiques en révélant, pour la plupart, un goût raffiné, un plaisir vif et sincère de la vie, tout en célébrant la nature. Leurs compositions (pas toujours accompagnées de musique) sont recueillies en grande partie, dans des collections manuscrites appelées *chansonniers*. Des troubadours, il reste environ 2600 compositions poétiques et 300 mélodies (dont une trentaine sur des textes religieux), alors que des trouvères, on conserve 1400 mélodies et environ 4000 œuvres vocales lyriques. La tradition des troubadours commence avec Guillaume IX, 7^e^ comte de Poitiers (1087-1127). On a avancé de nombreuses hypothèses sur les origine du mouvement : influence arabo-espagnole, poèmes d'amour de la période carolingienne, hymnes liturgiques en honneur de la Vierge, *versus* de l'abbaye de St-Martial de Limoges. Parmi les troubadours, dont on a retrouvé les œuvres, on peut citer Marcabru (mort v. 1150), Bernart de Ventadorn (v. 1127-1195), Peire Vidal (mort en 1215), Rambault de Vaqueiras (mort en 1207), Folquet de Marseille (v. 1155-1231), Aimeric de Peguillan (1205-1275) et Guiraut Riquier (mort en 1294), le dernier troubadour. L'impitoyable croisade contre les Albigeois (1208) fut un coup de grâce pour la Provence et pour le mouvement des troubadours. Répandus, vers le milieu du XII^e^ s., dans le nord de la France, ils y connurent un vrai développement avec les trouvères Blondel de Nesles (né v. 1155), Grace Brulé (mort en 1220), Chatelain de Coucy (mort en 1203), Conon de Béthune (1160-v. 1219), Gautier d'Epinal (1220 - v. 1240), Thibaut IV, dernier roi de Navarre

(1201-1253), Adam de la Halle (1240 - v. 1287). La tradition des trouvères ne s'interrompit pas au XIVe s., mais connut un nouvel essor avec les chansons du *Roman de Fauvel* (1314-1316) et avec les mélodies accompagnées et les motets profanes de G. de Machaut (1300-1377), le plus important représentant de l'ars nova française.

La majeure partie des chansons des troubadours et des trouvères sont des chants d'amour courtois et les formes particulières utilisées sont : l'*alba* (chanson d'aube), la *pastorella*, le *planh* (lamentation), le *partimen* (*tenson*), le *sirventes*. En règle générale, les poèmes strophiques sont composés de 5 ou 6 stances et d'une demi-strophe fermée (*tornada*, envoi). Les mélodies étaient probablement accompagnées à l'unisson; peut-être les instruments exécutaient-ils aussi de brefs préludes, des interludes ou des postludes. Les formes traitées par les trouvères, outre l'*alba* et la *pastorella* sont la *ballata*, le *jeu-parti*, le *lai*, la *rotruenge*, mais surtout le *rondeau* et le *virelai*. En ce qui concerne l'accompagnement, le trouvère (qui souvent était un noble) se faisait accompagner par un joueur de vièle (à archet ou à roue) et par une petite harpe à 7 cordes ou plus. Etant donnée l'imprécision de la notation de l'époque, l'interprétation et la transcription rythmique des mélodies des troubadours et des trouvères est un problème ardu, encore ouvert, qui a donné lieu aux plus nombreuses hypothèses et propositions.

Trovajoli Armando (Rome 1917) pianiste, compositeur et chef d'orchestre de musique légère et de jazz italien. Il fit ses débuts en 1937 avec l'orchestre de Rocco Grasso, et se consacra ensuite essentiellement à la musique légère. Comme compositeur, il a écrit des musiques de film et des comédies musicales. Parmi ses succès, signalons *Roma non fa' la stupida stasera.*

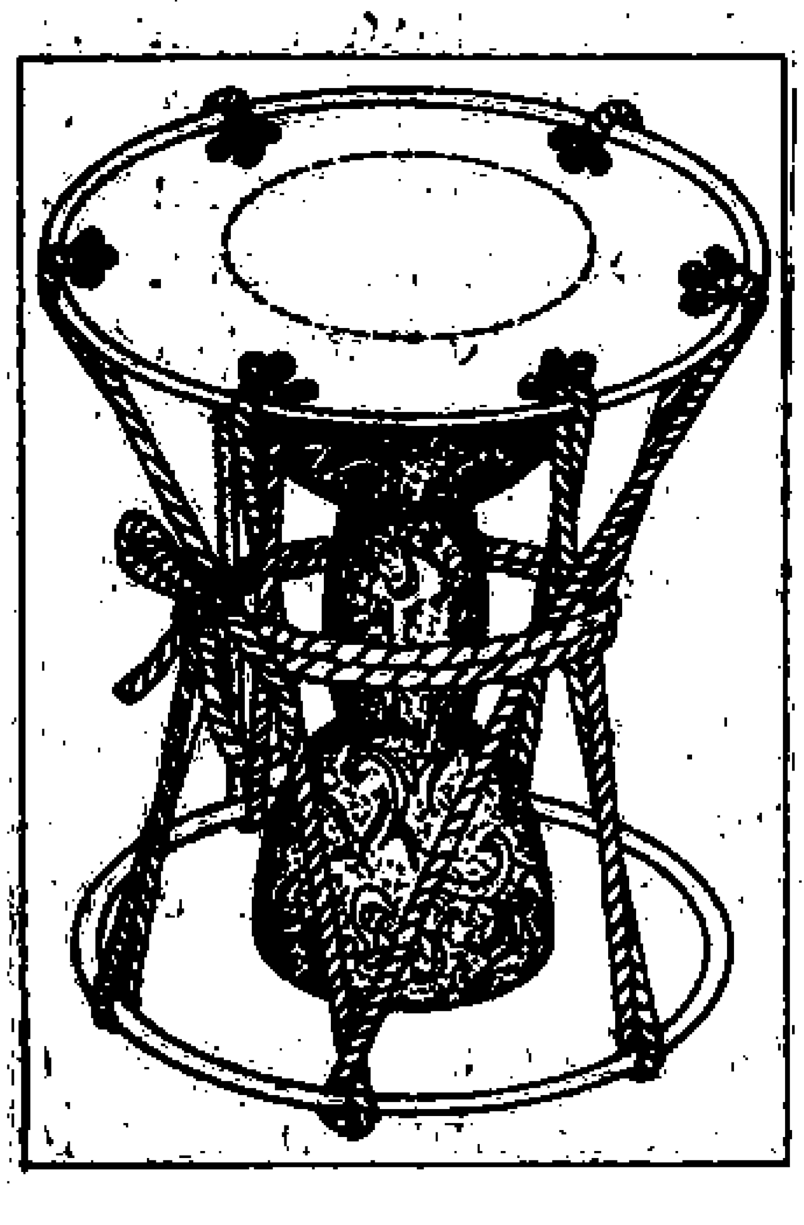
Trumbauer Frank, dit «Frankie» T. (Carbondale, Illinois, 1901 - Kansas City 1956) saxophoniste de jazz américain. Animateur de petits orchestres depuis sa jeunesse, en 1925, il fonda un orchestre professionnel à Saint Louis où il joua avec Bix Beiderbecke; avec ce dernier, il travailla aussi par la suite dans les orchestres de Jean Goldkette et de Paul Whiteman. Il utilisait un saxophone alto en *ut* et non pas en *mi* bémol.

truncatio → hoquet.

tsuzumi instrument membranophone utilisé dans la musique classique japonaise. C'est une sorte de tambour en forme de sablier, dont les deux membranes sont fixées à des cercles en bois plus larges que le diamètre du corps du tambour; un système de cordages relie les deux membranes au corps et permet d'en régler la tension par une pression de la main au centre du lacet. Il en existe plusieurs versions : une plus petite, appelée «ko-t.», que l'on joue de la main droite et que l'on porte sur l'épaule gauche; et une plus grande, dite «ō-t.», que l'on porte sur la hanche gauche. Le t. sert à accompagner la danse et le chant : avant l'exécution, l'instrumentiste prend soin de monter les peaux sur le tambour et de lier les cordes, selon un rituel précis et immuable.

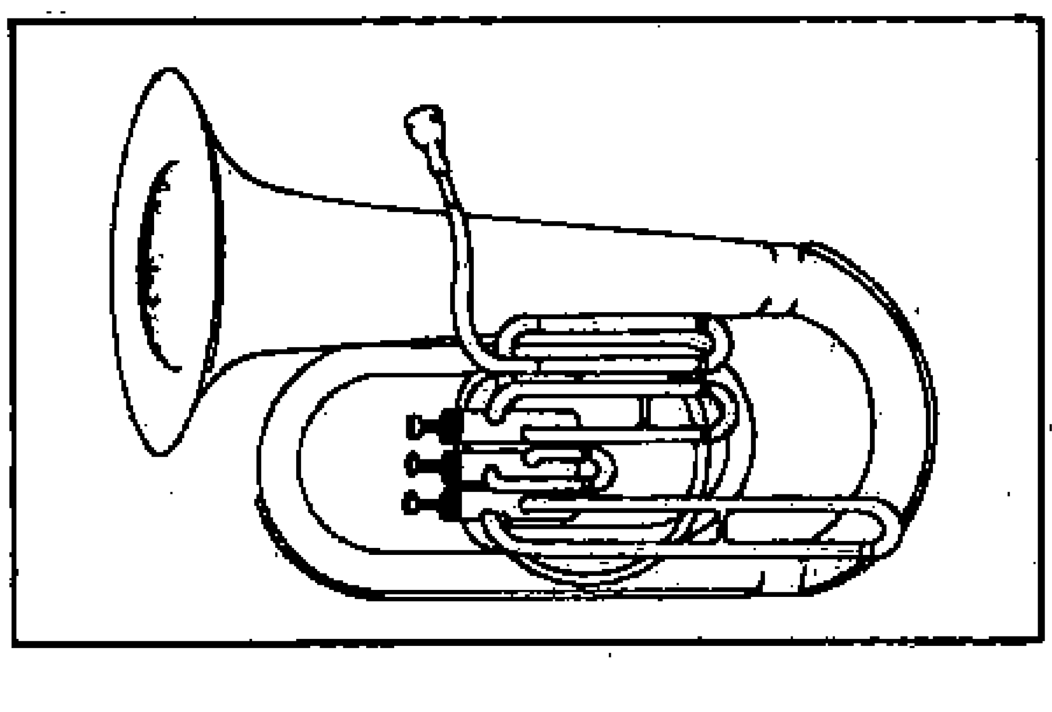
Tua Teresa, plus connue sous le nom de Teresina T. (Turin 1866 - Rome 1956) violoniste italienne. Enfant prodige, grâce à la protection d'une femme mécène elle put effectuer ses études au Conservatoire de Paris (avec Massart), où elle obtint son diplôme de fin d'études en 1880. Elle entreprit une carrière de concertiste et acquit rapidement une renommée internationale, ainsi que l'admiration de musiciens aussi célèbres que Joachim, qui joua avec elle à plusieurs reprises. Elle abandonna la carrière de concertiste en 1940 et se retira dans un couvent.

tuba terme latin servant à désigner la trompette utilisée par les Romains pour lancer le signal de la bataille ou bien lors des solennités religieuses, des jeux, des funérailles, etc. Il s'agissait d'un instrument à vent droit, au pavillon en forme d'entonnoir, au son grave et puissant. Des instruments analogues (en cuivre, en bronze, en ivoire ou en os) étaient utilisés à peu près dans toutes les civilisations anciennes, lors des cérémonies religieuses et militaires. Le t. moderne est un instrument de l'orchestre, appartenant à la famille des bugles (ou *flicornes*); il a été construit par la maison allemande Moritz selon un projet de Wieprecht, en 1835, après l'invention des pistons. Il a un tuyau conique enroulé en forme d'ellipse (comme les trompettes) et possède une embouchure spéciale (entre l'embouchure du trombone et celle du cor); il est équipé de quatre pistons, ou cylindres (parfois cinq) et se termine par un large pavillon. Le t. a une étendue assez importante et des sonorités très souples, pouvant se fondre très harmonieusement avec celles des cors; dans le registre grave, il fournit à l'orchestre un support harmonique noble et majestueux (du *pianissimo* au *fortissimo*). La famille du t. comprend les instruments suivants : t. basse en *si* bémol (en allemand «Basstuba»); t. basse grave en *mi* bémol et *fa;* t. contrebasse en *fa* - *si* bémol; t. ténor; t. wagnérien (que Wagner fit construire pour la *Tétralogie*), qui est un t. ténor en *si* bémol avec une embouchure de cor. // Dans l'orgue, le t. est un registre à anches de 8' ou de 16'.



Ko-tsuzumi : version plus petite du «tsuzumi», tambour en forme de sablier utilisé dans la musique classique japonaise.

Tuba moderne d'orchestre.



Tucci Gabriella (Rome 1929) soprano italien. Elle s'est illustrée en 1952 lors du concours du Théâtre expérimental de Spolète et s'est ensuite affirmée surtout comme interprète de Verdi.

Tucker Richard, nom d'artiste de Reuben Ticker (Brooklyn, New York, 1913 - Kalamazoo, Michigan, 1975) ténor américain. Doué d'une voix riche et puissante au phrasé souple et vigoureux, il fit ses débuts à New York en 1945 dans *la Gioconda* de Ponchielli; il fut applaudi dans les plus grands théâtres du monde, surtout dans le répertoire de Verdi.

Tuckwell Barry (Melbourne 1913) corniste autrichien naturalisé anglais. Etabli à Londres en 1950, il a été pendant de nombreuses années premier corniste du London Symphony Orchestra. Il quitta l'orchestre en 1968 pour se consacrer à la musique de chambre et à la carrière de soliste, présentant parfois des œuvres de commande en création.

Tudor David (Philadelphie 1926) pianiste américain. Lié à J. Cage, M. Feldman, E. Brown et C. Wolff, il s'est affirmé très rapidement aux Etats-Unis et en Europe comme interprète remarquable de la musique nouvelle, en participant à plusieurs créations de Stockhausen, Cage et d'autres compositeurs. Il a en outre collaboré avec la compagnie de ballet de M. Cunningham et enseigné à Darmstadt (1956-1961). Depuis 1960, il s'intéresse à la musique électronique instantanée et aux travaux de mixage; parmi ses œuvres, signalons *Rainforest* (1968).

tumba danse populaire dominicaine, de rythme binaire, proche de la «contredanse» européenne, en vogue au XIX^{e} s. Danse populaire cubaine, appelée aussi → conga; son nom proviendrait de celui d'un tambour d'origine africaine, utilisé surtout au Brésil et aux Antilles.

Tunder Franz (île de Fehmarn, mer Baltique, 1614 - Lübeck 1667) organiste et compositeur allemand. Peut-être élève de Frescobaldi à Rome, il fut organiste de l'église Ste-Marie à Lübeck, où il institua les *Abendmusiken* («musiques du soir»), exécutions hebdomadaires de musique sacrée avec accompagnement instrumental, dont la direction passa ensuite à Buxtehude, qui, à la mort de Tunder, lui succéda et épousa sa fille. Auteur d'une quinzaine de cantates pour voix et instruments, de plusieurs préludes et de chorals pour orgue, il fut un éminent représentant de l'école de l'Allemagne du Nord, dont il contribua à fixer certains éléments caractéristiques, tels que l'emploi de l'orgue en dehors du service liturgique comme instrument d'improvisation soliste (sa technique de la pédale et sa riche registration furent remarquables) et la pratique des cantates concertantes sur des chorals luthériens.

tuner récepteur radio sans amplificateur ni haut-parleurs. Dans les chaînes haute-fidélité, le t. est généralement un élément séparé de l'ensemble; parmi les gammes d'ondes possibles, il reçoit la modulation de fréquence (FM), qui transmet à travers l'espace un signal stéréophonique de haute-fidélité. Dans certains cas, le t. est intégré à l'amplificateur; on parle alors d'ampli-tuner, un type d'élément hi-fi très répandu sur les marchés d'Amérique du Nord et d'Europe du Nord, mais qui n'a, en revanche, jamais eu beaucoup de succès en Italie.

tuoni torvi instrument aérophone utilisé dans la musique populaire finlandaise. C'est une sorte de cor en bois de bouleau, formé de deux valves creuses juxtaposées et serrées par une lanière de cuir enroulée en spirale. Parfois il est équipé d'un court pavillon, fait à partir d'une corne de bœuf. L'instrument est percé de six trous.

Tuotilo ou Tutilo → Tutilon.

Turchi Guido (Rome 1916) compositeur et critique musical italien. Influencé par Hindemith, Petrassi et Bartók, il a utilisé la technique dodécaphonique à partir de 1962. Il a enseigné au Conservatoire de Rome et a été directeur des Conservatoires de Parme et de Florence (1967-1972). Pour le théâtre, il a composé les opéras *la Sera del grande silenzio* (1949) et *Il Buon Soldato Švejk* (1962), le ballet *Dedalo* (1972), ainsi que des musiques de scène. Il a aussi composé plusieurs œuvres pour orchestre, dont un *Concerto per archi alla memoria di B. Bartók* (1948), *Piccolo Concerto notturno* (1950), *Cinque Commenti alle «Baccanti» di Euripide* (1952) et *Petite Suite-Paraphrase* (1965). En outre, il a écrit des pièces de musique de chambre et publié des études sur P. Hindemith et sur l'histoire de l'harmonie.

Turina Joaquín (Séville 1882 - Madrid 1949) compositeur espagnol. Après avoir étudié avec V. d'Indy à Paris (où il se lia d'amitié avec de Falla et Albéniz), il vécut à Madrid à partir de 1914. Avec de Falla, il fut l'un des représentants les plus marquants de l'école musicale espagnole nouvelle du XX^{e} s. Dans ses œuvres, il sut fondre très harmonieusement les formules de l'impressionnisme français avec des éléments pittoresques et réalistes tirés de la musique populaire andalouse. Parmi ses compositions, signalons les opéras *Margot* (1914) et *Jardín de Oriente* (1923), une zarzuela et des musiques de scène; le poème symphonique *la Procesión del Rocío* (1912), *Danzas fantásticas* (1920), *Sinfonía sevillana* (1920) et d'autres œuvres orchestrales; de nombreuses pièces de musique de chambre, dont la *Sonate* pour violon et piano (1908), le *Quatuor* à cordes (1911), *la Oración del torero* pour quatuor à cordes avec luth (1925); de très nombreuses pièces de caractère pour piano (p. ex. la suite *Sevilla*, 1909), pour guitare, pour orgue et environ 25 mélodies (dont les cinq mélodies du *Poema en forma de canciones*, 1917).

Turini Ferdinando Gasparo → Turrini Ferdinando Gasparo.

Türk Daniel Gottlob (Claussnitz, près de Chemnitz, 1750 - Halle 1813) compositeur et théoricien allemand. Elève de G.A. Homilius à la Kreuzschule de Dresde, puis de J.A. Hiller et J.W. Hässler à Leipzig, il reçut un enseignement dans la tradition de J.-S. Bach, avant d'être nommé cantor à la Ulrichkirche de Halle en 1774. A partir de 1779, il enseigna la théorie et la composition à l'Université de Halle, et fut ensuite nommé professeur d'histoire de la musique (1808). Il exerça une grande influence sur la vie musicale de Halle. Son œuvre variée comprend de nombreuses pièces pour le piano, des cantates, des lieder, un opéra, *Pyramus und Thisbe* (1784), et plusieurs ouvrages pédagogiques, dont une *Clavierschule* (1789) et une *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen* (1791) qui connurent plusieurs rééditions. □

Turner Joe (Baltimore, Maryland, 1907) pianiste de jazz américain. Il a été l'un des meilleurs représentants du style «Harlem» et a collaboré, entre autres, avec Louis Armstrong.

Turner Joe, dit «Big Joe» (Kansas City 1911) chanteur de jazz américain. Avec Jimmy Rushing, il

est considéré comme l'un des meilleurs représentants du blues *shout* («blues crié»), caractéristique de Kansas City pendant les années 30.

Turner Tina (Tennessee 1936) chanteuse de soul et de rhythm and blues américaine. Elle s'est d'abord affirmée avec son mari Ike en 1966, puis elle a poursuivi sa carrière à son propre compte. Parmi ses succès, signalons *Respect, Come Together, Proud Mary.*

Turpin Tom (Savannah, Géorgie, 1873 - Saint Louis, Missouri, 1922) pianiste et compositeur de ragtimes américain. De race noire, il fut parmi les pionniers de la musique caractéristique de Saint Louis. Parmi ses rags les plus populaires, signalons *Harlem rag* (1897), *The Bowery buck* (1899), *A ragtime nightmare* (1900), *Saint Louis rag* (1903), *The Buffalo rag* (1904) et *Siwash* (1909).

turque, à la (*alla turca*) expression avec laquelle on qualifiait, en Europe, à la fin du XVIIIe et au XIXe s., des compositions imitant la musique militaire des janissaires, bruyante et de structure simple. On en trouve des exemples célèbres dans *l'Enlèvement au sérail* et dans la *Sonate* pour piano K. 331 (final) de Mozart, ainsi que dans le thème des *Variations* op. 76 de Beethoven, dans la marche turque des *Ruines d'Athènes*, etc.

Turrini Ferdinando Gasparo ou F.G. Turini (Salò 1749 - Brescia 1812) organiste et compositeur. Petit-fils et élève de F. Bertoni, il fut claveciniste à Venise et à Padoue. Il composa deux oratorios, une cantate et de nombreuses sonates pour clavecin ou, plus probablement, pour le piano, qui anticipent le style préromantique de Clementi.

Tutilon ou Tutilo, (m. en 915) moine bénédictin, en activité au monastère suisse de Saint-Gall, centre de conservation et de diffusion du chant chrétien. On lui attribue l'invention du → trope, qui est à l'origine du drame liturgique; ses tropes les plus connus sont : *Hodie cantandus est nobis puer* et *Quem queritis? Jesum Nazarenum.*

tutti dispositif propre à l'orgue des XVIIIe et XIXe s., dont le procédé s'est maintenu, dans l'orgue moderne : celui-ci permet d'insérer, au moyen d'une petite pédale ou d'un petit piston, le plein jeu ou tous les registres de l'instrument (sauf ceux produits par des battements). Il fut perfectionné par L. A. Serassi. // Dans les compositions pour orchestre ou pour chœur, indique l'intervention de tout l'ensemble orchestral et choral. // Dans le concerto *grosso* ou dans le concerto pour soliste, il désigne l'ensemble de l'orchestre (où les parties sont doublées) par opposition au *solo* et au *concertino.*

tweeter haut-parleur de petit diamètre ayant généralement une membrane en forme de dôme, utilisé plus spécialement pour la reproduction des hautes fréquences du spectre sonore. Elément fondamental de toute enceinte acoustique, sa fonction principale consiste à recréer la dimension spatiale et l'horizon sonore de la reproduction.

twist (terme anglais signifiant «contorsion») danse lancée par le chanteur de race noire Chubby Checker et très à la mode dans les années 60. Il est caractérisé, effectivement, par une torsion particulière des jambes et des hanches, accompagnée du balancement des bras.

two beat expression qui, dans le langage du jazz, indique l'accentuation du premier et du troisième temps de la section rythmique. Il était caractéristique du jazz de La Nouvelle-Orléans et du dixieland; par la suite, il a été adopté par l'orchestre de Jimmie Lunceford mais, à partir du swing, on a généralisé le *four beat,* c.-à-d. la mesure à quatre temps tous accentués.

two steps (terme anglais signifiant «deux pas») danse américaine de rythme binaire, qui succède vers 1920 à la danse «one step»; plus lente que cette dernière, elle préfigure le slow fox.

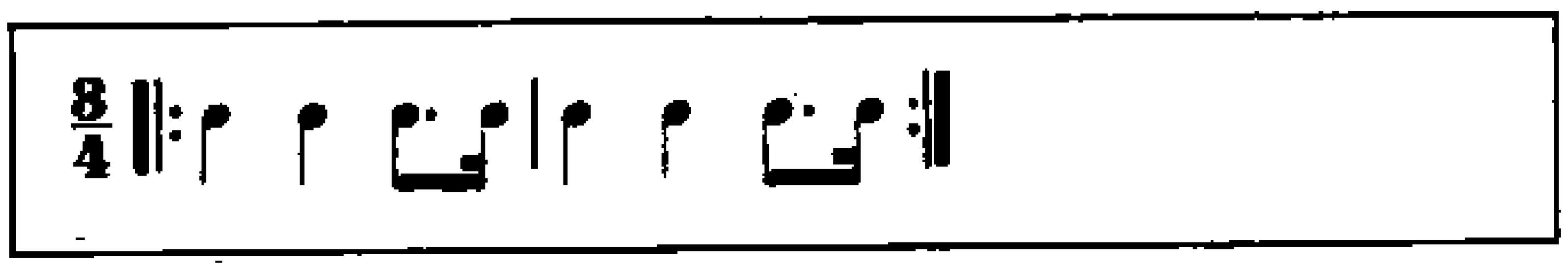
Tye Christopher (? v. 1500 - Doddington cum Marche, Isle of Ely, av. 1573) compositeur anglais. Avec Tallis, il est le précurseur de la musique liturgique anglicane. Il a composé une dizaine d'*anthems* (on le désigne comme le «père» du genre), des motets, des psaumes; ses *services* sont particulièrement intéressants, par leur simplicité, presque populaire. Cependant, l'œuvre qui le rendit célèbre est la traduction en vers anglais des *Actes des apôtres*, dont il mit en musique le début de chacun des 14 premiers chapitres, pour chant et pour luth.

Tyler Charles Lacy (Cadice, Kentucky, 1941) saxophoniste alto de jazz américain. De 1965 à 1966, il a joué dans l'ensemble d'Albert Ayler, qui l'a été profondément influencé sur le plan stylistique. Il utilise parfois le saxophone baryton.

Tyler James (Hartford, Connecticut, 1940) luthiste américain. Après avoir joué en duo avec A. Rooley, il a mené une carrière de concertiste et dirigé l'Early Music Consort. Grand connaisseur de la guitare baroque, il a publié l'ouvrage *The Early Guitar.*

Tyner McCoy Alfred (Philadelphie 1938) pianiste de jazz américain. Après avoir joué dans le Jazztet de Benny Golson et d'Art Farmer, il été membre pendant six ans du quatuor de John Coltrane; son style est caractérisé par un jeu original de tensions et de détentes, par la présence d'harmonies riches et insistantes, ainsi que par des lignes mélodiques très articulées. Depuis 1968, il dirige ses propres ensembles.

tyrolienne danse nationale du Tyrol, de mouvement modéré, à 3/4, avec le schéma rythmique :



Peut-être dérivée du *Ländler*, elle est accompagnée par des *Jodler*, mélodies tyroliennes typiques et gaies sans paroles, au cours desquelles la voix passe souvent de l'émission normale au fausset. De nombreux compositeurs ont inséré une tyrolienne dans des opéras dont l'action se déroule en Suisse (Rossini dans *Guillaume Tell*; Donizetti, dans *Betly* et *la Fille du régiment).*

Tyson Alan Walker (Glasgow 1926) musicologue anglais. Professeur dans plusieurs universités anglaises et américaines, il est parmi les personnalités les plus éminentes en matière de recherches documentaires et bibliographiques sur Beethoven et les compositeurs de la période comprise entre 1770 et 1850 (Haydn, Mozart, M. Clementi, J. Field). Son ouvrage *les Editions anglaises authentiques de Beethoven* (1963) a fait ressortir l'importance de ces dernières, auparavant négligées, pour la philologie beethovénienne. Il a publié le *Thematic Catalogue of the works of M. Clementi* («Catalogue thématique des œuvres de M. Clementi» 1967) et deux séries de *Beethoven Studies* (1974-77).

Tyson June (North Carolina 1936) chanteuse et danseuse de jazz américaine. Douée d'une voix aux sonorités intenses et sereines, elle s'est exprimée notamment dans l'Arkestra de Sun Ra.

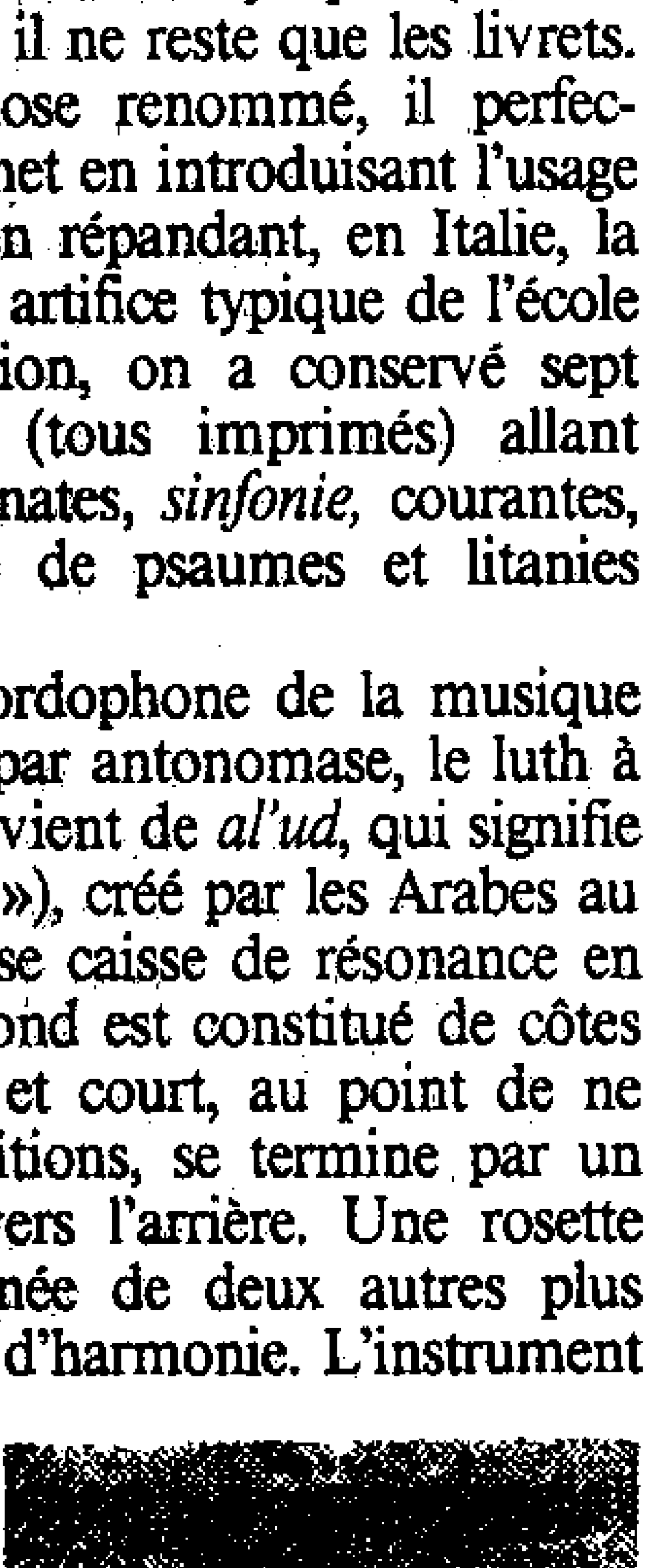
tzigane composition musicale issue de la tradition gitane espagnole et hongroise dans ses formes respectives de la sarabande ou séguédille et de la czardas. La t. est en général une rhapsodie pour violon, seul ou accompagné, avec de larges possibilités d'exhibition à cause de la succession, après une introduction à rythme lent, de passages vifs et brillants. Parmi les plus connues, rappelons les t. de Sarasate et celle de Ravel (1924), exemple typique de virtuosité au violon. On retrouve des tempos *à la tzigane* dans des sonates, des quatuors et des trios de la fin du XVIII[e] siècle.

U

Uberti Mauro (Tradate, Varèse, 1936) chef de chœur et biologiste italien. Il a fondé et dirige l'Institut de musique de Pamparato; il assure le cours expérimental de chant au Conservatoire de Parme et dirige le Cercle polyphonique de Turin. Il est également directeur du Laboratoire de phonétique biologique de l'Institut d'anthropologie de l'Université de Turin. Il a consacré des études et des recherches aux aspects techniques et physiologiques du chant dans l'Antiquité.

Uccellini Marco (Forlimpopoli, 1603-1680) violoniste et compositeur italien. Prêtre, il fut maître de chapelle à la cathédrale de Modène et, à partir de 1665, à la chapelle de la cour à Parme où, malgré sa prédilection pour la musique instrumentale, il se consacra également à des œuvres lyriques (sur des sujets mythologiques), dont il ne reste que les livrets. Habile maniériste et virtuose renommé, il perfectionna la technique de l'archet en introduisant l'usage de la sixième position et en répandant, en Italie, la technique de la *scordatura*, artifice typique de l'école allemande. De sa production, on a conservé sept recueils de compositions (tous imprimés) allant jusqu'à six instruments (sonates, *sinfonie*, courantes, *arie*, *canzoni*) et un livre de psaumes et litanies concertants, de 1 à 5 voix.

ûd ou aoud, instrument cordophone de la musique traditionnelle arabe. C'est, par antonomase, le luth à manche court (le nom luth vient de *al'ud*, qui signifie «morceau de bois», «table»), créé par les Arabes au VII^e^ s. Il possède une grosse caisse de résonance en forme d'amande, dont le fond est constitué de côtes collées. Le manche, étroit et court, au point de ne permettre que 3 ou 4 positions, se termine par un chevillier courbe orienté vers l'arrière. Une rosette gravée, souvent accompagnée de deux autres plus petites, s'ouvre sur la table d'harmonie. L'instrument comporte 5 à 7 rangs de cordes doubles, que l'on pince avec un long plectre flexible. La touche est lisse, sans barrettes, et permet d'obtenir des intervalles inférieurs au demi-ton. Joué en soliste ou en ensemble, l'ûd est l'un des instruments les plus importants de l'orchestre classique arabe.



Joueur de ûd dans une miniature arabe conservée au musée Topkapi d'Istanboul.

Ugarte Floro Emanuel (Buenos Aires 1884-1975) compositeur et professeur argentin. Il s'est constamment inspiré, dans sa production (l'opéra *Saika*, des suites et des poèmes symphoniques), de la tradition populaire argentine.

Ughi Uto (Busto Arsizio, Varèse, 1944) violoniste italien. Elève, entre autres, de G. Enesco, il commença sa carrière de concertiste en 1959. Celle-ci l'a mené dans les centres musicaux les plus importants du monde. Il a fondé le festival «Hommage à Venise», dont le but est de recueillir des fonds destinés à la restauration de monuments artistiques.

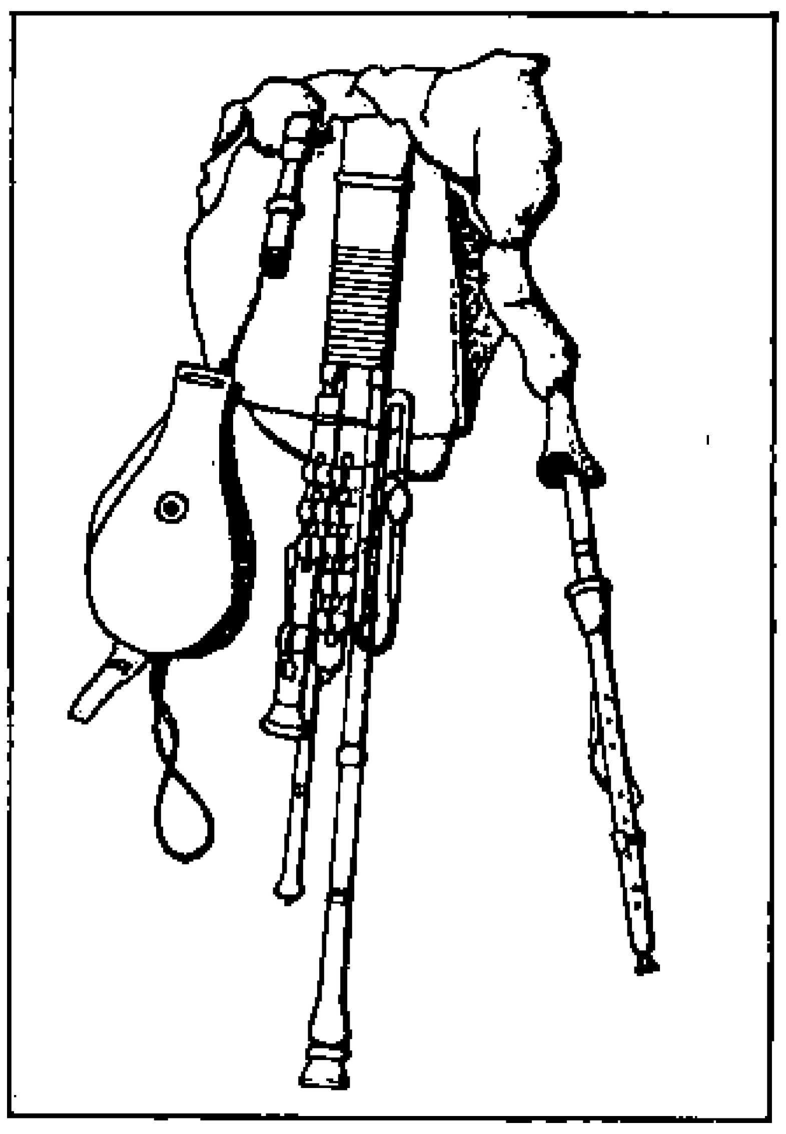
Ugolini Vincenzo (Pérouse, v. 1570 - Rome 1638) compositeur italien. Maître de chapelle à Rome (Ste-Marie-Majeure, St-Louis-des-Français, chapelle Giulia), ainsi qu'au dôme de Benevento, il eut pour élèves son neveu L. Ratti et O. Benevoli, qui lui succéda dans sa charge à Saint-Louis-des-Français. Il composa de nombreux madrigaux, ainsi que des motets et des *Psalmi ad vesperas*. Lié à la tradition de l'école romaine, il subit surtout l'influence de Palestrina.

Ugolino da Orvieto (Orvieto? v. 1380 - Ferrare ap. 1457) théoricien et compositeur italien. Dans son traité, *Declaratio musicae disciplinae*, en cinq livres (écrits entre 1430 et 1440), l'art musical est considéré en fonction de problèmes spéculatifs et philosophiques.

Uhl Alfred (Vienne 1909) compositeur autrichien. Elève de F. Schmidt, il est l'auteur, entre autres, de l'opéra *Der mysteriöse Herr X* (1966) et de musiques de film.

uillean pipe instrument aérophone de la musique traditionnelle irlandaise. C'est une cornemuse complexe alimentée par un soufflet; elle est composée d'un tuyau mélodique conique à anche double, qui comporte 8 trous (7 + 1) pour les doigts et 4 clefs, de trois bourdons cylindriques à anche simple, dont le plus long est replié en «u», et de trois ou quatre tuyaux coniques à anche double, dont le fond est bouché et qui sont munis de clefs fermées, de façon à rester muets lorsque aucune clef n'est actionnée. Ces tuyaux sont appelés *regulators*. La tessiture est de deux octaves chromatiques. Un levier permet de faire taire tous les bourdons, même pendant l'exécution; les leviers des clefs des *regulators* sont placés de telle façon qu'ils peuvent être actionnés par le poignet, afin

Uillean pipe, instrument aérophone de la musique traditionnelle irlandaise.



d'obtenir des sons supplémentaires, utilisés notamment pour former des accords.

Ujj Béla (Vienne 1973-1942) compositeur hongrois. Il composa des opérettes et des revues, dont *Der Herz Professor* (1903), *Der Kleine Prinzessin* (1907) et *Teresita*, sur des thèmes de F. Waldteufel (1914).

Ukmar Vilko (Postojna 1905) compositeur et musicologue yougoslave. Directeur de l'Opéra de Ljubljana de 1939 à 1945, il est l'auteur de 2 ballets, de compositions chorales et symphoniques (sur une base mélodique nationale) et de plusieurs musiques de chambre.

ukulélé petite guitare à 4 cordes, utilisée à Hawaii, peut-être d'origine portugaise.

Ulenberg Kaspar (Lippstadt, Westphalie, 1549 - Cologne 1617) théologien, poète et compositeur allemand. Après sa conversion au catholicisme (1572), il fut prêtre à Kaiserswerth (1575-83), puis à Cologne. Il n'est connu que pour ses paraphrases rimées du psautier en allemand : *Die Psalmen in allerlei teutsche gesangreimen bracht* (1582). □

ultra-acoustique domaine de l'acoustique qui étudie la production, la réception et les phénomènes relatifs aux → ultrasons.

ultrasons sons d'une fréquence supérieure au seuil de sensibilité de l'oreille humaine. Ils sont produits par des diapasons en dents de fourche très courts, par le sifflet de Galton ou par des oscillateurs à quartz piézo-électrique (oscillateur de Florisson, qui fonctionne également à partir d'un récepteur). Les u., comme le son, se propagent plus facilement dans l'eau que dans l'air et ils peuvent être réfléchis par des miroirs plans ou concentrés à l'aide de miroirs paraboliques; lorsqu'ils sont produits sur une surface suffisamment grande, ils sont réfléchis (écho) vers la source, ce qui permet de déterminer la direction et la distance du corps réflecteur. L'exploitation de ce dernier phénomène est surtout employée dans la navigation maritime : les u. servent à sonder la profondeur de la mer (grâce à l'*échogoniomètre*), à repérer dans le brouillard la présence de navires, d'icebergs et de divers obstacles. Ils sont également utilisés à des fins thérapeutiques.

Umlauf Carl (Baden, Vienne, 1824 - Vienne 1902) joueur de cithare autrichien. Après avoir étudié le violon à Vienne, il se consacra entièrement à la cithare et contribua à la diffusion de cet instrument, d'une part en modifiant certains aspects de sa construction, d'autre part grâce à une méthode d'étude et à l'élaboration d'un répertoire de caractère populaire. Il réalisa plusieurs tournées en Europe et ouvrit à Vienne une école publique de cithare.

Umlauff Ignaz (Vienne 1746-1796) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Premier altiste à l'opéra de la cour de Vienne (1772), il devint directeur du Deutsches National-Singspiel, à la suite du succès de son singspiel Die Bergknapper (1778), représenté lors de l'inauguration de ce théâtre. En 1783, il fut nommé, pour remplacer Salieri, à la direction du théâtre de la cour. Outre de nombreux singspiele, il composa un concerto pour piano, de la musique sacrée et de la musique de chambre.

una corda expression que l'on trouve souvent utilisée dans la musique pour piano, sous l'abréviation *1 c.* ou *u.c.* Elle prescrit l'utilisation de la pédale gauche, laquelle déplace le clavier et les marteaux vers la droite, ce qui permet de ne faire vibrer qu'une seule des deux ou trois cordes correspondant à chaque touche frappée : on obtient ainsi un son amorti. Beethoven introduisit cette indication dans l'andante du *Concerto en sol* pour piano et orchestre op. 58 et dans le tempo lent de la *Sonate* op. 101. // Pour les instruments à cordes, l'expression indique qu'une succession de notes doit être exécutée sur la même corde.

unda maris registre d'→ orgue, de 8', ondulant, augmentant légèrement d'intensité, typique de l'époque baroque. En général, il est uni à un registre de fond (salicional ou dulciane) pour obtenir, à travers les battements, le son ondulant et expressif caractéristique. Dans les anciennes orgues italiennes, on l'appelait → piffero (*fiffaro*) ou voix humaine (*vox humana*).

Unger Caroline, ou C. Ungher (Vienne 1803 - Florence 1877) contralto, soprano dramatique et mezzo-soprano autrichienne. Après avoir étudié à Vienne et à Milan, elle fit ses débuts en 1821 à la Hofoper de Vienne dans *Così fan tutte.* Elle interpréta la partition de contralto dans la *Missa solemnis* de Beethoven. Elle obtint son premier succès italien à Naples, en chantant des œuvres de Pacini et de Donizetti (1825); dès ce moment, sa carrière se déroula surtout dans les théâtres italiens. Elle possédait une voix chaleureuse et vigoureuse, et une personnalité très affirmée dans ses interprétations, ce qui lui permit de briller autant dans le genre sérieux que dans l'opéra-comique.

Uninsky Alexander (Kiev 1910 - Dallas, Texas, 1972) pianiste russe naturalisé américain. Il gagna une notoriété mondiale en remportant en 1932 le concours Chopin de Varsovie. Après la guerre, il s'installa aux Etats-Unis et, à partir de 1955, se consacra également à l'enseignement.

union pipe → uillean pipe.

unisson rapport d'égalité entre des sons de hauteur identique, même si leur timbre est différent. Quand deux ou plusieurs sons ou bien une suite de sons (mélodie) se trouvent dans une telle relation, qu'ils soient entonnés simultanément d'une manière parfaitement liée, ou qu'ils soient réentendus dans la même composition, un peu après (par ex. dans une imitation), on dit qu'ils sont à l'unisson ou qu'ils procèdent par u. Dans le premier cas, on peut parfois associer de façon impropre au concept d'u. le rapport d'octave (par ex. dans la première partie du chœur *« Va pensiero »* du *Nabucco* de Verdi, on dit que les voix chantent à l'u., bien qu'en réalité hommes et femmes chantent à l'octave).

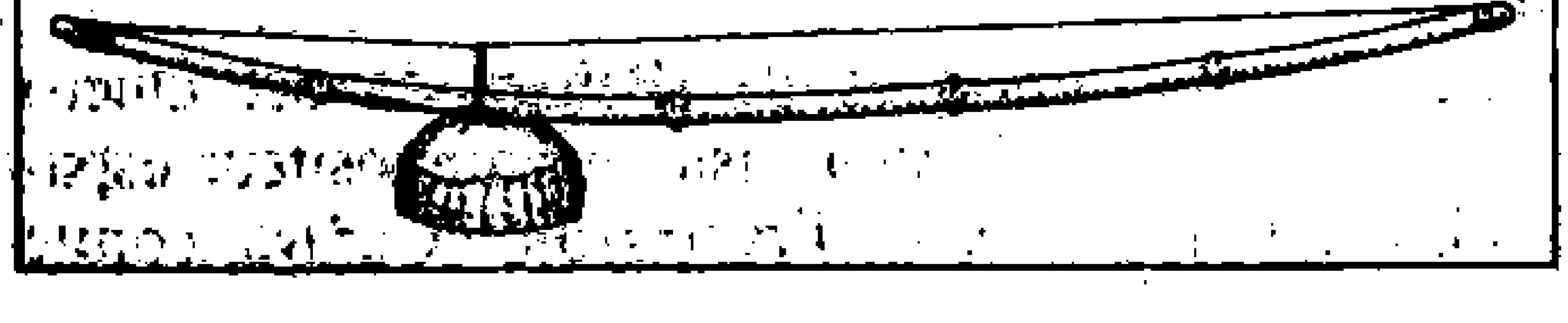
Universal-Edition (U-E) maison d'édition musicale autrichienne. Fondée à Vienne en 1901, elle devait permettre d'approvisionner le marché autrichien, trop dépendant des maisons d'éditions allemandes pour les partitions classiques, de Bach à Chopin, et les ouvrages pédagogiques : son succès fut rapide, et dès 1903, la firme de L. Doblinger lui cédait ses droits sur les œuvres d'A. Bruckner, alors que, en 1904, la maison de J. Aibl (Munich) était rachetée. D'autres fonds furent ensuite acquis, notamment, en 1925, celui d'A. Kalmus (Wiener Philharmonischer Verlag). La firme se spécialisa ainsi dans l'édition de musique contemporaine, sous l'impulsion de son directeur, E. Hertzka (1907-1932) : B. Bartók, G. Mahler, A. Casella, A. Schoenberg, A. Webern, A. Berg, A. von Zemlinsky, K. Szymanowski, L. Janáček, puis Z. Kodály, H. Kaminski, D. Milhaud, K. Weill, F. Martin et B. Martinů furent édités. Plusieurs filiales furent créées à New York, Londres, Mayence et Zurich. A. Kalmus et H. Winter dirigèrent ensuite la firme jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. A partir de 1945, réorganisée et dirigée par A. Schlee, E. Hartmann et A. Kalmus, la maison reprit son essor et devint l'un des plus grands éditeurs de musique contemporaine, en éditant, entre autres, les œuvres de R.R. Bennett, L. Berio, P. Boulez, S. Bussotti, L. Dallapiccola, G. von Einem, G. Halffter, R. Haubenstock-Ramati, M. Kagel, G. Ligeti, H. Pousseur, D. Chostakovitch, K.H. Stockhausen, T. Takemitsu, puis G. Amy, J.-C. Eloy et T. Scherchen. Outre l'édition complète des œuvres de Cl. Monteverdi (depuis 1927), la maison a édité plusieurs collections, comme les *Denkmäler der Tonkunst in österreich* (1919-1942), les *Wiener Urtext-Ausgeben* (depuis 1960), et diverses revues, dont «Die Reihe, Information über serielle Musilk» (depuis 1955). □

Untersteiner Alfredo (Rovereto, Trente, 1859 - Merano, Bolzano, 1918) musicologue. Il écrivit, entre autres, une *Storia della musica* («Histoire de la musique», 1893; 5ᵉ éd. 1924) et une *Storia del violino, dei violinisti et della musica per violino* («Histoire du violon», 1904).

Urhan Chrétien (Montjoie, Aquisgrana, 1790 - Belleville, Paris, 1845) violoniste, organiste et compositeur belge. En 1806, il s'installa à Paris où, se perfectionnant avec Lesueur, il devint l'un des violonistes de l'époque les plus appréciés, premier violon de l'Opéra (1823), altiste dans le quatuor Baillot, renommé aussi comme célèbre improvisateur, et très admiré par Liszt. Directeur de la Société des concerts du Conservatoire (dès 1828), il fut un animateur influent dans la vie musicale parisienne, promouvant en France la redécouverte de Bach et de Haendel, et la diffusion des œuvres de Beethoven et de Schubert.

urucungo instrument cordophone de la musique populaire brésilienne, parfois appelé berimbao. C'est un arc musical qui possède une corde métallique et une caisse de résonance faite dans une calebasse; celle-ci est reliée à l'arc par un lien qui maintient également la corde. Cette dernière est frappée avec une baguette élastique par la main droite du joueur, qui tient l'instrument avec trois doigts de la main gauche au moyen du lien de la caisse; le pouce et l'index de la même main serrent une pièce de monnaie qui, pressée contre la corde, permet de varier de quelques notes la hauteur des sons produits.

Urucungo, instrument de la musique populaire brésilienne.



Usandizaga José Maria (San Sebastián 1887-1915) compositeur espagnol. Après avoir étudié à la Schola cantorum de Paris, il contribua dans son pays à l'affirmation d'un type de musique nationale. Il composa deux opéras, une zarzuela, de la musique symphonique et de la musique de chambre.

Usiglio Emilio (Parme 1841 - Milan 1910) compositeur et chef d'orchestre italien. Il débuta très jeune comme compositeur avec l'opéra comique *la Locandiera* de Goldoni (1861); il poursuivit avec sept autres œuvres lyriques, dans lesquelles il voulait retrouver l'esprit du vieil *opera buffa*, à mi-chemin entre les modèles rossiniens et l'opérette (*le Educande di Sorrento*, 1868; *la Secchia rapita*, 1872; *le Donne curiose*, 1879, etc.). Il fut un chef d'orchestre remarquable dans l'interprétation de Verdi; en 1875, il dirigea le *Mefistofele* de Boito (dans sa version révisée) et, en 1879, la première italienne de *Carmen* de Bizet.

Ussachevsky Vladimir (Hailar, Mandchourie, 1911) compositeur américain d'origine russe. Il fut l'un des premiers compositeurs de musique concrète et électronique, et a également expérimenté la mixité entre bande magnétique et instruments conventionnels (*A Poem in Cycles and Bells*, 1954; *Concerted Piece*, 1960) ou chœur. La production chorale, influencée par la musique liturgique russe, est un autre domaine important de son œuvre.

ut nom donné par Gui d'Arezzo au premier degré de l'hexacorde (gamme de six notes adoptée dans le système modal) et qui fut remplacé au XVIIᵉ s. par la syllabe do dans les pays latins. Il est encore utilisé dans certains pays pour désigner le do.

Utendal Alexander (Anvers 1530/1540 - Innsbruck 1581) compositeur et chanteur flamand. A partir de 1564, il fut au service de la chapelle de l'archiduc Ferdinand à Prague, et à Innsbruck comme contraltiste et chef de chœur. Outre des compositions sacrées et profanes, dans des anthologies de l'époque, il publia six livres de musique sacrée (motets, messes et lieder spirituels de 4 à 6 voix, dans un style contrapuntique révélant une certaine maturité proche des modèles de R. de Lassus et influencés par le goût expressif du madrigalisme italien.

Uttini Francesco Antonio Baldassare (Bologne 1723 - Stockholm 1795) compositeur italien, élève de Perti et du Padre Martini à Bologne, il s'intégra au groupe des Mingotti. En 1755, il s'installa définitivement à Stockholm comme directeur de l'Opéra italien et de la musique de cour. Il composa plusieurs opéras dans le style italien, ainsi que des tragédies lyriques (ces dernières sur le modèle de Gluck). Un grand nombre de ses opéras fut également écrit en suédois. C'est pour cette raison qu'il fut considéré comme le précurseur du théâtre musical en Suède (en 1773, son opéra, *Thetis och Pelée* inaugura l'Opéra national de Stockholm).

V

Vaccai Nicola, ou N. Vacca (Tolentino, Macerata, 1790 - Pesaro 1848) compositeur et professeur de chant. Il accomplit ses études à Rome, à l'Académie Sainte-Cécile, et avec Paisiello, à Naples (où, en 1815, il débuta comme compositeur d'opéra avec *I Solitari di Scozia*); il exerça dans plusieurs villes (Venise, Vienne, Paris, Londres, et enfin, Milan) acquérant une renommée comme professeur de chant, auprès des familles de la haute société. Il obtint un large succès avec sa *Metodo pratico di canto italiano da camera* (1833, avec diverses rééditions en Italie et en dehors d'Italie) et avec ses romances, ses arias et duos pour salon. En tant que compositeur d'opéra (exerçant entre Rossini et le premier Verdi), il dut soutenir la confrontation avec Bellini et Donizetti; bon mélodiste, doté d'une habileté dramatique, il connut son plus grand succès avec *Giulietta e Romeo* (1825, livret de F. Romani), dont la Malibran voulut insérer le III^e^ acte dans les *Capuleti e Montecchi* de Bellini. Quelques autres de ses opéras (en tout 17) furent utilisés en «pastiches» ou insérés dans des opéras de Rossini. Il composa également diverses pièces de musique sacrée.

Vaccaro Jean-Michel (Petit-Quevilly 1938) musicologue français. Ses études supérieures en histoire et en musicologie l'ont conduit à soutenir une thèse de 3^e^ cycle, puis une thèse de doctorat d'Etat, publiée en 1981 sous le titre de *la Musique de luth en France au XVI^e^ siècle.* Il a été successivement maître-assistant (1970), puis professeur à l'Université de Tours (1979), où il a fondé le Département de musique. Ses recherches concernent surtout la musique de la Renaissance en France, chanson française et musique de luth, et la musique du XX^e^ siècle, avec un intérêt particulier pour I. Stravinski. Il a publié divers articles, et un livre, *le Luth et sa musique II* (1984), et réalisé les éditions critiques d'œuvres pour le luth de différents auteurs, pour le *Corpus des luthistes français* (1972-84). □

Vacchi Fabio (Bologne 1949) compositeur italien. Elève de G. Manzoni, son écriture est caractérisée par une particulière sensibilité du timbre et par un travail de combinaison complexe sur des noyaux thématiques bien déterminés. Parmi ses compositions, citons *les Soupirs de Geneviève* (1974-1975), *Scherzo, Continuo, Ballade* (1978-1979), *Trois Visions de Geneviève* (1981) et l'opéra *Girotondo* (1980-1982).

Vacqueras Beltrame, ou B. Vaqueras (XV^e^-XVI^e^ s.) chanteur et compositeur espagnol. Il fut chanteur à St-Pierre de Rome et à la chapelle pontificale. Il laissa, sous forme manuscrite, 2 messes et quelques motets, où il apparaît comme un polyphoniste expert des techniques franco-flamandes. Dans son traité, *Dodecachordon,* Glarean inséra un des psaumes de Vacqueras (*Domine non secundum peccata,* sur un texte mis en musique par Josquin des Prés).

Vaet Jacob (Courtrai ou Harelbecke 1529 - Vienne 1567) compositeur flamand. Enfant de chœur à Courtrai, il fut ensuite maître de chapelle à la cour de Maximilien II à Prague, puis à Vienne, lorsque ce dernier fut élu empereur. Ami de Roland de Lassus, contrapuntiste apprécié, il fut proche du style de Ph. de Monte. A part 3 chansons, sa production est uniquement sacrée (2 volumes publiés, des pièces dans des anthologies et des manuscrits).

Vaillant Jehan, Johannes, compositeur français et professeur, du milieu du XIV^e^ s. Dans les *Règles de la seconde rhétorique,* V. est cité immédiatement après Machaut et qualifié de «maistre, lequel tenoit à Paris escolle de musique». Il servit comme chantre à la chapelle privée d'Innocent VI (1352-1362), et fut l'un de ceux qui, en Avignon, transmirent le style des compositions du nord de la France. Son œuvre, comprenant 5 chants profanes, 3 rondeaux, 1 ballade à 3 voix, et 1 virelai à 3 voix, *Par maintes fois,* appartient à la couche la plus ancienne du manuscrit de Chantilly. (Musée Condé 564) et annonce la chanson polyphonique de C. Janequin. Son style, aux rythmes élaborés, le situe dans l'ars nova, entre Guillaume de Machaut et Dufay, en compagnie de Solage et un peu avant Tapissier. □

Valabrega Cesare (Novara 1898 - Munich 1965) critique musical et pianiste italien. Il donna des cours de culture musicale et fit des tournées internationales comme pianiste-conférencier. Il s'est occupé de l'édition discographique d'une *Histoire de la musique italienne* et a publié, entre autres, des monographies sur Schumann, Scarlatti et Bach.

Valdambrini Oscar (Turin 1924) trompettiste de jazz italien. Il joua en 1951 à la Radio avec l'orchestre Mojeta, puis avec Trovajoli; il devint célèbre dans les années 50 avec l'ensemble qu'il dirigeait en compagnie de Gianni Basso. Il a joué en concert, en Italie, dans l'orchestre de Duke Ellington.

Valdengo Giuseppe (Turin 1914) baryton italien. Il s'est affirmé comme interprète de Verdi et de l'opéra italien en général.

Valderrábano Enriquez de (Peñaranda del Duero v. 1500 -? ap. 1557) vihueliste et compositeur espagnol. Il fut au service de Francisco de Cuñiga, comte

de Miranda, auquel il dédia son *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas* (Valladolid, 1547). Dans ce recueil, on trouve des fantaisies, des sonnets, des transcriptions et des pièces pour voix et vihuela.

Valen Olav Fartein (Stavanger 1887 - Valevåg 1952) compositeur norvégien. Il tenta, dans sa production, de fondre des éléments polyphoniques et sériels en un langage personnel, dégagé des expérimentations d'avant-garde. Considéré comme le plus grand auteur contemporain norvégien, il a écrit de la musique orchestrale (dont 5 symphonies, un concerto pour violon et un pour piano, des mélodies pour soprano) et un nombre impressionnant de morceaux de musique de chambre.

Valente Antonio (XVI[e] s.) compositeur et organiste italien. Il accomplit ses études à Naples, où, bien qu'aveugle depuis l'enfance, il exerça comme organiste et compositeur. Il fut l'un des musiciens italiens les plus influents, de musique pour clavecin et orgue, de la fin du XVI[e] s. Son œuvre comprend un volume de tablatures pour clavecin et un autre de musique liturgique pour orgue.

Valente Caterina (Paris 1931) chanteuse française. Elle s'affirma à la fin des années 50 dans le domaine de la musique légère avec des succès comme *Dis-le-moi en septembre* et *Till*. Auparavant, elle avait ponctuellement chanté du jazz et elle avait enregistré avec Chet Baker.

Valente Nicola (Naples 1881-1946) compositeur de chansons et éditeur italien. Fils de Vincenzo V., il mit en musique des textes napolitains et italiens de F. Russo, de S. Di Giacomo et de L. Bovio. Parmi ses succès figurent *Signorinella* et *Passione*.

Valente Vincenzo (Corigliano Calabro 1855 - Naples 1921) compositeur italien. Auteur d'opérettes, il fut surtout connu comme auteur de chansons napolitaines; il en composa environ 400, dont de nombreuses sur des textes de F. Russo et de S. Di Giacomo.

Valentine Robert, connu également comme Roberto Valentino (Leicester v. 1680 -? v. 1735) flûtiste et compositeur anglais. Appartenant à une famille de musiciens exerçant à Leicester de la fin du XVII[e] s. à la fin du XVIII[e] s., il fut l'un des rares compositeurs anglais de renommée européenne au XVIII[e] s., il travailla pendant plusieurs années à Londres et à Rome. Il publia 12 recueils de sonates, de 2 à 5 parties (avec violon et flûte comme instruments principaux); d'autres sonates, des *concerti grossi* et des concertos pour soliste sont regroupés dans des manuscrits. Son style est influencé par la manière italienne, mais possède également le *cantabile* fluide de la musique autochtone anglaise.

Valentini Giovanni (Venise 1582/83 - Vienne 1649) organiste et compositeur italien. Élève de G. Gabrieli à Venise, il exerça à la cour de Pologne, à Graz et à Vienne. Auteur de musique sacrée et profane, il introduisit en Autriche le style polychoral vénitien et les formes instrumentales italiennes de la chanson et de la sonate.

Valentini Giovanni (Rome XVIII[e] s.) compositeur italien. De formation musicale peut-être napolitaine, il fut membre de l'Accademia filarmonica de Bologne et maître de chapelle à Venise; il est connu pour être l'auteur de 11 opéras, 8 oratorios et une cantate.

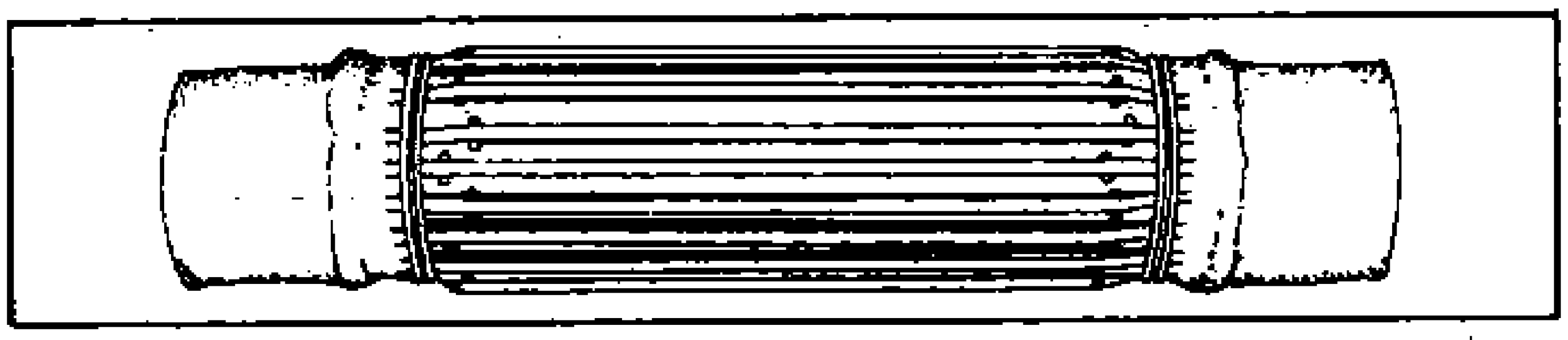
Valentini Giuseppe (Rome ou Florence v. 1680 - Florence v. 1746) violoniste et compositeur italien. Il étudia à Rome avec Corelli, dont il suivit fidèlement le style et auquel il dédia une sonate de l'op. 5 appelée *«La Corelli»*. Violoniste apprécié et auteur d'œuvres lyriques, d'oratorios, et de cantates de facture habile, dans l'op. 4, il publia des sonates pour violon et clavecin avec des *allegri supplementari* à exécuter, selon le choix de l'interprète, à la place des *allegros* originaux.

Valentini Lucia (Padoue 1946) mezzo-soprano italienne. Elle a fait ses débuts en 1969, à Brescia, dans *la Cenerentola*, puis elle s'est produite successivement dans les plus grands théâtres italiens, anglais et américains. Elle est douée d'une voix pleine, douce et très souple et elle possède un remarquable talent dans le phrasé. Célèbre comme interprète de Rossini, elle a également donné d'excellentes preuves dans *Boris Godounov* et dans *Werther*.

Valentini Pier Francesco (Rome v. 1570-1654) compositeur et théoricien italien. Élève de G.M. Nanino, il fut apprécié pour sa science contrapuntique; deux de ses célèbres canons sont cités par A. Kircher dans la *Musurgia universalis* (1650). Il a composé des œuvres lyriques (sur ses propres textes, tirés de fables grecques), de nombreux canons, madrigaux et motets; cependant, il ne reste de sa production qu'un unique livre de madrigaux (à 5 voix, avec basse continue) et trois traités manuscrits.

valeur terme utilisé pour indiquer la durée des → figures musicales (sons et silences). // → Point → liaisons.

valiha instrument cordophone de Madagascar. C'est une lyre tubulaire creusée dans une grosse canne de bambou, à la surface de laquelle sont placées de fines bandes de fibre, dont les extrémités sont attachées au corps de la canne. Deux petits chevalets soulèvent, de chaque côté, la fibre qui se tend et devient ainsi une corde sonore, que l'on peut accorder en déplaçant légèrement les chevalets. Actuellement, on tend à suppléer à l'extrême fragilité de ces cordes en les remplaçant par des fils métalliques très fins cloués sur le bambou. On trouve des instruments très semblables au v. dans une large zone de l'océan Indien, jusqu'en Indochine.



Valiha, instrument cordophone de Madagascar.

Vallas Léon (Roanne, Loire, 1879 - Lyon 1956) musicologue français. Ses essais sur Debussy sont fondamentaux : *les Idées de Cl. Debussy, musicien* (1927), *Cl. Debussy et son temps* (1932), *Achille-Claude Debussy* (1944).

Valle-Riestra Corbacho José Maria (Lima 1859-1925) compositeur péruvien. Sa production, influencée par la musique indienne, comprend des œuvres lyriques (dont *Ollanta* et *Atahualpa*), une opérette, un *Requiem* pour chœur et orchestre, des chœurs a cappella et des mélodies.

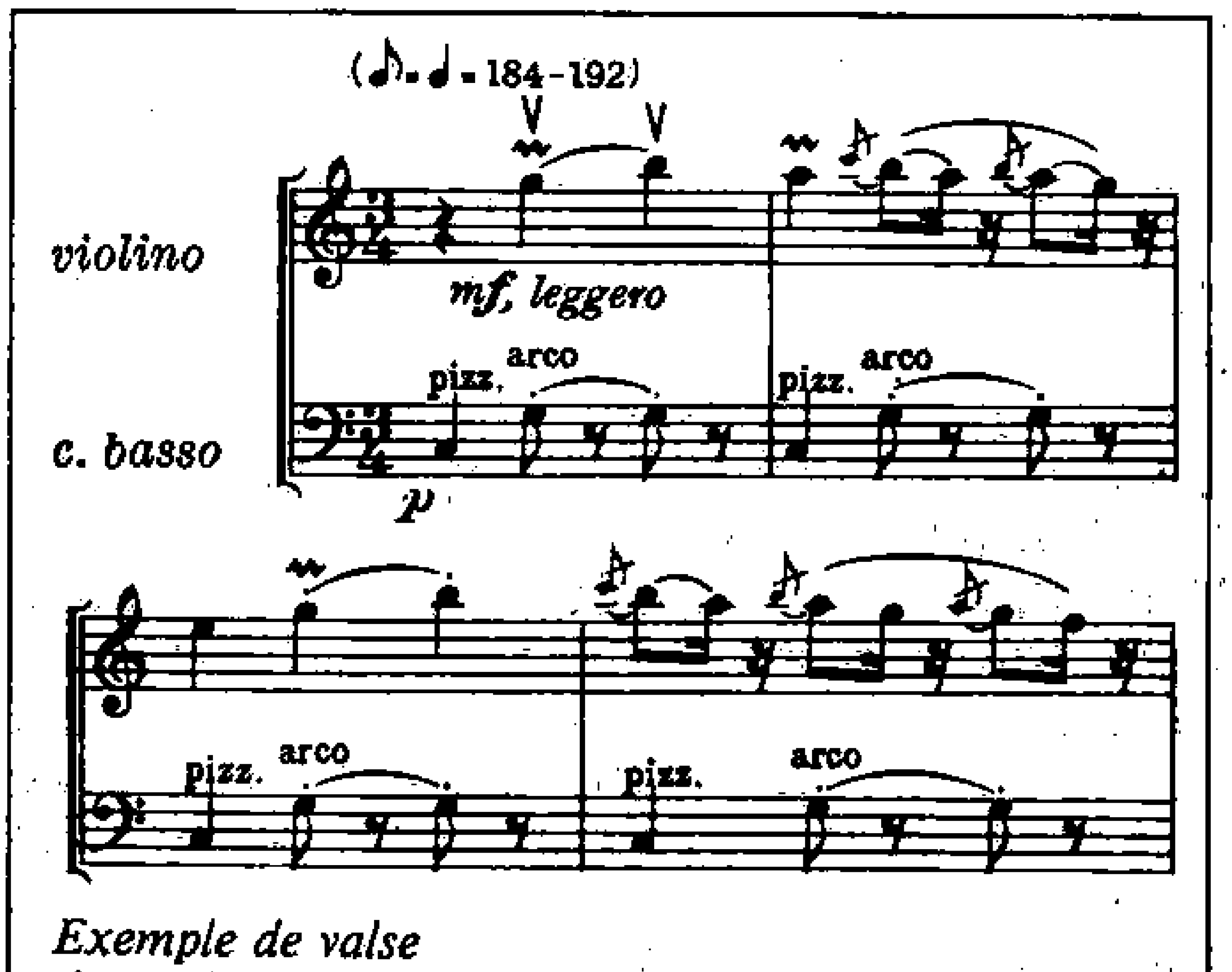
Vallet Nicolas, ou N. Valet (Corbény? v. 1581 - Amsterdam ap. 1620) luthiste et compositeur français. Vers 1613, il s'établit à Amsterdam, où il publia,

entre 1615 et 1621 quelques livres de tablatures de luth, dont les deux plus célèbres s'intitulent tous deux *Secretum musarum*. Il fut également un enseignant apprécié, et fonda une école de danse. Ses compositions comprennent des préludes, des fantaisies, des danses variées, des transcriptions, des pièces pour 4 luths, *XXI Pseaumes de David accomodez pour chanter et jouer du luth ensemble* (1615, 1619).

Valletti Cesare (Rome 1922) ténor italien. Après avoir fait ses débuts à Bari en 1947 dans *la Traviata*, il se produisit dans les plus grands théâtres italiens et, de 1953 à 1960, il chanta notamment au Metropolitan de New York. Avec sa voix souple et agréable, ce chanteur raffiné a été, après la Seconde Guerre mondiale, le meilleur successeur de Tito Schipa et, en ce qui concerne la sensibilité et la variété du phrasé, le meilleur ténor de cette période dans le répertoire mozartien et dans celui des mélodies légères du début du XIXe s.

Valotti Francesco Antonio (Vercelli 1697 - Padoue 1780) compositeur, organiste et théoricien italien. Frère franciscain, il fut un érudit célèbre en ce qui concerne la science de la musique. Il entretint avec le Padre Martini une savante correspondance. Il publia 3 recueils de répons et laissa une abondante production de musique vocale et instrumentale, ainsi qu'un traité théorique inachevé.

valse danse de rythme ternaire, qui se répandit vers la fin du XVIIIe s. en Autriche et dans le sud de l'Allemagne, où elle a son origine dans le → Ländler. La v. connut son apothéose au XIXe s., avec les deux J. Strauss et Lanner, qui en élaborèrent la forme viennoise typique, rapide et entraînante, dans laquelle une introduction binaire précède cinq ou six mouvements de v. et une coda qui reprend de manière condensée les thèmes principaux. Au début du XXe s., on vit apparaître la v. lente (ou anglaise) et d'autres types de v., telle que la v. boston, à l'allure modérée. Tout comme les autres danses (polka et polonaise), la v. passa, au cours du XIXe s., des salles de bal aux salles de concert et devint une forme classique, pianistique (Chopin) et symphonique, du romantisme. Elle pénétra en France avec Berlioz et en Russie avec Tchaïkovski. L'expressionnisme allemand l'utilisa largement, dans le développement de la musique moderne, en lui donnant une fonction caustique et provocatrice. Cela apparaît chez Mahler, Busoni et R. Strauss, et également chez Schoenberg et Berg. Enfin, dans la musique française de Chabrier, Fauré, Debussy et Ravel, la v. est traitée avec une sorte de mélancolie persistante, ou bien avec une ironie amusée (Satie, *Trois Valses distinguées du précieux dégoûté*). Elle fut également récupérée, au seuil du néoclassicisme, par Stravinski.



Exemple de valse dans «l'Histoire du soldat» d'I. Stravinski.

Valtolina Carlo, ou C. Valtellina (ayant vécu entre la fin du XVIIe et le début du XVIIIe s.) compositeur italien. Il exerça à Milan. Avec d'autres musiciens, parmi lesquels Scarlatti, il collabora à la composition de l'opéra-centon *Arione*. Il fut probablement le parent de Giuseppe Valtolina, maître de chapelle à San Alessandro de Milan, vers 1715, et fut l'auteur de nombreuses cantates et de *canzonette* de circonstance.

Valverde Joaquín (Badajoz 1846 - Madrid 1910) compositeur et chef d'orchestre espagnol. Il composa environ 60 zarzuelas, dont beaucoup devinrent populaires en Espagne. Il collabora avec F. Chueca à la célèbre zarzuela *la Gran Vía* (1886) dont il écrivit l'instrumentation. Son fils JOAQUÍN, dit QUINITO, (Madrid 1875 - Mexico 1918) fut également un compositeur populaire fécond (200 œuvres).

vamp terme utilisé en Angleterre jusqu'à la fin du XVIIIe s. pour désigner l'accompagnement improvisé d'une mélodie vocale ou instrumentale, au moyen d'une succession d'accords.

Vándor Iván (Pécs 1932) compositeur et ethnomusicologue hongrois naturalisé italien. Il se perfectionna à Rome avec Petrassi. Il pratiqua le jazz comme saxophoniste et il fit partie des groupes Musica Elettronica Viva et Nuova Consonanza. Spécialisé en ethnomusicologie, il a réalisé des études sur la musique des bouddhistes tibétains et il dirige à Berlin-Ouest, depuis 1977, l'*International institute for comparative music studies and documentation*. Parmi ses compositions, citons *Melodie, accordi e frammenti* pour orchestre de chambre (1978), *Reminiscenze, aggiunte, varianti* pour orchestre (1979), *Cronache* (1981) pour chœur et orchestre.

Van Dyck Ernst (Anvers 1861 - Berlaez-lez-Lierre 1923) ténor belge. Il commença sa carrière en 1883 à Paris, puis il chanta à la Staatsoper de Vienne (1888-1898) et, par la suite, à New York. Il se produisit très souvent à Bayreuth également. Tout d'abord ténor lyrique avec d'excellents moyens vocaux (il fut, entre autres, le créateur de *Werther* de Massenet), il se spécialisa ensuite dans le répertoire wagnérien, où il se distingua par la sensibilité de son interprétation et par ses aptitudes théâtrales.

Vaňhal Jan Křtitel, ou Johann Baptist Wanhall (Nechanice 1739 - Vienne 1813) compositeur et violoniste de Bohême. Elève, à Vienne, de K. von Dittersdorf (1759 - 1768), après avoir voyagé en Italie, (où, à Venise, il fréquenta Gluck), en Hongrie et en Croatie, il fut en étroit contact avec le milieu musical viennois, jouant en quatuor avec Haydn, Mozart et von Dittersdorf. Il fit interpréter certaines de ses symphonies et sonates avec Haydn comme chef d'orchestre et Mozart au clavecin. Il contribua à l'affirmation du symphonisme viennois en écrivant une centaine de symphonies (possédant une intéressante technique et un goût mélodique affirmé), composa de nombreuses œuvres pour piano (seul, ou avec violon et violoncelle), 2 œuvres lyriques, de la

musique sacrée (dont 56 messes) et des œuvres didactiques.

Vannes René (Lille 1888 - Bruxelles 1956) musicologue belge. Spécialiste en lutherie, il a laissé d'importants ouvrages, dont l'*Essai d'un dictionnaire universel des luthiers* (1932-1959).

vaquería danse populaire des indigènes mexicains. Le nom dérive des vêtements des gardiens de vaches *(vaqueros)*, que portent les danseurs. Exécutée notamment durant des cérémonies solennelles, cette danse est typique de certaines régions comme le Yucatán et le Campeche.

Varèse Edgar (Paris 1883 - New York 1965) compositeur français naturalisé américain. Il interrompit ses études scientifiques pour se consacrer à la musique et fut l'élève, à Paris, de V. d'Indy et d'A. Roussel à la Schola cantorum, puis de Widor au Conservatoire. En 1907, il s'installa à Berlin, où il fut nommé directeur du Symphonischer Chor et rencontra Busoni, auquel il soumit ses premières compositions. En décembre 1915, il partit pour les Etats-Unis. En 1919, il constitua à New York le New Symphony Orchestra pour la diffusion de la musique moderne; par la suite, il fonda l'International Composers' Guild et la Pan American Society of Composers (1928). De retour à Paris, de 1928 à 1933, il eut parmi ses élèves A. Jolivet. En 1950, il séjourna à Darmstadt, où il anima un séminaire de composition, exerçant une profonde influence sur les jeunes compositeurs européens. En se plaçant résolument en dehors de la tradition et en se démarquant des schémas formels et des catégories discursives acquises, V. se concentra sur la recherche de sonorités inédites, qu'il poursuivit même au travers d'ensembles inhabituels (on pense, p. ex., au rôle des percussions, mais également à son intérêt pour les nouveaux instruments, comme les ondes Martenot et le thereminovox et, dans les dernières années, pour l'électronique). Ses morceaux se définissent par l'organisation de situations sonores originales, où la distinction entre son et bruit disparaît, où le nouveau son est recherché dans son aspect concret, en une tension infatigable pour réinventer le langage. Parmi les œuvres achevées de V., il faut rappeler *Amériques* pour orchestre et sirènes (1921); *Offrandes* pour soprano, orchestre de chambre et percussions (1922); *Hyperprism* (1923), *Octandre* (1924) et *Intégrales* (1925), toutes les trois pour instruments à vent et percussion; *Arcana* pour orchestre (1925-1927); *Ionisation* pour trente-six instruments à percussion (1933); *Density 21,5* pour flûte (1936); *Déserts* pour instruments à vent, piano, percussions et bande magnétique (1954); *Poème électronique* pour sons électroniques (1958).

Varesi Felice (Calais 1813 - Milan 1893) baryton italien. Il débuta en 1834 à Varèse dans *Torquato Tasso* de Donizetti dont il fut, de 1840 à 1860, l'un des plus grands interprètes. Ses accents éloquents et sa fougue dans l'interprétation lui permirent de se distinguer également dans le répertoire de Verdi. Il participa, entre autres, aux premières représentations de *Macbeth*, de *Rigoletto* et de *la Traviata*.

variation procédé fondamental du langage musical consistant à transformer un élément thématique de base, à l'aide d'artifices variés. Considéré au sens large comme le développement d'une composition, la v. utilise de multiples procédés, qui peuvent, selon leur nature, concerner la mélodie (ornements, inversions, rétrogadations, etc.), le rythme (diminution, augmentation, ornementation, modifications métriques, de tempo, etc.), l'harmonie (altérations, modulations tonales ou modales, élargissement du matériau original harmonique, etc.), le timbre (modification de la couleur instrumentale, du registre, etc.) ou peuvent être de nature agogique et dynamique. Dans ce sens, on peut considérer comme v. le développement de la forme sonate, qui est, en substance, une application intensive du principe de la v.
Les procédés de base employés, capables de transformer le thème, se regroupent en trois techniques fondamentales de v. : l'une consiste à appliquer au thème des insertions et des fioritures mélodique ou rythmiques et des superpositions contrapuntiques, qui, en substance, laisse la physionomie du thème intacte; la seconde, dans laquelle des modifications plus profondes interviennent sur plusieurs éléments du thème, qui reste pourtant reconnaissable dans sa structure mélodique et harmonique essentielle; la troisième, qui est une transformation radicale du thème, souvent au moyen d'une extirpation et d'une amplification de chaque cellule mélodique, harmonique ou rythmique. Née de l'hétérophonie grecque et s'étant développée dans les formes médiévales (dans lesquelles il est typique de varier un tenor vocal ou instrumental), avec l'affirmation de l'harmonie tonale, la v. s'est insérée normalement dans les procédés de composition, de Frescobaldi à Bach, Beethoven et les romantiques pour devenir, dans ses formes les plus complexes, un composant essentiel du langage dodécaphonique. // Le *thème avec v.* est une composition comprenant l'exposition d'un thème, suivie par une série de variations. Forme très pratiquée jusqu'à la fin du XVI^{e} s., elle a donné lieu à de de nombreuses œuvres très connues, surtout instrumentales, mais également vocales, du répertoire de concert.

Varney Louis (La Nouvelle-Orléans 1844 - Cauterets, Pyrénées, 1908) compositeur français. Fils de PIERRE JOSEPH ALPHONSE (1811-1879), compositeur d'opérettes qui dirigeait à La Nouvelle-Orléans l'Opéra français, il se consacra au genre que cultivait son père après le grand succès remporté par sa première opérette, *les Mousquetaires au couvent* (1880). Une quarantaine d'opérettes suivirent, dont on peut rappeler *Coquelicot* (1882), *Fanfan la Tulipe* (1882, sa meilleure œuvre), *la Femme de Narcisse* (1892) et *l'Age d'or* (1905). Son style, tout d'abord nettement influencé par celui d'Offenbach, évolua peu à peu vers un langage plus moderne.

varsovienne danse ternaire à tempo modéré, d'origine française. Variante de la mazurka, elle se caractérise par une forte accentuation du premier temps de la seconde et de la quatrième mesure. Elle fut très répandue dans les années 1850 à 1870.

Varvoglis Marios (Bruxelles 1885 - Anvers 1967) compositeur grec. Il fit ses études musicales à Paris et se lia d'amitié avec Saint-Saëns, Ravel et Cortot; il s'établit à Athènes, en 1920, et travailla comme critique et professeur. Lié au goût musical français (Franck, Fauré, Ravel, etc.), il composa l'opéra *l'Après-midi de l'amour* (1944), des poèmes symphoniques, des musiques de scène, instrumentales et de chambre.

Vásáry Tamás (Debrecen 1933) pianiste hongrois naturalisé suisse. Après avoir participé en 1956 au

Concours de Bruxelles, il ne rentra pas dans son pays et s'établit à l'Ouest. Il a à son actif une intense activité de concertiste et une importante série de disques (Chopin, Liszt, etc.). Il a récemment commencé une activité de chef-soliste dans les *Concertos* de Mozart.

Vasilenko Sergeï Nikiforovitch (Moscou 1872-1956) compositeur soviétique. Influencé à ses débuts par Tchaïkovski, il s'inspira ensuite de l'impressionnisme français, créant dans sa vaste production (qui comprend tous les genres, du lyrique au symphonique, du concerto à la musique de chambre) un singulier mélange de classique et de moderne.

Vásquez Juan, ou J. Vázquez (Badajoz v. 1500 - prob. Séville v. 1560) compositeur espagnol. Maître de chapelle à la cathédrale de Badajoz, il a composé un volume de musique sacrée, et deux de *Villancicos* (1560). Son œuvre, uniquement polyphonique, utilise souvent des thèmes populaires.

Vasseur Léon Félix Augustin Joseph (Bapaume, Pas-de-Calais, 1844 - Paris 1917) compositeur français. Organiste, il écrivit de la musique sacrée et composa une méthode pour harmonium. Mais il préféra se consacrer à l'opérette et à la musique légère, par la composition et par la direction de l'orchestre des Folies-Bergères à Paris. Il produisit environ une vingtaine d'opéras-comiques et d'opérettes, marqués par Offenbach, dont il faut rappeler la première, *la Timbale d'argent* (1872), qui remporta un grand succès, mais également *Madame Cartouche* (1886), *Ninon de Lenclos* (1887) et *Mam'zelle Crénom* (1888).

Vatielli Francesco (Pesaro 1877 - Portogruaro, Venise, 1946) musicologue et compositeur italien. Auteur de pièces pour piano et pour chœur, il révisa des musiques du XVI^{e} s. et écrivit des ouvrages sur la vie musicale bolonaise et sur les formes de composition de la Renaissance.

vatoccu, chant à chant à plusieurs voix répandu tout au long de la chaîne des Apennins, des Marches à la Molise; il est généralement interprété par une voix masculine et une voix féminine et comporte trois hendécasyllabes, dont le second est la répétition du premier, chanté par une seule voix. La seconde voix fait son entrée au second vers, à l'unisson avec la première, pour ensuite continuer parallèlement à cette dernière, avec un écart approximatif d'une tierce ou d'une sixte pour terminer à l'octave. L'émission vocale est intense, presque sauvage. Le nom dérive de *batacchio*, le battant de la cloche, et indique l'exécution à gorge déployée et la répétition des deux premiers hendécasyllabes.

Vaubourgoin Marc (Caudéran 1907 - Paris 1983) compositeur français, 2nd Grand Prix de Rome (1930). D'abord élève de son père, Jean-Fernand, il entra ensuite au Conservatoire de Paris. Il a été directeur du Conservatoire de Nantes (1937-1943), chef d'orchestre à la Radiodiffusion française, et, à partir de 1954, directeur du service musical de l'ORTF. Son œuvre est peu importante quantitativement, mais recèle des qualités d'élégance et de finesse : *Quintette à vent* (1932), 2 *Symphonies* (1938-55), *Prélude, Fanfare et Danse,* pour orchestre (1945), *Sonate,* pour piano (1967), *3 Chansons de Clément Marot,* pour chœur a capella, un ballet, *Conte de Noël,* et divers concertos pour piano, clavecin, trompette et basson, et autres pièces. □

vaudeville terme français d'origine controversée (certaines études le font dériver de Vaux de Vire, nom d'une ville normande), qui prit, au cours des siècles, différentes significations. Au XV^{e} s., il désignait une chanson au contenu satirique et licencieux, mais également élogieux et moral, dans laquelle les vers étaient librement adaptés à des mélodies connues. Cette forme connut une certaine vogue pendant tout le XVII^{e} s. et au-delà. L' introduction du v. dans le théâtre fut déterminée surtout par le privilège, concédé à l'opéra et à la comédie, de donner des spectacles entièrement musicaux et intégralement en prose. Les autres théâtres, obligés donc de donner des spectacles mixtes, eurent ainsi recours aux v. et aux chansons simples qui pouvaient être chantées également par des acteurs peu versés dans la musique. Progressivement, le terme en vint à désigner, non plus les seules chansons, mais l'entière représentation reposant de plus en plus sur un comique riche en équivoques, échanges, moments lascifs et allusifs. Dans la seconde moitié du XIX^{e} s., lorsque l'insertion de chansons eut presque disparu, le terme survécut pour désigner cette nouvelle forme de spectacle comique, devenue prospère surtout à Paris, mais répandue dans le monde entier, en prenant les nuances les plus variées. Au XX^{e} s., par exemple, le v. en est venu à désigner différentes sortes de spectacles légers, musicaux et également cinématographiques. Toutefois, on peut souligner que de telles extensions de signification (motivées en général par le caractère comique) sont subjectives et discutables. Dans la musique classique, Mozart fit un usage célèbre du terme, en appelant v. le quatuor du final de *l'Enlèvement au sérail* voulant ainsi recréer, du point de vue musical et scénique, l'esprit de cette forme typique : l'intention était légitime car l'*Enlèvement* est un singspiel ou spectacle proche de l'opéra-comique français, et donc un mélange de prose et de musique, avec un large usage des chansons de v.

vaudou, religion des indigènes d'origine africaine résidant dans les colonies d'Haïti et de Louisiane. C'est une forme particulière de syncrétisme chrétien et païen : on y pratique des danses et des chants rituels orgiaques, accompagnés par des instruments à percussion qui ont dominé toute la culture musicale créole et ont profondément influencé le jazz à ses débuts, ainsi que la musique légère née aux Caraïbes.

Vaughan Sarah Lois (Newark, New Jersey, 1924) chanteuse de jazz et de musique légère américaine. Son style a su s'adapter aux atmosphères du jazz qui firent suite au swing; son timbre s'approche du timbre instrumental. Elle a débuté avec l'orchestre de Earl Hines en 1943, puis elle a chanté avec Billy Eckstine (1944) et John Kirby (1945-1946). Elle a également enregistré des disques avec Charlie Parker et Dizzy Gillespie.

Vaughan Williams Ralph (Down Ampney, Gloucestershire, 1872 - Londres 1958) compositeur anglais. Il étudia à Londres, à Cambridge et à Berlin (avec M. Bruch). Organiste à Lamberth, il se consacra à des recherches sur la musique anglaise ancienne et sur les chants populaires. A Paris, où il séjourna en 1910, il prit des leçons avec Ravel. Après la Première Guerre

mondiale, il enseigna au Royal College of Music et fit plusieurs tournées, dont certaines aux Etats-Unis, pour diriger ses propres compositions. Il fut également directeur du Bach-Choir. Figure de premier plan dans la musique anglaise du XX^{e} s., il subit, au cours du temps, différentes influences déterminantes, de la musique populaire anglaise ancienne au néoclassicisme, jusqu'aux courants les plus modernes, mais il conserva toujours et de manière constante des liens avec le romantisme tardif allemand; son style éclectique, mais très personnel, en a fait un important médiateur entre la civilisation musicale du continent et celle des Anglo-Saxons. Ses neuf *Symphonies* (notamment la I^{e}, la II^{e}, la III^{e} et la IX^{e}) sont remarquables. Sa très vaste production comprend, en outre, 7 œuvres lyriques (dont *The Pilgrim's Progress*, 1951), des ballets, des musiques de scène (*les Guêpes*, d'après Aristophane, 1909), des musiques de film, des concertos, des oratorios, de la musique sacrée et de chambre. Il faut également citer ses remarquables ouvrages sur la musique anglaise ancienne.

Vecchi Giuseppe (Bologne 1912) philologue et musicologue italien. Professeur à l'Université de Bologne, il a été l'un des animateurs les plus actifs des études musicologiques dans l'Italie d'après-guerre; il fonda en 1956 la revue de philologie musicale «Quadrivium» et la collection des éditions en fac-similé *Bibliotheca musica bononiensi*, ainsi que l'Institut d'études musicales et théâtrales de l'Université de Bologne. Il a publié des essais sur la musique du Moyen Age *le Sacre Rappresentazioni dei Battuti a Bologna nel XV secolo*, 1953; *Uffici drammatici della chiesa padovana* («Représentations sacrées de l'Eglise de Padoue»), 1954; *Pœsia drammatica del medievo* («Poésie dramatique du Moyen Age»), 1954; *I Più Antichi Monumenti italiani di melica mensurale* («les Plus Anciens Monuments italiens de poésie mélique musicale»), 1960; et des éditions de P. Abelardo, Marchetto da Padova et autres théoriciens. Il faut citer, en outre, *le Accademie musicali del primo'600 a Bologna* («les Académies de musique au début du XVII^{e} s. à Bologne», 1969), des essais sur les XVI^{e}-XVII^{e} s. et des éditions d'Ingegneri, de Gastoldi, de Viadana, de Banchieri, etc. Jusqu'en 1982, il a représenté l'Italie auprès de la Société internationale de musicologie.

Vecchi Orazio (Modène 1550 -1605) compositeur italien. Prêtre, à partir de 1578, maître de chapelle de la cathédrale de Salò et, en 1583, de la cathédrale de Modène, il se rendit à Reggio d'Emilie, en 1586, puis à Correggio, comme chanoine de la collégiale. En 1590, il fut chargé, avec G. Gabrieli et L. Balbi, de revoir et de corriger le *Graduale romano* (publié à Venise, en 1591). De retour à Modène en 1593, il alterna l'activité de maître de chapelle avec d'autres charges (à la cour de César d'Este), effectuant des voyages (à Florence, il fut en contact avec la Camerata fiorentina) jusqu'en 1604, où il fut suspendu de sa charge pour avoir dispensé son enseignement à des religieuses, malgré une interdiction explicite. Outre divers livres d'œuvres sacrées n'ayant pas grand intérêt (à part, toutefois, la messe en 8 parties, *In resurrectione Domini*), il écrivit un nombre important de pièces profanes, contrastant évidemment avec sa profession normale de musicien d'église, parmi lesquelles divers livres de *canzonette* et de madrigaux, un livre de *Dialoghi* à 7 et 8 voix (1608, posthume) et les très précieux recueils de musique variée, *Selva di varia ricreatione* (1590), *Il Convito musicale* (1597) et *le Veglie di Siena* (1604), dans lesquels son habilité contrapuntique se mêle à des dons extraordinaires d'humoriste, selon l'objectif de la comédie madrigalesque. Son chef-d'œuvre — qui est l'une des plus grandes réalisations de l'ère polyphonique — est la *Comedia harmonica* à 5 voix, *l'Amfiparnasso* (Venise, 1597). Il y utilise des styles variés (madrigal, *canzonette*, ballet, dialogue, etc.) et y réalise un double discours, dans l'esprit de la commedia dell'arte. Le texte (peut-être écrit par V. lui même) comprend un prologue et 3 actes, et est, soit en dialecte (quand les masques parlent et agissent), soit en italien élégant (quand c'est au tour des personnages sérieux). La qualité du langage musical et la polyphonie, également dans les parties les plus caricaturales, sont toujours d'une grande intelligence.

Vecchi Orfeo (Milan v. 1550 - av. 1604) compositeur italien. Prêtre, il fut maître de chapelle à Milan, à S. Maria de la Scala. Il a laissé une très grande production d'œuvres sacrées (messes, motets, hymnes, psaumes, etc.), ainsi qu'un recueil de travestissements spirituels de madrigaux de différents auteurs.

Vecsey Ferenc, ou Franz von V. (1893-1935) violoniste hongrois. Elève de son père Ludwig et, à partir de 1901, de Hubay et de Joachim, il commença très jeune une carrière de concertiste et s'affirma comme l'un des plus grands violonistes de l'époque.

Vega Carlos (Buenos Aires 1898-1966) musicologue et spécialiste du folklore argentin. Fondateur (1931) de l'Institut de musicologie de Buenos Aires, il se consacra, en plus de recherches sur la musique de la première époque coloniale (*la Música de un códice colonial del siglo XVII*, 1931), à l'étude systématique des instruments et des danses populaires sud-américaines, et notamment argentines (*Panorama de la música popular argentina*, 1944; *Música sudamericana*, 1946; *El Origen de las danzas folklóricas*, 1956).

Végh Sándor (Koloszwár, aujourd'hui Cluj-Napoca, 1912) violoniste hongrois. Elève de J. Hubay pour le violon et de Z. Kodály pour la composition, il fit partie, dès 1935, du Quatuor Hongrois et fonda en 1940 son propre Quatuor. Après avoir remporté en 1946 le concours de Genève, le Quatuor Végh se fit admirer comme l'un des meilleurs ensembles, notamment pour ses interprétations de Beethoven et de Bartók. V. a également travaillé ponctuellement comme soliste et comme professeur.

Veichtner Franz Adam (Ratisbonne 1741 - Klievenhof 1822) compositeur et violoniste allemand. Il exerça à Königsberg, à Mitau et à St-Pétersbourg. Il a composé des singspiele, des oratorios, des cantates, de la musique sacrée et instrumentale, dont 5 symphonies (en 3 mouvements), des concertos, des divertissements et de nombreuses sonates et fantaisies pour violon et violoncelle, qui présentent des aspects stylistiques plutôt orientés vers le passé, plus proches de l'école de Berlin que de ses contemporains, les maîtres viennois.

Veillot Jean (? v. 1600 - ? 1662) compositeur français. Il fut sous-maître de la chapelle royale, d'abord en survivance, dès 1643, puis titulaire, à partir de 1657. Par les quelques motets qu'il a laissés,

comme *Angeli, archangeli* (1644) ou *Sacriis solemnis* (1659), il apparaît, avec N. Formé, comme l'un des créateurs du grand motet versaillais. □

vellicordo instrument composé de deux morceaux de bois formant un angle, sur lesquels sont tendues des cordes d'acier, accordées chromatiquement, que l'on pince. Une timbale, sur laquelle il s'appuie, est utilisée comme caisse de résonance; il produit ainsi un son qui rappelle le pizzicato du violoncelle. Il a été inventé par L. Torrebruno.

Vellones Pierre, pseudonyme de Pierre Rousseau (Paris 1889-1939) compositeur français. Docteur en médecine, il fut un autodidacte de la musique, recherchant dans ses œuvres les timbres originaux. Il a composé un *Concerto pour saxophone* (1934), un poème symphonique, *Rastelli*, pour quatuor de saxophones et orchestre (1937), *le Roi Salomon*, pour chant et orchestre (1938), *le Paradis d'Amitabha*, ballet tibétain (1938), de la musique de chambre, des pièces pour le piano, des chœurs et diverses mélodies. □

Velluti Giovanni Battista (Corridonia, Macerata, 1780 -Sambruson di Dolo, Venise, 1861) sopraniste, puis contraltiste italien. Il débuta sa carrière en 1796, et, jusqu'en 1831, se produisit sur les plus grandes scènes italiennes, et également à Vienne et à Londres. Il avait une voix douce et très agile, et excella dans le répertoire de Paisiello, Zingarelli, Cimarosa, Nicolini et Morlacchi. On peut le considérer comme l'un des derniers grands castrats.

Velvet Underground groupe instrumental et vocal américain formé en 1966 par Lou Reed (qui a ensuite fait une carrière en soliste) à la guitare et au chant; John Cale, piano, alto et basse; Sterling Morrison, guitare et basse; Maureen Tucker, batterie. Sa musique, d'avant-garde jusqu'au début des années 1970, a annoncé les expériences punk; par la suite, après plusieurs changements de pianiste, le groupe a sacrifié au genre commercial.

Venegas de Henestrosa Luys (Hinestrosa, Burgos, v. 1510 - prob. Tolède v. 1557) organiste espagnol. Il est surtout connu pour avoir réalisé l'anthologie, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557), qui contient 138 transcriptions d'œuvres sacrées et profanes de compositeurs contemporains connus, ainsi que des indications sur les doigtés et les principes de la notation mesurée, propres à la juste interprétation de la musique.

veneziana ou *vinitiana*, autre nom donné à la *giustiniana* vers le milieu du XIV^e^ s.

Veneziani Vittore (Ferrare 1878-1958) chef de chœur et compositeur. Elève de Martucci au Conservatoire de Bologne, il enseigna le chant choral aux lycées musicaux de Venise et de Bologne, puis dirigea le chœur de la Scala de Milan. Il composa des œuvres lyriques, de la musique pour chœur et des mélodies.

Veneziano Gaetano (Bisceglie, Bari, 1656 - Naples 1716) compositeur et organiste italien. Elève de F. Provenzale, il fut organiste et maître de chapelle à la cour de Naples (successeur de A. Scarlatti et directeur du conservatoire). Il composa presque uniquement de la musique sacrée, dont un oratorio, un mélodrame spirituel, ainsi que des messes, des hymnes et des motets. Deux de ses fils furent compositeurs : NICOLA (1680-1744) composa des œuvres de musique sacrée et GIOVANNI (1683-1742) se distingua comme auteur d'opéras bouffes, parmi les premiers du genre.

Vento Ivo de (?, v. 1544 - Munich 1575) compositeur flamand. Probablement élève de Merulo à Venise, enfant de chœur et ensuite, à partir de 1564, organiste de la chapelle de la cour à Munich, sous la direction de Roland de Lassus; il publia 4 livres de motets de 4 à 5 voix, et 6 recueils de lieder profanes, de 3 à 8 voix. Dans ces derniers (en tout 109 pièces), il chercha, à l'exemple de Roland de Lassus, à établir une libre synthèse entre le lied allemand et les formes de la chanson et du madrigal.

Vento Mattia (Naples 1735 -Londres 1776) compositeur italien. Après avoir débuté à Rome, à partir de 1763 jusqu'à sa mort, il exerça à Londres. Auteur d'une dizaine d'opéras et de nombreux «pastiches», d'un oratorio, de cantates et d'œuvres de circonstance, il publia 10 livres de sonates (appelées également *lessons*) pour clavecin et instruments (flûte, violon et violoncelle), dans lesquelles il annonce le style mozartien et les procédés propres à l'époque classique.

ventre terme utilisé en acoustique pour désigner le point ou les points où se trouve la plus grande amplitude de vibration des corps sonores. Dans la corde vibrante, le v. se trouve exactement à la moitié de la longueur; dans les tuyaux ouverts (pour l'orgue, on peut penser aux tuyaux du *principal*), les v. se situent toujours aux extrémités, alors que, dans les tubes fermés (tuyaux bouchés, comme le *bourdon*) le v. se forme toujours à l'extrémité non bouchée.

vents nom désignant les instruments aérophones constitués d'un tube qui délimite une colonne d'air et d'un dispositif de mise en vibration de celle-ci. Ils se distinguent ainsi, selon la classification organologique moderne, des aérophones libres, ou instruments à air ambiant, dans lesquels l'air n'est pas contenu à l'intérieur de l'instrument ou d'une de ses parties. Le dispositif de mise en vibration des v. peut être les lèvres de l'instrumentiste appliquées sur une embouchure (c'est le cas de la trompette et du cor), d'une anche (clarinette, hautbois) ou du bord affilé d'une embouchure (flûte). Les v. de l'orchestre sont normalement subdivisés en familles, déterminées d'après leur matériau d'origine, avec, d'une part les *cuivres*, et d'autre part les *bois*.

Ventura Charles, dit «Charlie» V. (Philadelphie 1916) saxophoniste ténor de jazz américain. Il joua en 1942 avec l'orchestre de Gene Krupa, puis avec ses propres ensembles; son style se situe entre le swing tardif et le bop.

Venturi del Nibbio Stefano (XVI^e^-XVII^e^ s.) compositeur italien. Il exerça à Florence, dans le cercle de la Camerata dei Bardi, et collabora avec G. Caccini, P. Strozzi et L. Bati à la composition de *Il Rapimento di Cefalo* de Chiabrera. Il fut l'un des artisans du nouveau style de la monodie accompagnée, mais il ne reste de sa production que 5 livres de madrigaux à 4 et 5 voix.

Venuti Giuseppe, dit «Joe» V. (New York 1904 - Seattle, Washington, 1978) violoniste de jazz américain d'origine italienne. En 1925, il joua avec le guitariste Eddie Lang, puis avec Jean Goldkette, Frankie Trumbauer, Red Nichols, Paul Whiteman et Bix Beiderbecke. Son style agréable s'inspire de la première école de Chicago, mais aussi des débuts du swing.

vêpres ancienne forme de la liturgie catholique, qui constitue l'une des heures les plus importantes de l'Office, à exécuter à la fin de la journée. Les v. commencent avec les versets *Deus in adjutorium*

suivis par le chant antiphoné des cinq psaumes, un *capitule* (déclamé par le célébrant) et une hymne, pour conclure avec le *Magnificat*, précédé et suivi d'une antienne. Cultivées aussi comme forme polyphonique, on en trouve des exemples célèbres chez Palestrina, Monteverdi (*Vespri della Beata Maria Vergine*) et chez Mozart (K. 321 et 339).

Veracini Antonio (Florence 1659 -1733) violoniste et compositeur italien. Il étudia à l'école fondée par son père FRANCESCO (1638-1720), violoniste et professeur, il fréquenta par la suite la cour du duc Ferdinand II de Toscane. Virtuose et compositeur de grande renommée, il eut parmi ses élèves G. Valentini et son neveu FRANCESCO MARIA. Il publia 3 recueils de sonates (op. 1 à trois; op. 2 à violon seul; op. 3 à deux; toutes, avec continuo), importantes par la technique instrumentale, l'articulation des différents mouvements et la fluidité mélodique.

Veracini Francesco Maria (Florence 1690-1768) violoniste et compositeur italien. Il étudia avec son oncle, Antonio V., et commença, encore enfant, une carrière extraordinaire de concertiste dans les villes italiennes (à Venise, il fréquenta Tartini), à Londres (où il devint directeur de l'Opéra italien en 1714, et de 1733 à 1738, avec moins de succès, au King's Theatre avec Porpora, Haendel et Geminiani), à Düsseldorf (1715) et Dresde (premier violon de la chapelle de la cour), de 1717 à 1722 : là, à la suite d'hostilités et de jalousies, il fit une tentative de suicide en se jetant d'une fenêtre et resta boiteux pour le reste de sa vie. Après des séjours en Bohême (1723), à Pise (1745-1750) et Turin (1750), il se retira définitivement à Florence. Il est considéré comme l'un des plus importants violonistes-compositeurs de l'époque baroque tardive. Les sonates pour violon seul et basse continue op. 1 et 2 — parues dans 2 recueils publiés en 1720 et 1744 —, sont admirables par leur vivacité rythmique et leur fluidité mélodique et font preuve d'une grande qualité d'écriture instrumentale (d'une virtuosité moins accentuée par rapport à celles de P. Locatelli ou G. Tartini). Les sonates, intitulées *Dissertazioni sopra l'opera quinta del Corelli* resteront manuscrites. Dans ces compositions, les aspects stylistiques de la sonate baroque cohabitent avec une clarté formelle et inventive, plus typique de la future évolution du genre. En outre, la production de V. comprend des opéras (*Adriano in Siria*, 1735; *la Clemenza di Tito*, 1737; *Partenio*, 1739; *Roselinda*, 1744), 7 oratorios (parmi lesquels *Sara in Egitto*, en collaboration avec 23 autres auteurs, 1708), des cantates, des poèmes pastoraux, des concertos. Il écrivit également le traité, *Il Trionfo della pratica musicale*...

Verbonnet Jean ou Johannes Ghiselin (St-Ghiselain?, Hainaut, v. 1460 -? v. 1535) compositeur franco-flamand. Il étudia probablement avec Ockeghem et fut au service de la cour d'Hercule I[er] à Ferrare, auprès duquel il introduisit Josquin des Prés. Contrapuntiste de grande rigueur et au formalisme très soigné, il composa plusieurs messes et motets à 4 voix, des chansons, et 2 pièces instrumentales.

verbunk danse nationale hongroise de rythme ternaire, répandue aux XVIII[e] et XIX[e] s., exécutée à l'origine par des militaires en uniforme durant les cérémonies de recrutement. Dans sa forme la plus élaborée, elle se compose de mouvements à l'allure contrastée (p. ex., une partie lente, appelée *lassu* et une rapide, *friss* ou *friska*). Liszt, Bartók et Kodály écrivirent des v. avec divers remaniements.

Verdelot Philippe (prob. près d'Orange, Vaucluse, ?-Florence ? av. 1552) compositeur français. Etabli en Italie au début du XVI[e] s., il y resta toute sa vie, exerçant à Florence (1523-1529), Rome (1529-1533), Venise et de nouveau à Florence, où il fut également chanteur. Il écrivit un nombre considérable de madrigaux, publiés d'une part, en trois livres, et d'autre part, en anthologies : parmi celles-ci, le *Libro I della Serena* (Rome, 1530) est la première production madrigalesque, au vrai sens du terme. V. fut l'un des premiers maîtres reconnus de madrigaux et sa contribution à la définition des caractéristiques du genre fut décisive. Quelques-uns de ses premiers madrigaux sont voisins du style de la *frottola*, par la prédominance d'une écriture homorythmique simple, mais, rapidement, sa production se caractérisa par une flexibilité expressive liée à une attention portée aux valeurs poétiques du texte. Parmi les textes utilisés par V., dans cette seconde phase de plus grande maturité (qui voit une libre alternance des sections homorythmiques avec d'autres structures contrapuntiques plus complexes), apparaissent des poésies de Pétrarque : témoignage parmi les plus significatifs de l'importance qu'exerça le poète dans la première phase de l'histoire du madrigal. La production sacrée de V., initialement liée au style de Josquin des Prés, comprend, entre autres, 3 messes et 81 motets. En 1536, A. Willaert élabora 22 madrigaux de V. en tablatures, pour voix seule et luth.

Verdi Giuseppe (Roncole di Busseto, Parme, 1813 - Milan 1901) compositeur italien. Ses origines très modestes lui rendirent difficile la possibilité de faire des études normales. Il les commença sous la direction de Pietro Baistrocchi, l'organiste de Roncole, et s'exerçait sur une épinette que lui avaient achetée ses parents. Puis, Antonio Barezzi, marchand de Busseto et son futur beau-père, le prit à sa charge afin qu'il puisse suivre les cours du lycée local et ceux de Ferdinando Provesi, l'organiste de Busseto. A l'âge de quinze ans, V. avait cependant commencé à écrire de la musique, profane et sacrée, destinée à la société philharmonique locale et à des amis de Busseto. Toutefois, son désir d'achever ses études hors du milieu provincial se heurta à de nombreuses difficultés : il ne fut pas admis comme organiste à l'église de Soragna, il ne réussit pas à obtenir de bourses et on lui refusa l'entrée au Conservatoire de Milan. Sur le conseil d'Alessandro Rolla, il commença alors à prendre des cours privés avec Vincenzo Lavigna, compositeur d'opéras et maître concertant de clavecin à la Scala; c'est sous sa direction et sa protection qu'il approfondit ses connaissances musicales et commença à diriger, en fréquentant le milieu de la Scala à une époque où le répertoire privilégiait Donizetti et Mercadante, musiciens qui influencèrent de façon déterminante sa formation d'homme de théâtre. En 1836, V. remporta un difficile concours pour le poste de maître de la Musique municipale de Busseto et épousa Margherita Barezzi, la fille de son protecteur. Entre-temps, il avait achevé de mettre en musique l'opéra (sur un livret d'Antonio Piazza) *Oberto conte di San Bonifacio* qui, grâce à l'intervention de l'imprésario Bartolomeo Merelli, fut représenté à la

G. Verdi, photographie de 1894.

Scala, en 1839, avec un succès honorable; la saison suivante, il présenta l'opéra comique *Un giorno di regno* (sur un vieux livret de Romani), qui échoua lamentablement. Cet échec, s'ajoutant à la mort de sa mère et de deux enfants, provoqua une grave crise de découragement chez le musicien, qui décida de quitter Milan et de revenir à Busseto. Mais la ténacité de Merelli le décida à reprendre son travail et à mettre en musique un livret de Temistocle Solera, *Nabucodonosor*, qui fut représenté à la Scala le 9 mars 1842; ce fut un triomphe qui, avec *I Lombardi alla prima crociata* (écrit l'année suivante, toujours sur un livret de Solera), décida de la carrière de V. comme compositeur d'opéras. Les livrets de Solera, dont la composition manquait de concision et privilégiait les digressions chorales et les scènes de masse, ne permirent pas à V. de se révéler totalement dans ces deux premiers opéras. Néanmoins et malgré de nombreuses approximations (notamment dans l'orchestration) et diverses influences (toutes de seconde ou de troisième main), la réussite dramatique de ces deux œuvres est considérable. V. y plie son langage, encore dépouillé, à l'essentiel de l'effet; cela explique le succès de *Nabucco*, favorisé également par la présence de pages qui devinrent aussitôt très populaires. Dans sa recherche d'un librettiste qui réponde mieux à ses exigences, sa rencontre avec Francesco Maria Piave fut déterminante; V. trouva en lui un collaborateur idéal et très fidèle, prêt à se plier à sa volonté indomptable et même violente. Le premier fruit de leur collaboration fut *Ernani* (d'après V. Hugo et représenté à Venise en 1844), dans lequel, bien qu'avec une certaine schématisation, tout l'univers dramatique typique de V. est déjà présent. Le conflit entre les protagonistes (mis en scène dans le triangle typique soprano-ténor-baryton) est de nature populaire et romantique; mais c'est justement de la sensibilité populaire que V. tira cette crédibilité dramatique qui pourrait être mise en doute par les prétextes des événements et des situations. La soudaine renommée de V. fut associée à l'explosion de patriotisme qui envahit l'Italie à la veille de 1848; toutefois, la figure patriotique que les chroniqueurs complaisants et ses admirateurs pleins d'enthousiasme lui attribuèrent est aujourd'hui fort peu crédible. En réalité, ce que V. veut démontrer dans ses opéras, c'est le conflit entre ses différents personnages et les nœuds de leurs passions enflammées; les scènes de chœur et les sous-entendus politiques, lorsqu'ils ne sont pas écrits par les librettistes (Solera était un patriote fervent, et le jeune V. ne pouvait exercer sur ce dernier, qui jouissait d'une certaine notoriété, toute sa volonté tyrannique), ne sont rien d'autre que des éléments de décor. Il est plus juste de dire que le climat romantique enflammé des personnages de V., réellement insolite dans le théâtre musical italien, a trouvé un pendant objectif dans la réalité passionnelle et héroïque du début du Risorgimento. Quoi qu'il en soit, la célébrité que certaines pages, notamment chorales, acquirent à ce moment, ne fut pas sans influencer les choix immédiats de V. Après *Ernani*, il affronta une longue période de travail intense, recherchant, à travers des tentatives plus ou moins réussies, la voie d'une réalisation personnelle du drame musical. Ces années-là, que V. définit lui-même «années de galère», le virent occupé, sur le plan pratique, à conquérir la première place dans le domaine de l'opéra, place laissée vacante par la mort de Donizetti et par le ralentissement progressif de l'activité de Mercadante. Ainsi, il écrivit *I Due Foscari* (1844) avec Piave, mais il reprit sa collaboration avec Solera pour *Giovanna d'Arco* (1845), d'après Schiller, l'un de ses opéras les plus fragiles, qui précède la représentation à Naples d'*Alzira*, sur un livret de Cammarano. Malgré sa brièveté et un certain désintérêt affiché par V. durant la composition de cet opéra, *Alzira* est dramatiquement efficace et, sur les traces d'*Ernani*, renferme d'heureuses solutions. Son ultime collaboration avec Solera date de 1846, avec l'ample et prétentieux *Attila*, dans lequel V. sacrifie à sa réputation de musicien patriote mais, en même temps, se lance dans de nouvelles voies avec la création d'une sombre figure de tyran. Dans la dramaturgie de V. *Macbeth* (1847), écrit sur un livret de Piave, représente un pas en avant considérable, y compris dans le perfectionnement de l'orchestration. L'habituelle histoire d'amour y cède la place au drame de l'ambition; le centre se déplace du héros masculin à une figure féminine, celle de Lady Macbeth, personnage tout à fait insolite dans le théâtre musical italien, qui tranche d'une manière romantique sur un fond presque hallucinant de scènes de peuple. Le résultat est absolument remarquable, bien que partiel. V. lui-même reviendra, de nombreuses années plus tard (1865), sur cet opéra pour le perfectionner et l'enrichir; mais le noyau premier démontrait déjà son impatience à tenter de nouvelles expériences et à créer de nouveaux personnages. En 1847, V. écrivit également, sur un médiocre livret d'A. Maffei d'après Schiller, *I Masnadieri*, et, parallèlement, il connut sa première expérience hors d'Italie. Sur commande de la direction de l'Opéra de Paris, il réélabora en effet *I Lombardi* qui, sous son nouvel aspect de grand opéra, devint *Jérusalem*. Les «années de galère» comptent encore *Il Corsaro* (1848, livret de Piave) et *la Battaglia di Legnano* (1849, livret de Cammarano). En 1849, avec *Luisa Miller*, V. revint à Schiller pour traiter une histoire romantique, intimiste et tourmentée. Très riche en nuances et écrite avec un soin insolite du détail, *Luisa Miller* confirme que V. était alors au seuil de nouvelles conquêtes fondamentales. Celles-ci virent le jour, après *Stiffelio* (1850, sur un livret de Piave), avec la célèbre trilogie *Rigoletto*, *Il Trovatore* et *la Traviata*.

Le secret de la grande explosion marquée par ces trois opéras ne se trouve pas tant dans le souhait de la possibilité, une fois sa réputation consolidée, de méditer sur son travail et d'espacer sa production, que dans l'admirable épanouissement de ces prémices qui

étaient déjà largement présents dans son théâtre précédent. Rien d'autre, en effet, si ce n'est la maîtrise désormais magistrale de ses propres moyens d'expression, n'est commun à ces trois opéras : ils réalisent trois types de drame musical essentiellement différents. *Rigoletto*, sur un livret de Piave, mis en scène à Venise en 1851, élargit les limites étroites du théâtre romantique italien, dans un sens différent de celui de *Macbeth* et des autres personnages de la dramaturgie de V. : la figure paternelle acquiert des aspects plus inquiétants, soulignés par le conflit entre le monde sensuel et corrompu de la cour de Mantoue (personnifiée par la toute puissante figure du Duc), tandis que se détache sur cette toile de fond le thème de la malédiction et donc du destin, qui sera également fécond dans le théâtre ultérieur de V. En revanche, *Il Trovatore*, sur un livret de Cammarano, représenté à Rome en 1853, est un pur mélodrame. Le traditionnel conflit entre ténor et baryton pour la possession de la femme aimée, qui s'accompagne de la tragédie maternelle de la tzigane, dicte à V. une partition animée d'un pur et sanguinaire caractère populaire, sans implications psychologiques : un parfait jeu cathartique. A peine deux mois plus tard, avec *la Traviata* (sur un livret de Piave, première représentation à Venise), V. bouleversa les lois du théâtre traditionnel beaucoup plus qu'il ne l'avait fait jusqu'alors. Le drame populaire cède la place au drame bourgeois ; l'histoire de Violetta ne possède plus les aspects héroïques du *Trovatore*, ni la marque tragique de *Rigoletto* : le théâtre musical aborde les problèmes de la vie de tous les jours. Lors de la première, au théâtre de la Fenice, l'opéra connut un échec fracassant, notamment à cause de l'audace du sujet. Mais l'année suivante, représenté au théâtre San Benedetto, toujours à Venise, il fut chaleureusement applaudi. Musicalement, chacun des opéras de la trilogie a un aspect différent, mais la matrice est commune. La marque du dramaturge est toujours décidée et la griffe du musicien toujours conforme, même si V. refuse d'éliminer ces tournures et ces caractéristiques formelles (cabalettes, accompagnements arpégés ou pointés), qui feront les délices stériles de ses détracteurs.

Après la trilogie, une période de réflexion et de renouvellement s'ouvre pour V. Dès ce moment, les opéras vont être beaucoup plus espacés, les sujets plus réfléchis et, si possible, encore plus tourmentés. Le musicien, qui vivait désormais avec Giuseppina Strepponi, interprète principale de *Nabucco* (qu'il épousera en 1859), suivait attentivement la production européenne. C'étaient les années où Wagner s'affirmait ; mais V. regardait surtout du côté de la France. Le premier opéra qui suivit la trilogie fut, en effet, un grand opéra, *les Vêpres siciliennes*, sur un livret de Scribe (1855). Cet opéra, tout autant que le suivant *Simon Boccanegra* (1857, livret de Piave), témoigne d'une volonté de renouvellement également formel. La réussite, notamment pour *Boccanegra*, fut seulement partielle, au point que V. reprendra la partition en 1881 ; mais les deux œuvres confirment la révision des structures de l'opéra que V. mettait au point. Toujours en 1857, il écrivit *Aroldo*, nouvelle version de *Stiffelio*. Cette phase de préparation aboutit à un nouveau chef-d'œuvre, *Un ballo in maschera* (1859, livret d'Antonio Somma), où se fondent admirablement l'expérience française (le sujet et certaines structures dérivent du grand opéra) et la tradition italienne, à travers la recherche d'un nouveau mode de traitement de l'œuvre fermée, l'abandon de la cabalette et l'utilisation d'un leitmotiv pour caractériser l'amour impossible de Riccardo pour Amelia. L'élément magique revit dans le personnage d'Ulrica, tandis que la figure fantastique du page Oscar assure un lien dramatique entre le monde extérieur des courtisans et du peuple et l'histoire des deux protagonistes, sur lesquels pèse le destin de la mort et du renoncement. Le thème du destin revient animer la partition suivante, la très riche *Forza del destino* (sur un livret de Piave, représentée à Saint-Pétersbourg en 1862) ; cet opéra, qui revient aux structures traditionnelles du vieux mélodrame aux teintes violentes et à une histoire surchargée de coups de théâtre, constitue en quelque sorte la somme du théâtre précédent de V., basée sur une composition considérablement élargie, avec des scènes de chœur et de peuple qui font revivre certains aspects de l'ancien opéra *semiseria*. C'est encore un sort adverse qui domine l'opéra suivant, *Don Carlos*, un grand opéra sur un livret de Méri et de Du Locle, représenté à Paris en 1867 (V. en réalisa également deux versions italiennes, l'une en quatre actes et l'autre en cinq, qui ne comportent pas les danses de l'édition française). C'est une ténébreuse histoire de raison d'Etat et de personnages déchirés, réalisée dans des teintes sombres et des atmosphères denses ; l'exemple de Meyerbeer, bien que totalement intégré et dépassé, aida beaucoup plus V. que celui de Wagner dans la savante exploitation des teintes orchestrales. L'opéra suivant (toujours sous la forme du grand opéra), commandé par le khédive (vice-roi) d'Egypte pour célébrer l'ouverture du canal de Suez, fut *Aida*, mis en scène au Caire en 1871 (livret de Ghislanzoni). Le grand opéra est ici exploité de façon à ne pas exclure une savante reprise des modes et des tournures italiennes. L'élégance de l'orchestration est mise en valeur par l'ambiance exotique particulière (un exotisme de teinte et d'importation française) et par les danses raffinées.

Après *Aida*, V., qui vivait désormais de préférence dans sa retraite de Sant'Agata, écrivit de plus en plus rarement. Il composa cependant, en 1873, le *Quatuor* en mi mineur pour cordes et, en 1874, la *Messa da requiem*, dont il avait conçu le projet après la mort de Rossini ; il avait alors l'idée d'en proposer la composition aux plus grands musiciens italiens, mais il l'écrivit finalement en totalité et la dédia à Manzoni. V. se tenait prudemment en dehors des discussions qui animaient la nouvelle école italienne et qui, souvent, le visaient, sans toutefois égratigner sa popularité. C'est justement l'un des représentants de cette nouvelle école, qui avait été son détracteur à un moment donné, Arrigo Boito, qui devint son collaborateur pour sa dernière production. La violente polémique qui touchait le vieux mélodrame italien, et notamment les livrets, amena V. à se tourner vers la nouvelle école en confiant à Boito la révision du livret de *Simon Boccanegra*. Dans *Otello* (1887), où V. condense la maîtrise et l'expérience accumulée depuis tant d'années de théâtre, la limite de la structure fermée semble enfin dépassée. Mais il serait erroné de voir dans le récitatif de cet opéra une adhésion totale au wagnérisme ; en outre, la présumée

supériorité des livrets de Boito sur ceux de Piave et de Cammarano semble très discutable à la critique moderne. Tout comme *Il Trovatore* ou *Don Carlos*, opéras apparemment si différents, *Otello* naît également du talent démesuré de son dramaturge, lecteur profond de l'âme humaine et excellent doseur d'effets scéniques. En 1893, toujours sur un livret de Boito d'après Shakespeare, V. fit ses adieux au théâtre avec son seul opéra comique (si l'on excepte la malheureuse tentative de jeunesse de *Un giorno di regno*) : *Falstaff*, un adieu désenchanté et teinté de mélancolie au monde et au jeu de la vie, dont on sort toujours «déconfit». Le 27 janvier 1901, V. s'éteignit à Milan. Depuis longtemps, son théâtre tenait une première place inconstestée sur les scènes du monde entier : place qu'il conserve toujours, malgré le changement du goût et l'alternance des répertoires. On ne peut pas dire que le succès de V. ait subi des éclipses. Lorsque l'on parle de «renaissance» de V. ou de «redécouverte» de V., il faut tenir compte que ces termes ont une valeur très relative et ne concernent que des périodes particulières à l'intérieur d'une énorme production, que l'on est seulement aujourd'hui en mesure d'évaluer globalement. La constante polémique entre les partisans du premier V. et ceux du dernier V., qui fut à une époque très enflammée, ne trouve pas de bases crédibles dans l'œuvre du musicien. Malgré l'évident et immense chemin parcouru par le compositeur dans l'acquisition de ses moyens d'expression, son œuvre fait preuve, en effet, d'une unité de fond inébranlable. Dans l'histoire du théâtre musical, le monument que V. a construit semble le plus solide et se révèle inattaquable. La reprise d'opéras mis à l'écart (p. ex. *Macbeth*) ne fait qu'ajouter un maillon à l'histoire d'une longue évolution intérieure, dont l'unité est fournie par l'interprétation romantique des passions humaines et dont la réalisation et la réussite sont dues à un très grand nombre de facteurs, pas tous spécifiquement musicaux, mais tous liés au théâtre. Que le théâtre soit le centre de son expérience artistisque est, du reste, prouvé par le manque de familiarité de V. avec les autres genres musicaux et par le type de réalisation qu'il en donna lorsqu'il voulut s'y essayer : il suffit de penser à la réussite, essentiellement dramatique, de la *Messa da requiem*. La production non théâtrale de V., outre les compositions citées, comprend, entre autres, *Sei Romanze* (éd. 1838) et *Album di sei romanze* (éd. 1845) pour voix et piano, ainsi que plusieurs morceaux de musique sacrée : *Tantum ergo* pour voix et orgue, *Pater noster* pour chœur, *Ave Maria* pour soprano et cordes et *Quattro Pezzi sacri* (*Ave Maria*, *Stabat Mater*, *Te Deum*, *Laudi alla Vergine*) écrits entre 1886 et 1897, puis réunis en recueil. Rappelons pour finir, parmi les compositions profanes d'un genre différent, l'*Inno delle nazioni* pour chœur et orchestre (1862) sur un texte de Boito.

verdial chant flamenco de l'Andalousie orientale sur des paroles généralement improvisées, dérivé d'un type de fandango et particulièrement populaire à Málaga.

Verdonck Cornelis, ou C. Verdonch (Turnhout v. 1563 - Anvers v. 1625) compositeur flamand. Enfant de chœur à la chapelle de Philippe II à Madrid, puis au service du gouverneur Jean Charles de Cordes, il se fit connaître surtout comme auteur de chansons polyphoniques et de madrigaux (3 livres, parmi les premiers à être édités avec le procédé de la gravure).

Veress Sándor (Kolozsvár 1907) compositeur et ethnomusicologue hongrois naturalisé suisse. Elève de Bartók et de Kodály, il s'installa en 1949 à Berlin et se consacra à l'enseignement. Sa production, qui allie les influences de Bartók et des caractéristiques néoclassiques (Hindemith et Stravinski), comprend l'opéra pour enfants *la Révolte des notes musicales* (1931), des ballets, des musiques de scène, des bandes sonores, des pièces pour orchestre (dont la célèbre *Fantaisie* pour deux pianos et cordes, qui porte comme sous-titre «Hommage à Paul Klee», 1952), des morceaux instrumentaux et vocaux. Il a publié des essais sur la musique populaire hongroise.

Veretti Antonio (Vérone 1900 - Rome 1978) compositeur italien. Il dirigea le Conservatoire de Florence de 1956 à 1970. Influencé, à ses débuts, par Pizzetti, il se tourna ensuite vers un style néoclassique puis, après la Seconde Guerre mondiale, vers le dodécaphonisme. Il écrivit 7 œuvres lyriques (dont *I Sette Peccati* («les Sept Péchés», 1956), un concerto pour piano (1949), de la musique symphonique (dont 3 symphonies ; l'*Ouverture della campana*, 1951 ; *Fantasia* pour clarinette et orchestre, 1958), de la musique de chambre (*Elégie*, 1964), des chœurs (*Prière pour demander une étoile*, 1966) et des bandes sonores.

Verhulst Johannes Josephus Hermanus (La Haye 1816-1891) chef d'orchestre, compositeur et violoniste hollandais. Après s'être perfectionné à Leipzig avec Mendelssohn, il composa de la musique symphonique, des cantates pour chœur et orchestre, de la musique sacrée et de chambre, dans l'esprit romantique de Mendelssohn et de Schumann.

vérisme terme qui, dans le domaine musical, désigne un type d'opéra lyrique qui s'épanouit en Italie peu après l'affirmation du mouvement littéraire du même nom et qui fut inauguré par la révélation fracassante de *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni en 1890. Ce sont les contenus qui suggérèrent immédiatement l'association avec le «vérisme» littéraire : dans l'opéra *Cavalleria rusticana* de Mascagni-Verga et dans *I Pagliacci* (un sombre fait divers) de R. Leoncavallo, qui s'impose avec un succès aussi éclatant deux ans plus tard ; de plus, dans le prologue des *Pagliacci*, la poétique réaliste dont l'auteur s'était inspiré était présentée de manière explicite : «L'auteur a cherché... à y peindre une tranche de vie... Et il s'est inspiré de la réalité.». Sur le modèle de *Cavalleria* et des *Pagliacci*, toute une série d'opéras vit le jour : généralement courts, contenus dans le cadre des scènes de la vie quotidienne, ils développent les thèmes typiques du «vérisme» littéraire, dans des drames amoureux dont les passions tragiques se consument à l'intérieur d'un monde paysan et sous-prolétaire, souvent méridional : on peut citer, p. ex., *Mala Vita* (1892) d'U. Giordano, *A santa Lucia* (1892) de P.A. Tasca, *Festa a Marina* (1893) de G.B. Coronaro, *la Martire* (1894) de S. Samaras, *A basso porto* (1894) de N. Spinelli, *Maruzza* (1894) de P. Floridia, *Silvano* (1895) également de Mascagni, *Dopo l'Ave Maria* (1896) d'A. Donizetti, *A san Francesco* (1896) de G. Sebastiani, etc. Les contenus réalistes de ces opéras favorisèrent l'émergence d'un langage mélodramatique qui, de ce fait, fut appelé «vériste», même si ces

thèmes ne conditionnèrent pas plus le langage mélodramatique que ne semblèrent le faire, très peu de temps après, les thèmes de la comédie lyrique (on pense à *l'Amico Fritz*, de Mascagni, qui date d'un an à peine après *Cavalleria rusticana*), du drame historique (*I Medici* de Leoncavallo, écrit aussitôt après *I Pagliacci*) et, plus tard, les thèmes décadents européens (*Iris* de Mascagni, p. ex., de 1898). Ces derniers, quant à eux, furent souvent filtrés à travers D'Annunzio ou Benelli, comme dans *La Figlia di Iorio* (1906) d'A. Franchetti, dans la *Parisina* (1913) de Mascagni ou dans la *Cena delle beffe* (1924) de Giordano. En effet, il ne s'agissait pas, comme on l'avait tout d'abord pensé, d'un langage d'opéra dicté par un matériau dramatique particulier et par la poétique qui s'en dégageait, mais d'un langage engendré par la désagrégation du système de l'opéra romantique italien exposé aux attaques concentriques de l'opéra lyrique français et du symphonisme wagnérien. Ce processus, qui avait commencé avec A. Boito, A. Ponchielli et A. Catalani, et avait été momentanément suspendu par le génie du dernier Verdi, se concrétisait finalement justement dans ce mélodrame à cheval sur deux siècles, dit vériste, dont les caractéristiques demeurent définies par six personnalités principales, regroupées sous l'appellation de «jeune école italienne» : Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano, Cilea et Franchetti. Ce qui s'était produit, en effet, c'est que l'opéra lyrique et le wagnérisme avaient investi le mélodrame romantique italien en y introduisant l'exigence, avec une fonction psychologique pour l'un, spéculative pour l'autre, d'une continuité narrative (essentiellement assurée par l'élément symphonique); cette dernière avait achevé de démolir l'architecture toujours en vigueur des structures fermées de l'opéra du XIX[e] s., mais pas au point, cependant, d'en effacer les vestiges ni, surtout, d'empêcher les comportements rhétoriques de survivre désormais en dehors de cette norme. Les compositeurs de la «jeune école», les véristes proprement dits, se retrouvèrent ainsi à gérer, à l'intérieur même du développement ininterrompu du récit représentatif imposé par l'opéra français et allemand, les survivances du mélodrame romantique italien, avec tout ce que ces dernières, soustraites à leur contexte d'origine, présentaient inévitablement d'anormal. Le domaine vocal notamment s'en ressentit, car il dut s'adapter afin d'intégrer l'impétuosité mélodique, survivance d'une économie mélodramatique auparavant équilibrée par la convention formelle, dans la continuité d'une déclamation qui s'épanchait essentiellement entre le registre central et les aigus; le résultat fut l'instauration d'une technique et d'un style de chant en tension constante, adoptés par la suite d'une manière générale, y compris dans l'enseignement, et que l'on appliqua même, en la faussant, à l'interprétation de répertoires très différents. De cette manière, l'opéra vériste donnait une expression musicale à la culture hégémonique de la petite bourgeoisie engagée dans la naissance du développement industriel du pays (le phénomène évolua à partir du Nord, notamment de Milan), dont il exprimait toute l'incertitude, les velléités de modernisation et de domination, à travers une réadaptation précaire des comportements congénitaux. Seul, Puccini sut dépasser la contingence du langage qui se disait vériste, qu'il utilisa également, en l'assimilant à une dynamique particulière du spectacle, qui reposait sur une maîtrise musicale, tout à fait personnelle, de la dimension quotidienne du temps, de sorte qu'il mit vraiment en lumière la nouvelle condition anthropologique de la société contemporaine. Un programme vériste cohérent est plutôt à rechercher dans un certain naturalisme social cultivé en France par A. Bruneau, qui tira presque tous les sujets de ses opéras des romans de Zola (*le Rêve*, 1891; *l'Attaque du moulin*, 1893; *Messidor*, 1897; *l'Ouragan*, 1901; *l'Enfant roi*, (1905, etc.), et chez G. Charpentier, auteur de *Louise* (1900) et de *Julien* (1913).

Vermeulen Matthijs (Helmond 1888 - Laren 1967) compositeur et critique musical hollandais. Musicien stylistiquement isolé de ses contemporains, il rechercha des solutions chromatiques en s'inspirant de la polyphonie médiévale. Il composa 7 symphonies, un quatuor, un trio, des sonates, des mélodies et de la musique de scène. Il est l'auteur de 5 volumes d'essais.

Vernizzi Ottavio, ou O. Invernizzi (Bologne 1569 -1649) compositeur italien. Organiste à S. Petronio de Bologne; dans cette ville, il fut parmi les premiers à composer des actions dramatiques. Dans ses recueils de motets, on assiste au passage de la polyphonie vocale traditionnelle au style concertant (on en trouve un exemple dans les *Concerti spirituali*, 1648) et au style récitatif dramatique (comme dans les nombreux intermèdes, dont la musique ne nous est pas parvenue).

Verovio Simone (Bois-le-Duc XVI[e] s.- Rome, début du XVII[e] s.) éditeur, graveur et compositeur hollandais. Ayant vécu à Rome à partir de 1575, il fut le premier graveur de musique sur plaque de cuivre. Il publia des anthologies dans lesquelles figurent, outre ses compositions, des œuvres de Merulo et Luzzaschi entre autres.

Verrett Shirley (New Orleans 1933) mezzo-soprano noire américaine. Elle a commencé son activité en 1958 et, grâce à sa voix chaleureuse, souple et étendue, et à ses particulières aptitudes stylistiques et scéniques, elle s'est affirmée internationalement dans un vaste répertoire : de Purcell à Gluck et à Meyerbeer, Donizetti et Verdi. Parmi ses plus grands succès, il faut rappeler son interprétation de *Carmen* de Bizet.

verse anthem sorte d'→ anthem, s'étant affirmé avec Byrd et Gibbons (XVII[e] s.), dans lequel le chant soliste alterne avec le chœur.

versets dans la liturgie catholique, partie du → répons. // Le terme désigne également un bref interlude pour orgue, souvent de style fugué, qui alterne avec le chant du chœur pendant les célébrations liturgiques. Un répertoire de v. apparut pendant les XVI[e] et XVII[e] s.

Verstovski Alexeï Nikolaiévitch (district de Tambov 1799 - Moscou 1862) compositeur russe. Ayant accompli ses études à St-Pétersbourg, il exerça à Moscou, à partir de 1823, comme inspecteur et ensuite surintendant des Théâtres impériaux. Outre de très nombreuses œuvres lyriques, il a composé un soixantaine d'œuvres théâtrales, en contribuant à former un style national.

Vespa Girolamo (Naples v. 1545 -?) compositeur italien. Moine et «magister musices» de l'ordre fran-

ciscain, il publia des livres de madrigaux, de psaumes et de motets, ainsi que des pièces en anthologies, écrits en contrepoint rigoureux.

vespéral livre liturgique contenant des chants pour les vêpres (psaumes vespéraux, antiennes, hymnes, cantiques, magnificat).

Vessella Alessandro (Alife, Caserta, 1860 - Rome 1920) chef de fanfare et d'harmonie et compositeur italien. Après avoir terminé ses études au Conservatoire de Naples, il se consacra presque exclusivement à la fanfare; il dirigea, de 1905 à 1907, les concerts populaires subventionnés par la ville de Rome, qui furent à l'origine des concerts de l'Augusteo. Il publia un célèbre *Trattato di istrumentazione per banda* (1897-1901) et *la Banda dalle origini ai nostri giorni* (1935, posthume).

Vetter Walther (Berlin 1891-1967) musicologue allemand. Elève de H. Albert, il enseigna dès 1946 à l'Université Humboldt de Berlin-Est et dirigea la Gesellschaft für Musikforschung. Spécialiste de formation historique et humaniste, il s'occupa notamment du lied allemand du XVII^e^ s., de Bach (son ouvrage fondamental *Der Kappellmeister Bach*, «le Maître de chapelle Bach», 1950, marqua la renaissance, après-guerre, des études sur ce compositeur) et du classicisme viennois; il élargit les limites historiques de ce dernier en y intégrant, d'une part, des auteurs «pré-classiques» comme Wagenseil et même Gluck (dont il promut la redécouverte avec une monographie, 1964), et, d'autre part, en l'étendant jusqu'à Schubert inclus (*Der Klassiker Schubert*, «le Classique Schubert», 1953).

Vetterl Karel (Brno 1898-1979) musicologue, spécialiste du folklore tchécoslovaque. Directeur de l'Institut d'ethnographie de Brno, il publia des recueils et des études historiques et systématiques sur le chant populaire tchécoslovaque, ainsi que sur les aspects sociaux de la consommation musicale contemporaine.

Viadana Lodovico da (Viadana, Mantoue, v. 1560 - Gualtieri sul Po, Reggio nell'Emilia, 1627) compositeur italien. Les recherches effectuées ne confirment pas son appartenance (traditionnellement attribuée) à la famille Grossi, originaire de sa ville natale. Frère de l'ordre des Mineurs réguliers à Mantoue, de 1590 à 1600 environ, il fut maître de chapelle à la cathédrale de la ville. Exerçant plus tard à Crémone et à Reggio d'Emilie, de 1608 à 1609, il fut maître de chapelle à Concordia (Portogruaro) et ensuite (1610-1612) à la cathédrale de Fano, en passant ensuite par plusieurs couvents, dont le dernier à Gualtieri. On possède des témoignages de quelques-uns de ses séjours à Rome. A l'exception de 2 livres de *canzonette* à 4 et 3 voix, il composa seulement de la musique sacrée. Il doit sa célébrité à 3 livres de *Concerti ecclesiastici* (1602, 1607, 1609) à 1-2-3-4 voix, tous avec accompagnement d'orgue. A cette occasion, pendant longtemps, on a dit qu'il avait «inventé» la basse continue, mais la thèse n'est certainement pas fondée. Dans la préface du premier volume, l'auteur indique l'une des principales raisons qui l'ont amené à composer ce genre de *concerti* : le fait d'avoir constaté, que, par manque de chanteurs, les compositions polyphoniques étaient souvent interprétées par un seul chanteur ou, en tous cas, par les chanteurs disponibles et que, pour suppléer aux parties vocales manquantes, on avait recours à l'aide d'un organiste; d'où la nécessité d'écrire des compositions (dans ce cas, des motets) prévoyant, dès l'origine, l'usage de l'orgue. Les autres recueils de L. da V. (publiés entre 1588 et 1619) sont de style concertant ou polyphonique a cappella : ils présentent, en hommage aux normes de la Contre-Réforme, une écriture simplifiée par rapport à celle de la tradition polyphonique du XVI^e^ s.

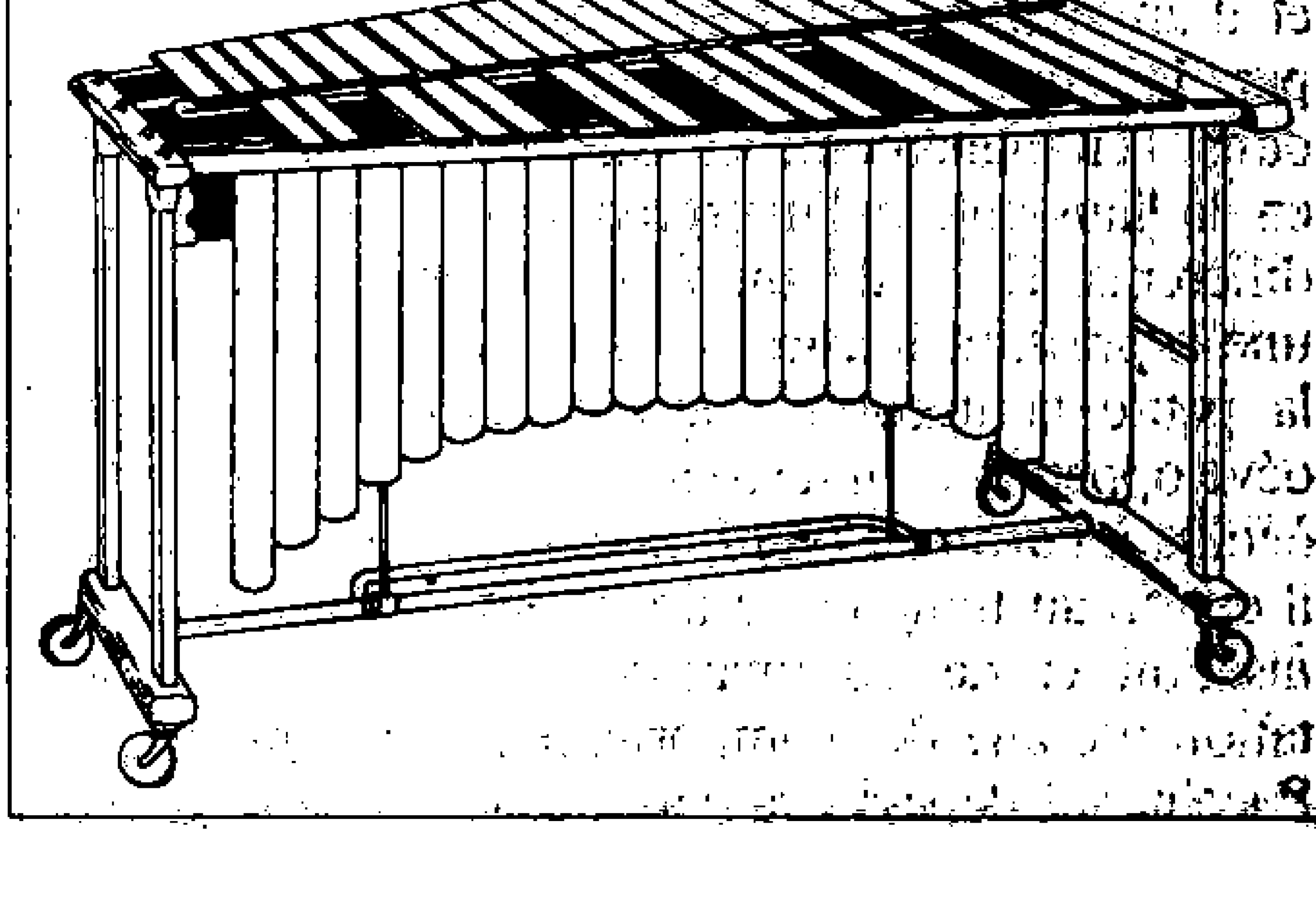
Vian Boris (Ville-d'Avray, Paris, 1920 - Paris 1959) écrivain, essayiste et musicien de jazz français. De 1947 à 1958, il signa une rubrique dans le mensuel «Jazz Hot»; ses articles critiques, mordants et polémiques, furent ensuite rassemblés dans le recueil *Chroniques de jazz*. Il anima également, de 1941 à 1951, des ensembles de jazz et joua de la trompette dans le style de Bix Beiderdecke. Son talent satirique s'est également exprimé dans de nombreuses chansons.

Viana da Mota José, ou J. da Motta (São Tomé, Golfe de Guinée, 1868 - Lisbonne 1948) compositeur, pianiste et musicographe portugais. Excellent interprète de Bach, de Beethoven et de Liszt, il diffusa au Portugal la connaissance des classiques européens. Il composa une symphonie, la *Invocaçao dos Lusíadas* pour chœur et orchestre, et de la musique de chambre; il publia deux monographies (sur Bülow et sur Liszt) et plusieurs recueils d'essais.

Viardot-García Pauline (Paris 1821-1910) mezzo-soprano et compositeur française. Fille du musicien Manuel García et sœur de Manuel García fils et de la célèbre chanteuse Malibran, elle compta Liszt et A. Reichau parmi ses maîtres. Après ses débuts de concertiste à Bruxelles (1837), elle débuta à Londres en 1839 dans *Otello* de Rossini, puis au Théâtre-Italien de Paris (dont elle épousa le directeur, Louis V., en 1840). Elle poursuivit ensuite une extraordinaire carrière dans les plus grands théâtres. Son répertoire comprenait pratiquement tous les auteurs à partir de Gluck, dans les registres de soprano et de contralto également, grâce à son exceptionnelle tessiture vocale, à sa technique raffinée et à une grande sensibilité de style et d'interprétation. Elle composa deux opérettes et plusieurs œuvres de musique de chambre.

vibraphone instrument idiophone à percussion au son déterminé. Il est constitué par une série de lamelles d'acier de dimensions différentes, accordées chromatiquement, qui sont placées sur des résonateurs tubulaires, équipés de petites hélices action-

Vibraphone, instrument idiophone à percussion.



nées électriquement et à vitesse réglable. Le son, dont la vibration varie en fonction du mouvement des hélices, est obtenu par la percussion des lamelles au moyen de deux ou trois baguettes tenues par l'exécutant. Son extension normale étant de trois octaves, il est surtout utilisé en jazz et en musique légère, mais il est également employé dans la musique de recherche contemporaine.

vibration succession de rapides mouvements d'aller et retour réalisés par un corps élastique sorti de son état de repos et mû par une force extérieure, selon diverses sollicitations en fonction de sa nature (percussion, frottement, pincement, introduction d'air). L'oreille humaine perçoit les vibrations d'un corps sonore à partir d'un minimum de 16 jusqu'à un maximum de 20.000 hz à la seconde. (Voir Précis d'acoustique.)

vibrato effet sonore instrumental ou vocal, obtenu au moyen de procédés techniques particuliers. Dans les instruments à archet, où il a une grande importance pour l'expression, et dans les instruments à cordes pincées et à manche, le v. s'obtient par un mouvement oscillatoire (plus ou moins rapide) du doigt qui presse la corde, provoquant de légères modulations de la hauteur du son. Dans les instruments à vent, le v. est obtenu en fonction des différents types d'embouchure : par le frémissement des lèvres ou en soufflant de manière particulière dans les instruments à anche; avec les lèvres et en pressant légèrement, mais rapidement et fréquemment, dans les instruments à pistons des cuivres; en faisant osciller la *coulisse* dans les trombones à coulisse. On rencontre un v. particulier, dans les cors et dans les trombones, avec l'effet instantané obtenu par l'émission violente du souffle dans le tube, de façon à provoquer une secousse du pavillon de l'instrument. Dans l'orgue, on obtient le v. en unissant à d'autres registres ceux qui produisent des → battements (comme la *unda maris* et la *voix céleste*). Le v. vocal est produit par une rapide fluctuation de la colonne d'air émise ou par une légère oscillation de l'intonation.

Vicentino Nicola (Vicence 1511 - Milan 1676) théoricien de la musique et compositeur italien. Elève de Willaert, prêtre, il fut au service des Este à Ferrare jusqu'en 1535; il s'établit ensuite à Rome à la suite du cardinal Hippolyte d'Este. Maître de chapelle à Vicence (1563-1565), à partir de 1570, il fut recteur à S. Tommaso à Milan, où il mourut de la peste. Défenseur du principe grec de la composition musicale selon les trois genres (diatonique, chromatique et enharmonique), il entretint à Rome (1551) une célèbre polémique avec V. Lusitano, et en sortit vaincu. Il exposa ses propres théories dans le traité, *l'Antica Musica ridotta alla moderna pratica* (1555), en les démontrant avec la construction d'un *archicembalo*, et plus tard, d'un *archiorgano* de 126 touches, où les dièses et les bémols étaients distincts. Outre 4 livres de motets, il publia également 5 livres de madrigaux à 5 voix, dont le premier (*Madrigali a cinque voci composti nel nuovo modo*, 1546) témoigne de son adhésion à l'idée de l'enharmonie.

Vichnegradski Ivan Alexandrovitch (St-Pétersbourg 1893 - Paris 1979) compositeur et théoricien français d'origine russe. Après avoir fait la connaissance d'A. Scriabine, il adopta ses conceptions mystiques et synesthétiques, et vint s'installer à Paris en 1919. Dans un isolement total, il travailla alors sur les micro-intervalles, et, en 1924, il mit au point sa théorie de la pantonalité, fondée sur la continuité sonore des quarts de ton. Dans ses œuvres, il a écrit pour des instruments accordés différemment, et employé la gamme à 13 sons. On lui doit *l'Evangile rouge*, pour baryton-basse et 2 pianos (1918-20), *24 Préludes dans tous les tons de l'échelle chromatique diatonisée à 13 tons*, pour 2 pianos (1934, 1958-60), *Acte chorégraphique* (1937-46) et *l'Eternel Etranger*, pour soli, chœur, 4 pianos et percussions (1939-68), *Fragments symphoniques I-IV*, pour 4 pianos (1934-56), *5 Variations sans thème et conclusion*, pour ondes Martenot et 2 pianos (1956-63), ainsi que divers articles et écrits théoriques, dont un *Manuel d'harmonie à quarts de ton* (1932). □

Victoria Tomás, Louis de (Avila v. 1548 - Madrid 1611) compositeur espagnol. Il accomplit ses études dans sa patrie et à Rome. Entré en 1565 au Collegium germanicum, il fut peut-être élève de Palestrina, dont il eut les deux fils comme compagnons. En 1569, il devint organiste de deux églises espagnoles de Rome (Santa Maria di Montserrat et S. Giacomo); deux années après, il était maître de chapelle au séminaire romain. Ordonné prêtre en 1575, en 1579, il passa au service de l'impératrice Maria, fille de Charles V. En 1587, chapelain à S. Girolamo de la Carità, il retourna à Madrid, où, après un séjour à Rome en 1592, il s'établit définitivement en 1596, toujours au service de l'impératrice, qui, depuis 1582, s'était retirée dans un couvent; pour ses funérailles, il écrira l'*Officium defunctorum* à 6 voix (1603).

V. est le plus grand des compositeurs de la Renaissance espagnole, et certainement l'un des plus importants de son époque, au même titre que Palestrina et R. de Lassus, bien que sa production (essentiellement sacrée) soit moins féconde : 20 messes, dont une *pro defunctis*, dispersées dans des recueils et des anthologies; 18 magnificat et 25 compositions liturgiques de genre varié, de 4 à 12 voix, également réunies dans divers recueils; 2 livres d'hymnes (1581 et 1600); l'*Officium hebdomadae sanctae* (Office de la semaine sainte, 1585); 6 livres de motets de 4 à 8 voix. Représentant typique de la Contre-Réforme, d'esprit mystique (il fut l'ami de Philippe Néri) et isolé du monde (il est significatif que l'on ne possède aucun portrait de lui) V. bénéficia, sans aucun doute de l'expérience musicale de Escobedo et surtout de Morales, mais fut formé essentiellement dans le milieu romain, à travers les modèles franco-flamands, dans une conception rigoureuse de la musique liturgique. Malgré ses liens profonds avec les innovations de la Contre-Réforme, qui prescrivait une musique simple, claire, et intelligible, V. s'en tint toujours scrupuleusement à la polyphonie, dans laquelle transparaît un sens vif du drame (son mysticisme est de la même nature passionnée que celui de ses grands contemporains, sainte Thérèse d'Avilla et saint Jean de la Croix). Les passages dans lesquels la polyphonie assombrit la monodie (et, avec celle-ci, le drame) ne sont pas rares, de même que la technique de l'harmonisation, où la disposition des parties en accord, révèle une utilisation consciente du texte à des fins musicales expressives. Des 20 messes, 9 sont

construites comme des → parodies de ses motets, 4 utilisent les compositions d'autres auteurs (Morales, Guerrero, Palestrina et Janequin), enfin, 7 d'entre elles exploitent des mélodies grégoriennes (parmi celles-ci, les 3 messes mariales *Alma Redemptoris Mater, Ave Regina* et *Salve Regina* toutes pour double-chœur et orgue *ad libitum*). Il emploie les mêmes caractéristiques de linéarité mélodique, de simplicité de conception et de vitalité contrapuntique dans les motets et les autres compositions liturgiques. L'*Officium hebdomadae sanctae* est également impressionnant par sa richesse et sa variété de contenu; parmi les 37 œuvres qui le composent, on compte également une *Passion selon saint Matthieu* et une *Passion selon saint Jean.* Quant aux motets, quelques-uns ont acquis une renommée durable : *O magnum mysterium, Veni sponsa Christi, Domine non sum dignus* et *Ave Maria.*

Vidal Paul-Antoine (Toulouse 1863 - Paris 1931) compositeur et chef d'orchestre français. Vainqueur du Prix de Rome en 1883 avec la cantate *le Gladiateur*, il poursuivit une activité de chef d'orchestre de 1889 à 1919. Il composa de la musique de théâtre (opéras, opérettes et ballets), des oratorios, de la musique orchestrale et de chambre : on y sent l'influence de Massenet, dont il fut l'élève et, de manière générale, de l'opéra français du XIX[e] s.

vidala chanson argentine de rythme ternaire lent, diffusée au XIX[e] s. Accompagnée par une guitare et un tambour, elle était à l'origine de caractère amoureux; elle traita également par la suite de thèmes politiques.

vidalita chanson populaire argentine du XIX[e] s., qui s'identifie dans les régions septentrionales avec la → vidala. La variété du rythme (généralement ternaire, parfois avec une alternance de 4/8 et de 2/8) et le schéma musical dépendent du texte littéraire, constitué par des strophes de six vers dont le 1[er], le 3[e], le 4[e] et le 6[e] sont des sénaires et les 2[e] et 5[e] des vers de cinq syllabes. De tonalité mineure, elle est chantée par un chœur accompagné de la guitare.

vide, à dans les instruments à cordes (le violon, le violoncelle, la guitare, etc.), se dit de la corde que l'on fait vibrer sur toute sa longueur sans y appuyer les doigts (corde à v., chanterelle à v., etc.). // En harmonie tonale, c'est un accord composé de deux notes à intervalle de quinte juste (*quinte à v.*, du fait qu'il manque la troisième note intermédiaire, caractéristique de l'→ accord).

vidéo, enregistrement procédé qui permet d'emmagasiner sur divers supports (vidéodisques ou vidéocassettes) des images télévisées en couleurs, synchronisées avec une bande sonore qui peut également être stéréophonique. Les vidéodisques peuvent être fabriqués au niveau industriel grâce à divers procédés qui exploitent l'énergie mécanique, magnétique ou optique. Les trois systèmes ont cependant l'inconvénient d'être incompatibles entre eux. Il semble toutefois que la plupart des producteurs se soient orientés récemment vers le système optique créé par Philips, qui utilise, pour la lecture des disques, une tête à rayon laser qui a l'avantage de ne jamais entrer en contact avec le disque, lui garantissant une très longue durée de vie.

Les vidéodisques et les lecteurs correspondants ont été commercialisés pour la première fois au Japon et, parallèlement, aux Etats-Unis en 1981, et ils n'ont, à la vérité, pas obtenu un grand succès de la part du public, qui leur a préféré l'enregistrement vidéo sur bande en cassette. Dans ce cas également, il existe trois systèmes techniques, incompatibles entre eux, adoptés par les producteurs : tout en exploitant le même principe magnétique d'enregistrement sur bande, ils se différencient par le format de la cassette et par la vitesse de défilement de la bande. Le VHS, créé par la firme japonaise JVC, est peut-être le plus répandu au niveau mondial par le nombre d'appareils produits; les deux autres systèmes sont le Betamax de Sony et le V2000 de Philips, qui permet facilement 8 heures d'enregistrement sur une seule cassette contre 4 heures pour les deux autres. Le grand avantage de l'enregistrement vidéo sur bande est qu'il permet une complète autonomie de l'utilisateur, qui peut enregistrer comme il le veut les programmes télévisés, ou bien en créer de personnels par la prise de sons et d'images au moyen d'une caméra. Pour le propriétaire de VCR (*videocassette recorder* ou magnétoscope), il est également possible d'accéder à un immense patrimoine de vidéocassettes préenregistrées disponibles dans les magasins spécialisés. On distingue magnétoscopes de table et portables. Les premiers contiennent également un tuner TV qui permet d'enregistrer un programme différent de celui que l'on est en train de regarder sur son propre téléviseur, et un programmateur qui permet de faire fonctionner l'appareil lorsqu'on est absent; les seconds disposent en outre d'une alimentation sur piles et sont particulièrement indiqués pour être couplés à une caméra pour des prises de vues et de son en extérieur.

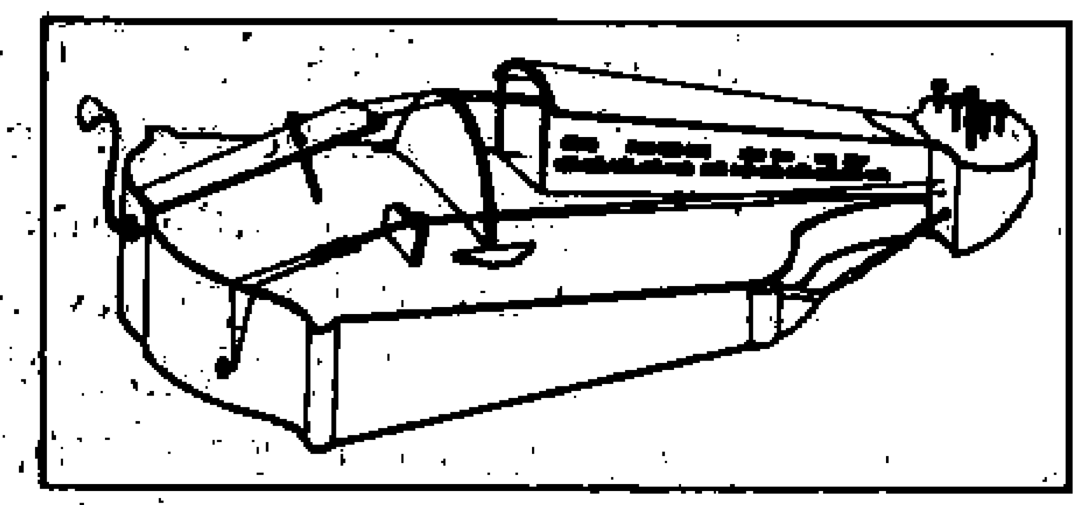
vidéoclip dans le cadre de la musique légère et pop, exécution d'un morceau présentée sous forme de film (généralement pour la télévision). La musique y est en étroite relation avec des séquences et des mises en scènes créées spécialement pour mettre en valeur et promouvoir commercialement le morceau lui-même. On peut considérer que les prémices du v., qui fait son apparition au début des années 1980, se trouvent dans la richesse scénographique (costumes, mouvements et lumières psychédéliques) qui a presque toujours caractérisé les spectacles de rock et de musique disco. Le v. a toutefois également des précédents cinématographiques, dont *Pompéi* des Pink Floyd. Le v. ou «musique à regarder» semble constituer une nouvelle unité esthétique du spectacle musical dans sa dimension télévisuelle, bien supérieure, dans sa capacité d'attrait, au simple film de concert; il est, en outre, lié aux nouvelles technologies (vidéocassette, vidéodisque) qui permettent des choix individuels de consommation, au même titre que le disque, comme alternative à la programmation des chaînes de télévision.

Vidusso Carlo (Talcahuano, Chili, 1911 - Milan 1978) pianiste et professeur italien. Il étudia à Buenos Aires, puis en Italie et obtint son diplôme à Milan. D'une technique très brillante, il atteignit une large notoriété après la Seconde Guerre mondiale grâce à ses exécutions du *Clavecin bien tempéré* de Bach et des *Etudes* de Chopin et de Liszt. Après avoir cessé toute activité de concertiste en 1950, il enseigna au Conservatoire de Milan.

vièle → fidula, fiddle.

vielle à roue instrument de musique dont les cordes sont mises en vibration par le frottement du bord co-

Vielle à roue (France, XVe s.).



lophane d'une roue de bois placée au-dessus de celles-ci et actionnée par une manivelle. La caisse harmonique peut avoir des formes et des dimensions variées, mais les formes «plates» ou en «guitare» et «en luth» prédominent. Le nombre des cordes varie généralement de trois à six; certaines d'entre elles sont des cordes de bourdon, produisant toujours la même note; les autres (une, deux ou trois) sont les cordes produisant la mélodie, lorsqu'elles sont touchées par des tangentes fixées sur de nombreux curseurs commandés par des touches que l'interprète actionne avec les doigts. L'une des cordes s'appuie sur un chevalet mobile; si l'on communique à la manivelle des impulsions appropriées, le son produit par cette corde s'interrompt pendant un bref instant, permettant ainsi de produire des effets de *staccato* et d'accompagnement rythmique. La v. à r. provient de l'*organistrum*, instrument de grande taille qui exigeait deux exécutants et qui était utilisé au XIIe s. pour accompagner le chant et la musique d'église. La v. à r. fut l'instrument des ménestrels qui la répandirent dans toute l'Europe; elle devint bientôt un instrument populaire, joué surtout par les mendiants ambulants, souvent aveugles, (elle est appelée aussi «loquet à vielle» ou «cordelière»). Elle fut employée dans la musique savante, aux XVIIe et XVIIIe s., en relation avec la mode pastorale qui s'était répandue dans l'aristocratie française; des compositeurs comme Aubert, Baton, Chédeville, Pleyel, J. Haydn, Vivaldi et Mozart composèrent des pièces réservées à cet instrument ou transcrivirent des œuvres déjà connues (telles les *Quatre Saisons* de Vivaldi). La v. à r. est encore utilisée de nos jours en France, en Hongrie, en Espagne (Galice). En Italie, elle fut en usage jusqu'aux premières décennies du XXe s. dans la musique populaire de certaines régions du Nord (dans les vallées de culture occitane des Alpes sud-occidentales et, près de Parme, dans les Apennins.

Vienne, école de expression par laquelle on désigne généralement l'activité d'A. Schoenberg et de ses élèves A. Berg et A. Webern. L'expérience de l'é. de V. a constitué, dans la grande crise du XXe s. provoquée par l'épuisement des ressources tonales, l'une des principales propositions dans lesquelles se sont résumés les nouveaux modes de conception du langage musical. Aux côtés de la solution néoclassique d'Hindemith, qui énonçait la *tonalité élargie* et la *polytonalité*, Schoenberg, après une phase de «suspension» du système tonal (conséquence naturelle du romantisme tardif), promut, à partir de 1915, la technique du → dodécaphonisme, dont les normes, suivies par Berg et Webern, constituèrent la théorie de l'école. Du point de vue harmonique, l'é. de V. établit une nouvelle manière de considérer les sons, en éliminant la hiérarchie des degrés tonals et en réalisant une progression harmonique et mélodique où chaque son a la même importance harmonique par rapport à tous les autres.

Vierdanck Johann (Stralsund v. 1605 -1646) organiste et compositeur allemand. De 1615 à 1631, il exerça à la chapelle de la cour de Dresde, où il fut l'élève de H. Schütz, puis à Güstrow, à Lübeck, à Copenhague et enfin à Stralsund (à partir de 1634). Il est l'auteur de compositions instrumentales (danses, caprices, sonates pour 2 à 5 instruments) et vocales (2 recueils de concerts spirituels de 2 à 9 voix).

Vierling Johann Gottfried (Metzels, Meiningen 1750 - Schmalkalde 1813) compositeur et organiste allemand. S'affirmant comme concertiste, il publia des œuvres didactiques sur la basse continue et sur l'improvisation et composa surtout de la musique pour orgue, mais également pour d'autres instruments (parmi lesquels le piano), ainsi qu'un singspiel et environ 200 cantates dans la tradition de Bach.

Vierne Louis (Poitiers 1870 - Paris 1937) organiste et compositeur français. Elève de Franck et de Widor à Paris, il fut organiste à Notre-Dame de 1900 jusqu'à sa mort, enseigna à la Schola cantorum et eut une activité de concertiste. Il écrivit de la musique symphonique, chorale, de chambre et, surtout, il composa de nombreuses œuvres pour orgue, inspirées du goût et du style romantique tardif de Franck, de Widor et de Fauré.

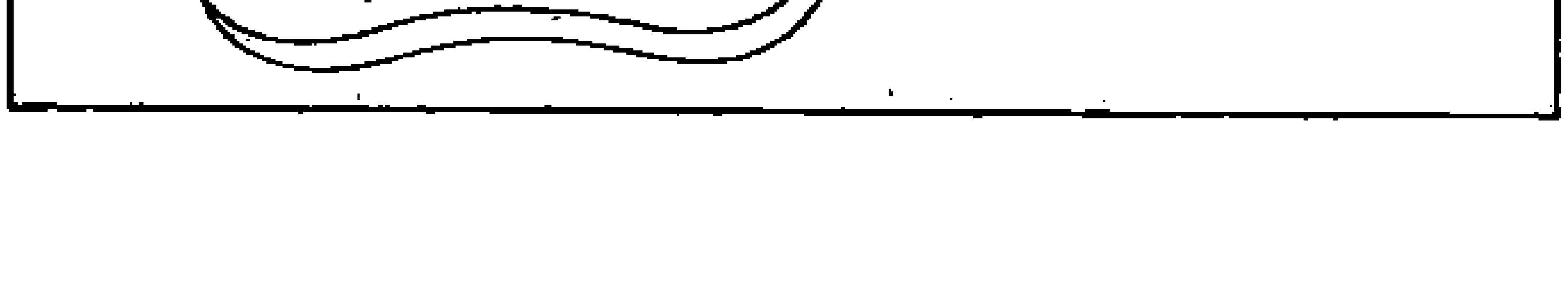
Vieuxtemps Henri (Verviers 1820 - Mustapha, Alger, 1881) violoniste et compositeur belge. Il commença comme «enfant prodige», puis se perfectionna avec Ch.-A. de Bériot, S. Sechter et A. Reicha. Il fut l'un des concertistes les plus célèbres de son époque; il réalisa des tournées en Europe et aux Etats-Unis et enseigna à Saint-Pétersbourg et à Bruxelles. Il composa surtout de la musique pour violon (dont 6 concertos) au style romantique tardif.

Vignanelli Ferruccio (Civitavecchia 1903) organiste et claveciniste italien. Concertiste de réputation internationale, il enseigna au Conservatoire et à l'Institut pontifical de musique sacrée de Rome.

Vignola Giuseppe (Naples 1662 -1712) compositeur et organiste italien. Il fut l'élève de F. Provenzale et, à partir de 1709, organiste de la chapelle royale de Naples. On connaît de lui quelques œuvres lyriques, des oratorios et des pièces de musique sacrée dans le style de l'école napolitaine. Il remania, selon l'usage de l'époque, des œuvres d'autres auteurs, en ajoutant des scènes comiques aux textes souvent en dialecte.

vihuela ancien instrument cordophone espagnol, dont il existe deux types : *de arco* (à archet) et *de mano* (à cordes pincées). Aux XIIIe et XVe s., on désignait par v. à archet, la vièle médiévale (*fidula*), alors qu'au XVIe s., le terme devint synonyme de viole de gambe. La v. *de mano*, au contraire, née probablement à la fin du XVe s., à cordes pincées (jusqu'à 6 cordes dont 5 doubles) et avec un fond plat, connut une large diffusion dans la société élégante espagnole où elle trouva une notoriété égale à celle du luth, dans d'autres pays européens, et s'affirma comme instrument savant, à travers les recueils de tablatures : de *El Maestro* de Luis Milán

Vihuela, instrument espagnol ancien.



(1535), premier exemple du genre, à ceux de Narváez, de A. de Mudarra et de A. de Cabezón.

Vila Pedro Alberto (Vich 1517 - Barcelone 1582) compositeur et organiste espagnol. Chanoine et organiste de la cathédrale de Barcelone (1538-1582), il introduisit en Espagne le madrigal italien, publia 2 volumes de madrigaux ou *odes* de 4 à 6 voix, sur des textes castillans, catalans ou italiens.

Villa-Rojo Jesús (Brihuega, Guadalajara, 1940) compositeur, clarinettiste et pédagogue espagnol. Elève de G. Gombau et Cr. Hálffter, au Conservatoire de Madrid, il a été pensionnaire de l'Académie espagnole de Rome; durant cette période, il s'est lié à des compositeurs comme G. Petrassi et à des groupes d'avant-garde, comme Nuova Consonanza, où il a rencontré Macchi, Evangelisti et d'autres. En 1975, il a fondé le groupe LIM (Laboratoire d'Interprétation Musicale), dont il est directeur et clarinettiste. Dans ses écrits, il s'est intéressé aux possibilités multiphoniques de son instrument *(El clarinete y sus posibilidades),* ainsi qu'aux nouvelles perspectives de notation musicale (*Juegos gráfico-musicales,* 1982). Son intérêt pour l'improvisation, le jeu et la variabilité de la structure formelle, et pour toute nouvelle forme d'expression, du free jazz au happening, de la mixité sonore à l'alliance son-image, se retrouve dans des œuvres nombreuses qui ont exploré des voies originales après celles des compositeurs de la «Génération de 51». □

Villa-Lobos Heitor (Rio de Janeiro 1887-1959) compositeur brésilien. Né de mère indigène, il reçut de son père les premières notions musicales et apprit à jouer du violoncelle, du piano et de plusieurs instruments à vent. Ce n'est qu'après 1906, alors qu'il composait déjà, qu'il commença des études régulières, mais il se forma surtout grâce à ses voyages à travers son pays à la découverte du chant populaire. Il se fit connaître en 1915 et suscita de vives polémiques; il trouva ensuite en A. Rubinstein un appui important. A partir de 1923, V.-L. résida surtout en Europe (Paris, Londres, Vienne et Berlin); de retour au Brésil, en 1930, il devint surintendant à l'instruction musicale et se battit pour la création d'une pédagogie musicale sur des bases ethnologiques. En 1942, il fonda le Conservatoire de chant Orfeônico et, en 1946, l'Académie de musique, qu'il présida jusqu'à sa mort.

V.-L. est le plus grand compositeur brésilien. Auteur d'une exceptionnelle fécondité (le catalogue de ses œuvres approche les 1300 compositions), il refusa toute sa vie l'éducation musicale académique. Ses longs voyages en Amazonie, tout d'abord, puis ses contacts avec le chant populaire le plus typiquement brésilien déterminèrent son goût pour une musique savante imprégnée de tradition locale. C'est ainsi que naquirent les 12 symphonies (dont plusieurs avec chœur sur des textes indigènes), les 16 poèmes symphoniques, les 17 ballets (dont *Uirapurú* et *Amazzonas,* tous deux de 1917; *Cainxinha de bôas festas,* 1932; *Emperor Jones,* 1955), les nombreuses suites symphoniques et de chambre et surtout les célèbres 14 *Chôros,* compositions pour différents ensembles instrumentaux à plectre et à vent, dont 3 avec participation de chœurs. Une autre série importante d'œuvres est constituée par les 9 *Bachianas brasileiras,* inspirées, comme l'indique le titre, par la musique de Bach, dans lesquelles le compositeur recherche une fusion idéale entre le langage universel de Bach et les mélodies populaires. Dans son catalogue, figurent en outre 10 opéras (dont *Aglaia,* 1908; *Izhat,* 1912; *Jesús,* 1918; *Malazarte,* 1921), plusieurs concertos (pour piano, pour violoncelle, pour harpe, pour guitare, pour harmonica), 17 quatuors et beaucoup de musique de chambre, de très nombreuses pages pour piano, avec des recueils très connus comme les cahiers *Prole do bêbê,* les morceaux *Cirandas* (qui se réfèrent à des jeux d'enfants), des pièces vocales et des œuvres théoriques et pédagogiques.

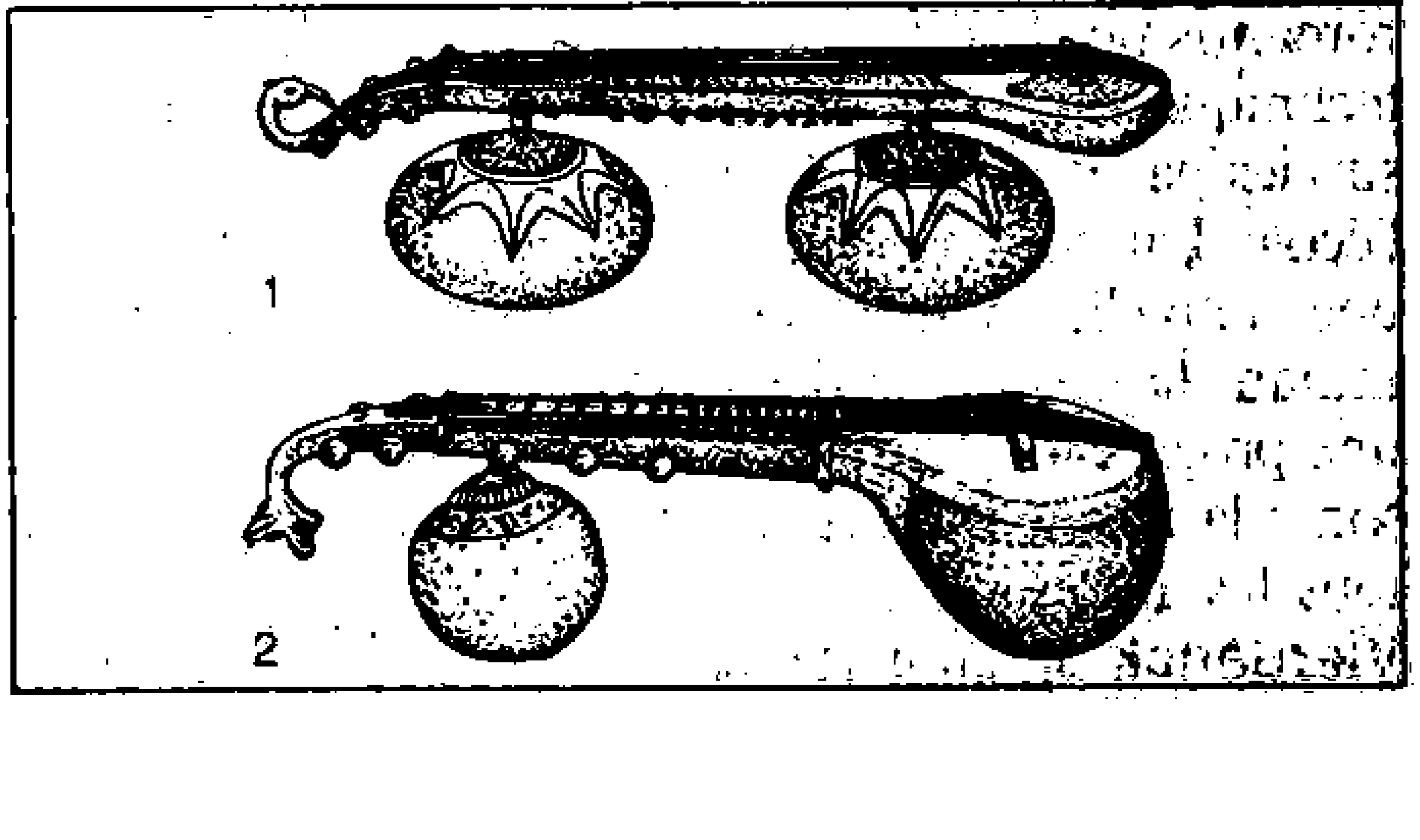
villancico composition poétique et musicale espagnole, diffusée également au Portugal et en Amérique latine. D'origine médiévale et monodique semblable au → virelai français, selon une structure constituée par plusieurs strophes *(coplas)* intercalées à un refrain *(estribillo),* elle devint polyphonique et s'uniformisa à la Renaissance (lorsqu'elle connut une large diffusion dans les cours, tout en conservant une matrice populaire). A partir du XVII^e^ s., le v. subit des modifications ultérieures et, en adoptant des textes religieux, finit par s'identifier avec un type de cantate sacrée en plusieurs parties, pour solistes, chœur et instruments.

villanella ou *canzon villanesca,* composition vocale d'origine napolitaine, en vogue aux XVI^e^ et XVII^e^ s. Par opposition au caractère noble du madrigal contemporain, la v. se développa comme forme populaire, en adaptant des strophes spontanées et vives (souvent en dialecte) dans un contexte polyphonique généralement à 3 voix et homorythmique. Par la suite, elle se répandit dans les régions du Nord, en évoluant quant au style et au contenu littéraire, et fut utilisée par d'illustres musiciens (Marenzio, Roland de Lassus, Willaert).

villotta composition polyphonique des XV^e^ et XVI^e^ s., originaire du Frioul, répandue ensuite en Italie du Nord, en général, sous les dénominations *alla friulana, alla mantovana, alla veneziana.* Ecrite sur de courts textes poétiques populaires (quatrains ou sizains, plus tard avec l'adjonction d'une partie conclusive fermée, appelée *nio*), la v. était généralement à 3 ou 4 voix, avec des mouvements en imitations et de fréquents passages homorythmiques. L'anthologie, *Villotte del fiore* (1569) de F. Azzaiolo est célèbre.

vinā nom générique, en sanscrit, des instruments à cordes pincées, du type du luth ou de la cithare, utilisé dans la musique classique indienne. On en distingue plusieurs types, répandus dans des zones différentes, et définis par un attribut qui lie souvent l'instrument à une divinité. Parmi eux, la *sarasvati* v.

Vinā : 1 vichitra vinā, 2 sarasvati vinā.



dite v. du Sud, est l'instrument le plus noble et le plus important de la tradition carnatique : c'est un gros luth creusé dans du bois, avec une caisse harmonique hémisphérique et une seconde caisse de résonance sous le chevillier; celui-ci porte 4 cordes principales et les touches sont constituées par 24 barrettes fixées par de la cire sur le manche; trois autres cordes sont pincées «à vide» et permettent d'obtenir la rythmique intercalaire du bourdon. La *vichitra* v., d'Inde du Nord, est une cithare-luth, formée par un long manche lisse placé sur un corps tubulaire, qui se termine en forme d'oiseau, reposant horizontalement sur deux grosses calebasses qui constituent les caisses de résonance. Les cordes sont pincées par une main et pressées par l'autre à l'aide d'onglets en métal ou en bois, que l'on déplace horizontalement pour produire des effets de glissando et de vibrato. La *rudra* v. est le nom classique de l'instrument appelé aujourd'hui généralement → bin.

Vinaccesi Benedetto, ou B. Vinacesi ou Vinacese (Brescia v. 1670 - Venise 1719) compositeur et organiste italien. Maître de chapelle à la cour de François de Gonzague à Castiglione delle Stiviere et organiste à St-Marc de Venise, il fut l'auteur de 2 œuvres lyriques, 4 oratorios, une sérénade à 4 voix; en outre, il publia un livre de motets à 2 et 3 voix avec orgue, d'une belle facture, et 2 recueils de *Sonate da camera* et *da chiesa a 3* (2 violons, violoncelle, clavecin et orgue, 1687-1692), les premières étant souvent citées, car on y voit, pour la première fois, l'introduction du menuet.

Vinay Gianfranco (Turin 1945) musicologue italien. Professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Turin, il collabore depuis 1976 à la rédaction du *Dizionario enciclopedico universale della musica*, Utet. Il a publié, entre autres, les ouvrages *l'America musicale di Ch. Ives* («l'Amérique musicale de Ch. Ives», 1974) et *Il Novecento II/1* dans *Storia della musica*, («le XX^{e} siècle II/1», dans «Histoire de la musique»), éditée par la Société de musicologie italienne (1978).

Vincenti Giacomo, ou G. Vicenti (? - Venise 1619) éditeur italien de musique. En 1586, il fonda la maison appelée «Stampa della Pigna», à cause de la pomme de pin choisie comme marque d'édition. A sa mort, ses fils, VICENZO et ALESSANDRO, lui succédèrent; leur gestion permit à la maison de supplanter les éditions Gardano et de conquérir le monopole de l'édition à Venise.

Vinci Leonardo (Strongoli di Calabria ou Naples v. 1690/96 - Naples 1730) compositeur italien. Maître de chapelle au Conservatorio dei poveri di Gesù Christo à Naples, en 1725, il entra au service de la cour. Il laissa une production lyrique abondante. En 1719, il avait débuté avec une comédie musicale en dialecte napolitain, *lo Cecato fauzo*, suivie par 13 autres; mais il pratiqua également le genre sérieux, composant 25 mélodrames (certains sur des livrets de Métastase, tels *Didone abbandonata*, 1726; *Alessandro nelle Indie*, 1729; *Artaserse*, 1730). Sa production, de facture mélodique typiquement napolitaine, comprend en outre quelques pastiches, des oratorios, des œuvres de musique sacrée et instrumentale.

Vinci Pietro (Nicosie, Enna, v. 1540 -1584) compositeur italien. Il exerça dans plusieurs villes de l'Italie du Centre et du Nord (en particulier à Bergame, en 1568 - 1580), avant de revenir à Nicosie, comme maître de chapelle de la cathédrale. Il est considéré comme le fondateur de l'école polyphonique sicilienne, qui culmina avec son élève, Antonio il Verso. Contrapuntiste cultivé et raffiné, disciple de C. de Rore, il publia 9 livres de madrigaux, de 3 à 6 voix et de nombreuses œuvres de musique sacrée (messes, motets, lamentations de 4 à 8 voix) plus un recueil de pièces à 2 voix (*Il Primo Libro della musica*) et 14 *Sonetti spirituali della divina Vittoria Colonna*, à 5 voix (1580).

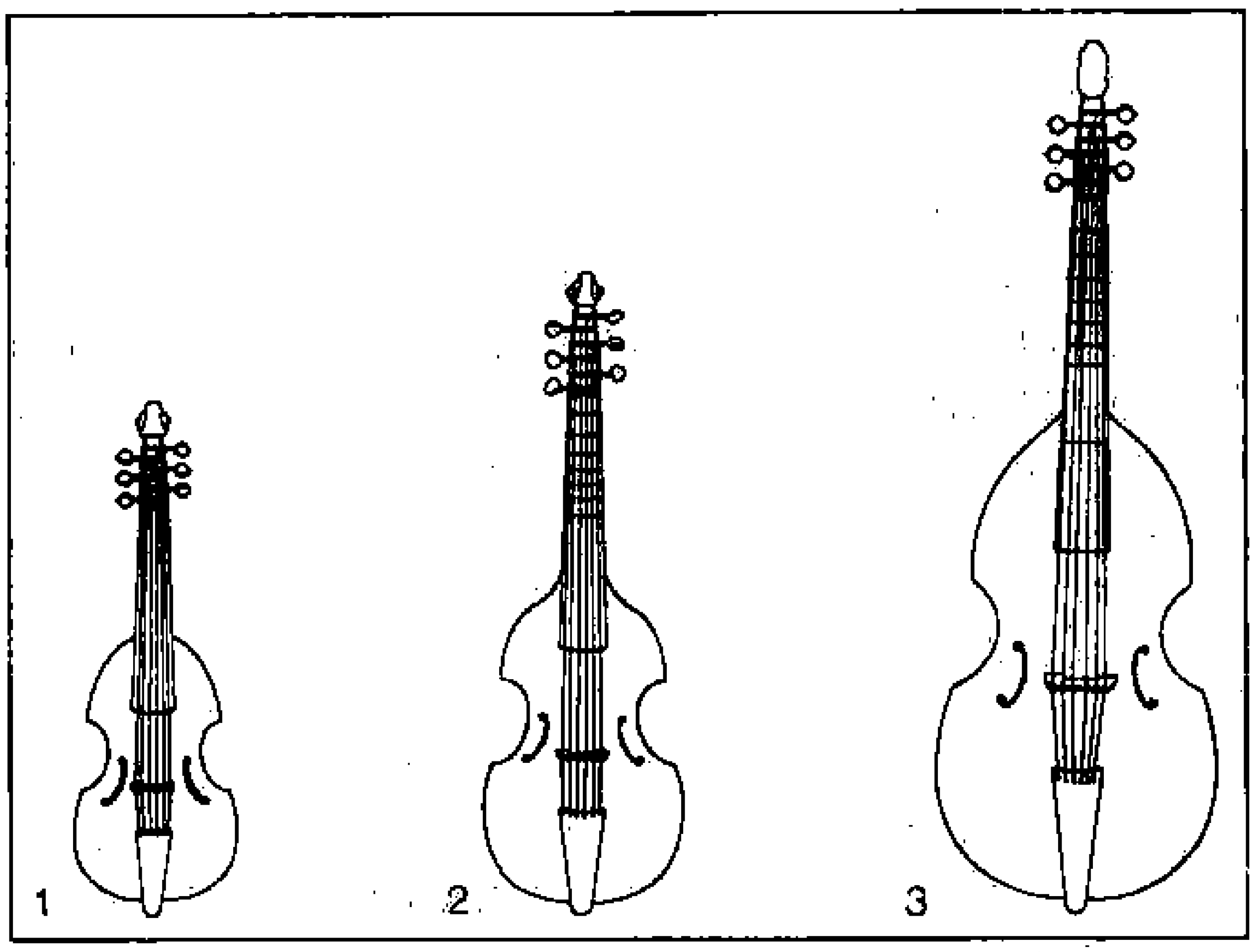
Viñes Ricardo (Lérida 1875 - Barcelone 1943) pianiste espagnol. Il donna des concerts dans le monde entier, excellant dans le répertoire impressionniste et contemporain, et assura les premières exécutions de nombreuses œuvres essentielles de Debussy, de Satie, de Ravel, de Falla, etc.

Vinson Eddie, dit «Cleanhead» V. (Houston, Texas, 1917) chanteur et saxophoniste alto de jazz américain. En 1942 et en 1954, avec Cootie Williams, il s'est distingué dans le rhythm and blues le plus proche du jazz. Avec son orchestre, de 1947 à 1948, il a interprété John Coltrane.

Viola Alfonso della (Ferrare v. 1508-1570) compositeur et violiste italien. Instrumentiste et maître de chapelle à la cour d'Hercule II d'Este à Ferrare, il fut un représentant de la première floraison madrigalesque du XVI^{e} s., stylistiquement proche de Cyprien de Rore par l'usage expressif du chromatisme et l'intensité dramatique. Il publia deux livres de madrigaux à 4 voix et des motets, dans des anthologies de l'époque. Sa production de musique théâtrale, écrite pour des spectacles (tragédies, pastorales) représentés à la cour des Este est significative (mais en grande partie perdue), car ses œuvres compteront parmi les premiers exemples du genre.

Viola Francesco della (Ferrare, début du XVI^{e} s. -1568) compositeur et violiste italien. Fils d'Agostino della V., et frère des compositeurs et instrumentistes, Alfonso et Andrea. A Ferrare, il fut l'élève de Willaert; de 1530 à 1553, il exerça à la cour d'Hercule II, et de nouveau, à partir de 1559, comme successeur de Cyprien de Rore à la direction de la chapelle d'Alfonse d'Este. Très connu à son époque comme interprète et comme organisateur de la vie musicale, il s'occupa, à Venise, en 1558 d'une édition de la *Musica nova* de Willaert et fut pris comme interlocuteur par Zarlino dans son traité, *Dimostrazioni armoniche*. Il publia un livre de madrigaux à 4 voix, d'autres madrigaux et des motets, de 4 à 5 voix, dans des recueils de l'époque.

viole terme désignant un instrument ancien cordophone à archet, présentant différentes formes et dimensions. Au XIII^{e} s., la v. ancienne dériva de la vièle, instrument à archet à fond plat, en usage déjà au X^{e} s., et particulièrement répandu aux XII^{e} et XIII^{e} s. dans les cours européennes; c'était l'instrument préféré des goliards, des troubadours et des trouvères. La v. eut cependant une plus grande diffusion pendant la Renaissance, d'abord en Italie, puis en Angleterre et en Europe centrale. Elle appartenait à une famille comprenant une grande série d'exemplaires, différant par leur nom et leur structure, et divisés en 2 sous-groupes fondamentaux : la v. *da braccio*, posée sur l'épaule comme le violon et la v. *de gambe*, tenue entre les jambes ou reposant sur



Viole : 1 *soprano,* 2 *ténor,* 3 *basse.*

un support, ou encore posée par terre. En ce qui concerne l'étendue et l'accord, la v. était construite en 5 tailles, avec des références directes à la tradition polyphonique vocale; à celle-ci vint s'ajouter le *quinton,* inventé en France au XVIII^e^ s., qui était plus aigu que la v. soprano. La *v. da braccio* recouvrait donc le *quinton,* la *v. soprano,* ou *violetta piccola,* et la *v. contralto*; la *v. de gambe* regroupait, la *v. de gambe* proprement dite, ou *v. ténor,* la *basse de v.,* le *violone* ou l'*arciviola contrabbassa.* Parmi les différentes sortes de violes, on peut également mentionner : la *v. baryton,* v. basse monumentale (utilisée encore par F. J. Haydn) aux cordes supplémentaires vibrant par sympathie, mais pouvant également être pincées; la *v. bastarda* (attestée depuis le XVI^e^ s.), v. de gambe intermédiaire entre la v. ténor et la basse de v., avec des caractères voisins de ceux de la lyre à archet (en particulier à cause de la rosace sous la touche); la *v. d'amour* (inventée, peut-être, en Angleterre, au milieu du XVII^e^ s.), *v. da braccio* avec des cordes sympathiques tendues en-dessous de la touche et du chevalet, et pour laquelle écrivirent, entre autres : dans le passé, A.M. Ariosti et A. Vivaldi; à l'époque moderne : G. Meyerbeer, H. Berlioz, G. Charpentier, G. Puccini, R. Strauss, G.F. Ghedini et, surtout, P. Hindemith. La *violetta,* jouée au XVI^e^ s., était semblable au violon mais ne possédait que trois cordes, accordées par quintes.

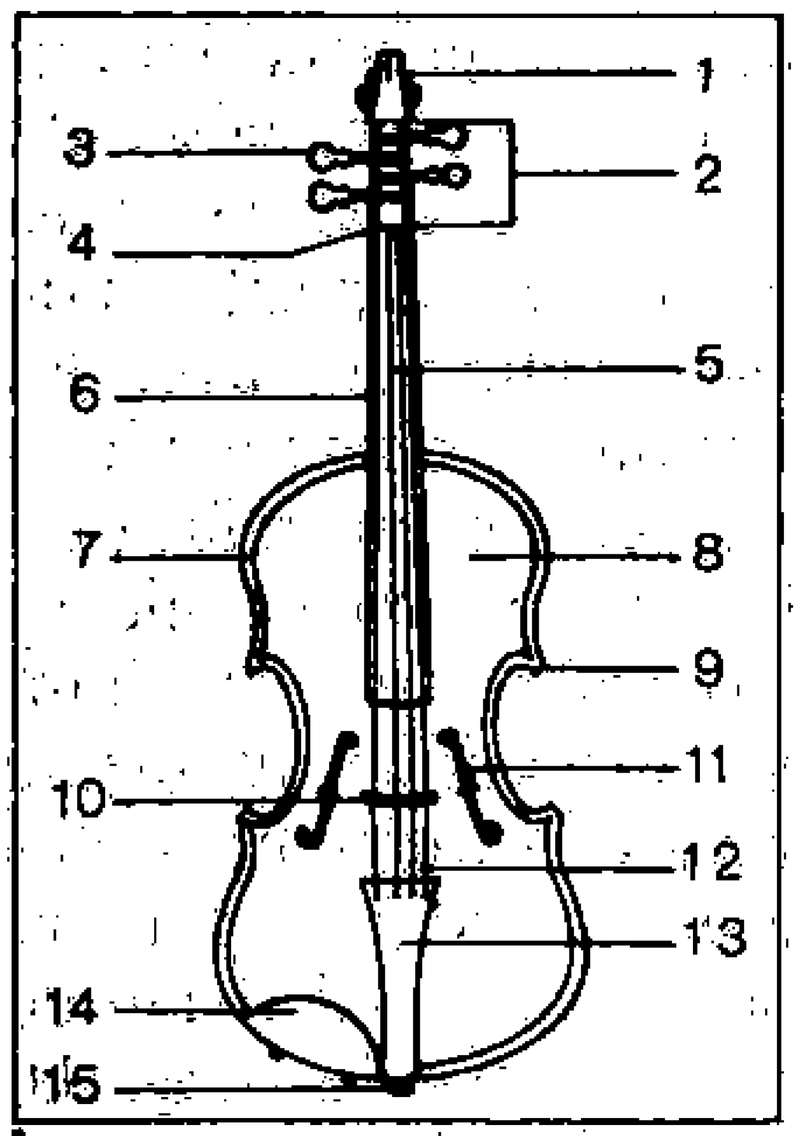
La v. fut utilisée jusqu'à la fin du XVIII^e^ s.

violetta ancien nom désignant la viole, surtout dans les pays germaniques; ou plus exactement une petite *viola da braccio* en usage au XVI^e^ s., semblable au violon, munie de 3 cordes accordées par quinte. // *V. marina,* au XVIII^e^ s., autre dénomination de la viole d'amour. // *V. piccola,* petit instrument de registre aigu, à 6, 5, 4 et 3 cordes, de la famille de la viole de gambe (citée par Praetorius dans son *Syntagma musicum,* II, 1619).

violon instrument cordophone à archet, le plus aigu de la famille des instruments modernes occidentaux à archet, comprenant également l'alto, le violoncelle et la contrebasse.

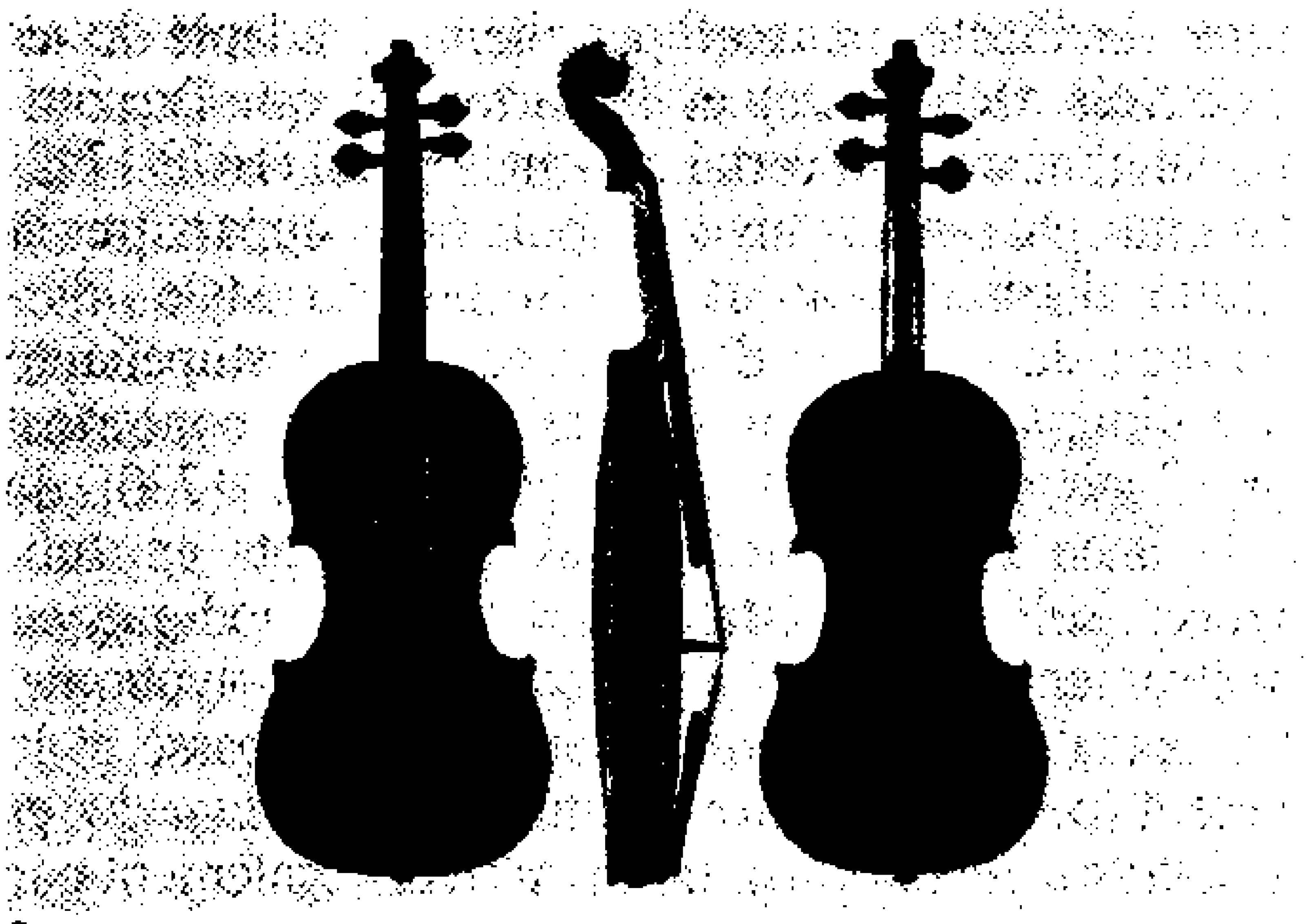
• *Caractéristiques de facture :* la facture fondamentale du v. et le procédé de production du son sont les mêmes pour tous les autres membres de la famille; seules, bien sûr, les dimensions des différents instruments varient. L'archet, avec lequel on joue, est constitué d'une baguette de bois et d'une mèche de crins de cheval tendue sur celui-ci. Tenant l'archet de la main droite, l'exécutant frotte les crins — enduits de colophane — sur les cordes, dans une zone intermédiaire située entre la touche d'ébène (le long de laquelle les cordes sont tendues) et le chevalet, en érable découpé (soutenant les cordes). Les cordes du v. (en boyau d'animal ou en différents métaux), au nombre de quatre, sont accordées de quintes en quintes (*sol-ré-la-mi*) et transmettent leurs vibrations au chevalet; à son tour, le chevalet les fait parvenir à la surface convexe en sapin, appelée table d'harmonie, sur laquelle il s'appuie. Celle-ci les retransmet enfin au fond bombé (généralement en érable) grâce à un petit cylindre de sapin appelé âme, inséré verticalement entre la table d'harmonie et le fond, à proximité du pied droit du chevalet. Les vibrations déterminent le timbre de l'instrument et sont amplifiées par la table d'harmonie, l'air vibrant étant restitué à l'extérieur en passant par les ouvertures appelées ouïes, pratiquées sur la table, à droite et à gauche du chevalet. Les autres parties du v. et des autres membres de sa famille sont : le manche, en érable, terminé par une volute décorative, les chevilles (en ébène, palissandre, ou en buis) sur lesquelles s'enroulent les cordes dans un trou du manche, appelé chevillier, pour être tendues et accordées; le sillet, mince barrette d'ébène appliquée transversalement en haut de la touche, pour maintenir les cordes soulevées, et pour leur permettre de vibrer; la fine marqueterie (de différentes essences) appelée filet, délimitant les bords supérieurs et inférieurs de l'instrument; le cordier, en ébène, où sont attachées les cordes, derrière le chevalet. Il est fixé au moyen d'une corde de boyau ou de métal à un bouton appliqué sur la face arrière de la caisse d'harmonie; les éclisses en érable reliant le couvercle au fond, suivant la ligne sinueuse des bords; enfin, la barre, fine barre de bois, en sapin, collée sous la table d'harmonie pour la rendre plus résistante et pour en équilibrer les vibrations. La qualité et la beauté de l'instrument sont dues à sa forme (la table et le fond pouvant être plus ou moins convexes), aux finitions, à la qualité, au séchage, et aux épaisseurs des bois, et, détail important, à la composition du vernis, qui, tout en séduisant l'œil, doit être suffisament moëlleux, poreux et élastique, pour protéger le v. des altérations climatiques et, en même temps, lui garantir l'équilibre délicat de toutes ses parties et sa pleine capacité de diffusion sonore.

• *Les grands fabricants de v.* On ne peut attribuer de façon certaine les premiers types du v. aux expérimentations des maîtres luthiers de l'école de Bologne (Antonio Brensio, 1485-1561) ou de Brescia (Gasparo da Salò, 1540-1609), ou aux géniales intuitions du Crémonais Andrea Amati (1505-1580), élève de Leonardo da Martinengo et fondateur de la célèbre école locale. Cependant, c'est au milieu du XVI^e^ s., qu'Amati donna au v. sa forme, ses règles de construction et les rapports structurels restés depuis presque inchangés. L'œuvre d'Andrea Amati fut prolongée à Crémone par ses fils, ANTONIO (v. 1540-1600) et GEROLAMO (1561-1630) et par son petit-fils NICOLA (1596-1684), fils de Gerolamo; puis par les Guarneri, avec ANDREA (av. 1626-1698), GIUSEPPE GIAN BATTISTA (1666 - v. 1740) et GIUSEPPE, appelé «Del Gesù» (1698-1744), le plus célèbre de la famille; et, enfin, par le plus grand des



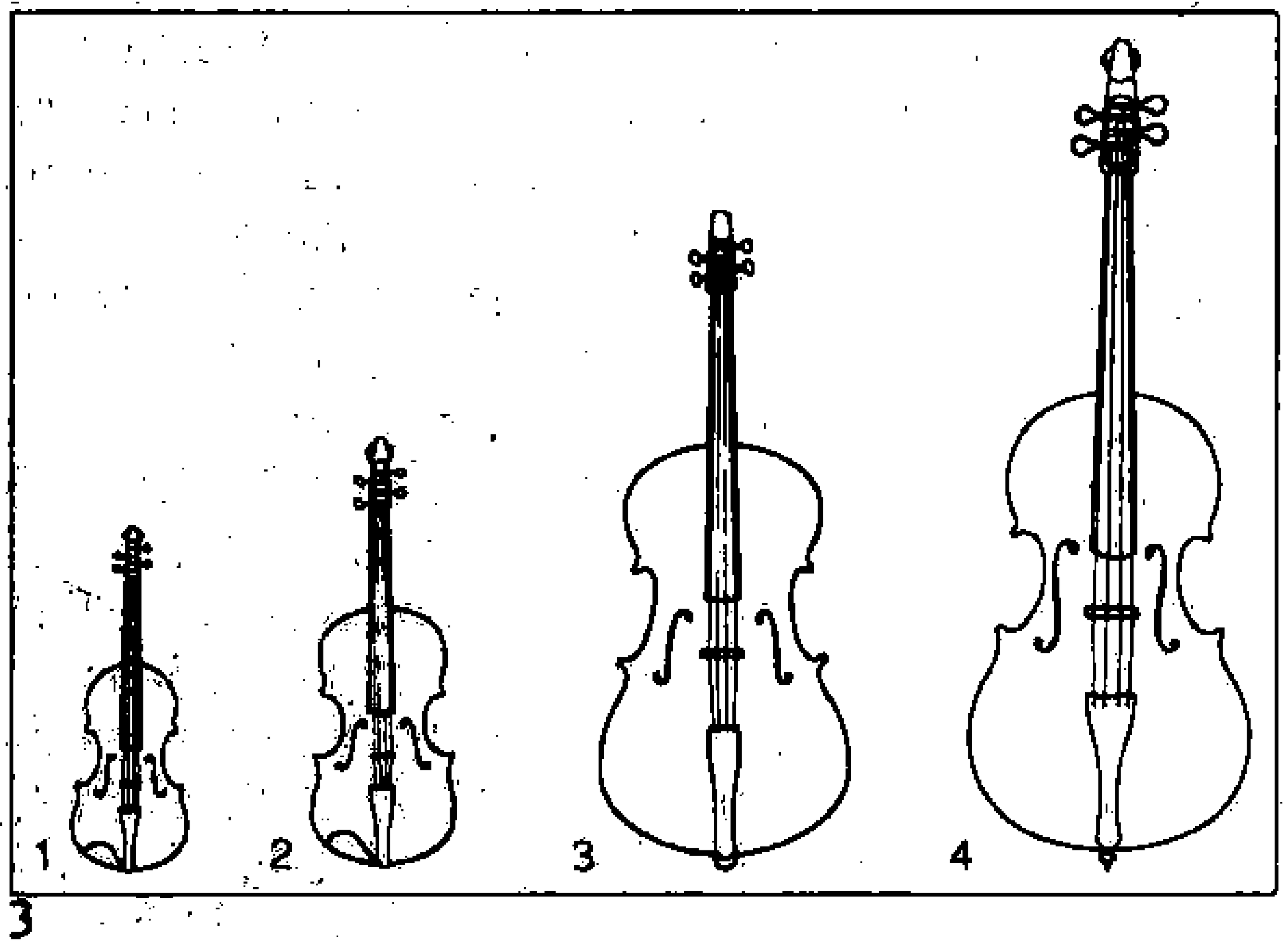
1

1 *Schéma d'un violon moderne :* 1 *volute,* 2 *chevillier,* 3 *chevilles,* 4 *sillet,* 5 *touche,* 6 *manche,* 7 *filet,* 8 *table d'harmonie,* 9 *jointures des éclisses (arête),* 10 *chevalet,* 11 *ouïes,* 12 *tendeur,* 13 *cordier,* 14 *mentonnière,* 15 *bouton.*



2

2 *Violon de Crémone (1715) de A. Stradivari, Crémone, Palazzo Comunale.*



3

3 *Rapport dimensionnel entre le violon et les autres instruments de sa famille :* 1 *violon,* 2 *alto,* 3 *violoncelle,* 4 *contrebasse.*

luthiers, Antonio → Stradivari (1644-1737), qui, en reprenant une expérience déjà séculaire, construisit des instruments d'une qualité inégalée; ensuite vinrent les Bergonzi, les Ruggieri, les Rogeri, et Lorenzo (v. 1695-1745) et Giovan Battista (1711-1786) Guadagnini. L'école de Brescia, après Gasparo da Salò, eut un illustre représentant en Gian Paolo Maggini (1579 -v. 1630).

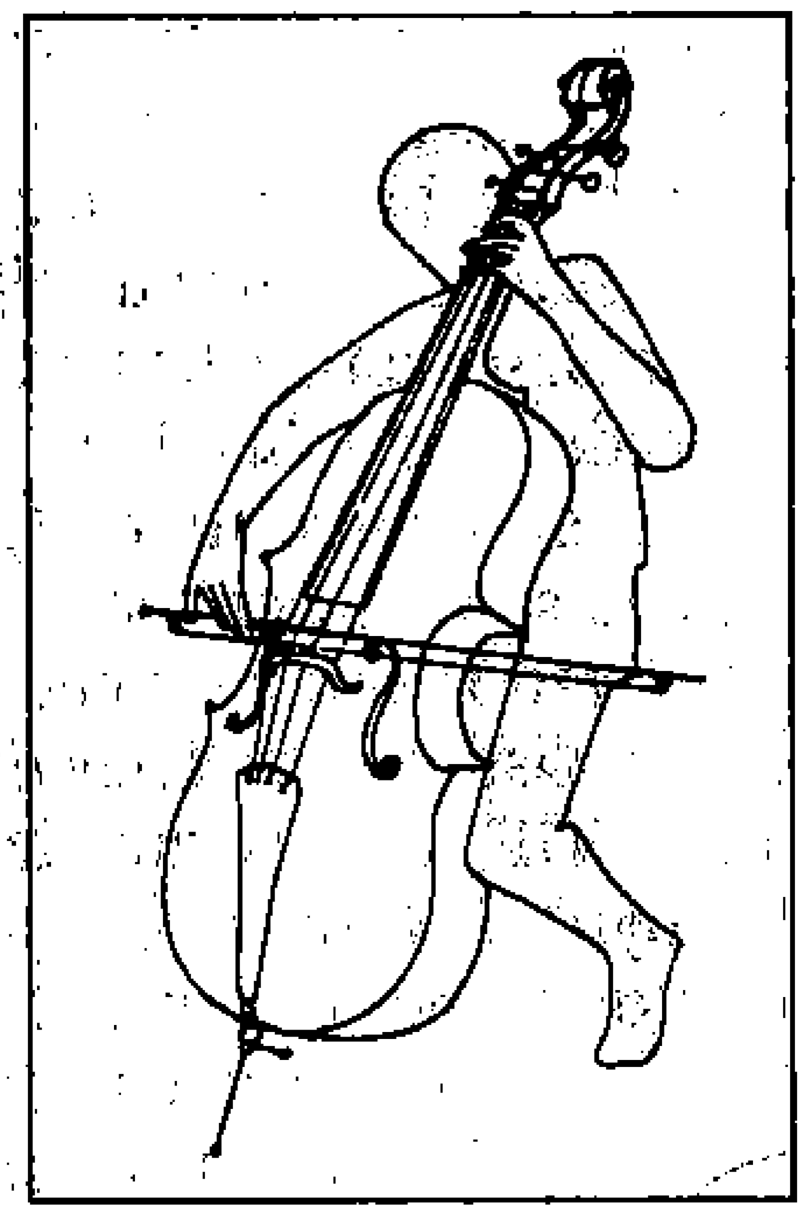
En Italie et hors d'Italie, les autres écoles importantes de lutherie qui fleurirent entre le XVIIe et le XVIIIe s., se rallieront essentiellement aux modèles de l'école de Crémone. Parmi les écoles italiennes, on peut citer celles de Venise (Matteo Goffriller, Domenico Montagnana, Pietro Guarneri da Venezia, Santo Serafino); de Mantoue (Pietro Guarneri da Mantova, Camillo Camilli); de Milan (les Grancino, les Testore, les Landolfi, les Mantegazza); de Naples (les Gagliano). Parmi les luthiers d'autres pays, se distingueront particulièrement : la famille de Johann Christian Hoffmann (1683-1750) en Allemagne; les Lupot, les Chanot et la famille de Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875) en France; les Hill et Barak Norman en Angleterre. Bien que non exempte d'influence crémonaise, l'école tyrolienne fera apparaître des caractères particuliers : elle aura comme chef de file Jakob Stainer (v. 1617-1683) et d'illustres représentants chez les luthiers des familles Albani et Klotz. Aux XIXe et XXe s., la majeure partie des luthiers, italiens ou non, se sont tenus aux modèles des Amati, des Guarneri, et surtout des Stradivari.

• *Répertoire et écoles de violon.* Dès l'origine, le v. imposa sa suprématie dans le cadre de sa famille instrumentale, avec un processus parallèle à celui qui se déroula dans la gestation de la mélodie accompagnée, en détachant la partie supérieure de l'ensemble polyphonique vocal (XVIe s.). Une telle prérogative fit naître le premier répertoire pour violon, embryonnaire au début du XVIIe s. (et, ce qui n'est pas un hasard, en Lombardie, lieu de naissance de l'instrument), avec les compositions de S. Rossi, B. Marini, C. Farina, G.P. Cima, dans les formes (appartenant encore à l'époque de la Renaissance) de la sonate, de la *sinfonia,* de la *canzone,* de la gaillarde et formes similaires. Bientôt, la polyphonie émanant de ces formes se réduisit au dialogue entre 2 violons, soutenus par la basse appelée «continue», assumée soit par un violoncelle et un clavecin, ou par un violoncelle et un orgue : c'est la *sonate a tre* (sonate en trio) typique de l'époque baroque. A la même époque, la *sonate a due* (v. ou autre instrument avec basse continue), plus réduite, se développa, révèlant la recherche ultérieure d'un discours homophonique, ainsi que l'influence de l'air d'opéra. Les cordes furent les véritables protagonistes de la sonate baroque et les progrès de la technique du violon furent un facteur déterminant pour le développement de cette forme. L'âge d'or du v. fut atteint par les sonates de A. Corelli (1653 - 1713), sommet de l'école bolonaise, comptant, entre autres, M. Cazzati, G.B. Vitali, G. Bassani, G. Torelli. L'école bolonaise, — alors que des violonistes allemands comme N.A. Strungk, H.I. Biber, J.J. Walther, rechercheront, à l'aide de compositions extravagantes, une technique nettement virtuose —, préféra observer une admirable sobriété de style, tout en consacrant deux autres formes typiquement baroques, celle du *concerto grosso* (surtout avec Corelli) et celle du concerto pour soliste (avec Torelli), reposant, elles aussi, sur le principe de la virtuosité d'un groupe ou du soliste. Avec et après Corelli, T. Albinoni, E.F Dall'Abaco, F. Geminiani et de nombreux autres, contribueront à utiliser la précision du style idiomatique du v., (c'est-à-dire spéci-

fique de l'instrument et parfaitement adapté à ses ressources techniques) et la virtuosité qui l'accompagnait; mais ce fut certainement Vivaldi (1678-1742) qui, au plus haut niveau, put faire apparaître la faculté d'articulation et de timbre du style idiomatique du v., avec des passages d'une stupéfiante invention, surtout dans ses très nombreux concertos. Les *Trois Sonates* et *Trois Partitas* (v. 1720) de J.-S. Bach constituent un cas spécial et, en substance, isolé : soumettant la nature monodique de l'instrument aux règles rigoureuses de la polyphonie, il y concilia presque miraculeusement le passé et le présent (pour ne pas dire le futur). La *Sonata a due* et la *Sonate a tre* (en trio) furent cultivées également par G.F. Haendel, G. Tartini, N. Porpora, F.M. Veracini, J.-M. Leclair, J.-J.C. de Mondonville, etc. Mais, parallèlement à la *sonate à trois,* la *sonate à quatre* se développa, avec l'adjonction de l'alto et l'élimination du clavecin ou de l'orgue. Avec la sonate à quatre, (dont les premiers exemples sont dus à A. Scarlatti, Vivaldi et Tartini), l'ensemble du quatuor à cordes se constitua et devait connaître de brillants développements jusqu'à nos jours. Cependant, dans la musique profane, le rapport entre un élément protagoniste (comme le v.) et un élément d'accompagnement (comme le clavecin solo ou un ensemble instrumental) persista; de sorte que, dans cette même *sonata a due* — à l'époque où, vers 1730, l'instrument à clavier gagnait en importance face aux cordes — le rapport se renversa en faveur de l'instrument à clavier et donna naissance à la sonate pour clavecin avec accompagnement de v. *ad libitum* ou sans (F. Giardini, G.M. Rutini, M. Vento, etc.).

Le développement d'une technique toujours plus complexe naquit de la continuité d'une didactique transmise et élaborée par le maître pour ses élèves et diffusée dans les différentes écoles. Ceux qui l'élaborèrent et l'appliquèrent dans leurs compositions, furent eux-mêmes de célèbres violonistes virtuoses et professeurs, à commencer par Corelli, à l'école duquel se formèrent G.B. Somis, Geminiani, C.A. Lonati, P.A. Locatelli, M. Fornari, M. Mascitti, P. Castrucci, G.S. Carbonelli, J.-B. Anet et de nombreux autres, italiens ou non. Mascitti et Anet implantèrent l'école de Corelli en France; Geminiani, en Angleterre; Locatelli, dans les Pays-Bas; Somis, lui, fit naître une illustre école à Turin, où brilleront les noms de C.F. Chiabrano, Giardini, G. Pugnani et G.B. Viotti. Vers 1730, Tartini fonda à Padoue sa célèbre école, qui forma P. Nardini, et se ramifia également dans toute l'Europe. J.W.A. Stamitz, fondateur de l'école de Mannheim, et de la symphonie classique, fut également violoniste, tout comme ses fils Carl et Anton, ce dernier, maître de R. Kreutzer à Paris. Pendant tout le XVIII^{e} s., cette ville fut un foyer fécond de virtuoses et de professeurs de violon, très souvent, auteurs d'importantes méthodes : P.-M.-F. Baillot, P. Rode, Viotti, F.-A. Habeneck, J.-F. Mazas y exercèrent. A cette époque, le prodigieux A. Lolli rayonna également de façon active à Stuttgart et à St-Pétersbourg; en Allemagne, en particulier à Leipzig, excella B. Campagnoli. Il faut cependant attendre N. Paganini (1782-1840) pour avoir la révélation d'une virtuosité dépassant les limites de difficulté et d'exécution, de façon incomparable. Paganini développa de façon extraordinaire l'horizon expressif du v., en l'enrichissant d'audaces jusqu'alors impensables; triples cordes, harmoniques doubles, glissandi, registres suraigus, pizzicati avec la main gauche, sauts de corde et arpèges en tout genre. Les acquisitions de langage de tous ces virtuoses, culminant avec les prouesses de Paganini, nourriront la pratique violonistique le long d'un itinéraire qui, né au milieu du XVIII^{e} s., dans un rapport de subordination hiérarchique entre le solo et l'accompagnement, conduira au siècle suivant au rapport dialectique ou même antagoniste entre les interprètes instrumentaux différents, ce qui sera propre au classicisme, puis au romantisme. Seul, le quatuor à cordes — dérivant de la sonate à quatre et conçu, depuis les origines, comme corps instrumental unitaire, dans le respect des nouveaux caractères — continuera toutefois à assigner au premier v. une certaine prédominance : sa fonction de conducteur et de chef fut également observée dans l'orchestre, dont la famille des cordes au complet constitue l'ossature, le premier v., appelé *di spalla* y tenant le rôle de meneur et possédant une autorité spéciale à l'intérieur de l'ensemble. L'histoire du répertoire pour violon, du milieu du XVIII^{e} s. à nos jours, s'identifie avec celle de la musique des époques classique, romantique et contemporaine. Elle est résumée dans les sonates pour v. et piano, dans les autres formes instrumentales de chambre, en particulier dans les quatuors, de Haydn, Boccherini, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Franck, Grieg, Fauré, Debussy, Ravel, Bartók, Schoenberg, Berg, Webern, pour se limiter seulement aux plus grands auteurs; et également dans les concertos, de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Lalo, Bruch, Tchaïkovski, Dvořák, Bartók, Stravinski, Berg, Prokofiev, Schoenberg, pour ne citer que les plus célèbres.

violoncelle instrument de musique à archet, de la famille du violon, né en Italie dans la deuxième moitié du XVI^{e} s. Bien qu'il ait des proportions atteignant plus du double de celles du → violon, il ne diffère pas structurellement de celui-ci, si l'on excepte la pointe de bois ou de métal (appelée pique) de longueur réglable; appliquée à l'extrémité inférieure de l'instrument, elle en constitue le point d'appui, en le tenant soulevé de terre. La pique ne fut appliquée à l'instrument qu'au XIX^{e} s. Déjà au XVI^{e} s., les grands luthiers, A. Amati et Gasparo da Salò, en construisirent de magnifiques exemplaires. A. Stradivari en inventa un dont la caisse harmonique mesurait 79 cm de longueur, puis, la réduisit à 75 cm, dimension ensuite universellement reconnue et admise. Les 4 cordes du v. sont accordées une octave plus bas que celles de l'alto : *do-sol-ré-la* . L'écriture pour v. s'effectue sur 3 clés : de *fa* pour le registre grave, d'*ut* pour le registre médium et de *sol* pour le registre aigu. Initialement utilisé pour remplacer la viole de gambe, l'instrument fut officiellement mentionné sous le terme de *violoncino* en 1641, dans un recueil de sonates de G.B. Fontana. Comme le violon, il trouva sa première affirmation importante d'instrument soliste en Italie, en Emilie, avec les *Sinfonie a due* de G. Bononcini et les *Ricercari* (1689-1691) de D. Gabrielli, les *Sonate* et les *Concerti da camera* de G.M. Giacchini, et les *Divertimenti da camera* de A.M Ariosti. Les ressources techniques de l'instrument seront affinées ultérieurement pendant le



Joueur de violoncelle, instrument cordophone à archet de la famille du violon.

XVIIIe s. à travers les *Sonate* de B. Marcello, E. F. Dall'Abaco, A. Vivaldi, ainsi qu'à travers les concertos de Vivaldi, de L. Leo, de G. Tartini, de G. Platti, sans oublier les singuliers chefs-d'œuvres des *6 Suites* pour v. seul (v. 1720) de Bach. Mais le v. s'imposa définitivement comme instrument soliste, sur le même plan que le violon, avec les 5 *Concertos* de J. Haydn (dont le plus célèbre est celui en ré majeur) et avec les nombreuses œuvres de L. Boccherini, compositeur italien qui réserva une place spéciale à l'instrument dont il était lui-même virtuose (concertos, sonates, quatuors, quintettes, sextuors). Entre temps, de façon analogue à ce qui s'était passé pour le violon, l'école italienne de violoncelle se répandit également à l'étranger grâce à l'enseignement des Piémontais, C. Graziani, G.B. Canavas et du Vénitien, G. Dall'Oglio, exerçant respectivement à Berlin, Paris et St-Pétersbourg. Cependant, à Paris, dans le courant du XVIIIe s., une école française de violoncelle s'était instaurée avec une lignée de maîtres et d'élèves descendant de M. Berteau (J.-B. Cupis, J.-B Janson, J.-B. Tillière, et les frères J.-P. et J.-L. Duport), auxquels s'ajoutèrent, au siècle suivant, J.-H. Lavasseur et A. Franchomme. Au XIXe s., on verra apparaître l'école belge de N.J. Platel, maître de A.F. Servais, et l'école allemande de B.H. Romberg, dont descendront J.J.F. Dotzauer, F.A. Kummer et F.W.L. Grützmacher. Toujours pendant le XIXe s., l'école italienne s'illustrera avec A. Piatti et G. Braga. Aux époques classique et romantique, l'art d'exécution et le répertoire du v. se développèrent, en suivant l'exemple du violon, dans le domaine de la musique instrumentale de chambre, allant des sonates avec piano (dont les plus célèbres sont les 5 *Sonates* de Beethoven et les 2 *Sonates* de Brahms) aux concertos avec orchestre (par ex. le *Triple Concerto* pour piano, violon et v. de Beethoven, le *Double Concerto* pour violon et v. de Brahms, les concertos de R. Schumann, de Lalo, de C. Saint-Saëns et de A. Dvořák). Les compositeurs contemporains continuent à attribuer au v. un rôle de premier plan aussi bien dans la musique de chambre que dans la musique symphonique. Ils ont consacré à cet instrument, entre autres, des sonates (C. Debussy, R. Strauss, I. Pizzetti, A. Casella, S. Prokoviev, A. Honegger, P. Hindemith, Z. Kodály) et des concertos (Pizzetti, Prokoviev, D. Milhaud, Hindemith). Enfin, on peut signaler qu'à notre époque, les plus grandes preuves de l'art de l'interprétation ont été données par des violoncellistes, tels P. Casals et M. Rostropovitch.

violon de fer ou violon à aiguilles, instrument idiophone à cordes construit vers le milieu du XVIIIe s. par le bavarois J. Wilde. Il consiste en une caisse harmonique de forme circulaire, placée horizontalement et munie d'un trou de résonance central, autour duquel sont fixés de nombreux petits clous en fer de différentes longueurs et épaisseurs. En effleurant les clous avec un archet de violon, on obtient des sons subtils et pénétrants.

violone aux XVIe et XVIIe s., nom donné à la contrebasse de viole de gambe, ancêtre de la contrebasse moderne. Il avait un fond plat et 6 cordes, accordées par quarte.

Viotti Giovanni Battista (Fontanetto Po, Vercelli, 1755 - Londres 1824) compositeur et violoniste italien. Etabli à Turin en 1766, il y étudia jusqu'en 1770 avec G. Pugnani. De 1775 à 1783, il fut membre de l'orchestre de la maison de Savoie, accomplissant à la même période une longue et fructueuse tournée avec son maître Pugnani en Suisse, en Allemagne, en Pologne et en Russie, triomphant enfin à Paris au Concert spirituel (1782). Ayant abandonné la carrière de concertiste pour se consacrer à la composition et à l'organisation artistique, en 1789, il ouvrit le Théâtre de Monsieur, à Paris; en raison de la Révolution française, il fut contraint de se réfugier à Londres (1793) qu'il dût cependant quitter en 1798 (s'installant pour une année à Schönfeld, près de Hambourg), à cause de ses tendances politiques. Entre temps, il avait repris son activité de concertiste, devenant également le directeur artistique pour les opéras italiens du King's Theatre. Après divers déplacements entre Paris (où il fut impresario au Théâtre-Italien) et Londres (où il finit misérablement, ayant fait faillite avec le commerce de vins qu'il avait entrepris peu auparavant), il mourut, pauvre, dans cette ville. V. est le dernier représentant, et le plus significatif, de l'école de violon piémontaise. Interprète incomparable (beauté et pureté du son, souplesse de l'archet, noblesse du style), il fut également un grand professeur : à travers ses élèves, J. Rode, F. W. Pixis, etc., il influença l'école française et, indirectement, l'école allemande et hongroise. Compositeur fécond et précoce (il composait déjà à 14 ans), il laissa une production presque uniquement instrumentale (plus une dizaine de pièces vocales de moindre valeur). Une liste sommaire de ses œuvres fait apparaître 29 concertos pour violon (dont le plus célèbre est le dix-huitième, en la mineur), 2 concertos pour piano, 2 symphonies concertantes pour 2 violons et un double concerto pour piano et violon, 19 quatuors, 15 trios pour 2 violons et basse continue, 42 duos pour 2 violons, 12 sonates pour violon et basse continue ou piano, 6 sérénades pour 2 violons, 3 nocturnes pour violon et piano, etc. Dans la production de V., à part son inévitable adhésion aux modèles scholastiques, apparaît une forte veine préromantique, privilégiant le sens mélodique, avec une tendance pour une organisation musicale faisant du contrepoint, non un mécanisme froid, mais un élément de rencontre et de méditation, y compris dans les très nombreux passages techniques et de virtuosité.

Viozzi Giulio, de son vrai nom G. Weutz (Trieste 1912) compositeur et critique musical italien. Il a

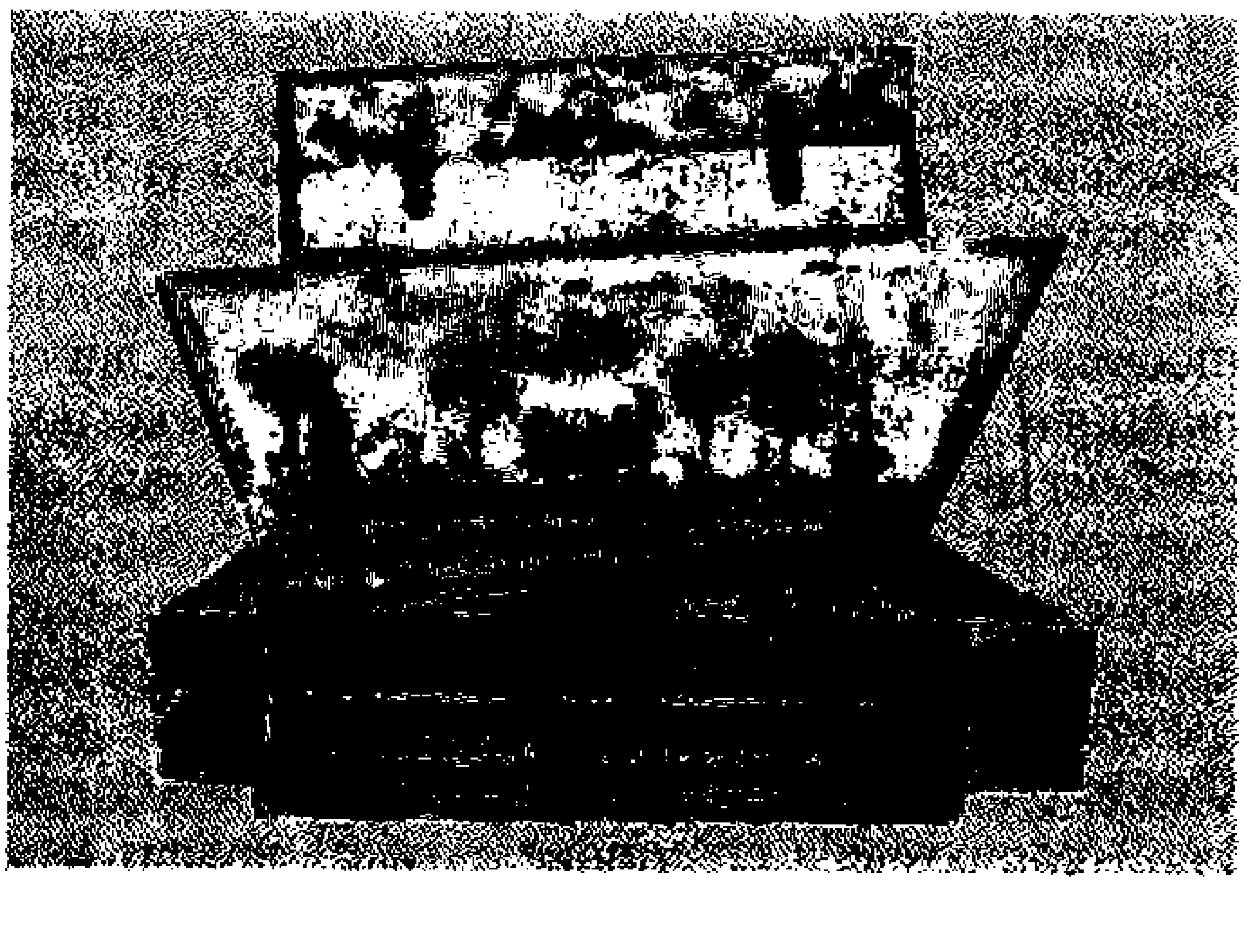
enseigné, à partir de 1939, au Conservatoire de Trieste. Sa production se réclame des courants du XX^{e} s. (de Bartók au premier Stravinski), tout en restant fondamentalement attachée aux expériences de la fin du romantisme; elle comprend 5 œuvres lyriques dont l'acte unique *Allamistakeo*, 1954, 4 ballets, de la musique symphonique dont *Studio su tema in 12 suoni dal «Don Giovanni» di Mozart* («Etude sur un thème en 12 sons du *Don Juan* de Mozart», 1961); *Invenzione-Memorie di Fiemme* («Invention-Mémoires de Fiemme», 1966); *Discorso del vento* («Discours du vent», 1968), de la musique de chambre et pour chœur, plusieurs mélodies et une œuvre radiophonique.

Virdung Sebastian (Amberg v. 1465 -?) théoricien allemand de la musique. Prêtre, il exerça à la cathédrale de Constance (1507-1508) et à Augsbourg (1510). Il est l'auteur d'un traité, *Musica getutscht* (publié à Bâle, en 1511), d'une portée historique importante : il y pose les problèmes concernant la classification, la fabrication des instruments de musique (avec des illustrations intéressantes, en xylographie) et la technique des tablatures pour orgue, luth et flûte. On conserve de lui également quelques lieder.

virelai forme poétique et musicale en langue d'*oïl*, typique des trouvères, répandue en France pendant le Moyen Age. Généralement monodique, mais faisant souvent alterner le soliste et le chœur, le v. se composait métriquement de stances (en général 3), divisées en refrain, strophe et *volta*, auxquels correspondait une structure musicale en deux sections (A, refrain et *volta*; B, strophe). Egalement cultivée en Italie sous des formes proches (*ballate)* et en Espagne (*villancicos*), sa diffusion polyphonique commença avec la production de G. de Machaut (qui en a composé 33, sous le nom de *chansons baladées*, certaines à 2 voix ou monodiques) et se propagea pendant tout le XV^{e} s.

virga signe neumatique simple appartenant à la notation grégorienne, dérivé de la transformation graphique de l'accent aigu (ꞁ). Dans l'usage pratique, la *virga* s'identifie avec le → punctum.

virginal instrument cordophone à clavier, proche de l'épinette, spécifique de la Renaissance anglaise. De forme rectangulaire, petit, muni d'un seul rang de cordes, de meuble et de finition externe très soignés, il était souvent utilisé pour l'éducation musicale des jeunes filles; de là vient probablement son nom (qui, selon certains experts, viendrait au contraire du latin *virga*, correspondant à l'italien *saltarello*, (sautereau), nom de la baguette retenant le plectre qui pince la corde. Le v. fut surtout répandu en Angleterre (où le terme désignait également l'épinette) entre le XVI^{e} s. et le début du XVII^{e} s; il engendra une vaste floraison de compositions spécifiques, qui furent pour cette raison dénommée *virginales* et leurs auteurs, *virginalistes*. Parmi les recueils anglais de musique pour v., on distingue le *Fitzwilliam Virginal Book* (début du XVII^{e} s.); parmi les auteurs, on peut citer W. Byrd, T. Morley, G. Farnaby, J. Bull, O. Gibbons.



Virginal (XVI^{e} s.). Milan, Castello Sforzesco.

virtuose ancien terme, encore en usage, définissant l'interprète qui a atteint une grande perfection technique. // *V. da* (ou *di) camera*, désigne, à l'époque baroque, les musiciens au service privé des cours et des nobles.

Visconti Gasparo (Crémone 1683 -?) violoniste et compositeur italien. Noble amateur, élève de Corelli; de 1702 à 1705, il fut concertiste virtuose à Londres avant de revenir à Crémone où il enseigna. Il composa de la musique instrumentale, influencée par Vivaldi (divers concertos pour violon et cordes) et par Corelli (*Sonate a due*). Ses *Arie a due parti per flauto* connurent une grande renommée en Angleterre.

Visée Robert de (? v. 1660 - Paris v. 1720) guitariste, théorbiste et compositeur français. Il exerça à la cour de Louis XIV. Il a publié des recueils pour guitare (1682 et 1686) et pour théorbe (1716). Sa production comprend des danses qui s'enchaînent dans des *Suites*, dans lesquelles il montre une élégance raffinée et une riche invention.

Višnevskaïa Galina Pavlovna (Léningrad 1926) soprano soviétique. Après des études au Conservatoire de Léningrad, elle fit ses débuts dans l'opérette (1944), puis s'affirma au Bolchoï de Moscou (à partir de 1950) et dans les plus grands théâtres européens, par ses capacités d'interprétation et ses talents scéniques, dans le répertoire russe mais également dans les opéras de Puccini et de Verdi. Elle a souvent chanté en concert, où elle se produit avec son mari, le célèbre violoncelliste M. Rostropovitch.

Vitale Vincenzo (Naples 1908-1984) pianiste italien. Il étudia à Naples et à Paris avec A. Cortot, et il enseigna dans plusieurs conservatoires italiens; il termina sa carrière comme titulaire du cours de perfectionnement à l'Académie Sainte-Cécile de Rome. Il se produisit en concert mais il est surtout connu comme professeur : il eut en effet comme élèves B. Canino, C. Bruno, M. Campanella et L. De Fusco. Il édita, avec un groupe d'élèves, la première discographie intégrale du *Gradus ad Parnassum* de M. Clementi.

Vitali Filipo (Florence v. 1590 - 1653) compositeur et chanteur italien. Prêtre, il exerça à Florence, Turin, Rome et Bergame. Dans sa vaste production, influencée par la Camerata fiorentina, la «fable en musique» *l'Aretusa* (Rome, 1620), eut une importance historique particulière, car elle représente la synthèse entre le *recitar cantando* et la tradition polyphonique romaine. En outre, il écrivit pour le théâtre *Eco e Narciso* et des musiques pour intermèdes, et publia 12 recueils de compositions profanes *da cantare e suonare*, de 1 à 6 voix (madrigaux et œuvres ana-

logues) et 4 compositions de musique sacrée, également jusqu'à 6 voix (motets, hymnes, psaumes).

Vitali Giovanni Battista (Bologne 1632 - Modène 1692) compositeur et violoniste italien. Auteur de cantates et d'oratorios, il excella dans la production instrumentale, où il réalisa une synthèse entre l'écriture contrapuntique de la sonate *da chiesa* et la libre invention mélodique de la sonate *da camera*. Influencé par Lully, avec G. Torelli, il fut l'un des premiers à introduire le menuet dans la suite italienne. De ses 14 œuvres éditées, 12 sont instrumentales et 2 sont constituées de psaumes et d'hymnes concertants.

Vitali Tomaso Antonio (Bologne 1663 - Modène 1745) violoniste et compositeur italien. A partir de 1675, membre de l'orchestre de la cour d'Este à Modène, avec son père Giovanni Battista, il en devint le chef d'orchestre en 1707. Virtuose et professeur, il forma de talentueux violonistes (parmi lesquels Dall'Abaco) et publia 4 recueils de *Sonate a due e tre da camera o da chiesa*, influencées, dans la forme et dans le style, par les modèles de son père et de Corelli. On lui attribue une célèbre *Chaconne* pour violon obligé.

Vitols Jazeps → Wihtol, Joseph.

Vitry Philippe de (Vitry, Champagne, 1291 - Meaux 1361) théoricien de la musique et compositeur français. Il exerça une activité politique et diplomatique et écrivit une quinzaine de motets, en plus de diverses œuvres théoriques et poétiques; parmi celles-ci le traité *Ars nova* (v. 1320), dont dérivera le nom des nouvelles tendances stylistiques développées en France et en Italie, entre 1315 environ et le début du XV^{e} s. (→ ars nova), revêt une importance historique particulière.

Vittadini Franco (Pavie 1884-1948) compositeur et chef d'orchestre italien. Lié à la tradition du XIX^{e} s., il écrivit 8 opéras (dont *Anima allegra*, 1921) et 4 ballets (dont le populaire *Vecchia Milano*, 1928), ainsi que de nombreuses compositions sacrées et des pièces symphoniques, de chambre, pour orgue, pour piano et des mélodies.

Vittori Loretto, pseudonyme de Orbeto Rovitti (Spolète, 1604 - Rome 1670) sopraniste et compositeur italien. Après avoir été au service de la cour des Médicis, à Rome, il fit partie de la chapelle pontificale, participant également à l'exécution d'œuvres et de cantates de Luigi Rossi. Il composa des arias, des opéras (sur ses propres livrets), des oratorios et des cantates.

Vitzthumb Ignaz (Baden, Vienne 1720 - Bruxelles 1816) chef d'orchestre, compositeur et imprésario hollandais, d'origine autrichienne. En 1734, il quitta Vienne pour Bruxelles, où il termina ses études. Nommé en 1769 chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie, il en assuma la gestion en 1772 avec L.C. Despièrrières, conduisant cette institution à un très haut niveau qualitatif (parmi les auteurs représentés, Grétry et Gluck). Il fut ensuite directeur du théâtre de Gand (1779-1781), maître de la chapelle royale de Bruxelles (1786-1791), directeur d'une compagnie d'opéras à Amsterdam; il rentra enfin à Bruxelles où il mourut dans la pauvreté, après avoir vainement tenté de reprendre une carrière d'imprésario.

Vivaldi Antonio (Venise 1678 - Vienne 1741) compositeur et violoniste italien. Son père, Giovanni Battista, était violoniste à la chapelle de Saint-Marc à Venise; Antonio étudia avec lui et, peut-être, pour une courte période, avec G. Legrenzi. Ordonné prêtre en 1703 (et immédiatement surnommé *il Prete rosso* — « le Prêtre roux » — à cause de sa chevelure), il fut dispensé de célébrer la messe à cause de son mauvais état de santé. Il entra alors comme professeur de violon au Conservatoire della Pietà, où il resta jusqu'en 1740; tout comme les conservatoires napolitains, cet établissement était l'un des quatre instituts vénitiens portant assistance (en générale gratuite) aux orphelins, enfants illégitimes ou malades. V. y assura tour à tour, — avec quelques interruptions dues à des voyages — les charges de maître de chapelle, maître de chœur et « maître des concerts », au début sous la férule de F. Gasparini et ensuite (à partir de 1713) en qualité de responsable. Dans ce conservatoire, réservé uniquement au sexe féminin, l'activité musicale des « petites filles » était célèbre; chaque dimanche et jour férié, cachées à la vue du public par une épaisse grille, des chanteuses et instrumentistes anonymes (pour lesquelles V. écrivit la majeure partie de ses concertos, œuvres de musique sacrée et cantates) faisaient une démonstration de leur talent. Le premier recueil édité des compositions de V. remonte à 1705 (jusqu'en 1740, on en comptera en tout 14, bien que les deux derniers soient d'attribution douteuse); la représentation du premier opéra (*Ottone in Villa*) date de 1713, et fut suivie de beaucoup d'autres. V. s'absenta certainement très souvent de Venise (de 1725 à 1735, sa présence à la Pietà n'est attestée par aucun document) pour se rendre à l'étranger (à Prague, Vienne et Amsterdam), souvent en compagnie de la cantatrice Anna Giraud. La raison de son séjour à Vienne, où il mourut dans la pauvreté, n'est pas non plus expliquée.

La redécouverte de l'immense patrimoine instrumental de V., (auquel on doit ajouter sa production de musique vocale) est postérieure à 1945. Avant, le « Prêtre roux » devait sa célébrité uniquement pour les rapports entre son œuvre et l'exégèse des œuvres de Bach, développée dans les dernières décennies du XIX^{e} s. et destinée à explorer les zones limitrophes du style de Bach (qui transcrivit 10 concertos de V., entre autres). Il est étonnant de constater que, des 450 concertos environ de V. (portés à notre connaissance, mais le catalogue reste ouvert, car d'autres œuvres sont retrouvées, de temps en temps, dans les archives), seulement 84 d'entre eux aient été publiés du vivant de l'auteur, qui connut pourtant une grande renommée et jouit d'un extraordinaire prestige dans toute l'Europe. Le catalogue des concertos de V.

A. Vivaldi, caricature de P.L. Ghezzi.

compte 252 concertos pour 1 ou plusieurs violons, 6 pour viole d'amour, 27 pour violoncelle, 2 pour mandoline, 16 pour flûte (ou piccolo), 15 pour hautbois, 39 pour basson, 1 pour trompette, 2 pour cor, 26 pour ensemble à cordes, 51 pour ensemble divers, toujours accompagnés de l'ensemble à cordes et de la basse continue. Ses concertos, presque tous de forme tripartite typique (allegro, adagio, allegro) portent parfois des titres descriptifs ou à programme; on peut citer : *Il Gardellino, la Tempesta di mare, la Pastorella, Madrigalesco, Alla rustica, la Notte, Il Riposo, l'Inquietudine, Il Sospetto, Il Piacere, la Caccia, l'Amoroso,* sans oublier les quatre célèbres concertos des *Saisons.* Des 14 recueils édités, 9 sont des concertos et ils furent tous publiés à Amsterdam; quelques-uns portent des titres curieux : *l'Estro armonico,* op. 3 (1712), *la Stravaganza,* op. 4 (1712 - v. 1713), *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione,* op. 8 (v. 1725) et *la Cetra,* op. 9 (1728).

Le plus important de ces recueils est probablement *l'Estro armonico,* op. 3, (dédié à Ferdinand III de Toscane), amplement valorisé par Bach, qui transcrivit 6 des 12 concertos qui le composent; il comprend 4 concertos «avec violon obligé» (donc, pour solistes : les numéros 3, 6, 9 et 12) et 8 *concerti grossi* (avec 2 ou 4 violons obligés). Dans cette œuvre, on retrouve toute la force expressive de Vivaldi : la pulsation rythmique, l'harmonie concentrée dans le chant des adagios, la polyphonie limpide des fugatos, le goût pour la recherche du timbre et l'invention du son, la virtuosité employée au moyen d'un *cantabile* fleuri. Dans les concertos pour solistes, les *allegros* sont conçus selon le schéma typique faisant alterner les *tutti* (4 ou 5 épisodes) et les passages solistes (3 ou 4 épisodes), avec un discours plus consistant et plus virtuose dans le premier mouvement; le mouvement central est de brève durée et confère généralement une plus grande place au soliste, qui exécute des passages très ornés et très chantants. Dans les 4 concertos pour 2 violons, la structure stylistique obéit à 2 principes différents : le principe du concerto pour soliste (les n° 5 et n° 8) et du *concerto grosso* (n° 2 et n° 11), réalisé davantage selon le procédé du style d'église (sévère et plus lié au jeu contrapuntique), que du style de chambre (brillant et insérant des mouvements de danses). Enfin, parmi les 4 concertos pour 4 violons, 2 d'entre eux réalisent une conception ultérieure du concerto pour soliste (n° 1 et n° 4), alors que les autres (les n°7 et n°10) montrent une amplification du *concertino* (4 violons et violoncelles) dans le domaine du *concerto grosso.* Le style *da camera* s'affirme dans les concertos n° 1 et n° 10, les n° 4 et n° 7 étant plutôt des concertos *da chiesa.* C'est indubitablement dans ses concertos pour 4 violons que le recueil de *l'Estro armonico* trouve ses plus grandes preuves d'originalité et de nouveauté, par la tentative de créer de nouvelles voix expressives en exploitant les structures «d'ensemble» propres à l'ancienne organisation polyphonique des chœurs vénitiens.

L'op. 8 (*Il Cimento dell'armonia et dell'invenzione*) est particulièrement remarquable : il s'ouvre avec les 4 *Concertos des Quatre Saisons,* précédés de sonnets explicatifs. La structure est celle du concerto pour soliste, mais le matériau sonore y est organisé selon de nouveaux critères. Le musicien semble se dégager du formalisme traditionnel pour chercher une nouvelle liberté expressive, qui s'exprime justement grâce aux descriptions bizarres et colorées, à la reconstruction d'atmosphères naturalistes et aux effets imitatifs. L'invention de Vivaldi est ici surprenante, comme l'est, du reste, en tous points, l'ensemble étonnant de ses 450 concertos, qu'ils soient en recueils ou «libres» et destinés aux instruments les plus disparates (les seuls instruments important exclus étant les instruments à clavier). L'op. 10 de 1728 est dédié, comme les op. 8, 9, 11, 12 au prince Philippe de Hesse-Darmstadt, qui employa V. entre 1719 et 1722, à l'époque où le margrave était devenu gouverneur de Mantoue. Il comprend 6 concertos pour flûte (3 d'entre eux intitulés, *la Notte, Il Gardellino, la Tempesta di mare*), dont on connaît, à l'exception du n° 4, une version manuscrite, probablement antérieure à celle éditée, et pour un ensemble instrumental différent. Le manuscrit contenant ces compositions (conservées au Fondo Giordano qui, avec le Fondo Foà — tous deux à la Bibliothèque nationale de Turin — constituent le plus grand regroupement existant des manuscrits de Vivaldi), possède un unique concerto *a flauto solo,* alors que les quatre autres sont des concertos d'ensemble, c'est-à-dire pour plusieurs instruments.

Une place moindre que celle occupée par les concertos est tenue par les 22 *Sinfonie,* (structurellement semblable aux concertos) et par les œuvres de musique de chambre (73 sonates, dont 42 imprimées), parmi lesquelles le recueil, *Il Pastor fido,* op. 13, v. 1737, probablement apocryphe.

La production de musique vocale de V. reste encore insuffisamment étudiée, et pose, en premier lieu le problème des opéras. Le nombre traditionnel de 46 opéras, répertoriés dans l'œuvre de V. et parmi lesquels figurent *Scanderberg,* 1718; *Il Giustino,* 1724; *Orlando furioso,* 1727; *la Fida Ninfa,* 1732; *l'Olimpiade* (1734), semble avoir été modifié par de récentes découvertes qui porteraient le nombre de ses œuvres lyriques à 70 ou même 90, (en comptant les pastiches et les remaniements). Dans ce domaine, si V. n'apporta pas une importante contribution, il créa néanmoins des arias et des interventions instrumentales et chorales très riches, comme celles de l'oratorio *Juditha triumphans* (1716), de la grande sérénade, *la Senna festeggiante* (v. 1720) et des 40 autres cantates de chambre.

Sa production sacrée, de haut niveau, comprend une soixantaine de compositions parmi lesquelles une *Messe* complète, retrouvée récemment, quelques sections de messes (deux *Gloria,* 1 *Credo,* 1 *Kyrie*) et divers psaumes (2 *Beatus vir,* 2 *Dixit Dominus,* 1 *Nisi Dominus,* 3 *Laudate pueri,* 1 *Laetatus sum,* 2 *Magnificat*) et autres œuvres, comme 2 *Salve Regina,* 1 *Stabat Mater* et des motets concertants. L'inspiration chorale et soliste de V. (avec démonstration de virtuosité) occupe la même place, mais la première semble donner de meilleurs résultats : la conception architecturale admirable, la pureté de lignes, la pratique polyphonique à la fois contrôlée et humaine, symboles des plus hautes réalisations de la Renaissance, trouve un dernier écho dans les pages de V.

Vives Amadeo (Collbató, Barcelone, 1871 - Madrid 1932) compositeur espagnol. Elève de F. Pedrell, il composa une centaine de zarzuelas (dont la célèbre

Maruxa, 1914, version d'opéra, 1915 et *Doña Francisquita*, 1923), des opéras-comiques (sous l'influence de l'opéra-comique français), des chœurs, des mélodies et des pièces pour piano.

Viviani Giovanni Bonaventura (Florence? XVII[e] s. -?) compositeur italien. Il fut maître de chapelle à Innsbruck, puis à Venise (où il mit en scène une représentation de l'opéra *Scipione africano* de F. Cavalli, en y ajoutant quelques arias), à Naples et à Pistoia. Il composa des œuvres lyriques, des oratorios et des cantates dans les style de A. Cesti, et publia des œuvres de musique vocale (sacrée et profane) et instrumentale (*Sonate a tre*, danses et arias pour violon ou trompette seule, *da camera* ou *da chiesa*).

Vlad Roman (Cernăuti, Bucovina, 1919) pianiste, compositeur et critique musical roumain naturalisé italien. Il étudia dans son pays d'origine puis se perfectionna à Rome avec Casella. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à la musique contemporaine (dont *Stravinski*, 1958, et *Storia della dodecafonia*, 1958). Il a composé des œuvres lyriques, des ballets (*Il Gabbiano*, «la Mouette» d'après Tchékov, 1968), des musiques de film, des musiques pour orchestre, symphoniques et vocales (dont la cantate I, II et III) et de chambre (*Studi dodecafonici*, 1943 et 1957, pour piano, etc.), de la musique de scène. Il utilise une technique dodécaphonique libre dans un esprit essentiellement éclectique et exempt de tout radicalisme.

Vladigherov Pančo (Zurich 1899 - Sofia 1978) pianiste et compositeur bulgare. Dans sa production théâtrale, symphonique et de chambre, influencée par Bartók, il s'est souvent inspiré de la musique populaire bulgare.

Vlasov Vladimir Alexandrovitch (Moscou 1903) compositeur soviétique. C'est l'un des représentants les plus significatifs de l'école «réaliste»; il a composé des opéras lyriques, des ballets, des cantates et des pièces symphoniques, en s'inspirant constamment du patrimoine folklorique national.

vocalise chant ou fragment mélodique exécuté sur une ou plusieurs voyelles soit à des fins artistiques, soit, souvent, dans un but didactique selon certaines formules (gammes, arpèges et procédés analogues). La pratique de la v., connue chez les Egyptiens et les Hébreux, passa dans la liturgie chrétienne (Alleluia, Kyrie, antienne, graduel) et ensuite dans les mélodies profanes monodiques et polyphoniques à partir du XII[e] s., ce qui favorisa les causes d'un développement plus ample des v. dans les arias des opéras et des cantates de l'époque baroque.

vocoder instrument électronique créé dans les années 1940 pour produire synthétiquement la voix et qui fut employé par la suite en musique pour le traitement de sonorités autres que vocales. Il utilise la technique de la → synthèse soustractive du son qui, en version analogique, est appliquée à une série de filtres statiques. Le fonctionnement du v. est fondé sur deux procédés parallèles : le premier d'analyse et le second de synthèse. La phase d'*analyse* décompose le son d'entrée (dit d'origine) grâce à une première série de filtres à bande passante très étroite, étalonnée de manière à couvrir tout l'ensemble des fréquences audibles. A la sortie de chaque filtre, on extrait l'→ enveloppe d'amplitude. Dans la phase de *synthèse*, un autre son, (dit de remplacement) est filtré par une seconde série de filtres, analogue à la première, en appliquant à la sortie de chaque filtre l'enveloppe d'amplitude correspondante, extraite durant la phase d'analyse. De cette manière, le son de remplacement suit l'articulation du son d'origine. Par exemple, si le son d'origine est un son parlé et le son de remplacement un bruit blanc, on obtient un effet de murmure semblable au son parlé d'origine. L'effet est totalement différent si le son de remplacement est produit par un orchestre ou par un clavecin. D'autres effets sont obtenus en détournant la correspondance entre les filtres d'analyse et ceux de synthèse. Le v. est utilisé en musique électronique, par certains groupes de musique rock et, notamment, dans les exécutions en direct grâce à sa caractéristique de fonctionnement en temps réel. Dans la musique informatique, on utilise des programmes particuliers, qui étendent le principe du v. à des systèmes de filtres dynamiques afin d'en augmenter considérablement les potentialités.

Vogel Johann Christoph (Nuremberg 1758 - Paris 1788) compositeur français d'origine allemande. Il fut l'ami et le disciple de Gluck. Il a composé deux opéras, des symphonies, des concertos et des œuvres de musique de chambre, en privilégiant le cor, dont il jouait en virtuose (comme, par ex., dans les 6 quatuors pour cor et cordes).

Vogel Johannes Emil (Wriezen sur Oder 1859 - Nikolassee, Berlin, 1908) musicologue allemand. Elève à Berlin de Ph. Spitta et de F.X. Haberl, il se perfectionna en Italie, où il soutint une thèse sur Monteverdi. Il publia plusieurs essais sur la musique italienne, dont une importante bibliographie sur le madrigal italien.

Vogel Vladimir (Moscou 1896 - Zurich 1984) compositeur russo-allemand naturalisé suisse. Elève de Busoni à Berlin, il vécut surtout en Suisse à partir de 1933. Son fort tempérament lyrico-dramatique s'exprima avec bonheur dans les oratorios profanes *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* («la Chute de Wagadù pour cause de vanité») pour solistes, chœur et cinq saxophones (1930) et *Thyl Claes* pour soprano, récitants, chœur parlé et orchestre (1938-1845) : deux partitions d'un remarquable engagement structural et stylistique, dans lesquelles des résultats expressifs et phoniques originaux sont obtenus grâce à l'utilisation du *Sprechchor* (chœur parlé). Les caractères et les lignes mélodiques d'un langage influencé par Scriabine et Busoni, par l'expressionnisme et par le dodécaphonisme, mais marqué d'une forte empreinte personnelle, apparaissent également dans la cantate *Arpiade* (sur un texte de Hans Arp) pour soprano, chœur parlé et cinq instruments (1954); dans le «récitatif et épitaphe» *A la mémoire de G.B. Pergolèse* pour ténor et orchestre (1959); dans le poème *Du cahier de Francine, sept ans* pour chant, flûte et piano; dans les *Gœthe-Aphorismen* pour soprano et cordes (1954) et les *Sieben Aspekte einer Zwölftonreihe* («Sept Aspects d'une série de douze sons») pour orchestre (1950); enfin, dans la *Symphonie fuguée in memoriam de F. Busoni* et dans l'*Epitaffio per Alban Berg* pour piano.

Vogelweide Walter von der → Walther von der Vogelweide.

Vogl Heinrich (Munich 1845-1900) ténor et compositeur allemand. Il fit ses débuts à Munich en 1865 dans le *Freischütz* de Weber. Il s'affirma rapidement

grâce à sa sensibilité d'interprétation et ses exceptionnelles capacités théâtrales et se couvrit de gloire dans le répertoire wagnérien. Il composa l'opéra lyrique *Der Fremdling* (1899) et certains lieder. Thérèse Thomas (1845-1921), son épouse, soprano dramatique, fut elle aussi une excellente interprète de Wagner.

Vogler Georg Joseph, dit «l'Abbé» V. (Pleichach, Wurzbourg 1749 - Darmstadt 1814) compositeur allemand, organiste et théoricien de la musique. Après de premières études musicales et humanistes, il devint chapelain à la cour de Mannheim (1772). De 1773 à 1775, en Italie, il étudia avec le Padre Martini et le Padre Vallotti et se perfectionna en théologie à Rome. Rentré à Mannheim, en 1776, il y fonda une école musicale qui se distingua par la nouveauté de ses méthodes didactiques. Claveciniste et organiste virtuose, il voyagea longtemps dans toute l'Europe. En 1807, il fut nommé maître de chapelle à la cour de Darmstadt, où il compta, parmi ses élèves, Weber et Meyerbeer. Théoricien éminent (il publia plusieurs traités et des méthodes sur les sujets musicaux les plus disparates), il fut un compositeur très fécond, habile dans le traitement de l'orchestre et de la voix. Ses trois œuvres lyriques (dont *Gustav Adolph*, 1788, en suédois) et diverses œuvres de scène mineures font preuve d' efficacité et de suggestion; ses lieder (forme qu'il traita déjà dans un esprit presque romantique) sont également très intéressants. Dans sa production, on trouve des pièces variées de musique sacrée et des compositions profanes pour chœur, ainsi qu'un nombre assez considérable d'œuvres instrumentales, (dont 3 symphonies, une trentaine de concertos pour piano ou clavecin, de nombreux quatuors et des trios pour piano).

Voigtländer Gabriel (Reideburg, Halle, 1596 - Nykøbing, Danemark, 1643) instrumentiste et poète allemand. Trompettiste de la ville de Lübeck, puis exerçant à la cour de Copenhague, il recueillit des mélodies de différents auteurs et pour instruments variés, en y adaptant ses textes poétiques : 93 d'entre eux figurent dans l'anthologie, *Oden und Lieder* (1642) importante pour l'histoire du lied monodique avec basse continue.

voix terme qui se réfère à la particularité de tout son émis par l'appareil phonatoire de l'homme. La v. humaine, parlée et chantée, est le résultat d'un processus qui engage de façon coordonnée le système respiratoire, celui du larynx et le système de résonance (voir Précis d'acoustique, la Voix). La production de la v. s'effectue donc lorsque le flux respiratoire, sous l'effet des mouvements du thorax, du diaphragme et des parois abdominales, arrive à la hauteur du larynx et se transforme en corps vibrant sous l'action des cordes vocales. Le son, dit fondamental, du larynx, qui est exprimé par ces vibrations, est amplifié et intégré à des sons harmoniques dans les cavités de résonance situées au-dessous et au-dessus de la glotte, ce qui produit la voix proprement dite. La différence entre v. parlée et v. chantée consiste, avant tout, en une plus grande *intensité*, ou *volume* (dépendant de l'amplitude des vibrations et de l'énergie de l'expiration) que le chant demande par rapport au discours. Une seconde différence est introduite par la durée des sons, à partir du moment où une phrase musicale obéit à des rythmes et à des pauses qui, souvent, ne coïncident pas avec les rythmes et les pauses d'un discours. Il en résulte que, dans le chant, les phases d'inspiration et d'expiration sont réglées, grâce au diaphragme, de manière différente de celles du discours. Mais la principale différence entre v. parlée et v. chantée réside dans le fait que, dans le chant, tous les sons présentent une intonation qui répond aux intervalles et aux tonalités d'un système musical, tandis que, dans le discours, seuls quelques sons possèdent cette caractéristique. La *hauteur* des sons est donc conditionnée par plusieurs critères; elle dépend du nombre de vibrations et elle est, de temps en temps, déterminée par des modifications, soit du comportement du larynx, soit du flux de l'expiration. L'action exercée lors du chant par le système respiratoire et par le larynx, pour obtenir des sons d'une intensité, d'une durée et d'une hauteur qui répondent aux nécessités d'une phrase mélodique, est complétée par l'intervention des résonateurs. Les cavités situées au-dessus et au-dessous de la glotte (notamment les cavités nasales et la cavité orale) produisent une action non seulement plus accentuée que dans la production de la v. parlée, mais interviennent également sur l'intensité et sur la hauteur du son, ainsi que sur la formation du timbre musical, d'autant plus riche et suggestif que la présence de sons harmoniques est importante. On distingue en outre les différences entre v. parlée et v. chantée dans l'articulation et le rythme des consonnes (qui, dans le chant, peuvent être, selon les nécessités expressives, beaucoup plus énergiques ou beaucoup plus atténuées que dans un discours), ainsi que dans la teinte des voyelles qui subissent, dans la v. chantée, notamment pour des raisons techniques, des altérations ou des ajustements, tels que le *a arrondi* (c'est-à-dire prononcé presque comme un *o*) ou le *voile*, ou *couverture*, des sons des notes aiguës. Il faut enfin rappeler qu'il subsiste, entre la v. parlée et la v. chantée, des stades intermédiaires qui sont progressivement représentés par la déclamation des orateurs ou des acteurs, par le récitatif et par la déclamation musicale. La v. chantée dans sa manifestation la plus complète et la plus évoluée (l'exécution d'un opéra) comporte une technique de phonation très rigoureuse (→ chant). Parmi les v. féminines, le soprano est la plus claire et la plus étendue dans le registre aigu, tandis que le contralto est la plus grave, la plus intense et, également, la plus étendue dans le registre grave. La troisième voix féminine, le mezzo-soprano, possède les caractères intermédiaires entre le soprano et le contralto. On trouve une situation analogue dans les v. masculines, entre ténor, basse et baryton. Dans l'opéra des XVII^{e} et XVIII^{e} s., et du début du XIX^{e} s., ainsi que dans le chant d'église de la fin du XVI^{e} s. jusqu'au début de notre siècle, il existait des castrats, puis des faussets. La castration, pratiquée avant la → mue, déterminait un timbre blanc qui participait à la fois de celui des enfants et de celui des femmes. Les castrats «artificiels», aujourd'hui connus sous le nom, plutôt impropre, de hautes-contre, possèdent un timbre proche du timbre féminin; grâce à une technique spéciale, ils chantent (comme les femmes, comme les enfants et comme les castrats) une octave au-dessus de celle de la pleine voix virile. L'exécution, dans des œuvres anciennes, des partitions écrites pour des castrats est aujourd'hui confiée à des voix de hautes-contre. // Pour *v. de poitrine* et *v. de tête* → registre. // En ce qui concerne le contre-

point, on appelle aujourd'hui v. toute ligne mélodique, exécutée par un ou plusieurs instruments ou v. humaines, qui se déroule parallèlement à une autre.

voix céleste registre d'orgue ajouté à l'instrument vers le milieu du XIX^{e} s. Accordé légèrement en dessous ou au-dessus des autres registres, il produit des battements et, donc, un effet de vibrato. Il a une sonorité délicate.

voix humaine, *vox humana*, registre d'orgue, synonyme de → unda maris → piffero (*fiffaro*). // Nom attribué à un hautbois ténor construit en Angleterre au XVIII^{e} s., caractérisé par un profil externe linéaire, privé de renflement même à la hauteur du pavillon et par un tuyau plié en angle pour l'anche.

Volbach Fritz (Wipperfürth, Rhénanie, 1861 - Wiesbaden 1940) compositeur, chef d'orchestre et musicologue allemand. Il se produisit comme chef d'orchestre et enseigna dans plusieurs villes allemandes. Il fonda, à Mayence, le premier festival consacré à Haendel. Comme compositeur, il resta lié de manière conventionnelle à la fin du romantisme. Il publia des essais critiques sur le chant grégorien, l'orchestre, les formes vocales, Haendel, Beethoven et la musique allemande du XIX^{e} s.

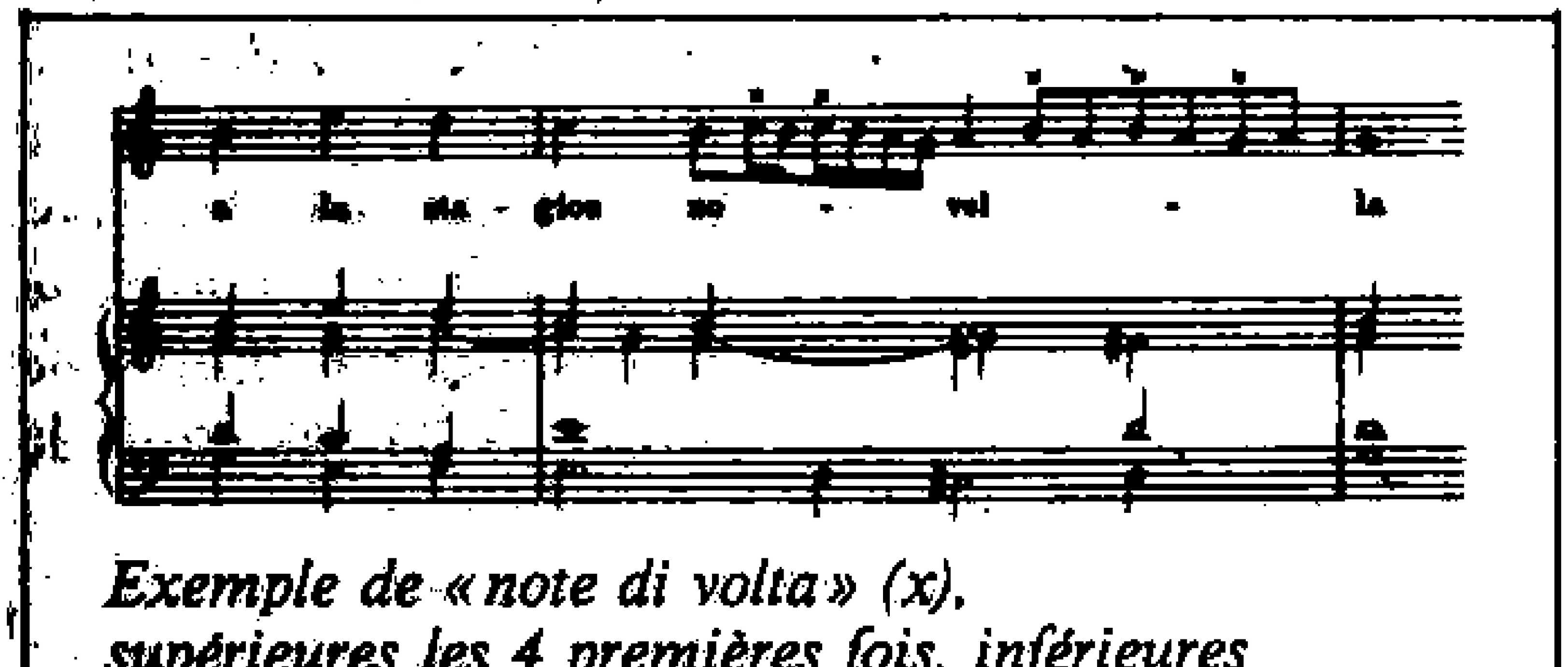
Völker Franz (Neu-Isemburg 1899 - Darmstadt 1965) ténor allemand. Il fit ses débuts en 1926 à Francfort dans *Fidelio* et chanta à l'Opéra de Berlin de 1935 à 1944; puis il se produisit également à Bayreuth, Vienne, Londres et Munich (1944-1949). Avec une voix sonore et souple, il fut un interprète célèbre de *Lohengrin* et de *la Walkyrie*.

Volkmann Friedrich Robert (Lommatzsch, Saxe, 1815 - Budapest 1883) compositeur et professeur allemand. Il travailla à Prague, Vienne et Budapest. Sa production (symphonique, vocale et instrumentale, sacrée et de chambre) reste liée aux formes romantiques de Mendelssohn et de Schumann.

Volkonski Andreï Michaïlovitch (Genève 1933) compositeur, claveciniste et chef d'orchestre soviétique. Il étudia à Genève et à Paris, puis poursuivit sa formation à Moscou à partir de 1950 avec Chaporine; il se signala en 1956 avec *Musique stricte* pour piano, proche, sous certains aspects, du dodécaphonisme de Schoenberg. Par la suite, il se rapprocha de Webern et d'un délicat pointillisme : *les Plaintes de Chtchaza* (1961) pour soprano et instruments ont connu une large diffusion en Occident. Au cours de sa recherche, qui lui a valu des attaques de la part de la censure officielle soviétique, il a également accueilli des suggestions de Boulez et de Stockhausen.

Volkslied → lied.

volta danse à 6/8, de mouvement enlevé, répandue aux XVI^{e} et XVII^{e} s. en Italie, en France et en Angleterre (où, connue également par Shakespeare, elle était nommée *lavolta* ou *levalto)*. Dérivée de la gaillarde, elle fut longtemps critiquée par les bien-pensants, à cause de son caractère effréné. // Section conclusive de la stance, dans la *ballata* italienne, correspondant, dans la structure musicale à la → reprise. // Dans la notation actuelle, 1^{a} v. et 2^{a} v., désignent la répétition d'un refrain avec des conclusions diverses, signalées justement par ces deux locutions. // Dans une ligne mélodique, on appelle *nota di v.* la note, étrangère à l'accord, qui, sur un temps faible, passe de façon transitoire et par degré conjoint d'une note réelle (la note de l'accord) à une autre note réelle. Elle se distingue de la *note de passage* dans le sens qu'elle ne comble pas, comme cette dernière, l'intervalle entre l'une et l'autre.



Exemple de « note di volta » (x), supérieures les 4 premières fois, inférieures la dernière fois (extrait de « I'mi son giovinetta », 1601, de L. Luzzaschi).

Voltaire François Marie Arouet (Paris 1694-1778) philosophe et homme de lettres français. Non musicien, mais souvent critique actif, avec des jugements éclairés, exprimés dans son œuvre, il fut en constants rapports avec le théâtre musical. Il collabora longtemps avec Rameau, en faisant représenter (après les tentatives malheureuses de *Samson* (1732-1745) et *Prométhée*, qui fut d'emblée refusé par le musicien) la comédie-ballet, *la Princesse de Navarre* et l'opéra ballet, *le Temple de la gloire*, (tous deux à Versailles, en 1745). Des tentatives avec d'autres compositeurs d'opéras n'aboutirent pas. En revanche, le théâtre de V. eut une grande importance pour les conceptions des livrets italiens de la fin du XVIII^{e} s. et du début du XIX^{e} s. : au moins une cinquantaine de livrets s'inspirèrent plus ou moins directement de ses œuvres; parmi celles-ci, *Zaïre* fut mise en musique par Mercadante et Bellini, *Alzira*, par Zingarelli, Manfroce et Verdi, *Semiramide* par Rossini, *Tancrède* par Pavesi et Rossini, *Olimpia* par Spontini, *Gli Sciti* par Mayr et Mercadante.

voluntary pièce pour orgue et également pour instruments à vent, en usage en Angleterre à partir du XVI^{e} s.; exécutées « à volonté » durant les cérémonies religieuses, et souvent improvisées, elles étaient construites en contrepoint libre. Le v., qui fut cultivé par Purcell et Haendel, est encore pratiqué dans les rites anglicans.

volute extrémité supérieure, en forme de spirale, du manche des instruments de la famille du → violon. Cette partie de l'instrument est généralement fabriquée avec un soin particulier par les luthiers et permet souvent de les identifier.

Vomáčka Boleslav (Mladá Bolesvar 1887 - Prague 1965) compositeur et critique musical tchèque. En s'appuyant sur de claires références à l'expressionnisme, qu'il intégra dans une constante utilisation de matériau populaire, il composa 2 œuvres lyriques, de la musique symphonique (souvent de caractère héroïque), des morceaux de chambre, des chœurs et des mélodies.

Von Stade Frederica (Somerville 1945) mezzo-soprano américaine. Elle a commencé sa carrière à New York en 1970, puis elle s'est produite dans les principaux théâtres du monde. Douée d'une voix claire (avec certaines caractéristiques de soprano), douce, souple et agile, elle s'est également distinguée par sa grâce sur scène, dans le répertoire de Mozart et de Rossini.

Voormolen Alexander (Rotterdam 1895) compositeur et critique musical hollandais. Il a composé des

ballets, de la musique symphonique (dont la suite pour orchestre *Baron Hop* et le mythe symphonique *Aréthuse*), de la musique pour piano, de chambre et vocale, sous l'influence de l'impressionnisme français tout d'abord puis, par la suite, du néo-classicisme.

Voříšek Jan Václav (Vamberg, Bohême, 1791 - Vienne 1825) organiste et compositeur tchèque. Enfant prodige, virtuose du piano, il étudia la composition avec V.J. Tomášek à Prague, et vint compléter ses études de droit à Vienne en 1813. En 1822, grâce à ses bons rapports avec Kiesewetter, conseiller à la cour impériale, il obtint un emploi dans l'administration, et l'année suivante, il succéda à V. Růžička au poste d'organiste de la Cour. Dès 1824, sa santé se détériora et déclina rapidement, l'entraînant vers une mort prématurée. Grand admirateur de Beethoven, il avait écrit un grand nombre de pièces pour le piano, dont *12 Rhapsodies* op. 1, *le Désir* op. 3, *le Plaisir* op. 4, *Impromptus* op. 7, *Fantaisie* op. 12, *Thème et Variations* op. 19 et *Sonate* op. 20. A côté d'œuvres de musique de chambre, on lui doit de la musique religieuse, de nombreux lieder, des duos et quatuors vocaux, des cantates et de la musique symphonique, dont une *Symphonie* op. 24, des pièces pour piano et orchestre, et un *Grand Rondeau concertant*, pour piano, violon, violoncelle et orchestre op. 25. □

Vostřák Zbyněk (Prague 1920) compositeur et chef d'orchestre tchèque. Elève de R. Karel pour la composition au Conservatoire de Prague (1939-1943), il a enseigné dans ce même lieu (1945-1948), avant de se consacrer à la composition et diriger occasionnellement à Radio-Prague ou au Théâtre national. A partir de 1963, il a dirigé Musica Viva Pragensis, orchestre spécialisé dans l'interprétation de la musique contemporaine. Son langage, largement néo-romantique au début, a évolué vers le dodécaphonisme et la technique sérielle, après la découverte des œuvres de Webern, et, depuis 1966, il subit les influences de P. Boulez, J. Cage, K.H. Stockhausen et E. Varèse. Son œuvre comprend de la musique instrumentale, dont *Contrastes* (1961), *Eléments* (1964) et *Cosmogonia* (1965) pour quatuors à cordes; de la musique symphonique, dont *la Naissance de la Lune* pour orchestre de chambre (1966), *Meta-Musique* et *le Secret de l'Ellipse* (1970); de la musique pour bande magnétique, dont *2 Focales* (1969) et *Télépathie* (1970); de la musique vocale et de scène, dont plusieurs ballets et opéras. □

Votto Antonino (Pincenza 1896) chef d'orchestre et pianiste italien. Après avoir terminé ses études musicales à Naples, il commença très jeune sa carrière de concertiste et son activité de chef d'orchestre et s'affirma comme interprète du répertoire d'opéra italien. Il dirigea les plus grands orchestres, mais sa réputation est surtout liée à certaines productions de la Scala de Milan, notamment avec la cantatrice Maria Callas.

vox organalis ou voix organale, voix qui, dans l'*organum* — première forme de polyphonie écrite (IX^e s.) — accompagnait, à intervalle constant de quarte ou de quinte, l'exécution d'un chant grégorien.

vox principalis voix qui, dans l'*organum*, exécutait le chant grégorien, accompagnée par la *vox organalis*.

Vreuls Victor (Verviers 1876 - Saint-Josse-ten-Noode, Bruxelles, 1944) compositeur et chef d'orchestre belge. Il fut l'élève, à Paris, de V. d'Indy à la Schola cantorum. Il composa les œuvres lyriques *Olivier le simple* (1922) et *Un songe d'une nuit d'été* (1925), le ballet *le Loup-garou* (1937), plusieurs musiques pour orchestre et de la musique de chambre, en restant lié au modèle de Franck.

Vuataz Roger (Genève 1898) compositeur, organiste et chef d'orchestre suisse. Etranger à toute tendance contemporaine, il a élaboré son propre langage lyrique et sévère, influencé par Bach et par la tradition calviniste, qu'il a traduit dans une vaste production multiforme; il faut citer la remarquable pièce lyrique *le Mystère d'Abraham* ainsi que les grands oratorios *Moïse* et *Jésus*. Fervent de Bach, il en a transcrit pour orchestre *l'Offrande musicale* et *l'Art de la fugue*.

Vuillaume Jean-Baptiste (Mirecourt 1798 - Paris 1875) luthier français. Il apprit le métier de son père CLAUDE (1772-1834) et fonda à Paris (1828) un atelier qui acquit une large renommée et produisit environ 3 000 violons d'une très belle facture qui s'inspirait des modèles des Guarneri et d'A. Stradivari. Il fabriqua également environ 500 archets, très appréciés, et une insolite contrebasse à trois cordes, d'une hauteur de quatre mètres, appelée *octobasse* (un exemplaire est conservé au musée du Conservatoire de Paris). Trois de ses frères, NICOLAS (1800-1871), NICOLAS-FRANÇOIS (1802-1876) et CLAUDE-FRANÇOIS (1807-1853), ainsi que son neveu, SÉBASTIEN (1835-1875) fils de Claude-François, travaillèrent en France comme luthiers et fabricants d'orgue.

Vuillermoz Emile (Lyon 1878 - Paris 1960) critique musical français. Collaborateur du «Mercure musical» et de la «Revue musicale», il fut une figure célèbre de la vie musicale parisienne du début du siècle, par sa contribution à la diffusion de la musique contemporaine de Debussy et de Ravel. Il publia des monographies sur *Debussy* (1957), *Fauré* (1960), *Chopin*, *Mendelssohn* et sur le ballet.

Vulpius Melchior (Wasungen, Meiningen, v. 1570 - Weimar 1615) compositeur allemand. Il fut l'un des représentant les plus significatifs de la musique protestante avant H. Schütz; il laissa un nombre important de compositions religieuses polyphoniques et de chorals.

vumètre instrument de mesure à aiguille, à led (petits diodes lumineux) ou à fluorescence, placé sur de nombreux composants hi-fi (tels que les amplificateurs et les magnétophones à bande), permettant de contrôler le niveau du signal électroacoustique à l'entrée ou à la sortie de l'appareil.

Vycpálek Ladislav (Prague-Vršovica 1882-1969) compositeur tchèque. Elève de V. Novák à Prague, il fut l'un des représentants les plus importants de l'école nationale tchèque, dont il se dégagea, par ailleurs, en faveur d'un langage plus libre. Il composa un mélologue, les cantates *Des dernières choses de l'homme* et *Béni soit cet homme*, de la musique de chambre et des chœurs.

W

Wachsmann Klaus Philipp (Berlin 1907 - Tisbury 1984) ethnomusicologue anglais d'origine allemande. Elève de Hornbostel et de Sachs à Berlin, il s'installa en Angleterre vers 1936. Il fit de vastes recherches linguistico-musicales en Afrique, surtout en Ouganda, et enseigna l'ethnomusicologie dans plusieurs universités américaines. Il présida, à partir de 1973, l'International Folk Music Council. Il est l'auteur de nombreux essais sur la musique et sur les instruments de musique africains.

Wackenroder Wilhem Heinrich (Berlin 1773 - 1798) écrivain allemand. Dans les *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* («Fantaisies sur l'art pour les amis de l'art»), publiées après sa mort par son ami Tieck, en 1799, il formula des concepts qui restèrent fondamentaux pour l'esthétique musicale romantique (la musique comme art de l'ineffable et du sublime, comme sentiment pur, au-delà de la raison) et qui influencèrent les écrivains futurs comme E.T.A. Hoffmann.

Wacław de Szamotuły ou W. Szamotulczyk (Szamotuły, Poznań, v. 1525, Wilno 1560) compositeur et homme de lettres polonais. Compositeur officiel du roi Sigismond II Auguste, à partir de 1555, il fut au service du prince Radziwill, alors chef des Calvinistes polonais. Il écrivit des épithalames et des panégyriques et composa des motets, des psaumes et d'autres œuvres de musique sacrée, s'affirmant comme l'un des principaux représentants de la polyphonie de la Renaissance en Pologne. Il fut également le premier Polonais dont les œuvres furent publiées à l'étranger (Nuremberg).

Wadud Abdul pseudonyme de Ronald De Vaughn (Cleveland 1947) violoncelliste de jazz américain. Grâce à une invention sonore très originale, il a donné au violoncelle une nouvelle dimension dans le domaine de la musique improvisée (dans laquelle cet instrument était rarement utilisé) en ayant recours soit à la technique du pizzicato soit à l'archet. Il a joué et enregistré surtout avec Julius Hemphill.

Wagenaar Johan (Utrecht 1862 - La Haye 1941) compositeur, chef d'orchestre, organiste et pédagogue hollandais. Sa production (les opéras *le Doge de Venise* et *le Cid*; des ouvertures dont *Cyrano de Bergerac*, 1905; des poèmes symphoniques dont *Saül et David*, 1906; des cantates dont *Aveux de Phèdre*, 1937) suit les schémas romantiques, de Berlioz à Strauss. Son activité d'enseignement à Utrecht et à La Haye a été très appréciée et parmi ses élèves il y eut Pijper, Vormoolen et son fils Bernard W. (Arnhem 1894 - York 1971), compositeur et violoniste naturalisé américain, dont la production se rattache au style néoclassique.

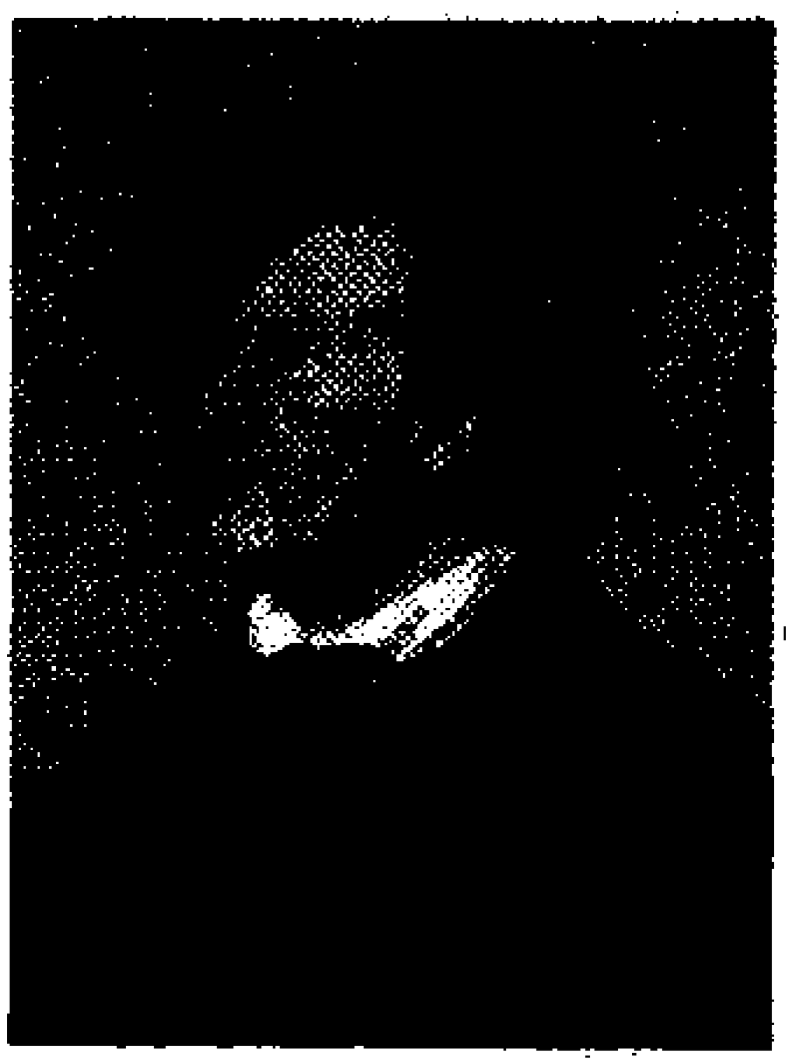
Wagenseil Georg Christoph (Vienne 1715 - 1777) claveciniste et compositeur autrichien. Elève de Fux, il fut compositeur à la cour de Vienne (de 1739 à sa mort) et claveciniste de Marie-Thérèse. En 1745, et de 1759 à 1760, il voyagea en Italie en se produisant comme compositeur d'opéras et claveciniste. Sa production théâtrale annonçe certains modules de Gluck (*Il Lamenti di Orfeo*, 1740, *la Clemenza di Tito*, 1745; *l'Olimpiade*, 1749 et 5 autres *opere serie*, divers pastiches et fêtes scéniques, ainsi que des cantates et 3 oratorios). Sa production de musique sacrée est abondante, avec des messes et des pièces liturgiques pour la cathétrale St-Etienne. Mais c'est surtout sa production instrumentale qui est importante, pour l'influence qu'elle exerça sur les jeunes Haydn et Mozart : de parfait style galant, elle annonça la grande floraison viennoise du XVIII^e^ s. (environ 100 symphonies, 100 concertos pour clavecin et cordes, une dizaine de sonates et de divertissements pour clavecin ou divers instruments, ainsi que de nombreux trios, quatuors et quintettes à cordes).

Wagner Cosima (Bellagio, Côme, 1837 - Bayreuth 1930) femme de Richard Wagner. Fille de Fr. Liszt et de la comtesse M. d'Agoult, elle épousa, en 1857, le pianiste et chef d'orchestre H. von Bülow, élève de Wagner; elle divorça en 1869 pour épouser, l'année suivante, R. Wagner resté veuf de sa première femme. A la mort du grand compositeur, elle organisa le Festival de Bayreuth et en fit une manifestation efficace, toujours actuelle, pour la divulgation de la musique wagnérienne. Elle laissa d'intéressantes pages de souvenirs sur son père (*Fr. Liszt, Ein Gedenkblatt von seiner Tochter* 1911), des journaux intimes et un recueil de lettres dont l'intérêt est fondamental pour la biographie humaine et artistique de R. Wagner.

Wagner Peter (Kürenz, Trèves, 1865 - Fribourg, Suisse, 1931) musicologue allemand. Maître de chapelle et organiste de la cathédrale de Trèves et professeur, à Fribourg, d'histoire de la musique d'église, il entreprit une œuvre imposante de restauration du chant liturgique. En 1901, il fonda l'Académie de musique grégorienne pour l'étude du chant d'église; par la suite il fut appelé à faire partie de la commission de l'Edition vaticane. Parmi ses écrits, il faut mentionner : *Das Madrigal und Palestrina* («Le Madrigal et Palestrina», 1892), *Einfürhung in die gregorianischen Melodien* («Introduction à la mélodie

grégorienne», 1895) et *Geschichte der Messe* («Histoire de la messe», 1913).

Wagner Richard (Leipzig 1813 - Venise 1883) compositeur allemand. Il s'intéressa d'abord aux études littéraires et philosophiques et ne vint qu'assez tard à la musique, domaine dans lequel il fut essentiellement autodidacte. Ses seules études musicales régulières furent en fait celles qu'il fit pendant six mois à la Thomaschule de Leipzig sous la direction de Th. Weinlig, à l'âge de dix-sept ans; cela ne l'empêcha point de se lancer aussitôt dans la composition de quelques sonates pour piano, de plusieurs ouvertures et d'une symphonie, sur le modèle tantôt de Mozart, tantôt de Beethoven et de Weber : ces œuvres, au-delà d'une certaine manière de dilettante et de quelques excès instrumentaux, révèlent déjà un tempérament musical fougueux. Après une première tentative à demi achevée (*Die Hochzeit* [«les Noces»], 1832), il composa, en 1833-1834, le texte et la musique de son premier opéra, *Die Feen* («les Fées», d'après Carlo Gozzi), qui fut suivi, un an plus tard, par *Das Liebesverbot* («la Défense d'aimer», d'après Shakespeare), encore très influencé, comme il l'indiquera lui-même, par les opéras italiens et français. Cependant, il avait été nommé d'abord maître de chœur au théâtre de Wurtzbourg, puis chef d'orchestre à Magdebourg et à Königsberg, et il fréquentait les milieux de la «Nouvelle Allemagne», mouvement littéraire de Heinrich Laube qui luttait pour la renaissance de la culture nationale. En 1837, il réussit à être nommé chef d'orchestre à Riga où il put développer ses connaissances dans le domaine théâtral et où il commença, en 1838, la composition de son premier opéra important, *Rienzi* (achevé en 1840), un drame historique haut en couleur et à la mise en scène grandiose, selon les canons du grand opéra français, où les influences de Spontini et de Meyerbeer sont évidentes. En 1839, il prit le bateau pour Londres et le spectacle sauvage de la tempête qu'il subit près des côtes norvégiennes lui inspira son opéra suivant, *Der fliegende Holländer* («le Hollandais volant»), dont le sujet, tiré d'un livre de Heine (à qui W. devra également la légende de Tannhäuser), le tentait déjà depuis quelque temps. De Londres, il vint à Paris où, malgré l'amitié de Meyerbeer et bien que condescendant à écrire des mélodies de salon, il connut une vie difficile; en 1841, il acheva toutefois la partition du *Hollandais volant* (il avait cédé à Pillet, directeur de l'Opéra, une autre version du livret, portant le titre *le Vaisseau fantôme*).



R. Wagner. Tableau de F. von Lenbach. Bayreuth, Wagner Museum.

En 1842, il rentra en Allemagne où ses opéras commençaient à éveiller de l'intérêt et, en sa qualité de maître de la Chapelle de la cour (1843-1849), il passa à Dresde sept années riches en événements, au cœur de la vie musicale allemande et des problèmes de l'opéra. L'étude de l'histoire et des légendes anciennes allemandes lui fournit des bases pour la composition de *Tannhäuser* (première version, dite «de Dresde», 1843-1845) et de *Lohengrin* (1845-1848) et de la matière pour une première ébauche du personnage de Hans Sachs (1845) et pour l'embryon du projet du cycle des *Nibelungen* (le poème «la Mort de Siegfried», 1848). En même temps il se liait d'amitié avec Liszt et participait, introduit par son ami A. Röckel, au mouvement révolutionnaire démocratico-libéral; en mai 1849, poussé par des motifs éthiques et sentimentaux plutôt que politiques, il monta sur les barricades aux côtés de Bakounine. Sous l'influence de celui-ci, il écrivit peu après le pamphlet *l'Art et la Révolution,* qui confirme le caractère spirituel et esthétisant de sa conception de la révolution. Recherché comme terroriste par la police, il se réfugia d'abord à Weimar auprès de Liszt, puis à Zurich. C'est là qu'il rédigea la clarification théorique de ses idées esthétiques dans les ouvrages *l'Œuvre d'art de l'avenir* (1849) et *Œuvre et drame* (1850-1851); à la rigueur formelle de l'art du passé, il oppose un art libéré des schémas conventionnels, dans lequel les trois expressions les plus sublimes, musique, poésie et art dramatique, se fondent dans le *Wort-Ton-Drama,* l'œuvre totale (*Gesamtkunstwerk*), non plus dans une fonction hédoniste mais éthique. C'est à ces années que remonte son amitié avec H. von Bülow et avec P. Cornelius, qui le soutiendront toute sa vie durant. En 1854, il commença à lire Schopenhauer qui exerça une profonde influence sur sa pensée. En 1852, il avait défini le plan de la tétralogie *Der Ring des Nibelungen* («l'Anneau du Nibelung»). La composition musicale de la première journée (*Das Rheingold* [«l'Or du Rhin»]) fut achevée en quelques mois entre 1853 et 1854; puis ce furent *Die Walküre* («la Walkyrie», 1854-1856) et les premières scènes de *Siegfried* (1856-1857). La Tétralogie subit ensuite une interruption de douze ans, période pendant laquelle se produisent la liaison de W. avec Mathilde → Wesendonck, qui provoqua sa séparation d'avec sa femme Minna Planer, la composition de *Tristan und Isolde* («Tristan et Isolde», 1857-1859) et la longue gestation de *Die Meistersinger von Nürnberg* («les Maîtres chanteurs de Nuremberg», 1861-1867). Cependant la vie de W. était de plus en riche en aventures sentimentales et en voyages : à Londres, à Venise et, en 1861-1862, de nouveau à Paris où, toujours dans des conditions économiques précaires, il réussit à mettre en scène *Tannhäuser* dans une nouvelle version (dite «de Paris»). Ces représentations furent l'occasion d'un des scandales les plus violents dans les annales de l'opéra; seuls quelques amis, dont Baudelaire, défendirent le compositeur : celui-ci perdit tout espoir de se faire un nom à l'étranger et dut, une fois de plus, rentrer dans son pays. La situation de W. changea en 1864, après sa rencontre avec Louis II de Bavière qui lui assura les conditions matérielles nécessaires pour mener à bien son travail en toute sérénité; toutefois, au bout de deux ans, l'hostilité de la cour incita W. à quitter Munich et à s'installer à Trieb-

schen près de Lucerne, où il entra en relation avec Nietzsche et épousa Cosima Liszt, divorcée de Bülow. A cette époque, il achevait *Siegfried* (1869-1871), composait *Siegfried-Idyll* (1870) pour petit orchestre et reprenait la rédaction de la dernière journée de la Tétralogie («la Mort de Siegfried») qui sera achevée en 1874 sous le titre de *Götterdämmerung* («le Crépuscule des dieux»). En 1872, il s'était installé à Bayreuth où, quatre ans plus tard, grâce à l'appui financier de Louis II de Bavière, il put inaugurer le théâtre consacré à ses opéras, conçu dès 1850. Enfin, entre 1872 et 1882, il acheva *Parsifal,* sur une idée déjà ébauchée en 1857. Le subjectivisme et la conscience tragique de l'existence, que le premier romantisme avait exprimés idéalement, devinrent, dans l'art de W., la forme de la capitulation et du sentiment de frustration de l'artiste en face de la misère du monde. Placé au sein de la crise idéologique qui tourmentait la bourgeoisie allemande au cours de la seconde moitié du siècle, l'opéra de W. assimila les contradictions de la rapide phase de transition de la vieille Allemagne vers les formes mûres du capitalisme, phase qui avait surpris les groupes intellectuels qui n'y étaient absolument pas préparés. L'échec de la révolution de 1848 avait marqué le déclin définitif de l'époque révolutionnaire de la bourgeoisie et sa capitulation idéologique face aux forces réactionnaires et conservatrices. C'est justement dans les conséquences socio-culturelles de la défaite de 1848 qu'il faut chercher la distinction entre le «premier» romantisme et le «second» romantisme dont W. constitue le personnage le plus représentatif. Ce n'est pas par hasard, après les événements de 1848-1849, qu'il éprouva le besoin de réfléchir d'une façon systématique sur ses propres idées au sujet de l'art; les signes de la déception de l'ex-révolutionnaire, qui abandonnait la philosophie de Feuerbach pour se convertir au pessimisme métaphysique de Schopenhauer, ne tardèrent pas à se faire sentir dans l'abandon du grand thème de la «libération» du *Hollandais,* de *Tannhäuser* et de *Lohengrin.* Dans l'*Anneau du Nibelung,* placé initialement sur un plan anticapitaliste et rebelle (Siegfried rend aux Filles du Rhin l'or maléfique et redonne à l'homme sa liberté originelle), succèdent ensuite les thèmes de l'anéantissement total de la vie, où sont entraînés dieux et héros, et de l'inutilité de l'action humaine, vision apocalyptique décadente sur laquelle Nietzsche ironisera. Les *Maîtres chanteurs* et *Parsifal* marqueront le retour à l'optimisme, mais, en même temps, ces œuvres tracent le chemin parcouru par W. vers le capitulation de l'idéologie réactionnaire national-libérale de la bourgeoisie d'affaires allemande : dans le songe résigné des *Maîtres,* le capitalisme prend le visage idyllique d'une société du XVIe s. stylisée, où fraternisent l'artisan, le bourgeois et le hobereau féodal; *Parsifal,* de son côté, célèbrera une solution régressive au sein de l'Eglise. L'attitude «contemplative» propre aux intellectuels allemands du début du XIXe s., due au fait qu'au très haut niveau «européen» des contenus qu'ils exprimaient correspondaient, dans la vieille Allemagne, des structures arriérées par rapport à celles des autres nations, fit en sorte que le rapide processus de renouveau, qui débuta avec l'unification réalisée sous l'impulsion de la monarchie prussienne, trouva les nouveaux courants artistiques politiquement désarmés en face de la défaite des idéaux romantiques et marqua la fin de leur rôle d'avant-garde européenne. C'est peut-être là qu'il faut rechercher les causes du faible succès que rencontra en France l'opéra de W. à ses débuts. Une attitude de méfiance envers l'idéalisme du premier romantisme et envers la médiation de la raison est à la base des innovations musicales de W.; celles-ci le conduisent rapidement à radicaliser le subjectivisme des techniques artistiques vers lequel s'étaient déjà orientés les compositeurs du début du XIXe s. et à plonger le langage musical dans la vie élémentaire des sens, dans une pénétration expressive sans médiation. C'est à cela que tend la dissolution progressive des structures syntaxiques préétablies qu'opère W. dans son *Wort-Ton-Drama,* la formule théâtrale dans laquelle il résuma les idéaux synesthésiques de la revue «Athenäum», déjà recherchés par Weber. Pour réaliser immédiatement une telle expression, il faut en effet accentuer les valeurs sémantiques de la musique aux dépens de l'objectivité rationnelle formelle, ce qui représente le résultat d'une série d'acquisitions dont les plus importantes sont : l'émancipation du timbre par rapport au dessin mélodique et son emploi en tant qu'élément constructif, soumis aux exigences immédiates de la composition et de son intériorisation; l'élargissement de la tonalité classique au moyen de l'usage constant de résolutions différées, qui poussent le discours dans une incessante métamorphose harmonique, où la modulation perd en automatisme et devient une fonction du contexte émotif; la dissolution de la forme fermée et de la répartition régulière de l'action théâtrale en épisodes et en sections conventionnels; l'introduction du *leitmotiv,* c'est-à-dire d'un thème musical pourvu d'une valeur sémantique, relatif à des personnages ou à des situations dramatiques, sur la répétition duquel se fonde la structure de l'opéra. En partant de la conception de la musique comme langue de l'«ineffable» (*unaussprechlich*), de l'immédiat et de l'inconscient, W. atteint une forme théâtrale conçue comme un écoulement temporel ininterrompu, qui réalise la plus grande interpénétration possible entre structure musicale et structure scénique et vise à remplacer les valeurs architecturales objectives par des fonctions évocatrices dramatiques. L'exaltation des valeurs prérationnelles (récupération du mythe, identité entre fiction artistique et réalité, culte de la pureté germanique, tentative de reconduire la musique aux sources primitives de l'expression) apparut à la bourgeoisie allemande, frustrée par un capitalisme qui échappait à ses instruments de connaissance, comme la compensation de ce qui lui avait été enlevé, et fit de l'opéra wagnérien une force idéologique fascinante, qui conquit toutes les couches sociales, du petit bourgeois jusqu'à l'intellectuel d'avant-garde. C'est en cela que réside l'ambiguïté de W. entre réaction et progressisme qui lui permit d'être, par la suite, le point de référence des courants les plus disparates engendrés par l'art romantico-bourgeois : de l'intégrationnisme de Richard Strauss à la critique lucide de Mahler, de l'esthétique national-socialiste à l'école dodécaphonique de Vienne.

Au cours de l'activité de W., la purification du langage des éléments étrangers à la tradition germanique se fait de plus en plus intransigeante et culmine

dans les *Meistersinger*. Si Spontini et Meyerbeer sont encore les modèles de *Rienzi*, dès *Tannhäuser*, W. montre qu'il a abandonné le genre du grand opéra ; en sorte que, avec sa tendance typique à confondre art et vie, il commence à éprouver envers Meyerbeer une haine féroce et l'accuse d'être à la tête des cabales juives ourdies à son encontre. Dans cette évolution, ce sont surtout les nouvelles perspectives ouvertes par l'opéra de Weber qui exercent une influence déterminante. Dans le *Vaisseau fantôme*, malgré un certain italianisme dans les chants et bien que l'on puisse retrouver dans la Danse des marins un passage typique du grand opéra, quelques éléments essentiels de l'opéra de Weber apparaissent désormais assimilés. Il en est ainsi, surtout, de l'amour pour la nature sauvage qui se manifeste dans l'évocation constante du vent marin auquel est confié un rôle analogue à celui de la forêt du *Freischütz*. Le *Vaisseau* constitue la première prise de conscience proprement romantique du jeune W. Les éléments autobiographiques, caractéristique essentielle de tout le romantisme, y foisonnent ; en plus de l'épisode déjà cité de la tempête en mer, apparaît le souvenir plus secret et délicat d'une expérience enfantine que W. raconte dans son autobiographie : il semble que, en passant devant le palais du prince Anton à Dresde, il avait souvent entendu un violoniste en train d'accorder son instrument ; dès lors les coulisses vides évoqueront constamment en lui un effet fantômatique : et pendant l'opéra tout entier, à partir de l'ouverture, elles jouent dans ce sens un rôle important. L'intrigue du drame est déjà typiquement wagnérienne : le navigateur maudit est condamné à voyager éternellement sur les mers, jusqu'au jour où une femme fidèle, par son amour, le rachètera de sa malédiction. Dans *Tannhäuser* et dans *Lohengrin* l'influence de Weber se fait sentir davantage, aussi bien dans certains détails essentiels (profils mélodiques, mouvements harmoniques, instrumentation) que dans la conception générale (surtout dans *Lohengrin*) qui développe quelques formules déjà expérimentées dans *Euryanthe*. L'usage systématique du leitmotiv, compris comme facteur de cohésion dramatico-musicale, l'organisation symphonique et la continuité du discours musical (les morceaux fermés sont reliés par de vastes ariosi narratifs) ainsi que l'« unité de ton fondamental » que Weber considérait comme la condition inéluctable du véritable drame lyrique en sont des exemples. Certains éléments vocaux italianisants, que l'on peut encore relever dans *Tannhäuser*, disparaissent presque totalement dans *Lohengrin*, tandis que les scènes à grand spectacle du grand opéra français se réduisent à quelques parades et à quelques processions, qui d'ailleurs s'intègrent parfaitement à l'action (dans les *Maîtres chanteurs* et dans *Parsifal* il n'en restera plus aucune trace). C'est encore le thème de la rédemption à travers l'amour, tiré cette fois des légendes de l'Allemagne chrétienne, qui inspire le compositeur. Tannhäuser, chevalier et poète, pris dans les rets amoureux de dame Vénus, est condamné à des peines éternelles et même le pape ne peut l'absoudre ; il sera libéré par Elisabeth qui l'aime et meurt pour lui. Dans *Lohengrin*, le thème de la libération se mêle au thème mystique de la « foi qui ne doit pas poser de questions » ; la vierge innocente, sauvée des complots des méchants par l'arrivée du chevalier inconnu, perdra son héros dès qu'elle voudra connaître son identité. L'aspect le plus nouveau de la partition de *Lohengrin* réside dans la conception orchestrale ; encore une fois, Weber en apparaît le précurseur le plus direct puisque c'est à partir de lui que la sonorité orchestrale acquiert une fonction essentiellement structurelle à l'intérieur du drame musical. Après lui, W. est le premier à saisir toute l'amplitude de cette dimension musicale et dramatique et à la développer dans ses conséquences. En premier lieu, il élargit la composition de l'orchestre habituel, en augmentant le nombre des bois. Cette nouvelle palette lui offre une vaste gamme de possibilités, qui semblent gouvernées par une singulière dichotomie. Le fait de disposer de trois instruments pour chaque famille de bois (flûtes, hautbois, clarinettes et bassons) lui permet d'instrumenter les accords parfaits de manière homogène ; un tel procédé indique clairement sa volonté de réagir contre l'orchestre classique (qui avait établi dans ces cas le principe du mélange des bois), mais témoigne également d'une nostalgie de l'orchestre préclassique (où l'opposition de groupes instrumentaux homogènes constituait un principe caractéristique d'articulation). L'enrichissement de la palette orchestrale obéit en même temps à un impératif nouveau, qui restera l'une des acquisitions fondamentales de W. : la transformation de l'orchestre en cet amalgame sonore impalpable et indéfinissable qui trouvera son corollaire matériel dans la « mystique » fosse d'orchestre de Bayreuth. Avec la Tétralogie de l'*Anneau du Nibelung* s'ouvre la période des réalisations wagnériennes les plus mûres et les plus achevées. L'intrigue s'inspire de la tradition nordique de l'*Edda* — la saga de Wotan — et de la légende germanique des *Nibelungen*. Le héros idéal de tout le mythe, c'est l'or, que le dieu Wotan soustrait par la ruse aux Filles du Rhin, et qui devient une source de corruption et de mort. La malédiction qui frappe Wotan retombe sur sa descendance. Mais Sieglinde, que Brünnhilde, la fille préférée et rebelle de Wotan, a sauvé, procrée Siegfried, le héros pur de la victoire et de la paix. Après avoir ressoudé les fragments de l'épée de son père, Siegfried tue le dragon et traverse la barrière du feu, mais il se laisse emporter par les passions humaines ; ayant trahi Brünnhilde, que son père a condamnée à être une mortelle, le héros est tué dans le dos par Hagen, le génie du mal. Tandis que le bucher funèbre reçoit Siegfried, Brünnhilde et le terrible anneau, le Rhin déborde et le feu détruit même les dieux. Du point de vue musical, la Tétralogie apparaît riche en innovations, surtout par rapport au procédé de construction des différentes sections qui composent les actes. Dans *Lohengrin* et encore dans quelques parties de l'*Or du Rhin* (en particulier dans le prélude), cette construction se base sur une périodicité régulière du discours. Ce type de procédé disparaît presque totalement à partir de la *Walkyrie*, où l'on rencontre surtout des sections asymétriques en elles-mêmes et des juxtapositions de sections asymétriques les unes par rapport aux autres. Un tel procédé, de même que la continuité du discours qui en résulte à l'intérieur de chaque acte, trouvent leur plein développement dans *Tristan* et atteignent leur apogée dans *Parsifal*. Naturellement, cette richesse et cette variété de structure est due aux innovations introduites dans les principes de cons-

truction de l'harmonie et de la mélodie, innovations qui atteignent leurs conséquences extrêmes dans *Tristan et Isolde*, le poème de la passion amoureuse irrésistiblement attirée par les ténèbres de la nuit et de la mort. Le climat magique de l'ancienne légende médiévale se condense ici en un chant angoissé de désir et de désespoir, qui se propage le long des tensions d'un tissu chromatique très riche et insinuant. W. lui-même a parlé de l'enrichissement harmonique réalisé dans cet opéra, qui apparaît dû, dans une large mesure, à la conduite très audacieuse des voix mélodiques dans lesquelles le chromatisme prend une extension et une cohérence inconnues jusque là. En même temps, la densité polyphonique, d'un type nouveau, apporte elle aussi une importante contribution à l'enrichissement de la trame harmonique. Quant à la mélodie, on sait que W. s'était expressément proposé la création de ce qu'il appelait la «mélodie infinie». Elle se fonde, naturellement et principalement, sur cette omniprésence du chromatisme. Elle s'appuie également, assez souvent, sur le procédé traditionnel et classique qu'est la séquence et réussit à en tirer des ressources nouvelles. Même dans ce cas la richesse de l'harmonie, qui utilise toutes les possibilités des cadences évitées, des agrégats complexes, des retards, des résolutions ambiguës et des fonctions polyvalentes, contribue dans une large mesure à donner au discours mélodique une allure extrêmement libre, qui se déploie à l'infini. La conception de la construction de l'orchestre, qui avait trouvé ses premières manifestations dans *Lohengrin*, se développe encore à partir de la Tétralogie. La composition en est encore augmentée par l'introduction d'instruments nouveaux, créés par W. lui-même, comme les célèbres «Wagnertuben» qui rendent le chœur des cuivres encore plus compact ou bien introduisent un palier timbrique entre les cors et les trompettes (p. ex. au deuxième acte de la *Walkyrie*). Les cuivres, qui possèdent, grâce à leurs caractéristiques sonores intrinsèques, un grand pouvoir constructif, déterminent sans aucun doute la couleur dominante de la Tétralogie; dans *Siegfried*, l'évocation de la nature se concentre dans des références précises à travers une éclatante recherche de timbre et parvient même à des effets concrets de bruit (le martèlement des enclumes en *fa* et le grondement du tonnerre).

Après avoir atteint une sorte de gigantisme orchestral, W. revient, dans *Tristan* et dans les *Maîtres chanteurs*, à un orchestre aux dimensions normales. La réduction de la composition de l'orchestre arrive même, dans les *Maîtres chanteurs*, à la suppression du troisième bois, si bien que l'orchestre, au total, ne dépasse pas en nombre celui des opéras de Weber; cela ne signifie pas, pour autant une régression de l'expression ou de la structure sur le plan de la sonorité ; le miracle consiste justement dans le fait que W. réussit à maintenir toutes ses conquêtes dans ce domaine, bien que maniant des moyens plus modestes. On peut y déceler un moyen de dépasser le romantisme et d'annoncer l'ère moderne. Tout en se plaçant chronologiquement entre *Tristan* et le *Crépuscule des dieux*, les *Maîtres chanteurs* s'éloignent autant du climat de sombre fatalisme du premier que des dimensions tragiques et visionnaires du second. Dans le cadre de la ville de Nuremberg en fête au XVIe s., la compétition poétique entre les maîtres de la corporation voit s'affronter le pédantisme étroit de Beckmesser, fidèle à la lettre des antiques *leges tabulaturae*, et la pureté ingénue de Walther de Stolzing pour lequel bat le cœur d'Eva, que son père a destinée au vainqueur. Le chant de Walther provoque l'émotion de Hans Sachs, cordonnier et poète, qui le transfigurera par son art et par sa sagesse. L'atmosphère est sereine, presque onirique, mais cependant teintée, dans le personnage de Hans, d'une mélancolie résignée. Dans cet opéra domine, en hommage à la doctrine musicale de la plus pure tradition allemande, une polyphonie contrapuntique magistrale et massive où la conception de la construction de l'orchestre se manifeste dans un intense soulignement de timbre des parties en mouvement; certains passages archaïsants du langage, le plus souvent d'ordre diatonique, ont souvent la saveur de la parodie stylistique. Dans *Parsifal*, la densité de la couleur orchestrale se fait encore plus compacte que dans *Siegfried* et dans le *Crépuscule*, grâce à un emploi simultané plus intense des moyens instrumentaux et à une altération des individualités de timbre, subordonnées à la fonction de construction. Loin de l'inquiétude tourmentée du chromatisme de *Tristan*, l'opéra baigne dans un climat mystique, dû également à l'emploi de formules vaguement modales dans de nombreux passages de la composition, à partir du leitmotiv du Graal, sur lequel se base en partie la construction thématique de l'opéra. *Parsifal* représente dans l'évolution de la pensée de Wagner le détachement de la réalité et le renoncement à la connaissance rationnelle du monde; seul l'innocent Parsifal, dont la pureté est le symbole de la simplicité immaculée de la nature, peut s'approcher de la sagesse divine; les impulsions de la chair se transfigurent dans la volupté de la communion avec le Christ. Le dépassement du monde tragique de la Tétralogie était déjà évident dans *Siegfried-Idyll*, morceau instrumental écrit à l'occasion de la naissance de son fils. W. y utilise en partie des matériaux thématiques de *Siegfried*, mais il les transpose dans un climat de plus grande intimité et d'extase, très proche de *Parsifal*. Par rapport aux hardiesses atteintes par le chromatisme de *Tristan*, la saveur diatonique modale de certaines pages du dernier opéra de W. ne constitue pas, sur le plan de la technique harmonique, une régression, mais seulement une façon différente de forcer les limites de la tonalité classique et d'obtenir la même ambiguïté tonale réalisée dans *Tristan*. Si dans cet opéra l'ambiguïté des fonctions harmoniques résulte du fait que chacun des douze degrés chromatiques est traité comme → sensible, dans les passages modaux de *Parsifal*, elle est obtenue grâce à la suspension (ou à la bivalence) de la fonction de sensible, selon un procédé qui annonce en quelque sorte Debussy. En général, dans toute la production de W., surtout à partir de *Tristan*, l'ordre tonal traditionnel est de plus en plus souvent remis en question sous la poussée de plusieurs acquisitions, dans lesquelles il est possible de déceler un dépassement du romantisme, car la musique proprement romantique est indissolublement liée aux fonctions tonales classiques. L'ambiguïté des fonctions harmoniques tend à déterminer une sorte de pantonalité (le terme appartient à Schoenberg, mais il est vraisemblable qu'il lui a été

suggéré par l'harmonie wagnérienne). Outre les opéras, la production de W. comprend : des compositions symphoniques, comme 10 ouvertures (dont celle pour le *Faust* de Goethe, en deux versions, 1840 et 1855), une *Symphonie en do majeur* (1832), et 3 marches ; des compositions pour chœur et orchestre, comme *l'Agape des Apôtres*, scène biblique avec chœur d'hommes (1843); des compositions pour piano, comme 5 sonates de jeunesse et 4 feuillets d'album (un avec violon); des compositions pour voix et piano, comme 7 morceaux pour le *Faust* de Goethe (1832), *Trois Mélodies* (1840) et, plus célèbres, *5 Poèmes* sur des textes de M. Wesendonck (1857-1858). Ses écrits comprennent 13 volumes, dans la traduction en français de Prod'homme (1907-1924); il faut retenir, parmi les plus importants : *Un musicien allemand à Paris* (1841), *Esquisse autobiographique* (1842), *l'Art et la Révolution* (1849), *l'Œuvre d'art de l'avenir* (1849), *le Judaïsme dans la musique* (1850), *Opéra et drame* (1850-1851), *Une communication à mes amis* (1851), *Musique de l'avenir* (1860), *Art allemand et politique allemande* (1867), *Religion et art* (1880); à ces écrits s'ajoute l'œuvre *Mein Leben* publiée en 1911 (trad. française «Ma vie», éditée en 1911-1912).

Wagner Siegfried (Tribschen, Lucerne, 1869 - Bayreuth 1930) compositeur et chef d'orchestre allemand. Fils de Richard W. (qui composa, à l'occasion de sa naissance, la célèbre *Siegfried-Idyll*) et de Cosima W. Il prit la direction du Festival de Bayreuth en 1896 et se consacra, en tant que chef d'orchestre et directeur artistique, à la mise en scène des opéras de son père. Il composa surtout des opéras (il en écrivit 15) et ses meilleures réalisations ont des sujets de légendes (comme *Der Bärenhäuter*, 1898, et *An allem ist Hütchen Schuld*, 1916, tiré d'un récit des frères Grimm).

Wagner Wieland Adolf Gottfried (Bayreuth 1917 - Munich 1966) metteur en scène allemand. Fils de Siegfried W., il fit ses premières expériences de scénographe (*Parsifal*, 1937) et de metteur en scène (*le Vaisseau fantôme* et *l'Anneau du Nibelung*, 1942-1944) en même temps qu'il approfondissait ses études musicales. En 1951, il prit, avec son frère Wolfgang, la direction du Festival de Bayreuth, et fut à l'origine de la polémique suscitée par les profondes innovations qu'il introduisit dans la mise en scène des opéras wagnériens.

Wagner Wolfgang Manfred Martin (Bayreuth 1919) metteur en scène allemand. Fils de Siegfried W. et frère de Wieland, il fut l'élève puis l'assistant de H. Tietjen à la Staatsoper de Berlin. Il a assuré, avec son frère aîné, la direction du Festival de Bayreuth (1951) et, à la mort de Wieland (1966), il en est resté le seul responsable; il suivit les orientations précédentes mais avec quelques innovations (p. ex. *l'Anneau du Nibelung*, confié en 1976 à Boulez et Chéreau). Comme metteur en scène, il ne s'occupa que des opéras de son grand-père : il tint compte de l'expérience de Wieland, mais essaya de suivre les dernières tendances de la mise en scène wagnérienne.

Wagner-Régeny Rudolf (Szaszrégen, Transylvanie, 1903 - Berlin 1979) compositeur allemand. Il collabora avec la troupe des ballets Laban, avec le scénographe Neher et avec le Berliner Ensemble. Ses 12 opéras (de *Der nackte König* [«le Roi nu»], 1928, à *Prometheus*, 1959) se rattachent idéalement au théâtre épique et social de B. Brecht et de K. Weill. Il écrivit également 3 ballets, 3 cantates, 2 œuvres symphoniques, de la musique de chambre variée et des mélodies.

Waissel Matthäus (Bartenstein v. 1540 - Königsberg 1602) luthiste et compositeur allemand. Entre 1573 et 1592, quatre de ses livres de tablatures pour luth (derniers exemplaires en notation allemande) furent publiés à Francfort. Outre des œuvres originales et des transcriptions, ils contiennent d'importants chapitres sur les doigtés et l'ornementation.

waits terme anglais désignant les gardes de nuit, qui, au Moyen Age, jouaient d'une sorte de hautbois primitif, appelé *wait*, pour annoncer les heures de la nuit (*itinerant musicians*). Aux XV^e et XVI^e s., ils constituèrent de véritables ensembles, de caractère populaire, semblables à nos fanfares actuelles et qui se produisaient, entre autres, devant les habitations des notables à l'occasion des fêtes de Noël. Par métaphore, de nos jours, le terme en est venu à désigner les personnes interprétant des chants populaires sur les routes, lors de fêtes similaires.

Walcha Helmut (Leipzig 1907) organiste et claveciniste allemand. Il débuta en 1924 et donna des concerts jusqu'à un âge avancé ; il excella surtout dans ses interprétations de Bach. Il a publié une version pour orgue de l'*Art de la fugue* de Bach.

Walcker manufacture d'orgues allemande. Fondée à Cannstatt en 1780 par JOHANN EBERHARD WALCKER (1756-1843), elle fut transférée à Ludwigsburg en 1820 par son fils, EBERHARD FRIEDRICH (1794-1872), qui construisit, entre autres, les orgues de St-Paul de Francfort (1829-1833), de St-Pierre de St-Pétersbourg (1840), de la Stiftskirche de Stuttgart (1845), de la cathédrale d'Ulm (1857), du Festival Hall de Boston (1863) et de St-Etienne de Mulhouse (1868). A sa mort, ses fils, FRIEDRICH (1826-1895), EBERHARD HEINRICH (1828-1903), KARL (1845-1908), PAUL (1846-1928) et EBERHARD (1850-1926) lui succédèrent à la tête de l'entreprise : de nombreux instruments furent encore construits, surtout sous l'impulsion de Karl, dont ceux de la Saalbau de Francfort (1873), de la cathédrale de Riga (1883), de la cathédrale de Vienne (1886), de la cathédrale St-Pierre de Rome (1895), de St-Paul et St-Guillaume de Strasbourg (1897). Dès 1889, la maison avait commencé à utiliser la traction pneumatique et, à partir de 1899, la traction électro-pneumatique. En 1916, la firme passa sous le contrôle d'OSCAR (1869-1948), petit-fils d'Eberhard Heinrich, qui racheta la maison W. Sauer en 1917 et la maison Bettex en 1928. On lui doit les nouvelles orgues de St-Reinoldi de Dortmund (1909), de St-Michel de Hambourg (1912), de la Blaue Galle de Stockholm (1925), du Palais national de Barcelone (1929) et du Kongresshalle de Nuremberg (220 jeux, 1936). A sa mort, son petit-fils WERNER WALCKER-MAYER (né en 1923) a pris la direction de la manufacture, et, en 1975, l'a installée à Murrhardt. Il a réalisé de nombreux instruments, dont ceux de la Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart (1951), de San Bento de São Paulo (1954), de la Stadtkirche de Ludwigsburg (1962), de la cathédrale d'Essen (1965), du Conservatoire de Budapest (1967), de la cathédrale d'Ulm (1969) et de Sinzing en Rhénanie (1972). La maison possède des succursales à Guntramsdorf

(Autriche) et à Hanweiller (Sarre), et, à ce jour, a construit plus de 6000 instruments depuis sa fondation. □

Waldmann Maria (Vienne 1844 - Ferrare 1920) mezzo-soprano italienne d'origine autrichienne. Elle débuta sa carrière en Autriche en 1865, puis elle se produisit dans les principaux théâtres italiens de 1871 à 1876, et abandonna sa carrière après son mariage. Grâce à sa voix ample et souple et à son phrasé vigoureux et passionné, elle obtint de grands succès dans *la Favorite* de Donizetti, dans *le Prophète* de Meyerbeer et, plus encore, dans le *Requiem* et dans *Aida* de Verdi.

Waldron Malcolm Eart, dit «Mal» W. (New York 1926) pianiste de jazz américain. Sa musicalité singulière, douce et parfois hypnotique, rappelle celle de Thelonious Monk. Après avoir joué avec Charles Mingus de 1954 à 1957, il a été l'accompagnateur de la chanteuse Billie Holiday; il a également enregistré avec John Coltrane et Eric Dolphy.

Waldstein Ferdinand Ernst Joseph Gabriel, comte de Waldstein et Wartenberg (Duchov, Bohême, 1762 - Vienne 1823) diplomate et compositeur amateur autrichien. Il fut l'ami et le protecteur de Beethoven qui lui dédia la *Sonate pour piano* op. 53 et mit en musique, sur sa proposition, le *Ritterballett* (1790-1791) et, sur un thème de W. lui-même, les *8 Variations en do* pour piano à quatre mains (1791-1792).

Waldteufel Emile, nom d'artiste de Charles-Emile Lévy (Strasbourg 1837 - Paris 1915) compositeur français d'origine allemande. Après des études musicales à Paris, à partir de 1865 il fut pianiste et maître à danser à la cour de l'impératrice Eugénie. Connu surtout comme auteur brillant de valses, il a été surnommé le Strauss français. Il en composa 268, dont certaines sont devenues célèbres comme *les Sirènes, Estudiantina, España, les Patineurs, Dolores, Joies et peines, Manola, Mon rêve.* Il écrivit également des marches et des polkas.

Walker Daniel Pickering (Londres 1914) musicologue anglais. Spécialiste de la philosophie de la Renaissance, il est l'auteur d'études sur la conception et la théorie musicale des XVIe et XVIIe s. par rapport à la pensée humaniste et au néoplatonisme : *Des musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahr* («Humanisme musical au XVIe s. et au début du XVIIe s.», 1949) ainsi que de plusieurs études sur M. Ficin, V. Galilei, M. Mersenne, Kepler et la musique.

Walker Franck (Gosport, Hampshire, 1907 - Tring, Hertfordshire, 1962) musicologue anglais. Autodidacte, il est l'auteur de plusieurs essais et études, dont une biographie de H. Wolf (1951), qui reste encore la meilleure, et une biographie de Verdi (1962).

walkman ou baladeur, petit lecteur de cassettes stéréophonique à piles qui permet seulement l'écoute à l'aide du casque. Lancé sur le marché japonais en automne 1979, il a connu aussitôt un succès international, spécialement parmi la jeunesse, grâce à son côté pratique (petit casque très léger, lecteur que l'on peut accrocher à la ceinture).

Wallace William (Greenock 1860 - Malmesbury, Wiltshire, 1940) compositeur et musicologue écossais. Sa production (dont la tragédie lyrique *Brassolis*, 1893, et six poèmes symphoniques) s'inspire des modes et des motifs du dernier romantisme; il faut aussi mentionner ses écrits (*A Study of Wagner*, 1925; *Liszt, Wagner and the Princess* [«Liszt, Wagner et la princesse»], 1927, et d'autres ouvrages).

Waller Thomas, dit «Fats» W. (New York 1904 - Kansas City 1943) pianiste, chanteur et compositeur de jazz américain. Instruit à l'école de Harlem et continuateur du style de James P. Johnson, il a été le premier pianiste, après ceux du blues et du boogie-woogie, à rester insensible aux influences européennes. Sa riche inspiration d'humoriste, que l'on trouve également dans ses interprétations chantées, lui a permis de bousculer le répertoire des revues et des chansonnettes, qu'il utilisa comme point de départ, en le banalisant fortement. Il fut également le premier à utiliser l'orgue dans le jazz. Parmi ses compositions les plus célèbres figurent : *Honeysuckle rose, Ain't misbehavin'* et *Alligator crawl.*

Wallington George, pseudonyme de Giorgio Figlia (Palerme 1924) pianiste et compositeur de jazz italien naturalisé américain. Il a conquis une certaine notoriété dans le domaine du bop, en jouant avec Dizzy Gillespie, Max Roach et Charlie Parker, et à la tête de ses propres ensembles.

Walliser Christoph Thomas (Strasbourg 1568-1648) cantor, compositeur et pédagogue alsacien. De 1584 à 1599, il voyagea en Bohême, en Hongrie, en Italie, en Suisse et en Allemagne, où il étudia avec M. Vulpius. De retour à Strasbourg, il fut nommé «vicarius» à St-Thomas (1600), puis «præceptor classicus» et «musicus ordinarius» à la Haute Ecole (1606-1634). A partir de 1606, il assuma aussi la direction de la musique à la cathédrale. A l'origine de la réorganisation de l'enseignement musical selon les idées humanistes, il apporta une large contribution au développement du théâtre scolaire protestant. Comme musicien, il a laissé des œuvres de musique religieuse luthérienne (motets, psaumes et chorals) et de musique scolaire, avec les *chori musici* de drames comme *Andromeda* (1612) ou *Moses* (1621). Il a aussi publié un traité : *Musica figuralis præcepta brevia* (1611). □

Walter Arnold (Hannsdorf, aujourd'hui Hanusovice, Moravie, 1902 - Toronto 1973) compositeur et organisateur musical canadien d'origine allemande. Il se forma à Prague et à Berlin, puis il s'installa en 1937 à Toronto où il dirigea le Royal Conservatory de 1948 à 1952 et enseigna ensuite à l'Université. Parmi ses importantes contributions à la vie musicale canadienne, il faut signaler la fondation du Conservatory Opera School (1946), du Studio de musique électronique à l'Université de Toronto et du «Canadian Music Journal» (1956).

Walter Bruno, pseudonyme de B. Walter Schlesinger (Berlin 1876 - Beverly Hills, Californie, 1962) chef d'orchestre allemand. De 1901 à 1939, il dirigea en Autriche et en Allemagne : Hofoper de Vienne (1901-1912), Städtische Oper de Berlin (1925-1929) et Gewandhaus de Leipzig (1929-1933). Chassé d'Allemagne en 1933 parce que juif, il s'installa en Autriche, où il prit, en 1936, la direction artistique de l'Opéra d'Etat de Vienne. Après l'Anschluss, il dut se réfugier à Paris, puis, lorsque la guerre éclata, aux USA, où il succéda à Toscanini à la tête du New York Symphony Orchestra. W. est considéré comme l'un des plus grands interprètes de ce siècle; certaines de

ses exécutions sont inoubliables, comme celles de musiques de Mozart et de Brahms et de toutes les compositions de Mahler dont il fut l'un des premiers défenseurs passionnés.

Walter Johannes ou J. Walther (Kahla?, Thuringe 1496 - Torgau 1570) compositeur allemand. Après avoir étudié à Kahla, il embrassa le mouvement de la Réforme et devint un étroit collaborateur de Luther, en ce qui concerne la musique et l'hymnologie luthériennes. En 1524, il publia le premier recueil de chant pour l'Eglise protestante, le *Geistlich Gesangbüchlein*. Il donna également à éditer 6 recueils de musique sacrée, destinés au culte protestant (écriture soit en style sévère, soit plus simple, pour un usage immédiat, selon les principes de Luther). Il est considéré comme l'un des premiers musiciens protestants et est également l'auteur de *26 Fugen auff die 8 tonos*, pour instruments, d'une *Passion* et d'écrits littéraires concernant la musique.

Waltershausen Hermann Wolfgang Sartorius von (Göttingen 1882 - Munich 1954) compositeur et critique musical allemand. Il étudia à Strasbourg et à Munich (avec L. Thuille) et devint également, grâce à une méthode personnelle, bon pianiste bien qu'ayant perdu tout petit le bras droit et une jambe. Sa production comprend 4 opéras (dont *Oberst Chabert* [«le Colonel Chabert»], 1912, et *Richardis*, 1915), le poème symphonique *Hero und Leander* (1925), des compositions pour orchestre, de la musique de chambre et des lieder, de style romantique tardif. Il consacra des ouvrages aux *Compositeurs contemporains* (6 vol., 1921), à *R. Strauss* (1921), à la dramaturgie musicale et à la direction d'orchestre, et il s'intéressa à des questions de cinématographie.

Walther Johann Gottfried (Erfurt 1684 - Weimar 1748) historien, théoricien de la musique et compositeur allemand. A Weimar, à partir de 1707, il se lia d'amitié avec un lointain parent, J.-S. Bach. J. Mattheson admira sa science contrapuntique. Il adapta pour l'orgue des concertos d'auteurs italiens et allemands (Albinoni, Torelli, Telemann, entre autres). Il est l'auteur du premier dictionnaire musical allemand (1710-1732).

Walther Johann Jakob (Witterda, Erfurt, v. 1650 - Mayence 1717) violoniste et compositeur allemand. Il fut considéré comme l'un des plus grands virtuoses de son époque. Il composa des pièces pour violon émaillées de difficultés techniques (*Scherzi da violino solo con il b. c.*, (1676) et *Hortulus Chelicus...* (1688), recueil de suites et variations où il condamna la technique de la *scordatura*, alors très répandue en Allemagne.

Walther von der Vogelweide (Tyrol v. 1170 - Wurtzbourg v. 1230) minnesänger autrichien. Pendant une grande partie de sa vie, il voyagea dans les plus grandes cours de l'époque. A partir de 1220, il s'établit de façon stable à Wurtzbourg, où Frédéric II — avec lequel il semble avoir participé à la sixième croisade (1228-1229) — lui avait concédé un petit fief. Alors que sa personnalité littéraire est bien définie, seulement 3 des 8 mélodies qui nous sont parvenues et qui lui sont attribuées, sont sûrement de lui. L'une d'elle est le *Palästinalied*, rendant hommage à la Terre sainte (1228).

Walton William Turner (Oldham, Lancashire, 1902 - Ischia 1983) compositeur anglais. Sa production, tout d'abord inspirée par le néoclassicisme et par Stravinski (*Le Quatuor*, 1922; *Façade* pour voix récitante et orchestre, 1923, sur des vers de E. Sitwell), s'est ensuite tournée vers les formes les plus complexes du contrepoint (l'ouverture symphonique *Portsmouth Point*, 1925; *Concerto pour alto*, 1929) et l'évocation néo-baroque dans le style de Haendel (*Belshazzar's Feast* [«le Festin de Balthazar»] pour orchestre, chœur et baryton, 1929-1931). Dans ses compositions suivantes — *Concerto pour violoncelle* (1956), *Partita* pour orchestre (1958), deuxième *Symphonie* (1960), *Variations sur un thème de Hindemith* (1963) pour orchestre — W. a confirmé son penchant pour les influences stylistiques les plus diverses, mais il fit toujours preuve d'une écriture ferme et accomplie qui lui a valu d'être considéré comme le principal représentant de la musique anglaise entre R. Vaughan Williams et B. Britten. Parmi ses compositions, notons encore : une *Symphonie concertante* avec piano (1927), un *Concerto pour violon* (1938-1939) et un *Concerto pour violoncelle* (1956), 2 symphonies, l'opéra *Troilus and Cressida* (1954) et plusieurs musiques de film, dont celles pour les pièces de Shakespeare portées à l'écran par L. Olivier.

Wanhall Jan Křtitel → Vaňhal Jan Křtitel.

Wannenmacher Johannes ou J. Vannius (Neuenburg sur le Rhin, Baden, v. 1485 - Berne ou Interlaken 1551) compositeur suisse, d'origine allemande. Ami de Zwingli, il participa aux luttes du mouvement de l'humanisme et de la Réforme. Il composa diverses œuvres polyphoniques d'influence francoflamande, souvent inspirées par des événements politiques, comme le motet *Attendite popule meus* (1516), dans lequel il exhortait les Confédérés à conserver la neutralité.

Ward John (Canterbury v. 1571 -? 1638) compositeur anglais. Il fut au service de sir H. Fanshawe, représentant du parti protestant auquel, en 1613, il dédia son unique recueil de madrigaux. Il est considéré comme l'un des plus grands madrigalistes anglais de son époque. Son style personnel apparaît surtout dans les procédés polyphoniques les plus complexes. Il composa également des pièces pour virginal, des *anthems*, des *services* et des fantaisies pour viole.

Ware Wilbur (Chicago 1922 - Germantown, Philadelphie, 1979) contrebassiste de jazz américain. Accompagnateur au style vigoureux mais sensible, il a collaboré, au cours de la deuxième moitié des années 1960, avec les groupes de Sonny Rollins et Thelonious Monk.

Warren Harry (Brooklyn, New York, 1893 - Los Angeles 1981) compositeur américain de musique légère. Il a mis en musique des revues (*Sweat and Love*) et composé des bandes originales de films. Parmi ses nombreux succès, de style mélodique moderne, citons *Shangaï Lil*, *September in the rain*, *Chattanooga choo choo* et *Serenade in blue*.

Warren Leonard (New York 1911-1960) baryton américain d'origine russe. Il débuta en 1939 au Metropolitan de New York dans le rôle de Paolo Albani de *Simon Boccanegra* de Verdi. Doué d'une voix souple et moelleuse, riche en clairs-obscurs, il a été un excellent interprète des opéras de Verdi (malgré sa tendance à l'expression lyrique plutôt que dramatique).

washboard (en anglais = planche à laver) planche à laver ordinaire utilisée comme instrument rythmique (c'est un idiophone à raclement) pour accompagner

plusieurs formes musicales créées par le jazz à ses débuts. La main du joueur, qui tient une baguette métallique ou porte aux doigts une série de bagues, frotte la surface irrégulière de façon à provoquer une série de sons organisés en petites formules rythmiques. Utilisée dans les → jug bands du sud des Etats-Unis, elle passa ensuite dans les spectacles des *minstrels* et connut un nouveau succès en Grande-Bretagne dans les années 1950 avec la mode des petits orchestres *skiffle*.

Washington Dinah (Tuscoloosa, Alabama, 1924 - Detroit 1963) chanteuse de jazz américaine. Son expression vocale, inspirée de Billie Holiday, s'exerça également dans le domaine du rythm and blues. De 1943 à 1946, elle chanta avec l'orchestre de Lionel Hampton.

Wasielewski Joseph Wilhelm von (Grossleesen, Gdansk, 1822 - Sondershausen 1896) violoniste, chef d'orchestre et musicologue allemand. Elève de F. Mendelsshon, il exerça à Leipzig, Düsseldorf, Dresde et Bonn. En tant que musicologue, il fut l'auteur de la première monographie fondamentale sur *Schumann* (1858), d'une biographie de *Beethoven* (1888), et d'études sur *Die Violine im 17. Jh.* («le Violon au XVII^e s.», 1874), sur le *Violoncelle* (1889) et d'une *Geschischte der Instrummentalmusik im 16. Jh* («Histoire de la musique instrumentale au XVI^e s.», 1878).

Wassenaer Unico Wilhelm van (? 1692 -? 1766) diplomate et amateur de musique hollandais. Seigneur de Twickel, il est — selon la récente découverte du musicologue Albert Dunning (1980) — l'auteur des 6 fameux *Concerti armonici* ou *Concertini* qui, publiés à La Haye en 1740 par les soins de Carlo Riccioti, furent attribués, entre autres, à Riccioti lui-même, à Haendel et à Pergolèse. Le comte van W. les composa probablement entre 1725 et 1740, confiant leur publication ensuite à l'Italien Riccioti, à condition de ne pas mentionner son nom.

Waters Ethel (Chester, Pennsylvanie, 1900 - Los Angeles 1977) chanteuse de jazz et de musique légère américaine. Après avoir enregistré, dans les années 1920, des blues avec Fletcher Henderson et avec James P. Johnson, elle chanta longtemps à Broadway, à partir de 1927. Parmi ses succès, il faut retenir : *Dinah* (1924), *Memories of you* (1928) et *Stormy weather* (1933).

Waters Muddy → Muddy Waters.

Watkins Julius (Detroit 1921 - Short Hills 1977) soliste de cor et arrangeur de jazz américain. Il est le plus connu des quelques musiciens qui ont adopté le cor dans la musique de jazz. Il joua et enregistra avec O. Pettiford, T. Monk et M. Jackson.

watt unité de mesure de puissance électrique. En haute-fidélité, on mesure en W (RMS) la puissance qu'un amplificateur est à même de fournir sans distorsion.

Watts André (Nuremberg 1946) pianiste américain. Il fit ses études à Philadelphie et, avec L. Fleisher, à Baltimore. Il fut choisi par L. Bernstein pour des exécutions publiques et des enregistrements de disques et devint rapidement célèbre. Ses apparitions en public sont cependant peu nombreuses, particulièrement en Europe où il n'est venu que rarement.

waulking song chant de travail qui, dans les îles Hébrides, accompagnait habituellement une phase du tissage de la laine. Chanté par les femmes, en langue gaélique, il avait parfois un contenu narratif, mais souvent les mots et les rimes n'exprimaient pas un sens défini et avaient valeur de simple support rythmique. Beaucoup de ces chants n'étaient interprétés que par une seule femme à laquelle les autres répondaient en chœur.

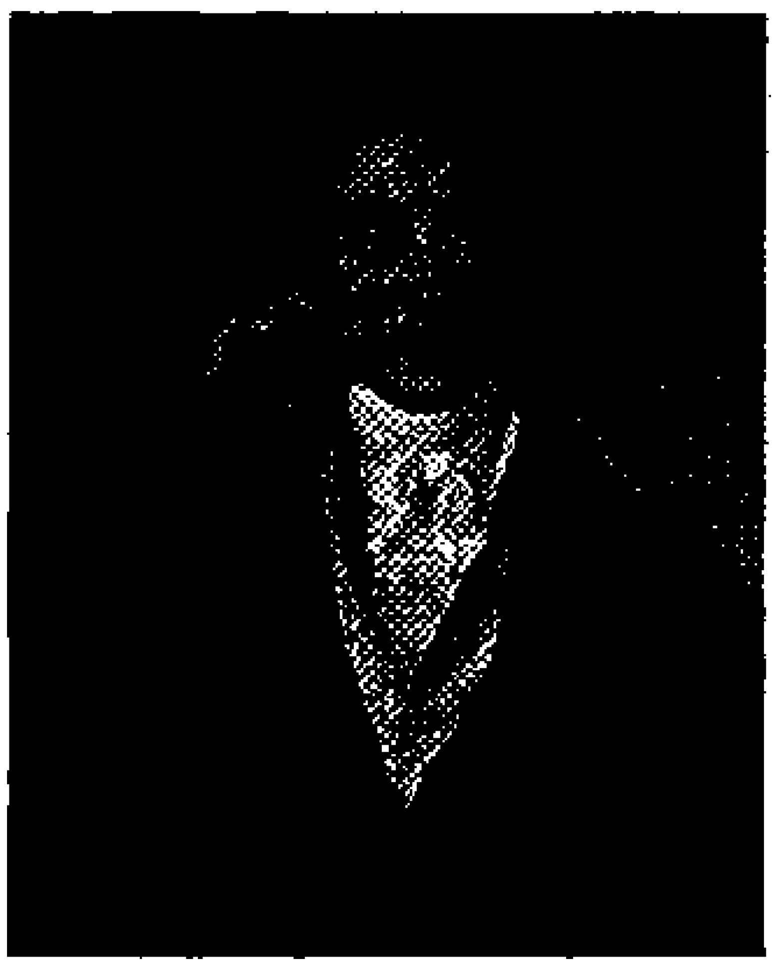
Weather Report groupe instrumental pop américain. Formé en 1970 et dirigé par Wayne Shorter (saxophone ténor et soprano) et l'Autrichien Joe Zawinul (claviers), tous deux anciens membres de l'ensemble de Miles Davis, il est le porte-drapeau du jazz-rock électrique. Parmi ses succès, citons : *Weather Report* (1972) et *Mysterious Traveller* (1975).

Webb William, dit «Chick» W. (Baltimore, Maryland, 1907-1939) chef d'orchestre et batteur de jazz américain. En 1926, il fonda son premier orchestre (dont faisait partie Johnny Hodges) qui devint l'un des meilleurs du swing et s'enrichit, par la suite, de la présence de la chanteuse Ella Fitzgerald. W. a également joué un rôle de premier plan en tant que batteur.

Weber Alain (Château-Thierry, Aisne, 1930) compositeur français, I^er Grand Prix de Rome (1952). Elève de J. Gentil, R. Challan, N. Gallon, T. Aubin et O. Messiaen au Conservatoire de Paris, il a remporté le Prix Sogeda au concours de ballets de Monte-Carlo, avec *le Petit Jeu* (1952). Dans son langage, il utilise quelquefois la technique sérielle, à la recherche d'une couleur et d'une forme en constant renouvellement. Il a composé de nombreuses pièces instrumentales, dont *Thème et variations* pour piano et violon (1952), *Trio d'anches* (1959), *Variations* pour dixtuor, piano et percussions (1965), *Etudes acrostiches* pour piano (1970), *Projections* pour 5 percussionnistes (1972) et *Koleda* pour harpe celtique (1973); de la musique symphonique, dont *Exergues,* suite pour orchestre à cordes (1960), *Midjaay,* poème symphonique (1963), *Solipsisme* pour quatuor à cordes, orchestre à cordes, piano et percussions (1968), *Aquarelles* pour violoncelle et orchestre (1969) et *Cercles* pour violon et orchestre (1970); de la musique vocale, dont *3 Mélodies* (1952) et *5 Poèmes* (1952), et un opéra de chambre, *la Voie unique* (1958). □

Weber Bernhard Anselm (Mannheim 1764 - Berlin 1821) pianiste, compositeur et chef d'orchestre allemand. Après des études à Heidelberg, il fut concertiste de *Xänorphika* (instrument à archet et à clavier, inventé à son époque, puis tombé en désuétude) et organisateur de théâtre. Sa production comprend, entre autres, les singspiele *Mudarra* et *Die Wette* représentés à Berlin au début du XIX^e s. et les musiques de scène pour *Guillaume Tell* de Schiller; il s'inspira largement des modèles gluckiens. Il est également compositeur de lieder et de pièces pour piano.

Weber Carl Maria von (Eutin, Lübeck, 1786 - Londres 1826) compositeur allemand. Le théâtre fut le premier milieu de son adolescence; son père, curieux Kapellmeister, imprésario et franc-maçon, avait en fait constitué avec sa nombreuse famille une troupe théâtrale, la *Webersche Schauspielergesellschaft*, et la conduisait dans des tournées aventureuses à travers l'Autriche et l'Allemagne. Entre deux déplacements, le jeune garçon trouva le moyen de faire des études de piano, de chant et de compo-



C. M. von Weber, portrait de C. Bardue. Berlin, Staatliche Museen.

sition, à Munich avec le ténor Wallishauser et à Salzbourg avec M. Haydn ; à l'âge de douze ans il composa un premier singspiel (*Die Macht der Liebe und des Weins* [«le Pouvoir de l'amour et du vin»], œuvre perdue) qui fut rapidement suivi par les opéras *Das stumme Waldmädchen* («la Fille des bois muette») et *Peter Schmoll*, représentés sans succès en 1800 et en 1801. A Vienne il reçut de nouveaux encouragements de la part de l'abbé Vogler (en 1803-1804) ; celui-ci lui communiqua sa passion pour le Volkslied qui restera toujours présent dans son inspiration. Deux années passées en qualité de chef d'orchestre au théâtre de Breslau (1804-1806) lui permirent d'acquérir une expérience dans le domaine de l'instrumentation. Passé à Karlsruhe (1806) et de là à Stuttgart (1807), il resta au service de la cour du Wurtemberg jusqu'en 1810, lorsqu'il dut fuir devant une armée de créanciers. Durant les trois années qui suivirent, il mena une vie agitée de concertiste à travers l'Allemagne et accumula des expériences et des amitiés significatives pour sa maturation artistique : Meyerbeer, E. T. A. Hoffmann, le clarinettiste H. J. Bärman, Goethe et Zelter. La production de cette période est riche en promesses d'avenir : son extraordinaire sensibilité pour le timbre, qui fera de lui un maître de l'instrumentation romantique, se manifeste dans une série de compositions destinées à sonder les ressources de chaque instrument, surtout celles des instruments à vent. W. aura toujours une préférence particulière pour la clarinette, instrument romantique par excellence, au timbre chaud et intense. Il lui consacra en 1811 un *Concertino* et deux *Concertos*, écrits pour le virtuose Bärman, une série de *Variations* avec piano et, plus tard, un *Quintette* avec instruments à cordes (1815). Le cor l'avait déjà tenté en 1806 dans un *Concertino* remarquable, tandis qu'il consacre au basson, encore en 1811, un *Concerto*, qui met en valeur une inhabituelle variété de tons, et, en 1813, l'*Andante et rondeau hongrois* (écrit à l'origine pour alto et orchestre). La recherche continue de la couleur, qui le pousse à tirer l'essentiel de chaque instrument dans un sens concertant, va souvent de pair avec une tendance à l'acrobatie soliste et à la virtuosité vertigineuse, dont le second des deux *Concertos* pour piano (1810, 1812) et la *Sonate* pour piano n° 1 avec le célèbre *Perpetuum mobile* (1812) offrent de remarquables exemples ; c'est peut-être là qu'il faut rechercher la cause du peu d'intérêt manifesté par W. pour la composition symphonique (deux médiocres *Symphonies* écrites en 1807 n'eurent aucune suite). Dans le domaine théâtral, ces années voient la création de trois opéras et de quelques musiques de scène ; les tendances romantiques déjà présentes dans *Peter Schmoll* se précisent dans *Rübezahl* (1805, inachevé) sur un sujet fantastique ; 1810 marque son premier grand succès avec l'opéra *Silvana* ; l'année suivante c'est le singspiel *Abu-Hassan* qui, malgré un ton plus conventionnel, imité des turqueries du XVIIIe s. (l'influence de l'*Enlèvement au sérail* de Mozart y est évidente), est un authentique joyau d'humour et d'invention. A travers la forte originalité de l'orchestration de Weber commence à se préciser un effet de timbre totalement nouveau ; le grand pouvoir d'évocation de la couleur instrumentale constitue un premier pas vers la création des rapports entre le timbre et la situation expressive qui resteront fondamentaux dans la culture romantique. L'audace des rapprochements instrumentaux et la souplesse des mélanges sont partout soutenues par une prodigieuse imagination mélodique et par un sens nouveau de l'harmonie.

La charge de directeur de l'Opéra de Prague (1813-1816), puis de l'Opéra de Dresde, offrit à W. la possibilité de mûrir sur le vif ses idées sur la création d'un théâtre national allemand et d'entreprendre la lutte contre l'invasion de l'opéra italien dont Dresde, surtout, était une place forte. Il fut l'un des premiers à exercer d'une façon moderne l'art de la direction d'orchestre et il s'efforça, même à l'aide d'articles, de rajeunir le goût du public en l'amenant à apprécier la nouvelle musique allemande. C'est à ces années que remontent quelques-uns des meilleurs morceaux de sa production pour piano : les *Sonates* nos 2 et 3 (1816), les *Huit pièces à quatre mains* (1818), le *Rondo brillante* et l'*Aufforderung zum Tanze* («Invitation à la valse», 1819) qui, malgré un ton théâtral persistant, anticipent certains aspects du grand piano romantique. Il ne faut pas oublier non plus les très nombreux lieder : les cycles *Leyer und Schwert* (1814-1816) et les op. 54 et 64 (1817-1819) sont de vrais joyaux d'inspiration populaire, dans la ligne idéale des recueils d'Arnim et Brentano. La composition du *Freischütz* (1817-1820), qui ouvre la série des plus grandes réalisations de W., ne se situe pas loin de l'esprit des lieder. Dans cet opéra, qui suscitera l'enthousiasme de Beethoven, le romantisme de W. trouve sa première grande expression. Le sujet lui-même, tiré d'un récit populaire allemand, présente tous les caractères du nouveau genre : importance primordiale de la nature (la forêt sauvage opposée à la nature domestiquée du classicisme), interventions démoniaques et surnaturelles, présences mystérieuses sous la simplicité apparente de la vie campagnarde, récupération intentionnelle des sources naïves, bien que largement imaginaires et subjectives, de la culture allemande. Mais surtout la musique est d'une force et d'une nouveauté bouleversantes. Des éléments résiduels de l'opéra italien et de la tradition du singspiel s'amalgament en une forte intuition dramatique à laquelle les échos populaires donnent une vigueur immédiate. A travers l'invention du timbre et de la mélodie de W., l'évocation de la nature acquiert une profondeur mystérieuse d'où les voix du cor, de la clarinette et des vents en général émergent selon des formules destinées à devenir typiques du théâtre romantique, surtout wagnérien. Sur le modèle de Gluck, l'ouverture contient *in nuce* le drame tout entier, avec un procédé qui reviendra inchangé dans

les autres opéras. La même année, W. compose les musiques pour la comédie *Preciosa*, à l'exotisme espagnol brillant et un peu conventionnel; l'année suivante il donne l'opéra bouffe *Die drei Pintos*, lui-aussi situé en Espagne mais d'une facture bien plus exquise et originale, malheureusement resté inachevé (Mahler a tenté de le compléter). En même temps que ces opéras, il compose le *Konzertstück* pour piano et orchestre (1821), un morceau à programme de goût chevaleresque, vibrant et raffiné, l'un des produits les plus heureux de l'invention mélodique de W., ainsi que la *Sonate* pour piano nº 4 (1822), parsemée de mélodies populaires. Composé en 1823, *Euryanthe*, «grand opéra héroïque et romantique», n'a connu jusqu'à présent qu'un succès très limité, surtout à cause de la faiblesse du livret qui présente une intrigue plutôt compliquée et souvent incompréhensible. Toutefois cet opéra, sur un sujet médiéval selon la mode de l'époque, constitue un indéniable pas en avant. La structure dramatique et musicale refuse, au nom d'une unité d'inspiration et de style fondée sur des sources authentiquement allemandes, une grande partie des schémas conventionnels encore présents dans le *Freischütz*, et adopte des procédés qui annoncent le *Lohengrin* de Wagner : emploi du leitmotiv, annulation des répartitions conventionnelles de l'opéra dans le but de réaliser un discours continu, conception de l'œuvre totale (*Gesamtkunstwerk*) où se fondent musique, poésie et scénographie. *Oberon* (1825-1826), écrit en anglais pour le Covent Garden de Londres, est le dernier opéra, et peut-être le plus parfait, de W. D'une extrême concision (l'opéra tout entier dure environ une heure et demie), la partition témoigne en même temps d'une extraordinaire parcimonie de structure et d'une grande abondance dans le domaine de l'invention. Malgré le retour aux schémas du singspiel, avec des dialogues parlés entre les passages musicaux, le climat dominant est intensément romantique et se manifeste une fois encore par une prédilection pour les éléments merveilleux, épiques, chevaleresques et pour la nature sauvage (il suffit de voir la scène de la tempête au deuxième acte). La virtuosité vocale et la couleur orchestrale de W. trouvent ici leur point culminant. La production de W. comprend encore : 3 messes pour solos, chœur et orchestre; plusieurs musiques de scène dont celles pour *Turandot* dans l'adaptation de Schiller; plusieurs morceaux vocaux insérés dans des œuvres théâtrales d'autres auteurs; 8 cantates avec orchestre et chœur ou avec instruments; plusieurs compositions pour chœur avec instruments ou a cappella; une *Romance sicilienne* pour flûte et petit orchestre; un quatuor pour cordes et piano, 6 *Sonates progressives* pour piano et violon et un trio pour piano, flûte et violoncelle; 8 séries de variations, 6 petites fugues, 12 allemandes, 6 écossaises, 2 polonaises, des morceaux à quatre mains et d'autres compositions pour piano; des duos, des trios et des canons vocaux.

Weber Edith (Strasbourg 1925) musicologue française. Docteur ès lettres et sciences humaines (1971). Après ses études au Conservatoire et à l'Université de Strasbourg, elle a été nommée assistante (1958), puis professeur d'histoire de la musique à l'époque baroque (1972) à l'Institut de musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne. Actuellement, elle y dirige le groupe de recherche «Patrimoine musical» et l'Ecole doctorale. Elle est aussi membre du conseil de l'International H. Schütz Gesellschaft, dont elle a créé la section française en 1966, et membre correspondant du Cercle international d'études hymnologiques et de la Hymn Society of America. Ses travaux, concernant principalement la musique mesurée à l'antique, le théâtre humaniste et scolaire, l'humanisme musical et la musique et l'hymnologie protestantes, l'ont amenée à participer à de nombreux colloques internationaux. Outre un grand nombre d'articles, elle a publié divers écrits, dont sa thèse d'Etat, *la Musique mesurée à l'antique en Allemagne* (1974), *le Théâtre humaniste et scolaire dans les pays rhénans* (1974), *la Musique protestante de langue française* (1979), *la Musique protestante de langue allemande* (1980), *la Recherche musicologique...* (1980) et *le Concile de Trente et la musique : de la Réforme à la Contre-Réforme* (1982). Elle a aussi édité des actes de colloques internationaux : *la Résonance dans les échelles musicales* (1963), *Debussy et l'évolution de la musique au XXᵉ siècle* (1965) et *l'Interprétation de la musique française aux XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles* (1974). □

Weber Gottfried (Freinsheim, Mannheim 1779 - Kreuznach 1839) théoricien de la musique et compositeur allemand. Il contribua grandement à la diffusion de la musique, grâce au journal «Allgemeine Musikalische Zeitung». Son *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817-1821) devint un des traités de composition fondamentaux de la période romantique.

Weber Ludwig (Nuremberg 1891 - Essen, Werden, 1947) compositeur et pédagogue allemand. Il prit part au mouvement de la «Jugendmusik» auquel il se consacra énormément. Il composa l'opéra *Midas*, l'action scénique *Christgeburt* («Nativité»), des morceaux pour orchestre et de la musique vocale.

Weber Ludwig (Vienne 1899-1974) chanteur autrichien (basse). Il débuta à Vienne en 1920 et se produisit ensuite dans de nombreux théâtres allemands, à Bayreuth et à Londres. Il fut un excellent interprète de Mozart, Wagner et Verdi, ainsi que de musique de chambre et d'oratorios.

Weber Max (Erfurt 1864 - Munich 1920) économiste et sociologue allemand. Professeur aux Universités de Fribourg et Vienne, il est l'un des fondateurs de la sociologie moderne en Allemagne. Ses *Die rationalen und sozialen Grundlagen der Musik* («les Fondements rationnels et sociaux de la musique», 1921) restent encore aujourd'hui un ouvrage de base.

Webern Anton von (Vienne 1883 - Mittersill, Salzbourg, 1945) compositeur autrichien. Il commença ses études scolaires à Vienne et les poursuivit à Graz et à Klagenfurt où, à l'âge de dix ans (1893), il entreprit des études musicales (piano et violoncelle) sous la direction de E. Komauer, un professeur de la ville. En 1902, il s'inscrivit à l'Université de Vienne où il fréquenta les séminaires d'harmonie et de contrepoint que tenaient H. Graedener et Navratil, et obtint sa licence de musicologie en 1906 avec G. Adler pour un mémoire sur H. Isaac. C'est à l'été de 1903 que remontent ses premières compositions (quelques lieder et la ballade *Jung Siegfried*); W. les soumit au jugement de Schoenberg qui décida de le prendre parmi ses élèves; sous sa direction, W. composa les lieder op. 3 (1907-1908) sur des poésies

A. von Webern, dessin de O. Kokoschka.

de S. George et le premier mouvement d'un *Quintette* pour cordes et piano (1906). L'enseignement de Schoenberg, qui dura jusqu'en 1908, fut déterminant pour sa maturation ; à cette époque, Berg étudiait également avec Schoenberg et devint l'ami de W. En 1908, W. composa la *Passacaille* op. 1 pour grand orchestre qui révèle déjà la tendance à la netteté du son et au rapport symétrique entre pause et rythme qui seront caractéristiques de l'idéal du contrepoint de W. à sa maturité. Dans les *Cinq Pièces* op. 5 pour quatuor à cordes (1909), W. montre qu'il a déjà prolongé l'expérience de son maître vers la concision abstraite, avec une certaine avance sur les *Six Petites Pièces* op. 19 de Schoenberg; la même chose se produit avec ses *Six Pièces* op. 6 pour orchestre (1909), où l'idée de Schoenberg de la «mélodie de timbres» (*Klanfarbenmelodie*) apparaît déjà radicalisée, et avec les très brèves *Quatre Pièces* op. 7 pour violon et piano (1910) et les *Six Bagatelles* op. 9 pour quatuor à cordes (1913), qui durent au total environ trois minutes et demie. Ce sont elles que Schoenberg, en 1924, fera précéder d'une importante préface; il y écrit particulièrement : «Autant la brièveté de ces pièces parle en faveur de celles-ci, autant il est nécessaire aussi de parler en faveur de cette brièveté. Que l'on considère quelle sobriété exige une expression aussi concise. Chaque regard peut se développer en un poème, chaque soupir en un roman. Mais pour enfermer tout un roman en un simple geste, tout un bonheur dans un seul souffle, il faut une concentration bannissant tout épanchement sentimental.» A la frontière de cette expérience d'«aphorisme», d'extrême concentration expressive, qui est à nouveau atteinte avec les vertigineuses *Trois Petites Pièces* op. 11 pour violoncelle et piano (1914), W. est déjà au seuil de la spécificité dodécaphonique. Les œuvres qui suivent tendent à retrouver la garantie de la construction ample, comme c'est également le cas chez Schoenberg, en ayant recours à un texte. C'est ainsi que naissent les *Lieder* op. 12 (pour voix et piano), 13, 14 et 15 (tous trois pour voix et instruments) entre 1915 et 1922. En 1915 W., qui depuis 1908 avait été chef d'orchestre dans plusieurs théâtres et, en 1911, avait épousé Wilhelmine Mörtel dont il aura un fils et trois filles, fut appelé sous les drapeaux; mais il fut réformé rapidement pour vue insuffisante. Malgré le mépris et l'indifférence avec lesquels avaient été accueillies ses compositions, de même que celles de Schoenberg, il se remit à composer avec ténacité et foi dans la direction qu'il avait choisie. Il s'installa dans la solitude d'abord à Mödling, puis à Maria-Enzersdorf (Vienne). Après la mort de son père (1919), il rencontra de sérieuses difficultés économiques. Il donna des leçons particulières de composition, dirigea quelques concerts et collabora activement avec Schoenberg et Berg à l'«Association pour les auditions musicales privées». Après les *Cinq Canons* op. 16 pour soprano aiguë, clarinette et clarinette basse (1924), qui révèlent déjà une tendance nette à la musique sérielle, il composa sa première œuvre dodécaphonique avec les trois *Volkstexte* op. 17 (1924) pour voix, clarinette, clarinette basse et violon. A partir des *Trois Lieder* op. 18 (1925) pour chant, clarinette en mi bémol et guitare, W. montre qu'il radicalise dans un sens encore plus rigoureux la méthode dodécaphonique de son maître; et l'on pourra dire ensuite que, alors que son ami Berg cherche à intégrer le dodécaphonisme en récupérant le passé, si bien que des atmosphères tonales persistent encore dans ses œuvres, W., au contraire, conduit à ses conséquences extrêmes les nouvelles conquêtes sonores de son maître, jusqu'aux limites de l'ineffable. Avec le *Trio* op. 20 (1927) pour cordes et la *Symphonie* op. 21 (1928) pour orchestre de chambre, W. affirme pleinement son propre style, qui sera également défini comme «pointilliste» et qui constituera un point de départ fondamental pour les nouvelles générations musicales d'après la Seconde Guerre mondiale. En 1927, W. devint chef permanent de la Radio de Vienne et, à partir de 1929, dirigea des concerts dans plusieurs villes (Berlin, Düsseldorf, Donaueschingen, Munich, Zurich et Barcelone). A cette époque, il composa d'autres œuvres significatives : le *Quatuor* op. 22 (1930) pour violon, clarinette, saxophone ténor et piano, le *Concerto* op. 24 (1934) pour neuf instruments et les fondamentales *Variations* op. 27 (1936) pour piano, ainsi que la cantate pour chœur et orchestre *Das Augenlicht* op. 26 («la Lumière des yeux», 1935) sur une poésie d'Hildegard Jone, peintre et poétesse qui partageait l'idéal esthétique et musical de W. et qui lui fournit ensuite les textes de la *I*re *Cantate* op. 29 (1938-1939) pour soprano, chœur et orchestre et de la *II*e *Cantate* op. 31 (1941-1943) pour soprano, basse, chœur et orchestre, dernière œuvre qu'il acheva. Avec ces cantates et avec les *Variations* op. 30 (1940) pour orchestre, W. atteint l'«idée absolue» de la forme, comprise géométriquement à l'instar de Kandinsky et de Mondrian en peinture, et réalise en même temps un retour à la construction contrapuntique sur le modèle idéal de la polyphonie flamande. Dès 1934, puis avec l'occupation nazie de l'Autriche, W. fut contraint à se retirer de la vie publique et sa musique fut interdite comme «art dégénéré». Il eut encore quelques élèves, jusqu'en 1939, puis il se retira à Mittersill (Salzbourg) où, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, il fut tué par un soldat américain des troupes d'occupation, à la suite d'une erreur tragique. Les autres compositions de W. sont : op. 2 (*Entflieht auf leichten Kähnen* [«Fuites sur de frêles esquifs»] pour chœur a cappella), op. 4 (*5 Lieder* sur des poésies de S. George pour voix et piano), op. 8 (*2 Lieder* sur des poésies de R. M. Rilke, pour chant et instruments), op. 10 (*5 Pièces* pour orchestre), op. 19 (*2 Lieder* pour chœur et instruments), op. 23 et 25 (*3 Gesänge* et *3 Lieder* sur des textes de H. Jone, pour chant et piano), et op. 28 (*Quatuor* à cordes).

Webster Benjamin Francis, dit «Ben» W. (Cle-

veland, Ohio, 1909 - Amsterdam 1973) saxophoniste ténor de jazz américain. Influencé par Coleman Hawkins, son style a une sonorité sensuelle et un riche vibrato. Il a joué avec les orchestres de Bennie Moten et de Fletcher Henderson (1932), avec Cab Calloway (1935-1937), avec Henderson (1937-1938) et avec Duke Ellington (1940, 1943, 1948).

Weckerlin Jean-Baptiste Théodore (Guebwiller, Alsace, 1821 - Trottberg, Alsace, 1910) compositeur et musicographe français. Elève d'Halévy, il fut bibliothécaire du Conservatoire de Paris de 1876 à 1909. Il composa une dizaine d'opéras (*l'Organiste dans l'embarras*, 1853, fut représenté au Théâtre-Lyrique de Paris une centaine de fois), des compositions pour orchestre, de la musique de chambre et environ 300 romances. Il fut l'un des premiers ethnographes musicaux français et publia des recueils de chants populaires et plusieurs essais sur le folklore musical français.

Weckmann Matthias ou Mathes W. (Nierderdorla 1621 - Hambourg 1674) organiste et compositeur allemand. Fils de l'organiste JAKOBUS (?-1631), il fut maître de chapelle à la cour de Dresde, où il collabora avec H. Schütz, et à Copenhague; il fut ensuite organiste à Hambourg et par la suite, toujours dans cette ville, directeur du Collegium musicum, qu'il fonda en 1660. Dans son œuvre, il réalise une synthèse réussie de l'influence des virginalistes anglais et de la tradition allemande. En ce qui concerne la musique pour orgue, il est le digne successeur de J.P. Sweelinck. L'unique œuvre qu'il ait publiée (*Canzoni*, 1650-1651), a été perdue. Toutefois, il reste quelques lieder contenus dans des anthologies et plusieurs pièces manuscrites.

Weelkes Thomas (? v. 1575 - Londres 1623) organiste et compositeur anglais. Organiste à Winchester, à Chichester, puis membre de la chapelle royale anglaise, on le considère, avec T. Morley et J. Wilbye, comme l'un des plus importants madrigalistes élisabéthains, influencé par les modèles italiens et, en particulier, par Marenzio. Entre 1597 et 1600, il publia 4 livres de madrigaux de 3 à 6 voix, caractérisés par un goût pour les effets sonores et par le chromatisme (en particulier, dans les *Balletts and Madrigals to five voyces* (1598) et les *Madrigals of 5 and 6 parts apt for the viols and voices* (1600). Au contraire, le recueil, *Ayeres or Phantasticke Spirites for three voices* (1608) est empreint d'une veine joyeuse et burlesque, typiquement anglaise. Ses pièces sacrées et pour orgue sont conservées en manuscrits.

Weerbecke Gaspar Van (Audenarde v. 1445 - en Italie, ap. 1518) compositeur flamand. Elève d'Ockeghem, il participa à la migration flamande en Italie, s'établissant à Milan, où, en 1472, il fut préposé à la chapelle ducale. De 1480 à 1489, à Rome, il fut chanteur à la chapelle pontificale avec M. de Orto et Josquin des Prés; de retour à Milan, il resta au service de Ludovic le More, jusqu'en 1498. Après quelques voyages en Flandres, on le retrouve à la chapelle pontificale, où il exerça au moins jusqu'en 1509. Petrucci publia de lui un livre de 5 messes, qui fut suivi d'un sixième recueil (*Lamentazioni di Geremia*, à 4 voix) et, en anthologie, 26 motets, 2 Credo et une chanson. Il subit les influences de l'école italienne et de l'école bourguignonne (Dufay). Des motets et messes sont conservés en manuscrits.

Wegelius Martin (Helsinki 1846 - 1906) compositeur, pianiste et pédagogue finlandais. Fondateur, en 1882, de l'Institut de musique d'Helsinki, il contribua de manière décisive à l'affirmation définitive de l'école nationale finlandaise. Peu connu comme compositeur, il publia d'utiles manuels et traités d'enseignement et d'histoire de la musique. J. Sibelius, E. Järnefelt et S. Palmgren furent ses élèves.

Weigl Joseph (Eisenstadt 1766 - Vienne 1846) compositeur autrichien. Elève d'Albrechtsberger et de Salieri à Vienne, il fut, à partir de 1791, directeur du théâtre de la cour et, à partir de 1794, compositeur permanent, avec la charge de produire annuellement un opéra et 2 ballets. Commencée alors que le compositeur avait seulement 16 ans, sa production lyrique rencontra une grande faveur auprès du public viennois de l'époque de Beethoven, pratiquant soit le style italien du XVIII^e s. tardif (dont W. fut le dernier représentant autrichien après Mozart), soit la tradition allemande du singspiel, avec sa veine populaire et sa sentimentalité rustique. De ses 30 œuvres lyriques et plus, sur livret italien et allemand, les opéras, *la Principessa di Amalfi* (1794), *l'Uniforme* (1798), *Il Rivale di se stesso* (1808), *l'Imboscata* (1815), *Die eiserne Pforte* (d'après un conte d'Hoffmann, 1823), et les singspiele *Die Schweitzerfamilie* (1809), *Das Weisenhaus* (1808), *Der Bergsturz* (1812), en particulier, connurent du succès. L'aisance mélodique des arias et des lieder, extraits de ses opéras, les rendit très populaires dans les salons de l'époque, et fut l'objet de nombreuses variations. W. fut lié culturellement au monde du XVIII^e s. (son loyalisme envers la maison des Habsbourg, pendant les guerres napoléoniennes, est resté célèbre). Après 1820, alors que dominait désormais le nouveau climat romantique, W. préféra abandonner la composition théâtrale, pour se consacrer à la musique sacrée (une dizaine de messes).

Weigl Karl (Vienne 1881 - New York 1949) compositeur autrichien naturalisé américain. Son œuvre est marquée par une certaine influence de Mahler et de Schoenberg. Il a composé 6 symphonies, une opérette pour enfants, des ouvertures, de la musique de chambre et des lieder.

Weill Kurt (Dessau 1900 - New York 1950) compositeur allemand. Il commença ses études musicales à Dessau avec A. Bing et les poursuivit à la Hochschule für Musik de Berlin avec E. Humperdinck et R. Krasselt. Au début il fut assistant chef d'orchestre et chef d'orchestre dans les théâtres de Dessau et de Lüdenscheid. En 1921, il s'installa à Berlin où il fut l'élève de F. Busoni pendant quatre ans. L'une de ses premières œuvres significatives est le *Concerto pour violon et vents* (1925), suivi par l'opéra en un acte, sur

K. Weill : dessin de B.F. Dolbin.

un texte de G. Kaeser, *Der Protagonist*, qui connut le succès à Dresde en 1926. Ces premières œuvres (à côté desquelles il faut mentionner *Na und?*, deux actes, 1927, qui resta manuscrit, et *Royal Palace*, un acte sur un texte de I. Goll, 1927) reflètent l'atmosphère postimpressionniste et les postulats de la «Nouvelle Objectivité» *(Neue Sachlichkeit)* qui engage l'artiste à traiter des thèmes d'actualités et propose au théâtre musical des sujets sur un fond social et politique *(Zeitoper)*. La rencontre avec B. Brecht fut déterminante pour W. qui accepta pleinement les idées du poète sur la fonction de la musique dans le théâtre. Simplifiant encore plus son propre style à la construction robuste et déjà porté à la clarté, à la netteté du signe et à des gestes à l'effet immédiat, W. écrivit sa première œuvre sur un texte de Brecht avec le bref singspiel *Mahagonny* (1927), qui conserve sa propre autonomie par rapport à l'autre œuvre, plus importante, inspirée par le même thème, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* («Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny»), un véritable opéra en trois actes. A partir de cette œuvre, W. emprunta des formes de la musique de jazz et du café-concert, des rythmes de danse, et les figea dans une ambiance sonore crue et amère. Il utilisa la nature banale et stéréotypée de ce langage d'une manière provocatrice, comme geste de dénonciation; la musique acquit ainsi une fonction d'éloignement, en accord avec le rôle que lui confie le théâtre de Brecht, avec qui W. continua à collaborer. Après une parodie, qui semble faire référence à la technique du cinéma muet, *Der Zar lässt sich photographieren* («le Tzar se laisse photographier», 1928) sur un texte de G. Kaiser, naquit *Die Dreigroschenoper* («l'Opéra de quat'sous», 1928). Cet opéra provoqua le scandale mais devint rapidement populaire dans toute l'Allemagne. Il fut, quelques années plus tard, interdit par les Nazis à cause de sa signification politique, de même que toute l'œuvre de W. et de Brecht. De la collaboration entre le compositeur et le poète naquirent encore la cantate *Der Flug der Lindberghs* («le Vol de Lindbergh», 1929), l'opéra *Happy End* (1929) et l'exemplaire «drame didactique» *Der Jasager* («Celui qui dit oui», 1930), sur un ton musicalement plus «objectif» et apaisé par rapport aux œuvres les plus connues. W. se lança également dans une grande œuvre en trois actes sur un texte de G. Neher, scénographe et collaborateur de Brecht, intitulé *Die Bürgschaft* («la Caution», 1932). Avec l'avènement du nazisme, W. fut contraint à émigrer d'abord à Paris, puis à Londres où il écrivit un ballet sur un sujet de Brecht, *les Sept Péchés capitaux* (1933). Toujours en 1933, il composa les opéras *Marie Galante* (sur un livret de J. Deval) et *Der Silbersee* («le Lac d'argent») sur un texte de G. Kaiser. En 1935, il fit représenter à Londres le musical *A Kingdom for a Cow* («Un royaume pour une vache»). La même année, il s'installa aux USA où il composa beaucoup de musique de films, des chansons et des comédies musicales (*Johnny Johnson*, 1936; *Knickerbocker Holiday*, 1938; *Lady in the Dark*, 1941; *One Touch of Venus*, 1943; *The Firebrand of Florence*, 1945; *Down in the Valley*, 1948; *Love Life*, 1948 et *Lost in the Stars*, 1949), dont certaines figurent parmi les meilleures du genre même si elles font certainement partie de la production mineure de W.

Weinberger Jaromir (Prague 1896 - Saint Petersburg, Floride, 1967) compositeur tchèque. Elève de M. Reger et ouvert à un brillant éclectisme (où des influences de l'harmonie de Reger et des échos de Puccini se mêlent à des éléments folkloriques tchèques), il a composé, entre autres, 5 opéras : le plus connu, *Svanda dudák* («Svanda le joueur de cornemuse», 1927), eut une popularité exceptionnelle.

Weiner Leó (Budapest 1885-1960) compositeur et pédagogue hongrois. Contemporain de Bartók, il fut un chercheur passionné et intelligent de la musique populaire hongroise. Il s'inspira de ses thèmes et de ses mélodies dans un grand nombre de ses compositions. Son style est surtout influencé par le XIX^{e} s. Il écrivit un singspiel (perdu), des musiques de scène et des ballets, quelques poèmes symphoniques et d'autres compositions pour orchestre ainsi que de la musique de chambre.

Weingartner Felix Paul (Zara 1863 - Wintherthur 1942) chef d'orchestre et compositeur allemand. Elève de Liszt à Weimar, il fut chef permanent d'opéras et de concerts dans les plus grandes villes d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse et fut invité par les plus importantes institutions musicales du monde entier. Il fut l'un des premiers chefs à enregistrer un grand nombre de disques. Il composa des opéras, de la musique symphonique et de la musique de chambre. Il écrivit plusieurs ouvrages d'histoire, d'interprétation (dont un traité sur la direction d'orchestre, 1897) et de souvenirs.

Weinlig Christian Theodor (Dresde 1780 - Leipzig 1842) organiste et compositeur allemand. En 1806, à Bologne, il suivit les leçons du Padre Mattei. Chanteur à la Kreuzschule de Dresde et à la Thomaskirche de Leipzig, il compta Wagner parmi ses élèves. Auteur de textes didactiques et de recueils d'exercices de chant, il composa plusieurs œuvres de musique sacrée et profane.

Weis Karel, ou K. Weiss (Prague 1862-1944) compositeur et chef d'orchestre tchèque. Il fut tour à tour pédagogue, organiste, violoniste et accompagnateur au piano du célèbre violoniste F. Ondříček. Il composa des opéras (dont *Utok na Mlýn* [«la Tempête sur le moulin»], 1912 et *Lešetinský Kovář* [«le Forgeron de Lesetin»], 1920), des opérettes (*Le Revizor*, d'après Gogol, 1907), des musiques de scène et pour un ballet, de la musique symphonique et de la musique de chambre très nettement influencée par Dvořák.

Weismann Julius (Fribourg-en-Brisgau 1879 - Singen, Baden, 1950) compositeur allemand. Il composa 6 opéras (dont *Leonce und Lena*, 1924, et 3 opéras tirés de Strindberg), une grande quantité de musique symphonique, chorale, pour orgue et pour piano, des lieder, des concertos pour instruments solistes et orchestre et d'autres compositions. Sa musique, qui eut surtout du succès entre 1920 et 1940, dénote une tendance nette soit au romantisme tardif, soit à une exigence de clarté de la construction.

Weiss Adolf (Baltimore 1891 - Van Nuys, Californie, 1971) compositeur et joueur de basson américain. A Berlin, il fut l'élève de Schoenberg (1925) dont il adopta la technique dodécaphonique. Parmi

ses compositions, il faut citer *American Life* (1928) pour orchestre, influencée par le jazz.

Weiss Sylvius Leopold (Breslau 1686 - Dresde 1750) luthiste et compositeur allemand. Il étudia la musique avec son père et, en 1706, fut nommé luthiste à la cour de Düsseldorf. Par la suite, il développa son activité dans plusieurs autres cours, à Vienne et à Prague, voyageant également en Italie au service du prince Sobieski. Il fit partie de l'orchestre permanent de Prague, dirigé par J. J. Fux. Ami de Bach et de nombreux autres musiciens célèbres, W. fut un interprète extraordinaire et le plus grand compositeur-luthiste de son époque. Sa production musicale, abondante, comprend plus de 70 suites, insérées dans divers manuscrits.

Weissenberg Alexis (Sofia 1929) pianiste bulgare naturalisé français. En 1947, il remporta le premier prix au concours Leventritt et entama une intense carrière de concertiste, reprise en 1966 après une longue période d'interruption pour motif d'étude. Son répertoire comprend tous les plus grands musiciens de Bach à Prokofiev.

Welitsch Ljuba, nom d'artiste de L. Veličkova (Borisovo 1913) soprano autrichienne d'origine bulgare. Elle débuta à l'Opéra de Graz (1936) dans *I Pagliacci* de Leoncavallo et se produisit ensuite à Hambourg, à Munich et à Vienne; elle se fit connaître également en Italie, en France et aux Etats-Unis. Remarquable interprète de *Salomé* (R. Strauss), de la *Tosca* (Puccini), d'*Aida* et d'*Otello* (Verdi), elle ne négligea pas le répertoire de la musique de chambre.

Weller Walter (Vienne 1939) chef d'orchestre autrichien. Il s'est affirmé comme interprète des grands auteurs classiques et romantiques de l'école viennoise et en continua la tradition locale d'interprétation.

Wellesz Egon (Vienne 1885 - près d'Oxford 1974) compositeur et musicologue autrichien. Elève d'A. Schoenberg et, pour la musicologie, de G. Adler, il se consacra à l'étude de la musique byzantine dont il fut considéré comme le meilleur expert. En tant que compositeur, il écrivit des opéras, des ballets, des symphonies, des concertos pour piano et pour violon, des cantates, des messes, de nombreuses pages de musique de chambre (dont plusieurs quatuors) et des lieder; il tempéra l'influence expressionniste par une forte prédilection pour le formalisme classico-romantique. Il est l'auteur d'études fondamentales : *A. Schoenberg* (1921), *Die Opern und Oratorien in Wien von 1640-1708* (1922), *Essays on Opera* (1950), *The Origin of Schoenberg's 12 tone system* (1958) et surtout *A History of Byzantine Music and Hymnography* (1949).

Wells William, dit «Dickie» W. (Centerville, Tennessee, 1907) trombone de jazz américain. L'un des solistes les plus originaux de l'époque du swing, il se distingua surtout en jouant dans l'orchestre de Count Basie (1938-1945 et 1947-1950). Antérieurement il avait joué dans les orchestres de Luis Russell et Fletcher Henderson.

Wenzel Eberhard (Pollnow, Poméranie, 1896 - Stuttgart 1982) compositeur allemand. Sa production comprend surtout des compositions sacrées chorales (oratorios, motets, etc.), avec orchestre ou a cappella, et de la musique pour orgue.

Wenzinger August (Bâle 1905) violoncelliste et chef d'orchestre suisse. Spécialiste de la viole de gambe, il a été fondateur et membre de plusieurs ensembles formés d'instruments d'origine pour l'exécution de la musique ancienne. Il a publié des méthodes d'enseignement pour la viole de gambe et des révisions de musique pour violoncelle.

Werckmeister Andreas (Benneckenstein, Thuringe 1645 - Halberstadt 1706) organiste allemand et théoricien de la musique. Spécialiste de l'art organistique, il chercha à résoudre le vieux problème du tempérament, qu'il traita dans ses nombreuses publications.

Werfel Franz (Prague 1890 - Beverly Hills, Californie, 1945) écrivain autrichien. Ami de F. Kafka et de M. Brod, il vécut surtout à Berlin et à Vienne, où il épousa Alma Mahler, veuve de Gustav Mahler. En 1938, il émigra d'abord à Paris, puis aux Etats-Unis. Dans sa production narrative, il faut signaler deux romans d'intérêt musical : le premier sur Verdi (*Verdi*, 1923) auquel il consacra également de nombreux essais, le second est *L'étoile de ceux qui ne sont pas nés* (publié après sa mort, 1946). Il traduisit également en allemand les livrets de *la Forza del destino*, de *Simon Boccanegra* et de *Don Carlos* de Verdi.

Werner Gregor Joseph (? v. 1695 - Eisenstadt 1766) compositeur autrichien. Elève de Fux, il fut, à partir de 1728, maître de chapelle à la cour des Esterházy à Eisenstadt, secondé plus tard, en 1761, par J. Haydn, qui, à sa mort, lui succéda. Il composa 19 oratorios et d'autres œuvres de musique sacrée; il publia 6 *Sonates da chiesa*, 12 *Partitas* pour 2 violons et continuo (une pour chaque mois de l'année, 1748) et 6 *Sinfonie* (tripartites, à l'italienne, 1735) qui le désignent comme l'un des représentants du style de transition du baroque au classicisme viennois. Haydn adapta quelques-unes de ses fugues pour quatuor à cordes.

Werner Jean-Jacques (Strasbourg 1935) compositeur et chef d'orchestre français. Après ses études au Conservatoire de Strasbourg, il a reçu, en 1955, l'enseignement de Daniel-Lesur et P. Wissmer à la Schola cantorum de Paris, avant de travailler la direction d'orchestre avec L. Barzin. Depuis 1968, il dirige le Conservatoire de Fresnes. Son œuvre, où structure et élégance s'équilibrent, comprend principalement de la musique instrumentale, avec des pièces comme *Préludes de chorals* pour orgue (1962), *3 Quatuors à cordes* (1965, 1971 et 1980), *Antiphonaire* pour ondes Martenot et percussion (1967), *3 Mouvements circulaires* pour piano (1970), *Pour des fragments d'Héraclite* pour orchestre à cordes (1973), *Arabesques* pour guitare (1980), *Page d'écriture* pour ondes Martenot, 4 flûtes, orchestre à cordes et percussion (1981), *Canticum* pour flûte et harpe (1983), et des concertos pour divers instruments. Pour la voix et le théâtre, il a écrit des mélodies, dont *3 Poèmes de R. Asselineau* et le cycle de *l'Oiseau inaugural* (1966), des chœurs, dont *Psaume VIII* (1970), et *Processional pour un amour* (1966-67, révision en 1971), action chantée. □

Werrekoren Hermann Matthias ou H. M. Vercore ou Verrecorensis (Werrekoren?, Hennegau - v. 1558) compositeur flamand, dans le passé, confondu par erreur avec Matthäus Le Maistre. Il fut maître de chapelle du Dôme de Milan (1522-1555), comme successeur de F. Gaffurio. Il composa de nombreux motets et *la Battaglia di Pavia* ou *la Bataglia taliana* (pour célébrer la victoire de F. Sforza sur François Ier

en 1525, mais publiée en 1544), l'un des premiers exemples du genre de la «bataille» vocale, après Janequin.

Wert Giaches de, ou Jaches ou Jaques de Werth (Weert? 1535 - Mantoue 1596) compositeur franco-flamand. Conduit en Italie encore enfant, il passa quelques années à Naples comme chanteur de cour à la chapelle de Maria di Cardona, et c'est probablement là qu'il reçut sa première éducation musicale. Aux alentours de 1550, il se rendit à la cour des Este, à Ferrare (où il fut élève de Cyprien de Rore); on le trouve par la suite à la cour des Gonzague de Novellara, des Farnèse à Parme et à la cour espagnole de Milan. En 1565, il entra au service des Gonzague, à Mantoue. En 1566, il alla à Ausgsbourg pour une diète impériale, obtenant un succès personnel pour ses recherches théoriques et son improvisation, en contrepoint *alla mente* sur *cantus firmus*. Grâce à sa position à Mantoue et à Ferrare, il eut à son service des musiciens célèbres, tels que G. C. Castoldi, C. Monteverdi (1590-1596) et G. Pallavicino, l'un des nombreux musiciens sur lesquels il exerça une grande influence. Sa production, célèbre et appréciée encore un siècle après sa mort, comprend, entre autres : 11 livres de madrigaux à 5 voix, 2 livres de motets à 5 voix, 2 livres de *Modulazione sacre* à 5 et 6 voix, *Hymni, canzonette vilanelle* à 5 voix. Ces madrigaux, riches d'effets dramatiques se distinguent par d'étroits rapports expressifs entre musique et paroles.

Wesendonck Mathilde (1828-1902) poétesse et dramaturge autrichienne. Elle fut l'amie et la protectrice de Wagner qu'elle connut en 1852 et hébergea dans la villa de son mari Otto W. à Zurich (1857-1859); c'est là que le musicien commença *Tristan et Isolde*. En outre, Wagner mit en musique cinq poèmes dont elle était l'auteur.

Wesley Samuel (Bristol 1766 - Londres 1837) organiste et compositeur anglais. Il commença à composer à 8 ans et à se produire comme concertiste, à 11 ans. Avec K. F. Horn, il fut l'un des plus importants artisans de la redécouverte de la musique de J.-S. Bach en Angleterre. En outre, il comptera parmi les premiers symphonistes britanniques (5 symphonies, dont une inachevée). Il composa également de la musique sacrée et de chambre (pour voix et pour ensembles instrumentaux), mais sa production la plus importante est consacrée aux instruments à clavier, au clavecin, au piano, et surtout à l'orgue.

West Coast Jazz («jazz de la côte Ouest») expression qui désigne le jazz qui s'est développé dans les années 1950 en Californie (Shelly Manne, Shorty Rogers), caractérisé par une vulgarisation du cool jazz et l'emploi plutôt mécanique du rythme.

Weston Randolph E., dit «Randy» W. (Brooklyn, New York, 1929) pianiste de jazz américain. Il a commencé son activité en 1949, avec Hall et Blakey. Sa musique au style personnel a reçu quelques influences africaines.

Westphal Rudolf Georg Hermann (Obernkirchen, Hanovre, 1826 - Stadthagen, Hanovre, 1892) philologue et musicien allemand. Il consacra ses études à la musique grecque, en particulier aux problèmes de la métrique. Son essai monumental *Metrik der Griechischen Dramatiker und Lyriker* («la Métrique des tragiques et des lyriques grecs», 1854-1865) resta longtemps un texte de base sur le sujet; mais aujourd'hui, les théories d'interprétations sur lesquelles il se fonde, inspirées des traités d'Aristoxène, sont considérées pour une grande part peu dignes de foi. Il publia également un ouvrage sur les *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach* («Théories du rythme musical depuis J. S. Bach», 1880).

Westrup sir Jack Allan (Londres 1904 - Headly, Hautshire, 1975) musicologue anglais. Directeur de *The New Oxford History of Music* à partir de 1947 et de l'importante revue «Music and Letters» à partir de 1959, ainsi que de nombreuses autres institutions et initiatives musicales, il s'occupa particulièrement de la musique du XVII^e^ au XIX^e^ s.; il publia des essais et des monographies sur *Purcell* (1937), *Haendel* (1938), *Liszt* (1939), *British Music* («la Musique en Angleterre», 1943) et dirigea des éditions d'*Orfeo* et de *l'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi.

Weyse Christopher Ernst Friedrich (Altona, Hambourg 1774 - Copenhague 1842) compositeur danois, d'origine allemande. Organiste à Copenhague, il est considéré comme le fondateur de l'école nationale danoise. Il composa 8 opéras (parmi lesquels *Sovedrikken*, 1809; *Macbeth*, 1817; *El Eventyr i Rosenborg Have*, 1827; *Balders Död*, 1832; *Festen paa Keninlworth* (1836); des œuvres de musique symphonique (7 symphonies); des œuvres de musique sacrée et pour orgue, ainsi que de nombreux lieder, tirés des anciens chants traditionnels populaires danois.

Wheeler Kenny (Toronto 1930) trompettiste de jazz canadien. Pendant les années 1970, il a fait partie, aux Etats-Unis, du groupe d'Anthony Braxton; en Europe, il joue dans le cadre de la musique improvisée (Evan Parker, Globe Unity Orchestra, Spontaneous Music Ensemble).

White John (Berlin 1936) compositeur anglais. Une partie de sa production, inspirée de façon éclectique par plusieurs modèles (Messiaen, Alkan, Busoni), est en rapport avec l'expérimentalisme de Cage et Cardew (autour de 1970), et adopte des attitudes néodadaïstes. Il a composé, entre 1956 et 1978, 98 sonates pour piano, 11 ballets, 2 opéras et une série de *ready-mades*.

White Joshua, dit «Josh» W. (Greenville, Caroline du Sud, 1908 - New York 1969) chanteur de blues américain. Accompagnateur de Blind Lemon Jefferson, il se produisit seul à partir de 1932. Il enregistra également, en s'accompagnant à la guitare, des spirituals.

Whiteman Paul (Denver, Colorado, 1890 - Doylestown, Pennsylvanie, 1968) chef d'orchestre américain. Il lança, dans les années 1920, la formule du «jazz symphonique» et obtint le titre abusif de «roi du jazz» bien que ses pompeuses orchestrations n'aient que peu ou rien à voir avec le langage du jazz. En 1924, c'est lui qui fit connaître, à New York, la *Rhapsody in blue* de Gershwin.

Whiting Richard (Peoria, Illinois, 1891-1938) compositeur de chansons américain. Il obtint ses premiers grands succès en 1915, avec *It's tulip time in Holland*, et en 1918, avec *Till we meet again*. Appelé à Hollywood en 1928, il s'affirma comme auteur de chansons de films, dont certaines furent chantées par Maurice Chevalier (la plus célèbre fut *Louise*, en 1929) et par Bing Crosby.

Whittal Arnold N. (Shrewsbury 1935) musicologue anglais. Lecteur dans plusieurs universités anglaises, il s'intéresse à la musique de la fin du XIX^e^ s. et du

XX^e s., surtout aux problèmes de l'analyse musicale, faisant particulièrement référence aux œuvres de Wagner, Debussy, Schoenberg, Webern et Britten. Il a publié, entre autres : *la Musique de chambre de Schoenberg* (1972) et *Musique de la Première Guerre mondiale* (1977).

Who, The quatuor instrumental et vocal pop anglais. Constitué en 1964 par Roger Daltrey (voix), Peter Townshend (guitare), John Entwistle (basse) et Keith Moon (batterie), remplacé ensuite par Kenny Jones. Il a été l'un des ensembles les plus originaux de l'époque beat à cause de l'agressivité de ses rythmes et de ses spectacles. Parmi ses succès, il faut citer : *My Generation* (1965), *Magic Bus* (1968) et l'opéra rock *Tommy* (1969).

Widor Charles-Marie (Lyon 1845 - Paris 1937) organiste et compositeur français. Successeur de Lefébure-Wély à l'orgue de Saint-Sulpice à Paris (1870) et de César Franck à la classe d'orgue du Conservatoire (1890), il fut un concertiste renommé, grand interprète de Bach et improvisateur exceptionnel. Il composa quelques opéras, de la musique pour orchestre et de la musique de chambre, mais il est surtout connu par ses compositions pour orgue de concert, d'allure monumentale et de conception symphonique (entre autres, 10 *Symphonies* pour orgue), dans lesquelles il utilisa généreusement toutes les ressources techniques, de timbre et de sonorités, des instruments grandioses de son époque.

Wieck Friedrich (Pretzsch, Wittenberg 1785 - Loschwitz, Dresde, 1873) pianiste et professeur allemand. Il fut l'un des animateurs de la vie musicale de Dresde, où, en 1840, il s'était installé après avoir quitté Leipzig; outre sa fille, Clara (qui deviendra la femme de Schumann), il eut parmi ses élèves : Schumann lui-même, (avec qui il fut longtemps en conflit), H. von Bülow et F. Spindler. Il publia des livres didactiques, parmi lesquels *Klavier und Gesang* (1853), des compositions pour piano et des lieder.

Wiel Taddeo (Oderzo, Trévise, 1894 - Venise 1920) musicologue, librettiste et compositeur italien. Il publia, entre autres, *I Codici musicali contariniani nel sec. XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*, des essais sur le théâtre vénitien du XVIII^e s. et sur F. Cavalli. Il écrivit des livrets d'opéra et composa de la musique de chambre.

Wiéner Jean (Paris 1896-1982) pianiste et compositeur français d'origine autrichienne. Divulgateur de la musique de jazz en Europe, il ouvrit et dirigea à Paris (1923), avec Jean Cocteau, le cabaret «le Bœuf sur le toit». Il s'y produisit avec le saxophoniste V. Lowry et avec le pianiste C. Doucet. A partir de 1932, il se consacra surtout à la composition de bandes originales de films.

Wieniawski Henryk (Lublin 1835 - Moscou 1880) violoniste et compositeur polonais. Elève à Paris de L. Massart, il est le principal représentant de l'école de violon polonaise. Il s'imposa dans toute l'Europe comme interprète de valeur exceptionnelle et se produisit également en duo avec son frère, le pianiste Józef W. Dans sa production pour violon au caractère brillant et d'un grand effet, les pièces les plus célèbres sont : les deux *Concertos* (op. 14 et 22), *Souvenirs de Moscou* (op. 6) et *Légende* (op. 17) pour violon et orchestre; *Scherzo-tarentelle* (op. 16) pour violon et piano; *l'École moderne* (op. 10), 10 études pour violon solo; *Études-caprices* (op. 18) pour 2 violons.

Wieniawski Józef (Lublin 1837 - Bruxelles 1912) pianiste et compositeur polonais. Elève, à Weimar, de Liszt, il fut un virtuose célèbre et se produisit également en duo avec son frère, le violoniste Henryk W. Il composa surtout de la musique pour piano techniquement brillante. Il fut aussi un professeur de piano recherché, entre autres aux Conservatoires de Moscou (1865-1869) et de Bruxelles (à partir de 1878). Il composa pour son instrument *24 Études de mécanisme et de style*. Il inventa un piano à deux claviers renversés, c'est-à-dire avec l'ordre des touches inversé.

Wieprecht Friedrich Wilhelm (Aschersleben, Saxe, 1802 - Berlin 1872) violoniste, trombone, constructeur d'instruments et compositeur allemand. En 1843, il prit la direction des fanfares militaires du royaume prussien. Il inventa des instruments à vent, comme le tuba contrebasse pour les fanfares, en collaboration avec J. C. Moritz (1835) et il en perfectionna d'autres, parmi lesquels le contrebasson. Il étudia la musique populaire dont il introduisit les motifs dans ses nombreuses compositions pour harmonies et fanfares.

Wiggen Knut (Buvika, Trondheim, 1927) compositeur et organisateur musical suédois. A partir de 1959, il se consacra à la diffusion et au développement de la musique électronique en Suède. Il y fonda le Studio de l'Association d'éducation des travailleurs et réalisa ensuite des programmes pour musique électronique *Music Box* et *Music Machine n^o 1* et *n^o 2*. En 1964-1968, il fonda le Studio de musique électronique de la Radio suédoise qu'il dirigea jusqu'en 1976.

Wihtol Joseph ou Jazeps Vitols (Valmiera 1863 - Lübeck 1948) compositeur letton. Elève de Rimski-Korsakov, il s'inspira constamment du folklore national letton dans sa production qui, du poème symphonique *la Fête de Ligo* (1890) à son unique symphonie (1897) et aux morceaux pour chœurs, fait de lui le plus grand compositeur letton moderne.

Wilber Robert Sage, dit «Bob» W. (New York 1928) clarinettiste de jazz américain. Une des figures les plus connues du New Orleans Revival, il joua après la guerre avec Sidney Bechet. En 1952, il s'orienta vers le cool jazz.

Wilbye John (Diss, Norfolk 1574 - Colchester, Essex, 1638) compositeur anglais. Malgré sa production peu abondante (2 livres de madrigaux, de 3 à 6 voix, comprenant en tout 64 œuvres, publiées en 1598 et en 1609), il est considéré comme l'un des plus importants compositeurs de la fin de l'époque du madrigal, faisant preuve de grandes qualités expressives, dans le traitement du texte, selon le style italien.

Wildberger Jacques (Bâle 1922) compositeur et théoricien suisse. Disciple de Wl. Vogel, grand spécialiste du dodécaphonisme en Suisse, il a enseigné à la Musikhochschule de Karlsruhe (1956-1966), avant d'être nommé professeur de théorie et de composition à la Musikakademie de Bâle. Dans son œuvre, il a essayé de trouver un juste milieu entre les musiciens de l'école de Vienne et des compositeurs comme P. Boulez ou B. Blacher, tout en subissant l'influence de son maître, notamment dans sa musique vocale, avec des compositions telles que *Epitaphe pour Evariste Galois*, action documentée pour soli, récitant, chœur parlé, bande magnétique et orchestre (1964), *la notte* pour mezzo-soprano, 5 ins-

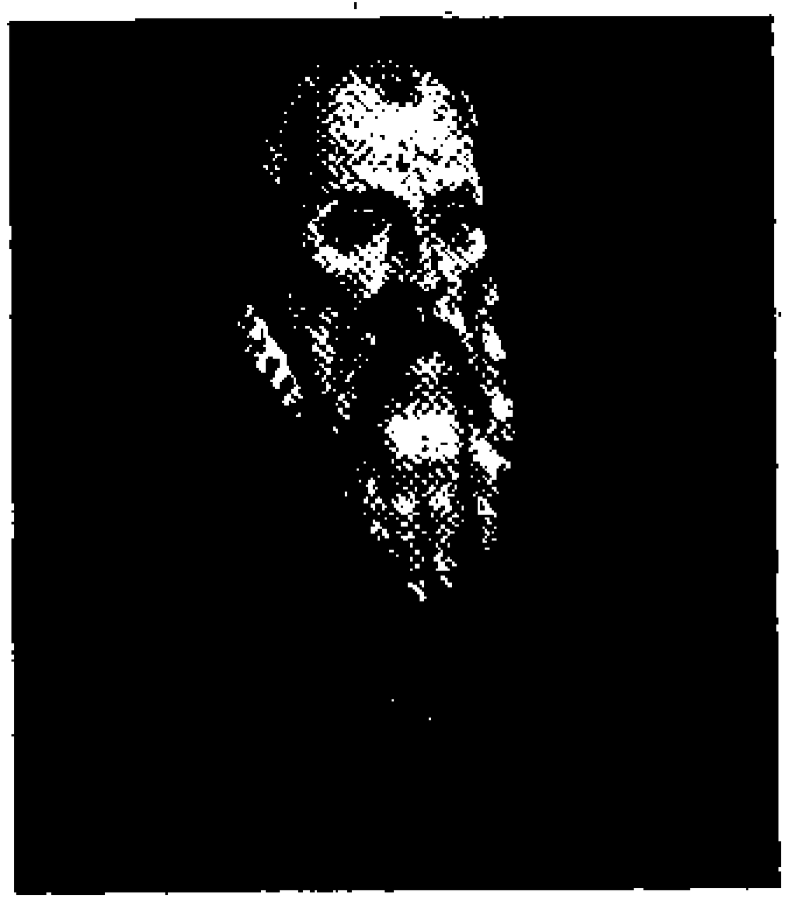
truments et bande magnétique (1967), *Die Stimme, die alte schwacher werdende Stimme* pour soprano, violoncelle, bande magnétique et orchestre (1973-74) et *An die Hoffnung* pour soprano, récitant et orchestre (1979). On lui doit aussi divers articles sur R. Suter, F. Schubert, L. van Beethoven et I. Stravinski. □

Wilen Bernard Jean, dit «Barney» W. (Nice 1937) saxophoniste de jazz français. De père américain, il passa son enfance aux USA; en 1946, il revint en France. Il passa de l'expérience du bop à celle du cool, puis il a découvert et adapté le free à son propre style. Il joue du saxophone ténor et soprano.

Wilhelmj August (Usingen, Hesse, 1845 - Londres 1908) violoniste allemand. Il donna de nombreux concerts en Europe et se consacra également à la composition de musique symphonique, de musique de chambre et de musique pour violon. Ami intime de Wagner, il fut premier violon de l'orchestre de Bayreuth en 1876, année de l'inauguration du théâtre wagnérien avec la Tétralogie.

Wilhem, Guillaume Louis Bocquillon, dit, (Paris 1781-1842) pédagogue et compositeur français. Il créa une méthode d'enseignement du chant et exerça une activité d'organisateur musical, surtout dans le domaine de la musique chorale.

Willaert Adrian (Bruges? v. 1490 - Venise 1562) compositeur franco-flamand. Il étudia à Paris avec J. Mouton et exerça ses activités musicales en Italie entre 1510 et 1520. De 1522 à 1525, il fut au service de la cour des Este à Ferrare; de 1525 à 1527, à Milan, il fut chanteur à la chapelle archiépiscopale d'Hippolyte d'Este. De 1527 à sa mort, il assuma avec grand prestige la charge de maître de chapelle de la basilique St-Marc à Venise. A son école se formèrent des théoriciens et compositeurs de valeur, tels A. Gabrieli, G. Zarlino, G. Parabosco, Cyprien de Rore et N. Vicentino. W. pratiqua de nombreuses formes musicales, mais c'est probablement dans le madrigal (avec une production peu abondante) qu'il excella et joua un important rôle historique. Il fut parmi les premiers, après C.Festa et Ph. Verdelot, à percevoir l'importance particulière des textes poétiques dans le madrigal et à rechercher un étroit rapport entre musique et paroles, recourant également à un certain emploi du chromatisme. De nombreux madrigaux de W. furent publiés en recueils, alors qu'il n'existe que deux volumes séparés : l'un date de 1546, l'autre, (posthume, de 1563), contient également quelques chansons à la napolitaine. Par ailleurs, W. se consacra également au «genre léger» avec les *Canzoni villanesche alla napolitana* (1545), le *Cinquième Livre de Chansons*, à trois voix, 1560, et le *Troisième Livre de Chansons françaises* à 3 voix (1562). 25 autres madrigaux (à 4, 5, 6 voix) figurent dans un recueil, qui est, peut-être, le plus significatif, *Musica nova* (1559) comprenant également 33 motets (à 4, 5, 6, 7 voix) et quelques dialogues à 7 voix. Dans le motet, la technique de W. est encore celle de l'école franco-flamande avec une tendance à la clarification, due peut-être aux influences italiennes. Dans les messes (9 au total, dont 5 à 4 voix, publiées en 1536), l'assimilation des modèles de Josquin des Prés est évidente; la technique est celle de la messe parodie (→ messe). W. publia également 3 livres de psaumes et d'hymnes, seul et avec d'autres, et, en anthologie avec d'autres auteurs, un livre de *Fantasie, Ricercari, contrappunti da cantare e sonare d'ogni sorta di strumenti* à 3 voix.



A. Willaert, portrait du XVI^e s., Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Willan Healey (Balham, près de Londres, 1880 - Toronto 1968) organiste, chef de chœur, pédagogue et compositeur canadien d'origine anglaise. Diplômé du Royal College of Music de Londres, il consacra sa vie à la musique d'église et à l'enseignement. Il fut directeur musical du Hart House Theatre de l'Université de Toronto (1919-1925), puis professeur dans cette même université (1937-1950). Parallèlement, il exerça ses activités d'organiste et de chef de chœur dans les églises anglicanes St Paul et St Mary Magdalen de Toronto (1921-1968). Outre deux symphonies, quelques pièces de musique de chambre, diverses musiques de scènes et deux opéras, dont *Deirdre* (1943-45), il a composé de nombreuses pièces pour l'orgue, dont des préludes et fugues, des préludes de choral et *36 Short Preludes and Postludes on well-known hymn tunes* (1960), et un nombre considérable de messes, motets, anthems, carols et autres pièces de musique sacrée, comme son *Te Deum* (1937) et sa *Coronation Suite* (1952). □

Willems Edgar (1890 - Onex, Genève, 1978) pédagogue suisse. Il fit ses études musicales au Conservatoire de Genève où il donna ensuite des cours de philosophie et de psychologie de la musique. Il a apporté une importante contribution à l'éducation musicale moderne en ce qui concerne l'attention aux aspects psychologiques et à l'activisme de la méthode. Dans ses propositions, le point central est l'éducation de la sensibilité auditive, considérée aussi bien dans ses aspects acoustico-perceptifs que dans ses aspects affectifs et cognitifs. Parmi ses œuvres il faut citer *l'Oreille musicale* (1940-1946).

Williams Alberto (Buenos Aires 1862-1952) compositeur argentin. Il se perfectionna à Paris (1882) et fut l'élève de César Franck. Sa production, qui se rattachait à ses débuts à des formes européennes, s'enracina ensuite dans la tradition de son pays. Elle comprend des compositions pour orchestre, dont 2 ouvertures, 9 symphonies, plusieurs suites, quelques poèmes symphoniques, de la musique de chambre et des mélodies. Il exerça également une activité d'éditeur.

Williams Anthony, dit «Tony» W. (Chicago 1945) batteur de jazz américain. En 1963, il entra dans le quintette de Miles Davis et obtint, très jeune, une grande popularité. Par la suite, il fonda, avec le guitariste anglais John McLaughling, le groupe Lifetime, orienté vers le pop.

Williams Burley Mary Lou (Pittsburgh, Pennsylvanie, 1910 - Durham, Caroline du Nord, 1981) pianiste et arrangeur de jazz américaine. Elle contribua à l'affirmation de l'orchestre Clouds of Joy

d'Andy Kirk. Elle travailla aussi pour Benny Goodman et dirigea son propre orchestre. Ouverte aux styles les plus divers, elle se rapprocha du jazz moderne (en 1977, elle joua en duo avec le pianiste free Cecil Taylor).

Williams Charles Melvin, dit «Cootie» W. (Mobile, Alabama, 1908) trompettiste de jazz américain. Il prit son essor en imitant Louis Armstrong et fut, par l'intensité et l'élan de ses solos, l'un des pupitres les plus originaux de l'orchestre de Duke Ellington. En 1941, il fit partie de l'orchestre de Benny Goodman, puis il se produisit avec son propre orchestre, dont fit partie également Charlie Parker.

Williams Clarence (Plaquemine, Louisiane, 1893 - New York 1965) pianiste, chef d'orchestre de jazz et éditeur musical américain. Il enregistra avec ses propres ensembles et accompagna des chanteuses de blues (sa femme Eva Taylor, Sippie Wallace, Bessie et Mamie Smith, Sarah Martin, etc.).

Williams Hank (Georgia, Alabama, 1923 - Virginie occidentale 1953) compositeur et guitariste américain. Il est connu comme auteur actif et significatif de country blues des années 1930.

Williams John (Melbourne 1941) guitariste australien naturalisé anglais. D'abord élève de son père, puis de Segovia, il s'est imposé très jeune comme un impeccable virtuose du répertoire classique et contemporain.

Williams Robert Pete (Zachary, Louisiane, 1914 - Baton Rouge, Louisiane, 1981) chanteur et guitariste de blues américain. Il répandit et poursuivit la tradition des blues des prisonniers et des paysans.

Williams Spencer (La Nouvelle-Orléans 1889 - Flushing, Queens, New York, 1965) compositeur, pianiste et chanteur de jazz. Il débuta à Chicago, composa à Paris des chansons pour Joséphine Baker, travailla aux côtés de F. Waller, vécut à Londres et à Stockholm, pour s'installer enfin aux Etats-Unis en 1957. Plusieurs de ses chansons devinrent des motifs standard pour les orchestres de jazz. Il faut mentionner : *Royal Garden blues* (1919), *I ain't gonna give nobody none of my jelly roll* (1919), *I found a new baby* (1919), *Arkansas blues* (1919), *Basin Street blues* (1923), *Mahogany Hall stomp* (1924), *Everybody loves my baby* (1924), etc.

Williamson John Lee, dit «Sonny Boy» (Jackson, Tennessee, 1912 ou 1916 - Chicago 1948) harmoniciste de blues américain. Il a joué, en gardant des tournures du blues paysan, avec Big Maceo et Tampa Red.

Williamson Malcolm Benjamin (Sydney 1931) compositeur australien. Il donne des concerts d'orgue et de piano et exerce également une activité de critique musical. Sa production, influencée par Stravinski et Messiaen, comprend des opéras, des opérettes, des ballets, des morceaux pour orchestre, de la musique de chambre et de la musique de film.

Williamson II Sonny Boy, pseudonyme de Rice Miller (Glendora, Mississippi, 1901 - West Helene, Arkansas, 1965) harmoniciste de blues américain. Il prit ce pseudonyme car il se considérait comme le seul continuateur de John Lee Williamson. Il a eu une grande influence sur la musique de la jeunesse anglaise après avoir joué avec les Yardbirds et les Animals pendant une tournée.

Wilson John (Faversham, Kent 1595 - Londres 1674) chanteur, luthiste et compositeur anglais. Musicien officiel de la cour de Charles Ier, il fut professeur de musique à Oxford. Il écrivit de la musique de scène, des *Songs* sur des textes shakespeariens, des dialogues pour chœur et des pièces pour luth. Il publia un *Psalterium Carolinum* à 3 voix et un livre d'airs et de ballades à 1 et 3 voix.

Wilson Rossiere, dit «Shadow» W. (New York 1919-1959) batteur de jazz américain. Après avoir joué dans plusieurs orchestres swing de 1939 à 1949, il se lança dans le bop (avec Tadd Dameron, Leo Parker et Sonny Stitt) et fit partie du quartette de Thelonious Monk (1957) avec John Coltrane.

Wilson Theodore, dit «Teddy» W. (Austin, Texas, 1912) pianiste de jazz américain. Il a été l'un des pianistes les plus suivis de l'époque swing : il joua en 1935 avec Benny Goodman et G. Krupa et il dirigea en 1939-1940 son propre orchestre.

Wimberger Gerhard (Vienne 1923) compositeur autrichien. De tendance plutôt traditionnelle, il a écrit des opéras, des ballets et d'autres œuvres. Il s'occupe des cours du Mozarteum de Salzbourg.

Windgassen Wolfgang (Annemasse 1914 - Stuttgart 1974) ténor allemand. Il débuta en 1941 à Pforgheim, puis il passa en 1945 à l'Opéra de Stuttgart où il resta jusqu'en 1972. Il se produisit fréquemment aussi à Bayreuth et dans d'importants théâtres européens. Il s'affirma surtout comme interprète wagnérien ; mais son répertoire comprenait également des opéras de Gluck, Weber, Puccini, Strauss et Hindemith.

Winding Kai Chresten (Aarhus, Danemark, 1922 - Irvingstone 1983) trombone de jazz danois. Installé aux Etats-Unis à partir de 1934, il y devint célèbre en jouant dans l'orchestre de Stan Kenton (1946-1947). Il joua ensuite avec des musiciens bop et avec Charlie Ventura ; par la suite (1954-1956), il forma un célèbre duo de trombones avec J. J. Johnson auquel il se rattacha par son style, mais avec une sonorité plus dure.

Winter Peter von (Mannheim 1754 - Munich 1825) compositeur allemand. Il entra très jeune à l'orchestre du Théâtre de la cour de Mannheim. Il connut Mozart et Salieri. Sa production, abondante et variée, comprend une dizaine d'œuvres (singspiele et œuvres similaires), environ 30 opéras divers sur des sujets mythologiques (*Helena und Paris*, 1782 ; *Bellerophon*, 1785 ; *Il ratto da Proserpina*, 1804, en collaboration avec L. Da Ponte), des *melologhi*, des ballets, de la musique sacrée et de chambre, des cantates, des chœurs, des lieder, des symphonies et des concertos.

Winterfeld Carl Georg Vivigens von (Berlin 1784-1852) musicologue allemand. Il est l'auteur de monographies sur Palestrina (1832), sur Gabrieli (son ouvrage *J. Gabrieli und sein Zeitalter* [«G. Gabrieli et son temps»], 1834, est encore aujourd'hui considéré comme un modèle de biographie critique) et sur la musique de la Réforme (*Dr M. Luther deutsche geistliche Lieder* [«les Chorals allemands du docteur Martin Luther»], 1840, et d'autres ouvrages).

Wiora Walter (Katowice, Pologne, 1906) musicologue allemand. Professeur depuis 1964 à l'Université de la Sarre, il s'intéresse à de vastes secteurs. Il s'est surtout occupé des traditions du chant populaire dans leurs rapports avec la musique savante (*Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*

[«Musique populaire européenne et musique occidentale»], 1957; *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung* [«le Lied allemand : histoire et esthétique d'un genre musical»], 1971), des rapports entre musique occidentale et cultures extra-européennes et de problèmes méthodologiques et conceptuels de l'historiographie musicale dans l'optique d'un dépassement de la perspective eurocentrique (*Die vier Welltater der Musik,* 1961, trad. fr. «les Quatre Ages de la musique», 1963).

Wipo (v. 980-1050) homme d'Eglise, poète et musicien allemand. Historien et chapelain à la cour de Konrad II et de son fils Henri III, dont il fut le précepteur, il écrivit des satires, *Proverbia,* des chants pour le couronnement des deux empereurs (1027 et 1038) et un *lamento* sur la mort de Konrad II, *Planctus* (1040). Il est l'auteur de la séquence, *Victimae paschali laudes*, maintenue par le concile de Trente et encore utilisée de nos jours dans la liturgie pascale.

Wirén Dag Ivar (Striberg 1905) compositeur suédois. Il a composé des opéras pour la Radio, 3 ballets dont *Oscarsbalen* (1949), 5 symphonies, des ouvertures, de la musique de chambre, de la musique vocale et de la musique de film. Longtemps fidèle au goût néo-classique, il a développé, après 1945, une technique de développement thématique continu.

wisigoth, chant → mozarabe, chant.

Wissmer Pierre (Genève 1915) compositeur suisse naturalisé français. Il a étudié à Paris. Sa production, qui se rattache à celles d'André Jolivet et du groupe Jeune France, comprend des opéras (*Marion*, 1951, *Capitaine Bruno*, 1955, *Léonidas*, 1958), des ballets (dont *le Beau Dimanche*, 1944), des symphonies, des suites et d'autres compositions pour orchestre, des concertos (dont un pour une ou deux guitares, 1954), de la musique de chambre (quatuors et quintettes) et des bandes originales de films.

Wiszniewski Zbigniew (Lwów 1922) compositeur polonais. Elève de K. Stockhausen au Studio de musique électronique de Cologne, il a fondé, avec le musicologue J. Patkowski, le premier studio d'électroacoustique polonais (Varsovie, 1957), où il a réalisé quelques bandes originales de films et le premier morceau de musique électronique réalisé en Pologne, un commentaire d'*Orphée* de Jean Cocteau.

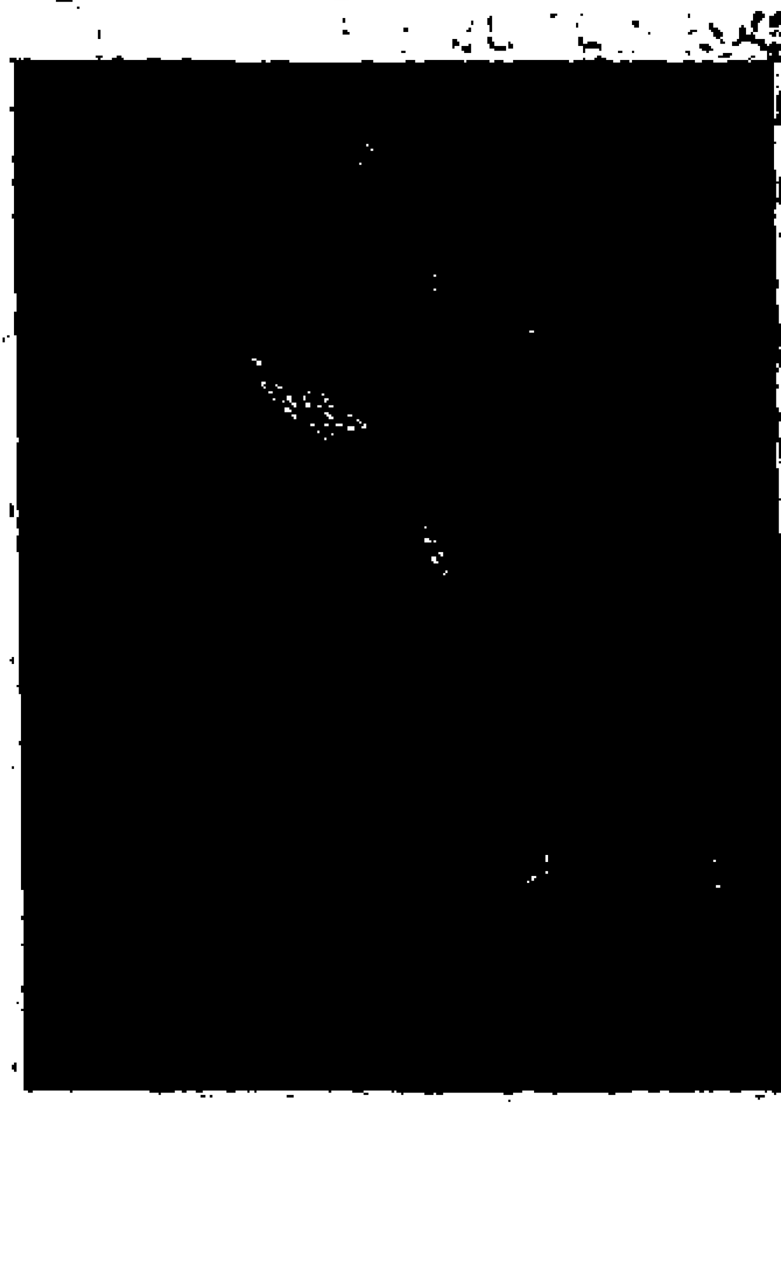
Witkowski George-Martin (Mostaganem, Algérie, 1867 - Lyon 1943) compositeur et chef d'orchestre français. Il fonda à Lyon une société chorale et la Société des grands concerts qu'il dirigea jusqu'à sa mort. Il composa 2 opéras, de la musique de chambre et de la musique symphonique (dont deux symphonies) dans le style de l'école de César Franck (il avait été l'élève de Vincent d'Indy).

Wittgenstein Paul (Vienne 1887 - Manhasset, Long Island, 1961) pianiste autrichien naturalisé américain. Virtuose, il débuta sa carrière de concertiste en 1913, mais perdit son bras droit pendant la Première Guerre mondiale, en 1914. Dès son retour de captivité, en 1916, il travailla et acquis une virtuosité exceptionnelle de sa main gauche. Il remporta alors de grands succès publiques, en interprétant des œuvres adaptées ou spécialement composées pour lui, notamment *Parergon zur Symphonia domestica* et *Panathenäenzug,* de R. Strauss, le *Concerto pour la main gauche,* de M. Ravel, *Diversions on a Theme,* de B. Britten, et le *Concerto nº 4* de S. Prokoviev. En 1939, il s'installa à New York et obtint la nationalité américaine en 1946. Il a publié une *School for the Left Hand* (1957).

Woldemar Michel (Orléans 1750 - Clermont-Ferrand 1815) violoniste et compositeur français. Il inventa le *violon-alto,* violon qui, avec une cinquième corde grave atteignait l'étendue de l'alto), instrument aujourd'hui tombé en désuétude et pour lequel il composa un concerto. Outre 3 concertos pour violon et des œuvres de musique de chambre (duos pour 2 violons et pour violon et alto, 4 *Sonates fantômagiques*, un quatuor), il écrivit des méthodes pour violon, alto et clarinette et un *Tableau mélo-tachygraphique* (sorte de sténographie musicale, 1800).

Wolf Hugo (Windischgräz, aujourd'hui Slovenj-Gradec, 1860 - Vienne 1903) compositeur autrichien. Initié à la musique par son père, pianiste et violoniste amateur, il s'inscrivit en 1875 au Conservatoire de Vienne; mais il en sortit deux ans plus tard. Il vécut constamment dans des conditions économiques précaires, comptant sur des leçons particulières et sur l'aide de parents et amis (en 1881, il obtint une place de maître de chapelle adjoint à Salzbourg, mais il n'occupa cette fonction que deux mois). En 1884, il devint critique musical du «Wiener Salonblatt» : il défendit fortement Wagner, loua Bruckner, le jeune Mahler et Berlioz et attaqua férocement Brahms et Dvořák. A partir de 1887, il se consacra entièrement à la composition, surtout de lieder. En 1892, les premiers signes de maladie mentale se manifestèrent chez lui. Après un silence de trois ans, il se remit à composer avec entrain et réalisa l'opéra *Der Corregidor* (d'après *El Sombrero de tres piros* [«le Tricorne»] de P. Alarcón, représenté à Mannheim en 1896) dont le succès l'incita à poursuivre dans la voie du théâtre avec un autre opéra, *Manuel Venegas*; mais la composition de cet opéra ne devait pas arriver à son terme : au printemps de 1897, alors qu'il n'avait écrit qu'une partie du premier acte, la maladie qui l'avait frappé se manifesta à nouveau, plus violente. En 1898, W. tenta de se suicider en se jetant dans un lac. Interné dans un asile de fous, il vécut les cinq dernières années de sa vie dans l'obscurité mentale la plus complète.

Le noyau essentiel de la production de W. est constitué par environ 300 lieder, qui en font le principal représentant de ce genre au cours de la seconde moitié du XIXe s. Après les 90 lieder environ écrits dans les années 1875-1883, qui montrent déjà un choix raffiné de textes et une grande capacité de péné-



H. Wolf.

tration musicale, W. se concentra presque totalement sur la redécouverte de l'union, fondamentale pour l'âme romantique, entre musique et poésie. Au début de 1888, sa rencontre avec le lyrisme de Mörike le mena à la création de la première série de lied et à la pleine conscience, pour W., de sa vocation de compositeur. En 1888-1889, dans un moment de très intense ferveur créatrice, il composa une série de 51 lieder sur des textes de Goethe, suivis en 1889-1890 du *Spanisches Liederbuch* et, en 1890-1891, de la première partie de l'*Italienisches Liederbuch,* fondée sur des textes populaires espagnols et italiens traduits en allemand par P. Heyse (éd. E. Geibel). Le *Corregidor* cité plus haut (opéra qui se présente comme un recueil d'admirables lieder) et un petit groupe de lieder sur des textes de Byron (1896), Michel-Ange (1897) et R. Reinick, accompagné, en 1896, de la deuxième partie de l'*Italienisches Liederbuch*, concluent l'activité de W. La partie essentielle de son œuvre est ainsi contenue durant une période d'une dizaine d'années (y compris une longue interruption). Sa rencontre avec la poésie (presque toujours avec la grande poésie, comme en témoignent ses choix, très sélectifs, et tous tournés vers le passé) est vécue très intensément. Le langage mélodique d'une grande originalité, la complexité harmonique et l'invention rythmique, qui se superpose parfois d'une façon autonome à la trame rythmique des vers, permettent à W. de fouiller le texte et de mettre en relief les mots et les moments qui lui semblent essentiels, qui éveillent en lui les échos les plus profonds. Ainsi ses lieder contiennent-ils de surprenantes illuminations, grâce à un art sévère qui rachète le genre de sa tendance à un sentimentalisme trop souvent complaisant que Brahms lui-même n'a pas toujours évité, et qui caractérise une grande partie de la production des lieder de la deuxième moitié du XIX^e s. Il faut encore souligner la suggestion de l'écriture pour piano et la complexité du rapport voix-piano, souvent fondé sur une indépendance originale. Outre les lieder et les œuvres théâtrales citées plus haut, W. composa quelques pages chorales de valeur — les 6 *Geistliche Lieder* («Chants spirituels», 1881) sur des textes d'Eichendorff, a cappella; la cantate *Christnacht* («Nuit de Noël», 1886-1889), pour solos, chœur et orchestre, etc. —, un petit nombre de musiques de scène, quelques pages symphoniques, comme le poème *Penthesilea* (1883-1885) et la délicieuse *Italienische Serenade* («Sérénade italienne») pour petit orchestre, de 1892 (qui est une réélaboration de la *Sérénade* pour quatuor à cordes, de 1887) et quelques œuvres instrumentales.

Wolf Johannes (Berlin 1869 - Nymphenburg, Munich, 1947) musicologue allemand. Ses études fondamentales concernent particulièrement la musique médiévale et l'histoire de la notation musicale (*Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1460* [«Histoire de la notation de 1250 à 1460»], 1904; *Geschichte der Musik* [«Histoire de la musique»], 1925-1929; et de nombreux autres ouvrages). Il a dirigé des éditions d'auteurs de traités et de compositeurs du Moyen Age.

Wolf Joseph ou J. Wölfl (Salzbourg 1773 - Londres 1812) pianiste et compositeur autrichien. Il fut formé à l'école de L. Mozart et de J. M. Haydn et est considéré comme l'un des plus grands pianistes de son époque et l'émule de Mozart et Beethoven. Entre 1798 et 1801, il se produisit à Prague, Dresde, Leipzig, Hambourg et Paris. Il s'établit à Londres (1803) où il resta jusqu'à sa mort. Auteur de 7 opéras, et de 2 ballets, de musique symphonique et de chambre, il fut surtout célèbre comme virtuose et professeur.

Wolf, effet de on indique par cette expression différents résultats sonores, dans les instruments à cordes et à vents ainsi que dans les orgues et les clavecins, considérés comme désagréables ou faux et inhérents à la constitution même ou à l'accord de l'instrument.

Wolff Christian (Nice 1934) compositeur américain d'origine française. Il s'est installé aux USA en 1941 et a fait des études de philologie classique, matière dont il est professeur. A peu près autodidacte en musique, il s'est rattaché, à partir des années 1950, à Cage, à Brown et à Feldman; dans ses compositions, un aspect important concerne le degré de liberté laissé à l'improvisation de l'interprète, appelé à participer à une musique qui laisse une marge variable d'indétermination. D'autres caractéristiques sont, en outre, le relief des silences et les très minces variations d'épaisseur phonique, qui invitent les exécutants et les auditeurs à une sorte de concentration sur l'apparition du son.

Wolff Hellmuth Christian (Zurich 1906 - Leipzig 1988) musicologue et compositeur allemand. Il est auteur de plusieurs essais comme *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17 Jahrhunderts* («l'Opéra vénitien dans la seconde moitié du XVII^e s.», 1937), *Die Musik der alten Niederländer* («la Musique des anciens Néerlandais», 1956), *Die Barockoper in Hamburg* («l'Opéra baroque à Hambourg», 1957), *Répertoire iconographique de l'opéra* (1968). Il a composé en outre 5 œuvres théâtrales (dont l'oratorio scénique *Esther*, 1945), de la musique symphonique, de chambre, chorale et de scène.

Wolf-Ferrari Ermanno (Venise 1876-1948) compositeur italien. Son père était August Wolf, peintre allemand, et sa mère la vénitienne Emilia Ferrari. Il étudia la peinture et la musique, cette dernière à Venise et à Munich (avec J. Rheinbergen). C'est à Munich qu'il fit exécuter sa première œuvre importante, l'oratorio *la Vita nuova*, et son premier opéra inspiré par une comédie de Goldoni, *le Donne curiose* («les Femmes curieuses», 1903). Puis il écrivit *I Quattro Rusteghi* («les Quatre Rustres», son opéra le plus connu, d'après Goldoni, 1906), *Il Segreto di Susanna* («le Secret de Suzanne», inspiré par les anciens intermezzi italiens, 1909), *I Gioielli della Madonna* («les Bijoux de la Madone», 1911), *l'Amore medico* («l'Amour médecin», d'après Molière, 1913), *Gli Amanti sposi* («les Amants époux», d'après Goldoni, 1925), *Das Himmelskleid* («le Vêtement céleste», 1927), *Sly* («Rusé», un drame haut en couleurs sur un livret de G. Forzano, 1927), *la Vedova scaltra* («la Veuve rusée», d'après Goldoni et situé à Venise, 1931), *Il Campiello* («la Petite Place», d'après Goldoni, 1936), *la Dama boba* («la Sotte», d'après Lope de Vega, 1937) et *Gli Dei a Tebe* («les Dieux à Thèbes», sur un sujet mythologique, 1943). Musicien savant et raffiné, totalement

étranger aussi bien à l'influence du théâtre vériste qu'à la problématique des avant-gardes européennes, W.-F. fut porté aux manières archaïsantes et, en même temps, sensible à la leçon de *Falstaff* de Verdi. Ses meilleurs opéras sont ceux dont il puisa l'inspiration chez Goldoni et dans lesquels il voulut évoquer, avec élégance et civilité, les grâces et les manières du XVIII^e^ s. vénitien.

Wolfram von Eschenbach (XII^e^-XIII^e^ s.) poète allemand, parmi les plus importants du Moyen Age; Wagner le représenta dans *Tannhäuser*. Il composa les poèmes *Parsifal, Willehalm, Titurel* et 7 *Minnelieder*, dont 5 *Tagelieder* (chants d'aube, lors de la séparation d'avec l'aimée).

Wolfrum Philipp (Schwarzenbach am Wald, Bavière, 1854 - Samaden, Grisons, 1919) musicologue, compositeur et chef d'orchestre allemand. Il fit connaître la musique de Liszt, de Brahms, de Reger et de Strauss en organisant des concerts et des séminaires d'étude. Il fut un compositeur à l'habileté technique remarquable (8 poèmes symphoniques, de la musique de chambre et surtout de la musique pour orgue). Il écrivit des ouvrages sur Bach (1906), sur la musique de l'Eglise évangélique (1914), sur Luther (1917) et sur son influence dans l'œuvre de Bach (1918).

Wolkenstein Oswald von (Château de Schöreck, Tyrol, v. 1377 - Merano 1445) *Minnesänger* tyrolien. Il eut une vie aventureuse, tout d'abord comme page, puis comme vassal de l'évêque de Bressanone et du roi Sigismond. Il voyagea en Europe, en Italie (en 1432, à Parme et à Plaisance) en Afrique et en Orient (pélerinage en Terre sainte, 1409-1411). Il écrivit 126 œuvres poétiques, certaines autobiographiques (il en mit 35 en musique, à 2, 3 et 4 voix, de façon souple et naturelle, avec de fréquentes références populaires).

Wolle John Frederick (Bethlehem, Pennsylvanie, 1863-1933) organiste et chef de chœur américain. Il fonda et dirigea le Bach Choir avec lequel il exécuta pour la première fois aux Etats-Unis quelques-unes des œuvres les plus importantes de Bach.

Wollick Nicolas (Sérouville, Meurthe-et-Moselle, 1480 - Nancy v. 1541) théoricien lorrain. Après ses études à l'Université de Cologne (1498-1501), il occupa divers postes, avant de devenir, en 1513, l'historiographe du duc Antoine de Lorraine. Il a publié un ouvrage théorique, l'*Opus aureum musicae* (1501), remanié et réédité sous le titre d'*Enchiridion musices* (1509). □

Wolpe Stefan (Berlin 1902-1972) compositeur américain d'origine allemande. Elève de Busoni (à Berlin) et de Webern (à Vienne), il composa les opéras *Schöne Geschichten* («Belles histoires», 1927) et *Zeus und Elida* (1927), le ballet *The Man from Midian* (1940), des symphonies, des cantates (dont *Israel and his Land* [«Israël et sa terre»]), de la musique pour piano et pour petits ensembles, des cycles de mélodies (*Songs from the Hebrew* [«Chants des Hébreux»]), avec des emprunts au dodécaphonisme et des références au jazz et aux formes orientales.

Wolzogen Ernst von (Breslau 1855 - Puppling, Haute-Bavière, 1934) écrivain et homme de théâtre allemand. Avec O. J. Bierbaum et F. Wedekind il fonda en 1901 le cabaret satirique «Überbrettl», berceau de l'expressionnime berlinois, auquel collaborèrent, entre autres, O. Strauss et A. Schoenberg, ce dernier en qualité de chef du petit orchestre. Il écrivit pour R. Strauss le livret de l'opéra en un acte *Feuersnot* («Incendie», 1901). Son autobiographie (1922) contient des souvenirs et des jugements d'intérêt musical.

Wolzogen Hans Paul von (Potsdam 1848 - Bayreuth 1938) musicologue allemand. Eminent spécialiste wagnérien, il publia, entre autres, des guides thématiques de *l'Anneau du Nibelung*, de *Tristan* et de *Parsifal* ainsi que des essais sur la langue poétique de Wagner.

Wood Henry Joseph (Londres 1869 - Hitchin, Hertfordshire, 1944) chef d'orchestre anglais. A partir de 1895, il dirigea les populaires «Promenade Concerts» au Royal Albert Hall de Londres et se consacra également à la divulgation de la musique contemporaine (Strauss, Sibelius, Debussy, Scriabine, Schoenberg, Bartók, Vaughan Williams, etc.). Il publia *My life of Music* («Ma vie dans la musique», 1938).

wood-block, tambour de bois, instrument idiophone à percussion qui consiste en un bloc de bois creux qui, frappé, donne un son sec et pénétrant. Il est de dimensions variées et il en existe deux types : un *modèle chinois* (en forme de boîte rectangulaire fendue longitudinalement dans sa paroi antérieure) et un *modèle américain* (formé de deux cylindres creusés d'un côté et unis par la partie fermée, eux-aussi coupés par une fente longitudinale).

wood-chimes (mot anglais : «cloches en bois») instrument musical idiophone d'origine japonaise et répandu dans d'autres pays d'Asie, que des musiciens européens, comme Berio, ont employé récemment. Il est constitué par des sections de roseau creux, de longueur et diamètre variés, suspendues par grappes au moyen de fils de chanvre à un support horizontal. Pour produire le son, on effleure les petits tuyaux avec les doigts, ou bien on les frappe avec un petit marteau en bois, ou encore on les serre entre les mains.

Woods Phil (Springfield, Massachusetts, 1931) saxophoniste alto de jazz américain. Disciple de Charlie Parker, il a ensuite fondé en Europe l'European Jazz Machine et tenté de prudents emprunts au pop.

woofer haut-parleur avec un cône de grand diamètre spécialisé dans la reproduction de la bande de fréquence la plus basse du spectre audible.

work songs chants populaires, avec lesquels les Noirs des Etats-Unis accompagnaient les travaux des champs. Ils font partie, avec les *spirituals* et les *blues* de l'authentique folklore afro-américain. Ils constituent l'une des sources de la musique de jazz, bien qu'ayant eu moins d'influence que le *blues*.

Wörner Karl Heinrich (1910 - Heiligenkirchen, Dotmold, 1968) musicologue et chef d'orchestre allemand. Il a publié des ouvrages sur : *Mendelssohn* (1947), *Schumann* (1949), *Musik der Gegenwart, Geschichte der neuen Musik* («Musique contemporaine : histoire de la Nouvelle Musique», 1949), *Gotteswort und Magie : die Oper «Moses und Aaron» von Arnold Schönberg* («Parole divine et magie : l'opéra «Moses und Aaron» d'A. Schönberg», 1959) et *K. Stockhausen* (1963).

Wort-Ton-Drama (mot à mot : «parole-son-drame») terme créé par R. → Wagner pour indiquer un type de représentation de l'œuvre musicale tel qu'il englobe toutes les formes d'art. Dans son W.-T.-D. aboutissement de sa conception dramatique et résultat final de ses écrits théoriques sur la réalisation

d'une forme idéale d'opéra (*Art et révolution, l'Œuvre d'art de l'avenir, Opéra et drame*), Wagner entendait réunir et fondre harmonieusement les arts du temps et de l'espace dans un cadre unique et complexe, selon les présupposés, entre autres, de la tragédie aristotélicienne. Pendant qu'il préparait les livrets de la *Tétralogie* et en organisait les proportions colossales, Wagner écrivait *Tristan und Isolde* (1859). Il semble y réaliser le premier exemple de W.- T.- D. par l'union stylistique totale entre les arts de la poésie, de la musique et de la représentation scénique en même temps qu'avec les motifs architecturaux, statuaires, décoratifs et picturaux de la mise en scène.

Woržišek Jean Vaclav → Vořišek, J. V.

Wotquenne Alfred-Camille (Lobbes, Hainaut, 1867 - Antibes 1939) musicologue belge. Directeur de la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, il en publia un catalogue en cinq volumes, avec un supplément important sur l'opéra italien du XVIIIe s. Il consacra des essais à Galuppi (1902), à Gluck (1904), aux rapports entre Zeno, Métastase et Goldoni (1905) et au compositeur napolitain L. Rossi (1909).

Wranitzky Paul ou P. Vranický (Nová, Riše 1756 - Vienne 1808) compositeur et chef d'orchestre morave. Ami de Mozart (faisant partie de la même loge maçonnique), de Weber et de Beethoven, il fut, de 1785 à sa mort, chef d'orchestre du théâtre de la cour de Vienne. En 1800, il dirigea, en première exécution, la *Première Symphonie* de Beethoven et *la Création* de Haydn. Il composa de nombreux singspiele, des opéras, ballets, actions chorégraphiques, de la musique symphonique et de chambre, d'une veine heureuse, mais superficielle.

Wright Frank (Granada, Mississippi, 1935) saxophoniste ténor de jazz américain. Profondément influencé par John Coltrane, il a utilisé, comme d'autres saxophonistes contemporains, la leçon du rythm and blues surtout au niveau du son «humanisé», c'est-à-dire vocalisé. Dans son style (avec parfois des tendances orientales ou lyriques), on retrouve de nettes influences d'A. Ayler. En 1969, il forma en France un quartette avec le saxophoniste alto Noah Howard, le pianiste Bobby Few et le batteur Muhammad Ali. Il a également joué de la clarinette basse.

Wührer Friedrich (Vienne 1900 - Mannheim 1975) pianiste autrichien. Durant son activité de concertiste il accorda una grande place à la musique contemporaine, mais il se signala également comme interprète des classiques allemands et en particulier de Schubert. Il enseigna à Vienne, à Salzbourg, à Mannheim et à Munich et composa des pièces pour piano, de la musique de chambre et des recueils de lieder.

Wüllner Franz (Münster, Westphalie, 1832 - Brauenfels, Hesse, 1902) pianiste, compositeur et chef d'orchestre allemand. Concertiste, directeur des Conservatoires de Dresde et de Cologne, et des concerts philharmoniques à Berlin, il fut un admirateur de Wagner, dont il dirigea la première exécution de *Das Rheingold* («l'Or du Rhin») et *Die Walküre* («la Walkyrie»), et un défenseur de la musique des jeunes compositeurs comme J. Brahms, E. Humperdinck et, plus particulièrement, R. Strauss. Dans sa production symphonique et instrumentale figure également la réalisation des récitatifs d'*Obéron* de Weber.

Wyzewa Théodore de (Kalusik 1862 - Paris 1917) musicologue polonais naturalisé français. Il fonda, en 1884, la «Revue wagnérienne» avec E. Dujardin. Il commença une monographie monumentale sur Mozart (1911-1946), qui fut achevée après sa mort par son collaborateur G. de Saint-Foix.

X

xänorphica instrument à clavier avec archet, inventé en 1797 par Karl Leopold Röllig (v. 1745-1804). L'archet était actionné par l'intermédiaire d'une pédale.

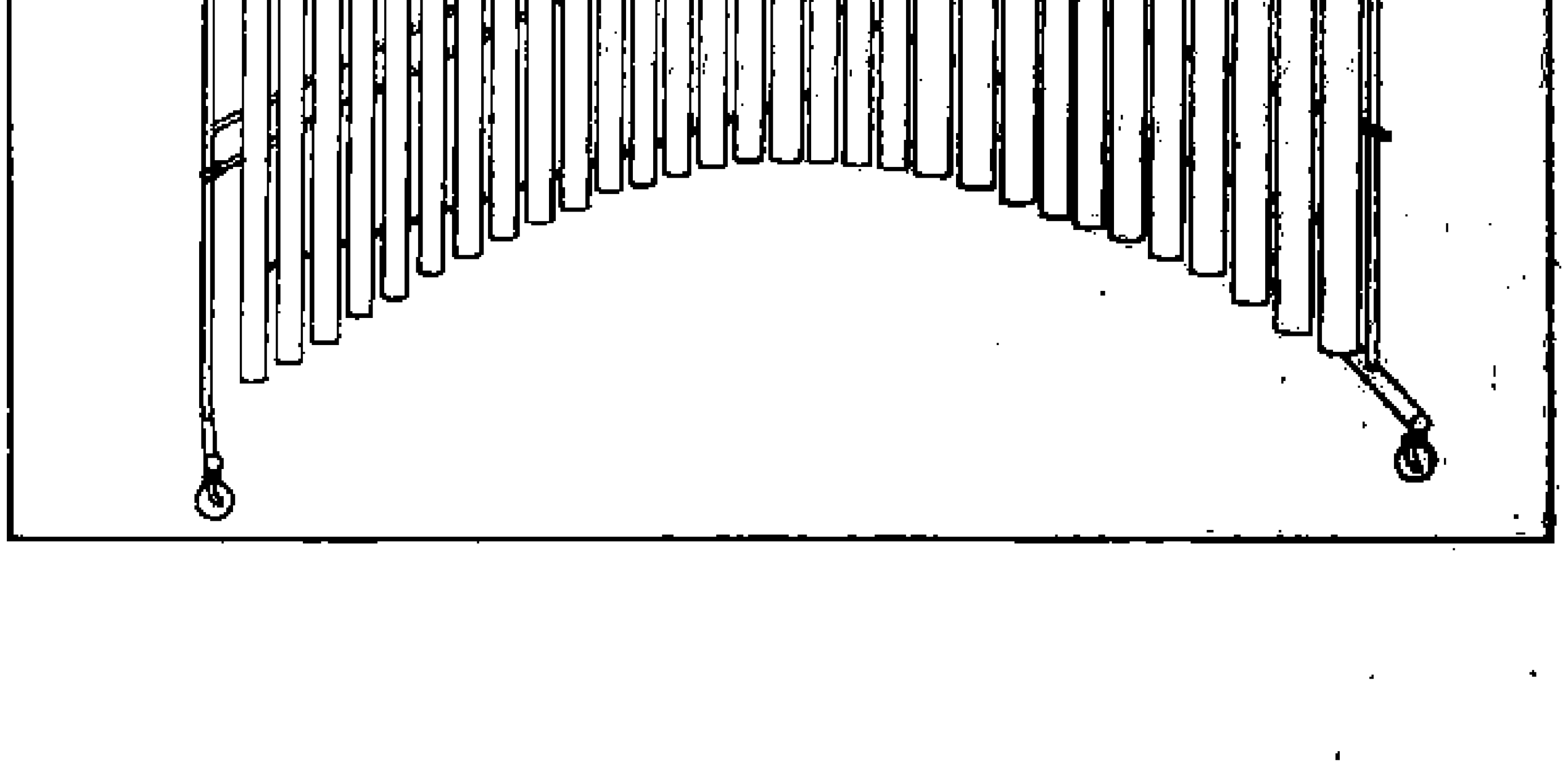
Xenakis Iannis (Braila, Roumanie, 1922) compositeur et architecte grec naturalisé français. Il a étudié la musique et l'architecture à Athènes; en 1947, il s'établit à Paris, où il a travaillé comme architecte avec Le Corbusier et s'est perfectionné en composition avec A. Honnegger, D. Milhaud et O. Messiaen. En 1966, il crée à Paris une équipe de Mathématique et d'Automatique Musicales (EMAMU, devenu CEMAMU en 1972), qu'il dirige encore aujourd'hui; il a créé un centre de recherches analogue aux Etats-Unis, à l'Indiana University de Bloomington. Pour l'élaboration du matériau sonore de ses compositions, X. a utilisé le calcul des probabilités et des procédés tirés de la logique mathématique; le recours à ce genre de modèles, d'ailleurs, est lié à la conception générale de la musique chez X., qui a tendance à définir les masses sonores comme des «nuages» ou des «galaxies» appréhendées dans leurs lignes d'ensemble et non pas en fonction des sons individuels qui les constituent. Par conséquent, le recours aux mathématiques n'implique pas, chez X., une vocation abstraite, ni même un renoncement à l'expression : bien au contraire, sa musique révèle souvent une dimension matérielle d'un impact très puissant et une conception sonore d'une rare âpreté. Parmi ses œuvres pour orchestre signalons *Métastasis* (1953-54), *Pithoprakta* (1955-56), *Achoripsis* (1956-57), *Duel* pour deux petits orchestres (1959), *Stratégie* pour deux petits orchestres (1959-62); *ST/48* (1959-62; le sigle ST est mis pour «stochastique» et le numéro 48 indique le nombre des instruments; il en va de même pour d'autres œuvres, telles que *ST/4* ou *ST/10*), *Antikhthon* (1971). X. a composé aussi plusieurs pièces de musique de chambre et pour chœur (dont *Nuits*, 1967-68), ainsi que des œuvres de musique électronique et de musique concrète.

Xindas Spyridon (Corfou 1812 - Athènes 1896) guitariste et compositeur grec. Il fit ses études au Conservatoire de Naples; revenu dans son pays, il se consacra à la mise en valeur de la musique nationale. Parmi ses œuvres pour le théâtre, il faut signaler *le Candidat au parlement* (1888), premier opéra sur un livret en grec moderne.

xylomarimba sorte de → marimba très utilisé dans la musique de jazz et, parfois, aussi par certains compositeurs contemporains (entre autres, P. Boulez dans *le Marteau sans maître* et C. Orff dans *Antigone*). Dans sa version la plus répandue, le x. sonne une octave au-dessus de la notation écrite. Sa structure particulière permet d'obtenir tantôt les sonorités du xylophone, tantôt celles du marimba.

xylophone instrument idiophone à percussion, d'origine asiatique. Il fut introduit en Europe au début du XVIe s. et fut ensuite très répandu en Afrique (→ balafon). Il consiste en une série de petits cylindres ou lames de bois de différentes tailles et donc d'intonations différentes, percutées avec deux baguettes de bois dur ou de plastique. Le modèle utilisé de nos jours en Occident (et trouvant un large emploi dans l'orchestre) a une étendue de plus de trois octaves et les lames sont disposées de telle façon que les sons donnent une progression chromatique; généralement il est doté d'un tube métallique sous chaque lame, faisant fonction de résonateur. Il existe un autre type de x. percuté au moyen d'un mécanisme à touches (destiné à faciliter l'exécution, bien qu'avec un rendement moins brillant que le x. à baguettes). Il sonne une octave au-dessus de la notation écrite.

Xylophone, instrument idiophone à percussion.



Y

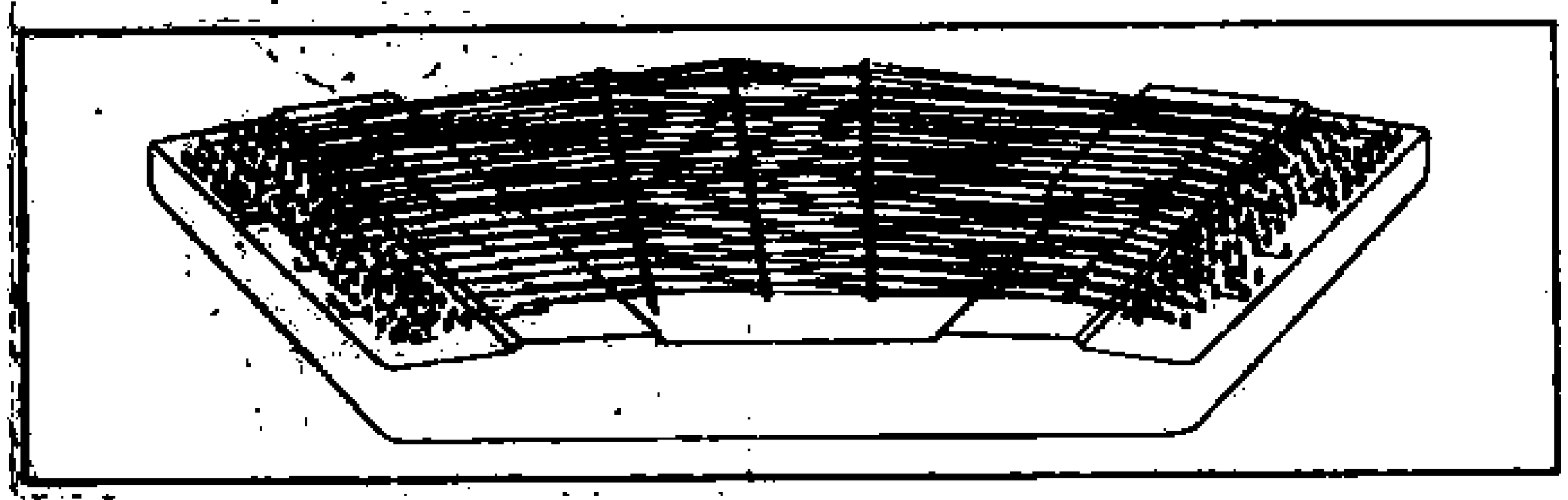
Yamada Kôsaku (Tokyo 1886-1965) compositeur et chef d'orchestre japonais. En 1914, il fonda l'Orchestre philharmonique de Tokyo et, en 1920, la Compagnie de l'Opéra; à travers ces deux institutions, il a encouragé la participation de la vie musicale japonaise au sein de la tradition symphonique allemande et de la tradition lyrique européenne. Même dans ses compositions, il a su allier de manière très originale les éléments tirés de la tradition japonaise (en particulier le traitement de la mélodie et des timbres) aux traditions formelles occidentales; il nous a laissé 5 opéras, 1 oratorio, 1 symphonie, des poèmes symphoniques, des cantates, environ 1 000 chœurs et mélodies.

Yancey James, dit «Jimmy» Y. (Chicago, Illinois, 1894-1951) pianiste de jazz américain. Il a été l'un des plus remarquables pianistes de blues et de boogie-woogie, restant très fidèle aux origines populaires de ces deux genres. Son *Yancey special* a connu beaucoup de succès. Il a aussi enregistré des disques comme chanteur et accompagné son épouse, Mama Y.

yang-k'in cithare de table chinoise de la famille des *k'in* (instruments cordophones joués à l'aide de petits marteaux). Elle est composée d'une caisse de résonance en bois laqué de forme trapézoïdale ou rectangulaire à laquelle sont fixées les cordes (entre 14 et 20), soutenues par deux chevalets parallèles; celles-ci sont réunies par groupes de 2, 3 ou 4 pour chaque son et elles sont tendues par l'intermédiaire de chevilles. Très utilisé pour l'accompagnement du chant, l'instrument est probablement d'origine persane; dans l'Antiquité, il était répandu en Asie occidentale.

yaraví chant d'amour des Indiens de langue quechua, au Pérou, qui s'est ensuite répandu comme chant traditionnel en Bolivie, en Equateur et en Argentine. Appelé à l'origine *haravy,* dont la forme «y.» n'est autre que la version espagnole, ce chant remonte à la période inca, lorsqu'il était utilisé pour accompagner une danse circulaire, appelée *cachua.* En raison de son caractère mélancolique et de son mouvement lent, il est parfois confondu avec le *triste* argentin. A l'époque moderne, il a été repris par le poète péruvien Mariano Melgar (1791-1814), qui a adapté ses vers aux mélodies populaires.

Yang-k'in, cithare de table chinoise.



Yardbirds, The ensemble instrumental et vocal pop anglais. Il a été fondé en 1963 par Eric Clapton (guitare), Chris Dreja (guitare rythmique), Keith Relf (voix et harmonica), Paul «Sam» Samwell-Smith (basse), Jim McCarty (batterie); par la suite, d'autres musiciens se sont succédés, notamment Jeff Beck (guitare) et Jimmy Page (basse). Dissous en 1968, l'ensemble constitue, avec celui des Cream, l'un des exemples les plus originaux du «blues» britannique de l'époque «beat». Parmi les succès des Y., signalons *For Your Love* (1965) et *Shapes of Things* (1967).

Yepes Narciso (Lorca 1927) guitariste espagnol. Devenu célèbre en 1946 avec son interprétation du *Concerto d'Aranjuez* de Rodrigo, il a connu depuis cette date un succès grandissant. Interprète parfois discuté, il a toutefois le mérite d'avoir contribué à rendre la guitare très populaire, à travers une importante activité d'enregistrement de disques et de concerts.

Yost Michel (Paris v. 1754 -1786) clarinettiste et compositeur français. Elève de J. J. Beer à Paris, il débuta au Concert spirituel en 1777, en y jouant ensuite régulièrement comme soliste. Considéré comme le plus grand virtuose de son époque, et le fondateur de l'école française, il publia, sous le pseudonyme de Michel, des concertos pour clarinette, des quatuors pour clarinette et cordes, des duos, des trios et variations, qui constituèrent le répertoire essentiel pour cet instrument.

Youmans Vincent Millie (New York 1898 - Denver, Colorado, 1946) compositeur de musique légère américain. Spécialiste de comédies musicales, il a composé en 1925 la musique du film très célèbre *No, No, Nanette* (dont sont tirées les chansons *Tea for two* et *I want to be happy*); par la suite, il a composé la comédie musicale *Hit the Deck* (comprenant les chansons très célèbres *Hallelujah* et *Sometimes I'm happy*). Il a également composé des musiques de film. D'inspiration fortement mélodique, son style apparaît très influencé par Kern et Gershwin.

Young James Osborne, dit «Trummy» (Savannah, Géorgie, 1912 - San José, Californie, 1984) tromboniste de jazz américain. De 1934 à 1937, il a joué dans l'orchestre d'Earl Hines, jusqu'en 1943 dans celui de Jimmie Lunceford (où il a aussi chanté) et,

pendant les années 50, avec les All Stars de L. Armstrong. Son langage est traversé par une veine humoristique.

Young La Monte (Bern, Idaho, 1935) compositeur américain. Il a commencé à composer en 1956-1958 en utilisant la technique dodécaphonique; en 1959, il s'est rendu à Darmstadt, où il a pris connaissance des travaux de J. Cage. La série des *Compositions 1960* et *1961* marque une évolution très nette vers le style de Cage (certains morceaux sont de simples indications de comportement à suivre par l'interprète, ou bien se réduisent à quelques notes tenues durant une durée indéterminée). Y. s'est intéressé ensuite au théâtre et aux techniques de mixage. En 1962, il a fondé le Theatre of Eternal Music, afin de faire exécuter ses œuvres; depuis 1964, toutes les pièces qu'il compose constituent autant de parties d'une seule grande composition, *The Tortoise, his Dreams and Journeys.* En 1970, il a commencé à étudier la musique vocale indienne avec Pandit Pran Nath, qu'il accompagne souvent en concert.

Young Lester Willis, surnommé «Prez» (Woodville, Mississippi, 1909 - New York 1959) saxophoniste ténor de jazz américain. Dès sa première apparition dans l'orchestre de Count Basie, il bouleversa la technique et le style de son instrument, s'opposant à Coleman Hawkins par des sonorités presque complètement dépourvues de vibrato, aux notes retardées. Personnalité parmi les plus éminentes du jazz, il a exercé une très grande influence non seulement sur les jeunes générations de saxophonistes, mais encore sur le développement du futur bop et, par certains côtés, sur Charlie Parker lui-même. Après avoir quitté Basie en 1940, il a dirigé ses propres ensembles. Il a participé à de nombreux concerts du «Jazz at the Philharmonic». Les saxophonistes de cool jazz se sont directement inspirés de ses sonorités. Il a utilisé aussi la clarinette.

Young Thomas (Milverton 1773 - Londres 1829) scientifique anglais. Il est connu surtout pour ses études sur la physiologie de l'œil et sur la propagation de la lumière; mais il formula également une loi importante dans le domaine de l'acoustique. La *loi de Young* concerne la dynamique des vibrations et la formation du timbre. Sur une corde, à l'endroit où s'exerce la force excitatrice, se forme une zone d'amplitude maximum du mouvement vibratoire, c'est-à-dire un *ventre*, due à la pression exercée sur la corde : par conséquent, à cet endroit précis, ne peuvent exister de nœuds, qui sont les points où l'amplitude de la vibration est nulle. De plus, cela empêche toutes vibrations harmoniques de se former, car on ne peut avoir un ventre et un nœud au même endroit. C'est pourquoi la qualité du timbre dépend des vibrations harmoniques, de leur amplitude et de leur mouvement dans le temps, et la suppression de certaines de celles-ci, par l'effet de la *loi de Y.*, influe de façon appréciable sur la qualité du son. De là, l'importance du choix du point de la corde sur lequel doit s'opérer la force excitatrice. Celle-ci, dans la pratique instrumentale, est effectuée empiriquement de façon à supprimer les harmoniques non désirés, comme le 7e et le 9e, ou pour obtenir des effets spéciaux (par ex., ceux pratiqués par les violonistes en jouant *sur la touche* ou *sur le chevalet*).

Young William (? - Londres 1671) flûtiste, violoniste et compositeur anglais. Contraint de quitter l'Angleterre pour des raisons politiques, il se rendit à Innsbruck, au service de l'archiduc Ferdinand. De retour dans sa patrie après la Restauration (1660), il fut flûtiste et violoniste de la chapelle privée de Charles II, se produisant également au King's Theatre. Ses sonates à trois, quatre et cinq parties, publiées en Autriche, se distinguent par une écriture instrumentale précise, et par l'usage de la canzone fuguée comme mouvement central; elles influencèrent Henry Purcell.

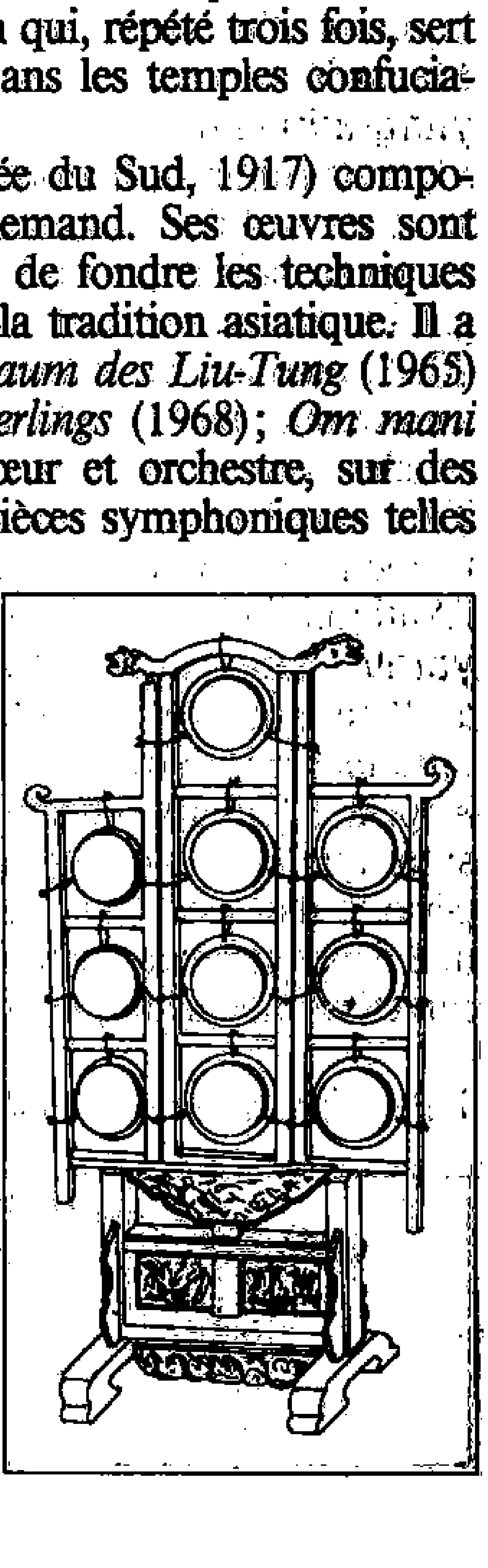
Yradier Sebastián de → Iradier, Sebastián de.

Yriarte Tomás de → Iriarte, Tomás de.

Ysaye Eugène Auguste (Liège 1858 - Bruxelles 1931) violoniste, chef d'orchestre et compositeur belge. Premier violon de l'orchestre Bilse de Berlin jusqu'en 1881, il entreprit par la suite des tournées de concerts (entre autres avec A. Rubinstein, Ferruccio Busoni et Stéphane Raoul Pugno, avec qui il a formé pendant plusieurs années un célèbre duo), et s'affirma très rapidement comme l'un des plus grands virtuoses de son époque. En 1883, il s'établit à Paris. En 1892, il fonda le Quatuor Y. et en 1894 les Concerts symphoniques Y. De 1918 à 1922, il dirigea l'Orchestre symphonique de Cincinnati. Il composa huit concertos pour violon et orchestre, *6 Sonates* op. 27 (1924) et d'autres œuvres pour violon seul, des pièces de musique de chambre, des poèmes symphoniques, deux opéras.

yü instrument idiophone utilisé dans la musique rituelle chinoise. Il est formé d'un bloc de bois sculpté en forme de tigre accroupi, dont le dos est équipé d'une crête en relief; en raclant les dents de cette crête avec une baguette de bambou coupée dans le sens de la longueur et pourvue d'une série de petites fissures parallèles, on obtient un son qui, répété trois fois, sert à signaler la fin des rites dans les temples confucianistes.

Yun Isang (Tongyong, Corée du Sud, 1917) compositeur coréen naturalisé allemand. Ses œuvres sont caractérisées par la volonté de fondre les techniques apprises à Darmstadt avec la tradition asiatique. Il a composé les opéras *Der Traum des Liu-Tung* (1965) et *Die Witwe des Schmetterlings* (1968); *Om mani padme hum* pour soli, chœur et orchestre, sur des paroles du Bouddha; des pièces symphoniques telles



Yün-luo : instrument idiophone chinois composé de dix petits gongs.

que *Fluktuationen* (1964), *Dimensionen* (1971), *Konzertante Figuren* (1972) et *Double Concerto* pour hautbois, harpe et orchestre à cordes (1977); des pièces de musique de chambre.

yün-luo instrument idiophone chinois composé de dix petits gongs métalliques suspendus l'un sur l'autre à l'intérieur d'un cadre en bois. Les gongs, que l'on frappe d'un petit marteau, sont accordés différemment sur l'échelle diatonique. Lorsque l'instrument est disposé horizontalement, il prend le nom de *yün-ra.* Il en existe une version simplifiée, pourvue de trois gongs seulement. D'origine probablement mongole, l'instrument est largement utilisé dans les rites de la religion confucianiste.

Yvain Maurice (Paris 1891-1965) compositeur français. Après ses études au Conservatoire de Paris, il se consacra au piano. Il fit ses débuts au théâtre avec l'opéra bouffe *Là-haut* (1923); mais son esprit inventif et brillant trouva ses meilleures manifestations dans le genre de l'opérette : *Kadubec* (1929), *Au soleil du Mexique* (1935), *le Corsaire noir* (1958). Il composa aussi des revues, des ballets (*Blanche-Neige,* 1951), des musiques de film et des pièces de musique légère.

Z

Zabaleta Nicanor (Saint-Sébastien 1907) harpiste espagnol. Concertiste de renommée internationale, il s'est consacré au répertoire pour harpe du XVIII^{e} s., qu'il a ainsi revalorisé. Plusieurs compositeurs contemporains ont par ailleurs écrit pour lui des œuvres pour harpe.

Zacconi Ludovico (Pesaro 1555 - Fiorenzuola di Focara, Pesaro, 1627) théoricien italien de la musique. Appartenant à l'ordre des Augustins, il étudia avec A. Gabrieli à Venise (1577). De 1585 à 1591, il fut musicien et chanteur à la chapelle archiducale de Graz, puis, de 1591 à 1595, occupa les mêmes fonctions à Munich. Ensuite, il retourna en Italie où il fut le dernier prieur de Pesaro. Outre ses traités manuscrits, il a laissé une œuvre imprimée considérable, la *Prattica di musica*, en 2 parties (1592 et 1622), résumé de tout le savoir musical, éclairant de nombreux aspects de la pratique d'exécution, surtout sur les techniques du chant et la classification des instruments).

Zach Jan (Celákovice-Bruchsal, Baden, 1699 -1773) compositeur de Bohême. Organiste et chef d'orchestre à la cour de Mayence, il est l'un des représentants les plus significatifs de la période de transition entre le style baroque et le style galant, comme le confirment ses œuvres symphoniques et de musique de chambre; sa production, toutefois, est surtout sacrée (messes, requiem, oratorios, stabat mater, pièces pour orgue).

Zachau Friedrich Wilhelm, ou F. W. Zachow (Leipzig 1663 - Halle 1712) organiste et compositeur allemand. Eminent professeur d'orgue et de composition, il eut Haendel parmi ses élèves. Comme compositeur, il exerça un rôle important dans le domaine de la cantate sacrée protestante; il laissa peu de musique instrumentale.

Zacher Gerd (Meppen 1929) organiste et compositeur allemand. Il a étudié à Detmold et aux cours d'été de Darmstadt, où il a été très influencé par Messiaen. Il s'est affirmé comme l'un des protagonistes du renouveau de l'orgue au XX^{e} s. par ses interprétations d'œuvres de Ligeti, Kagel, Bussotti et d'autres compositeurs contemporains, souvent écrites pour lui.

Zachow F. W. → Zachau.

Zádor Eugen, ou Jen Z. (Bataszek 1894 - Hollywood 1977) compositeur hongrois naturalisé américain. Il étudia avec M. Reger à Leipzig. A partir de 1940, il s'établit à Hollywood, se consacrant à une intense production de musiques de film. Ses œuvres, d'inspiration postromantique, comprennent onze opéras, des poèmes symphoniques, des symphonies, ainsi que plusieurs autres pièces orchestrales et de chambre.

Zafred Mario (Trieste 1922 - Rome 1987) compositeur italien. Il s'est perfectionné avec I. Pizzetti et a été critique musical (1949-1963), prenant ensuite la direction artistique du théâtre Verdi de Trieste et, de 1968 à 1974, de l'Opéra de Rome. Lauréat de plusieurs prix internationaux (entre autres le Prix Marzotto, en 1956, et le Prix Sibelius, en 1959), il a été membre de l'Académie Sainte-Cécile de Rome. Caractérisé par une recherche constante de la clarté, son langage reste étranger à la complexité de l'écriture contrapuntique ancienne, tout comme aux récentes expériences atonales; il se rapproche davantage du langage modal et insiste sur l'importance d'une écriture instrumentale extrêmement méticuleuse. Z. a composé deux œuvres pour le théâtre, très influencées par l'exemple de Pizzetti (*Amleto,* d'après Shakespeare, 1961, et *Wallenstein,* d'après Schiller, 1965), des œuvres symphoniques (dont 7 symphonies), des concertos et des pièces de musique de chambre.

Zagagnoni Giuseppe (Argenta, Ferrare, 1767 - Ferrare 1844) compositeur et théoricien italien. Homme d'Eglise, il étudia à Bologne avec le Padre Martini et le Padre Mattei; il entretint ensuite une étroite correspondance avec ce dernier, sur des problèmes de théorie et de contrepoint qu'il exposa dans différents traités; il est l'auteur de quelques compositions sacrées.

Zagwijn Henri (Nieuwer-Amstel, près d'Amsterdam, 1878 - La Haye 1954) compositeur hollandais. Autodidacte, disciple des théories anthroposophiques de R. Steiner, il composa une œuvre scolastique (1925), des musiques de scène, des pièces symphoniques, chorales et de chambre, souvent d'inspiration ésotérique, fondées sur le principe d'eurythmie élaboré par R. Steiner.

Zahn Johannes (Eschenbach, près de Nuremberg, 1817 - Neuendettelsau, Franconie, 1895) musicologue allemand. Auteur de plusieurs publications sur la musique protestante, il a insisté sur la restauration de la scansion rythmique originelle et a édité un corpus de toutes les notations en usage au XIX^{e} s.

Zajc Ivan (Rijeka 1832 - Zagreb 1914) compositeur et chef d'orchestre croate. Il exerça son activité à Rijeka et à Vienne et, en 1870, il s'établit à Zagreb, où il fut chef d'orchestre au Théâtre de l'Opéra. Auteur fécond et hétérogène (il nous a laissé plus de 1 200 compositions), il est considéré comme le musi-

cien croate le plus important après V. Lisinski. Il s'est surtout consacré à la mise en valeur du théâtre lyrique national, en faisant appel de plus en plus souvent à des sujets populaires en langue croate et non plus, comme dans ses premiers opéras, à des textes italiens (*Nikola Šubić-Zrinjski*, 1876).

Zalzal Mansūr ibn Ca'far ad-Dārib (? - Bagdad? 791) luthiste et théoricien arabe. Grand virtuose, il inventa un instrument appelé «luth parfait», de la forme d'un poisson ventru, avec l'indication, sur la touche, d'un degré intermédiaire (la «tierce neutre») situé entre la tierce majeure et la tierce mineure). Sa biographie, écrite par son disciple Ishāq al-Mausilī, donne également des informations sur ses recherches théoriques.

zamacueca danse d'Amérique du Sud issue de la *zamba* africaine, de mouvement très vif, souvent accompagnée de chants, née au début du XIX^e s. au Pérou et au Chili, où elle est devenue une danse nationale. Elle s'est ensuite répandue au Paraguay, en Bolivie (sous le nom de «cueca chilienne») et en Argentine.

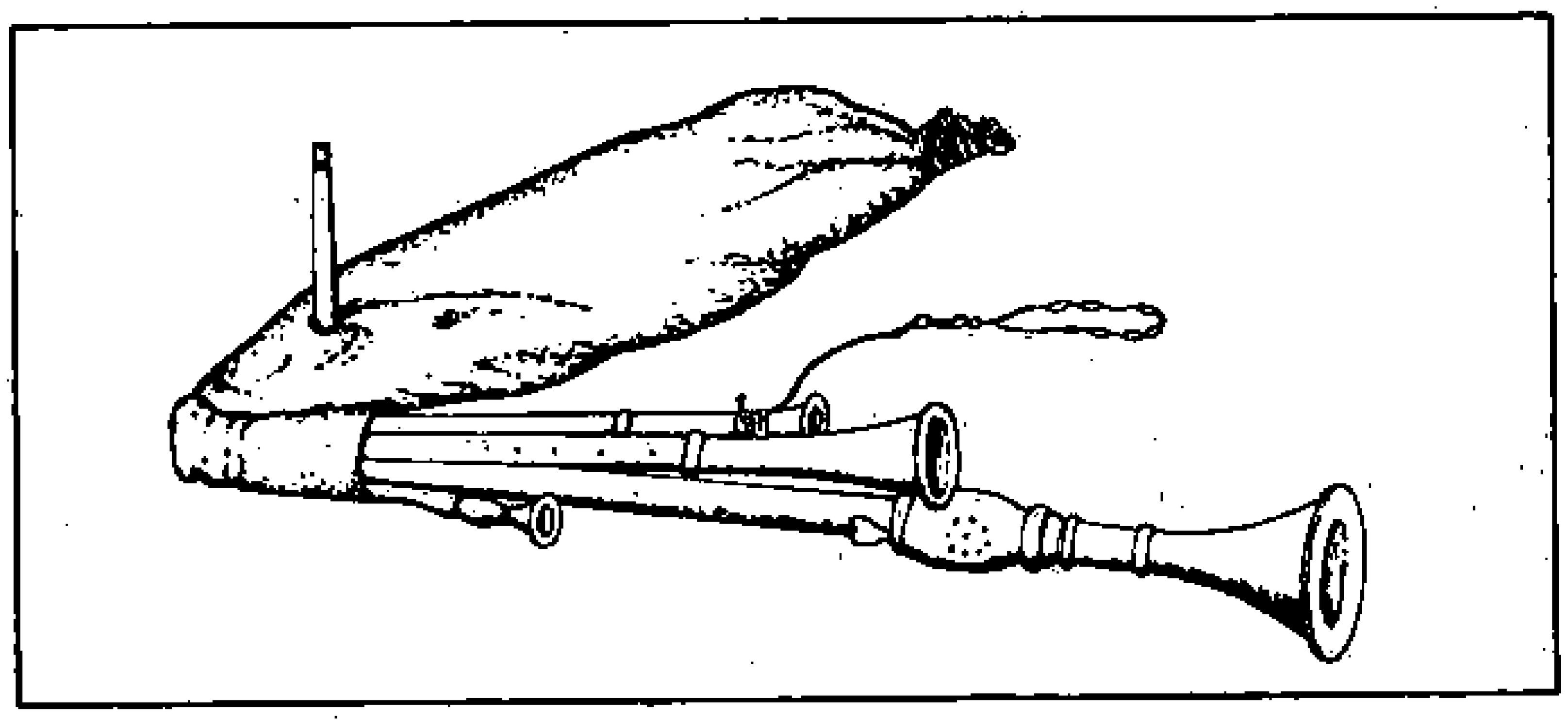
zamba danse argentine d'origine africaine, de mouvement vif, écrite d'ordinaire à 6/8.

Zamboni Luigi (Bologne 1767 - Florence 1837) chanteur basse bouffe italien. En 1791, à Ravenne, il débuta dans *Fanatico in berlina* de Cimarosa. Il interpréta presque tout le répertoire comique de son époque (Cimarosa, Paisiello, Fioravanti, Farinelli) et se distingua dans les œuvres de Rossini, dont les rôles n'étaient plus de style bouffe, mais qui correspondaient à la perfection à ses qualités scéniques et vocales. Il créa le rôle de Don Bartolo, dans le *Barbier de Séville* (1816).

zambra danse espagnole d'origine mauresque accompagnée par le son de la flûte et par les battements de mains des interprètes et des spectateurs. Elle est pratiquée de nos jours encore par les gitans, bien que sous une forme assez éloignée de celle de ses origines.

Zampieri Giusto (Trieste 1879 - Pavie 1950) musicologue italien. De 1908 à 1949, professeur d'histoire et d'esthétique de la musique au Conservatoire de Milan et, à partir de 1923, à l'Université de Pavie, il a collaboré à des journaux et revues et publié plusieurs ouvrages, dont *Il Pianoforte* («le Piano», 1912), *F. Gaffurio* (1925), *Pavia nella storia della musica* («Pavie dans l'histoire de la musique», 1938) et *l'Epoca e l'arte di A. Rolla* («l'Epoque et l'art d'A. Rolla», 1941).

zampogne nom attribué à un instrument utilisé, entre autres pays, en Italie centrale et méridionale, composé de deux chalumeaux accordés à intervalle de quarte ou d'octave, et d'un ou de plusieurs bourdons, tous regroupés en un seul bloc inséré dans l'ouverture d'un réservoir d'air en peau. Il en existe plusieurs versions, que l'on peut regrouper en deux catégories principales : les z. appartenant à la première catégorie possèdent des chalumeaux coniques à anche double et ont des tuyaux de longueur différente; celles appartenant à la seconde, en revanche, possèdent des chalumeaux cylindriques (ou cylindriques et coniques), ainsi que des tuyaux de longueur égale. Les instruments les plus connus de la première catégorie sont représentés par la *z. à clef* et par la *zoppa* (dépourvue de clef), utilisées dans les provinces du Latium, de la Molise, de la Campanie, dans une



Zampogne italienne à deux chalumeaux et deux bourdons.

partie de la Calabre et de la Sicile (Palerme); parmi les instruments de la seconde catégorie, signalons les *z. a paro* (Calabre, Sicile orientale), la → *surdulina* italo-albanaise et la *z. de Fossalto* (Molise), dont les tuyaux sont en roseau. Le recours à la z. est traditionnellement lié aux pastorales de Noël et à certaines danses (saltarelle, tarentelle). // Nom attribué parfois à des instruments proches de la z. proprement dite par leurs timbres ou parce que pourvus d'anches, ou bien encore parce qu'ils sont composés d'une multitude de dispositifs sonores et, par conséquent, rappellent l'étymologie du mot z. (du grec *symphônia* = consonance de sons, ensemble de sons produits simultanément) : c'est le cas de la flûte de Pan (ou → syrinx), de la → vielle et de la → guimbarde.

zamr instrument aérophone utilisé dans la musique populaire arabe, connu aussi sous l'appellation de *ghaita* (ou *rhaita, al rhaita, alghaita*), *mizmar* et *surna* (ou *surnay, zurna*). Il s'agit d'un hautbois en bois poli, ayant un profil conique aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, muni d'un pavillon évasé, d'une anche battante double montée sur un petit tube métallique et d'une embouchure en forme de disque. L'anche et le petit tube ne sont pas insérés directement dans le tuyau, mais sont greffés sur un support fourchu. L'anche est construite à partir d'une tige végétale découpée en forme de triangle et soigneusement pressée, dont on obtient deux surfaces battantes opposées. L'instrument possède 8 trous destinés aux doigts (7 + 1); par ailleurs, le pavillon est percé de nombreux trous destinés à purifier le son. Le z. est utilisé par les Arabes dans les cérémonies religieuses et militaires; il est associé depuis le Moyen Age aux tambours et aux trompettes. Connu à l'époque des croisades, il est devenu l'ancêtre de la → bombarde. Joué avec une technique particulière de son continu, le z. est encore l'instrument le plus utilisé pour la musique en plein air, les danses et les cérémonies dans tous les pays islamiques, de l'Asie centrale au Maroc et jusqu'au Niger et au Tchad compris.

Zanardini Angelo (Venise 1820 - Milan 1893) librettiste et compositeur italien. Il fut librettiste professionnel pour les maisons d'édition italiennes Ricordi et Lucca à partir de 1856. Après avoir composé deux opéras qui n'eurent aucun succès, il écrivit des livrets pour d'autres compositeurs (*Dejanice* et *Loreley* de Catalani; *Il Figliuol prodigo* de Ponchielli) et en traduisit d'autres en italien (*Euryanthe* de Weber; la *Tétralogie, Tristan et Isolde, les Maîtres chanteurs* et *Parsifal* de Wagner; *Carmen* de Bizet; *Manon* de Massenet; *Don Carlos* de Verdi, entièrement retra-

vaillé en 1882-83). Il a également composé des œuvres pour piano et des mélodies.

Zandonaï Riccardo (Sacco di Rovereto, près de Trente, 1883 - Pesaro 1944) compositeur italien. Elève de P. Mascagni au Liceo Musicale de Pesaro, après quelques compositions d'école il écrivit pour Ricordi — qui avait pressenti son talent et songeait à en faire le successeur de Puccini auprès du public italien — l'opéra *Il Grillo del focolare* («le Grillon du foyer», 1908). Il composa ensuite *Conchita* (1911), *Francesca da Rimini* (1914, son opéra le plus réussi et le plus souvent représenté), *la Via della finestra* («la Voie de la fenêtre», 1919), *Giulietta e Romeo* (1922), *I Cavalieri di Ekebù* (1925), *Giuliano* (1928), *Una Partita* (1933), *La Farsa amorosa* (1933) et *Il Bacio* («le Baiser», resté inachevé). Musicien d'inspiration assez originale, il a essayé de dépasser les schémas de l'opéra vériste, principalement à travers un travail d'orchestration raffiné (notamment dans *Francesca da Rimini*) et l'élaboration d'ouvertures symphoniques très clairement influencées par Wagner. Il composa aussi des pièces de musique symphonique, entre autres, les suites *Quadri di Segantini,* («les Tableaux de Segantini») et *Primavera in Val di Sole,* («le Printemps dans la Vallée du Soleil»), *Serenata medievale* et *Concerto andaluso* pour violoncelle et orchestre, le *Concerto romantico* pour violon et orchestre, une *Rapsodia trentina,* des œuvres chorales (une *Messa da Requiem* à quatre voix mixtes, un *Te Deum* à trois voix d'homme), des pièces de musique de chambre, des mélodies, le ballet *Biancaneve* et *Il Ritorno di Odisseo* pour soli, chœurs et orchestre, ainsi que des musiques de film.

Zanella Amilcare (Monticelli d'Ongina, près de Plaisance, 1873 - Pesaro 1949) pianiste, chef d'orchestre et compositeur italien. Directeur du Conservatoire de Parme (à partir de 1903) et de Pesaro (1905-1940), de 1927 à 1949, il a joué avec G. Chiti et N. Brunelli dans le Trio de Pesaro. Comme compositeur, il a beaucoup utilisé les éléments rythmiques et mélodiques en dehors des schémas formels traditionnels; il nous a laissé 7 opéras (dont 3 représentés), des pièces de musique de chambre et des œuvres symphoniques (*Sonetto* pour piano, cordes et flûtes, 1900).

Zanetti Emilia (Florence 1915) musicologue italienne. Directrice de la bibliothèque du Conservatoire de Sainte-Cécile à Rome, elle a été une collaboratrice musicale de «la Fiera letteraria» ainsi que des festivals de Venise et de Spolète; elle a publié des essais sur A. Scarlatti, G. F. Haendel, G. A. Rossini et A. Casella.

Zanetti Roberto (Bologne 1938) critique musical italien. Professeur à l'Institut musical de Brescia et collaborateur du quotidien «Avanti!» de Milan, il a publié, entre autres, des études sur la vie musicale de Brescia et l'ouvrage *Introduzione a Rossini* (1970).

Zangarini Carlo (Bologne 1874-1943) librettiste italien. Professeur de littérature poétique et dramatique au Conservatoire de Bologne, il a écrit les livrets pour *la Fanciulla del West* de Puccini, *I Gioielli della Madonna* de Wolf-Ferrari, *Conchita* de Zandonaï, *le Astuzie di Bertoldo* de Ferrari Trecate. Il a aussi traduit en italien *Médée* de Cherubini et *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

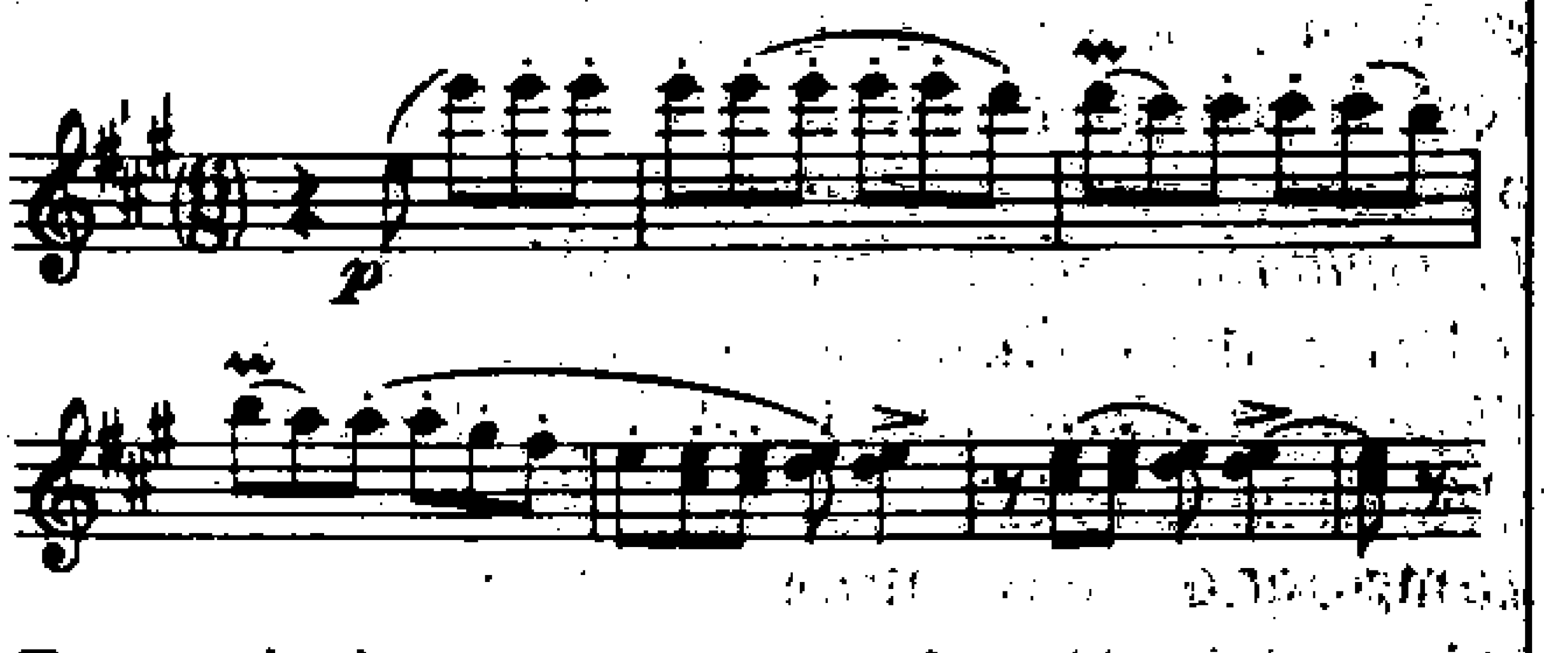
Zani Andrea, ou A. Zanni (Casalmaggiore, Crémone, 1696 - 1757) compositeur et violoniste italien. Instrumentiste au service du duc de Guastalla, il s'installa à Vienne, invité par A. Caldara, se consacrant aux récitals et à l'enseignement. Il composa uniquement de la musique instrumentale (*Concerti da chiesa* et *Sinfonie da camera a quattro,* sonates pour violon et *basso*) de bonne facture, caractérisée par l'importance des parties d'introduction et par l'élégance des parties solistes, originales par leurs fréquents recours aux duos entre la contrebasse et les premiers violons.

Zanibon Guglielmo (Padoue 1878-1966) éditeur musical italien. Après une première expérience à New York, il retourna à Padoue, où il mit au point un programme d'édition pour la diffusion et le renouveau de la musique sacrée, fondé d'abord sur les œuvres d'auteurs contemporains italiens et élargi ensuite au répertoire instrumental des XVII^e^ et XVIII^e^ s.

Zanon Maffeo (Venise 1882-1968) organiste, compositeur et musicologue italien. Il a composé deux opéras (non représentés), plusieurs pièces de musique sacrée, des petits poèmes pour soprano ou ténor et petit orchestre, ainsi que des mélodies; mais il est surtout célèbre pour ses transcriptions et révisions d'anciennes pièces musicales italiennes.

Zanotti Camillo (Cesena v. 1545 - ? 1591) chanteur et compositeur italien. En 1571, l'empereur Maximilien le fit venir à Vienne et le nomma maître de la chapelle impériale. Il se rendit ensuite à Prague (1586-1591), auprès de Rodolphe II. De sa production, il reste deux livres de madrigaux à 5 voix (1587 et 1589), un recueil de messes à 5 voix (1588); *Il Primo Libro delli madrigali a sei voci* (1589), un livre de madrigaux latins et italiens à 5, 6 et 12 voix (1590).

zapateado danse populaire espagnole déjà connue au XVI^e^ s., vive, de rythme ternaire (à 3/4 ou, en mesure composée, à 6/8). Accompagnée par le chant et la guitare, elle est généralement exécutée par des danseuses qui en suivent le rythme en battant des talons. Elle est connue en Amérique du Sud (Chili et Pérou) sous le nom de *tapada.*



Zapateado des «Danses espagnoles» op. 23, pour violon et piano, de P. de Sarasate.

Zappa Francis Vincent, dit «Frank» Z. (Baltimore, Maryland, 1940) compositeur, guitariste et chanteur de musique pop américain. En 1965, il a fondé en Californie l'ensemble Mothers of Invention, qui comprenait au départ Elliott Ingher (guitare), Roy Estrada (basse), Jimmy Carl Black (batterie), Roy Collins (voix) et Dave Corobada (saxophone), et qui allait ensuite accueillir Don Preston et George Duke (claviers), et Ian Underwood (plusieurs instruments). Avec cet ensemble, en soliste, ou bien avec d'autres ensembles (dont un orchestre symphonique), Z. a élaboré une musique agressive, qui utilise le langage

«rock» de manière provocante, comme point de départ d'expériences très variées (le jazz, le langage d'Edgar Varèse, l'expressionnisme). De nos jours, son inspiration est plus inégale et a perdu de son ironie. Parmi les albums qu'il a enregistrés, signalons *Freak out* (1966), *Absolutely Free* (1967), *We're only in it for the money* (1967), *Uncle Meat* (1968), *Hot Rats* (1970), *200 Motels* (1971) et *You are what you is* (1981).

Zarate Eliodoro Ortiz de (Valparaíso 1865 - Santiago 1953) compositeur chilien. Il a étudié à Milan et écrit les opéras *Giovanna la pazza* (1886), *la Fioraia di Lugano* (1895) et *Caupolican* (1943), des poèmes symphoniques et des pièces de musique de chambre.

Zarębski Juliusz, ou J. Zarembski (Żytomierz, Ukraine, 1854-1885) pianiste et compositeur polonais. Enfant prodige, il étudia à Vienne et à Saint-Pétersbourg. A Rome, il devint l'élève de Liszt, qui contribua à le faire connaître. Il donna aussi des concerts sur le piano à double clavier inventé par J. Wieniawski. Il composa presque exclusivement des œuvres pour piano (des études, des polonaises, des ballades et des mazurkas), où la volonté d'expression et la recherche harmonique ne sont jamais sacrifiées à la virtuosité pure. Après sa mort, Liszt orchestra les *Danses de Galicie*, que Z. avait écrites pour piano à quatre mains.

Zarlino Gioseffo (Chioggia 1517 - Venise 1590) théoricien de la musique et compositeur italien. Frère franciscain, ordonné prêtre en 1540, la même année, il fut organiste à la cathédrale de Chioggia; en 1541, il s'installa à Venise, où il devint l'élève de A. Willaert. En 1565, il fut nommé maître de chapelle à St-Marc, charge qu'il garda jusqu'à sa mort. D'une profonde culture, s'intéressant de près aux recherches théologiques et humanistes en général, maître de grand prestige (il eut comme élèves, Merulo, Diruta, V. Galilei, G. Croce et Artusi), bon compositeur (il publia, entre autres, des recueils de motets et 13 madrigaux, dans diverses anthologies), Z. est surtout connu comme théoricien. Trois œuvres fondamentales témoignent de cette activité : *Istitutioni harmoniche* (1558), *Dimostrationi harmoniche* (1571) et *Sopplimenti musicali* (1588). La théorie zarlinienne, rigoureusement mathématique, repose sur la définition des *modes majeurs et mineurs* : le premier mode étant obtenu par la succession ascendante de 6 sons en rapport d'intervalles simples (analogues, bien qu'historiquement non vérifiables avec la succession des 6 premiers sons de la série des → harmoniques, découverts en 1701, par J. Sauveur); le second mode, est produit artificiellement par la succession descendante symétrique des sons correspondants. Le système zarlinien détermina le développement futur de la théorie musicale, en imposant le principe de la tonalité moderne; mais les traités de Z. ne se limitent pas à considérer uniquement les problèmes d'acoustique ou des rapports entre les sons : ils y exposent également des précisions sur le contrepoint, la technique du canon, les instruments de musique et sur la notation.

zarzuela forme issue du théâtre musical espagnol et considérée comme la plus typique, semblable par la structure à l'opéra-comique français et au singspiel allemand. Le terme désigne aussi bien le livret que la musique; la représentation comprend des parties chantées et des parties récitées. Les origines du genre remontent à la première moitié du XVII[e] s., lorsque l'infant Don Fernando fit représenter de courts spectacles avec accompagnement musical au Real Sitio de la Zarzuela (de *zara* = ronce). Juan Hidalgo, est le plus ancien compositeur connu de Z. : il est l'auteur de *Los celos hacen estrellas* (1644 ?) et de *Ni amor se libra de amor* (1662), œuvre écrite en collaboration avec Calderón de la Barca. Au XVIII[e] s., la z. traversa une période de décadence, qui fit réagir le dramaturge, Ramón de la Cruz : il introduisit de nouveaux arguments de caractères populaires pour remplacer les thèmes mythologique et historiques. Au XIX[e] s., au contraire, parallèlement à l'apparition du mouvement nationaliste, on assista à une grande floraison de la z. avec, déjà, la prédominance des aspects comiques et réalistes de l'opéra-comique français. Avec *Jugar con fuego* (1851) de Francisco Barbieri, naquit la forme de la grande z. en 3 actes, sur un sujet généralement dramatique; ensuite le genre *chico*, en un acte, sur un sujet comique, se développa également. En 1856, à Madrid, on fonda le Theâtre de la Z., autour duquel se réunirent de nombreux musiciens, parmi lesquels Emilio Arrieta (1823-1894), Ruperto Chapi (1851-1909), Tomás Bretón (1850-1923) et Federico Chueca (1846-1908), auteur, avec Joaquín Valverde, de *la Gran Via* (1886), une des z. les plus célèbres, encore souvent représentée.

Zatta Antonio (Venise XVII[e] - XVIII[e] s.) éditeur italien. Il devint, à Venise, l'un des plus grands éditeurs de musique de son époque. Il fit réimprimer les sonates de l'op. 5 de Corelli (1700).

Zavadini Guido (Parme 1868 - Bergame 1958) musicologue italien. Il étudia au Conservatoire de Parme, où il se lia d'amitié avec Toscanini. A partir de 1909, il s'établit à Bergame, où il fut instrumentiste, pédagogue et directeur du musée Donizetti. Il a publié un *Catalogo del museo Donizetti* (1941) et l'ouvrage *Donizetti. Vita, musiche, epistolario* («Donizetti. Sa vie, ses œuvres, sa correspondance», 1948).

Zawinul Joseph, dit «Jœ» Z. (Vienne 1932) pianiste de jazz autrichien. Pendant les années 1960, il a fait partie du quintette de Julian Cannonball Adderley, aux Etat-Unis et, dans les années 1970, il a joué dans l'ensemble «pop-jazz» des Weather Report, qu'il a fondé avec Wayne Shorter. Il utilise le piano acoustique et le piano électrique.

Zbinden Julien François (Rolle, Vaud, 1917) compositeur suisse. Pianiste de jazz, il a par ailleurs composé l'opéra *Faits-divers* (1960), le ballet *la Pantoufle* (1958), des musiques de scène (*Antigone* de J. Anouilh, 1954), des pièces radiophoniques (*Microbus 666*, 1955), des musiques de film, des symphonies, des suites orchestrales, ainsi que des pièces de musique de chambre (dont une *Jazz-sonatine* pour piano, 1949). Il s'est inspiré de Stravinski, Honegger et Ravel.

Zeani Virginia (Bucarest 1928) soprano italienne d'origine roumaine. Elle fit ses débuts à Bologne en 1948. Elle a été très appréciée dans un large répertoire et, plus particulièrement, dans *la Traviata* (Verdi), *Manon Lescaut, la Bohème* (Puccini) et *le Dialogue des Carmélites* (Poulenc). Epouse de Nicola Rossi Lemeni, célèbre basse italienne.

Zecchi Adone (Bologne 1904-1980) compositeur et musicologue italien. Elève de Fr. Alfano et C. Nordio,

il a d'abord été marqué par le néoclassicisme; par la suite, il a évolué vers l'utilisation modérée et libre de la technique dodécaphonique. Il a composé des préludes et des inventions pour orchestre, des pièces pour la radio et pour la télévision (en 1963, pour l'émission *Il Mulino del Po*), la fable musicale *la Bella Addormentata* (1949), des pièces de musique de chambre (*Musiche per un balletto immaginario* pour harpe, 1960), *Caleidofonia* pour violon, piano et orchestre (1963). Il a écrit plusieurs essais et études.

Zedda Alberto (Milan 1928) chef d'orchestre et musicologue italien. Il a été chef d'orchestre et pédagogue aux Etats-Unis, en Italie et dans d'autres pays d'Europe. Il est surtout connu comme spécialiste de Rossini, dont il a publié l'édition critique du *Barbiere di Siviglia* (2 vol., avec commentaires, 1969), de *la Cenerentola* et de *la Gazza ladra.* Avec Ph. Gossett, il dirige l'édition des œuvres complètes de Rossini animée par la Fondation Rossini de Pesaro.

Zefferini Onofrio (Cortona 1510-1580) facteur d'orgue italien. Avec son frère Stefano, à Florence, il tint un atelier pour la facture d'orgues, de clavecins, d'*arpicordi* et fut également fondeur de cloches. Dans cette ville, il construisit les orgues de S. Maria Novella, de S. Pier Maggiore et le petit orgue de la SS. Annunziata et assura les restaurations des instruments de S. Maria del Fiore et de S. Croce. Les deux frères travaillèrent ensemble pour les cathédrales d'Arezzo, de Pérouse et du Prato et dans des églises romaines et bolonaises.

Zelenka Jan Dismas (Lounovice, Bohême, 1679 - Dresde 1745) compositeur de Bohême. Elève des Jésuites à Prague, puis violoniste à Dresde (1709), il étudia à Vienne avec Fux (1716) et en Italie avec Lotti; revenu à Dresde (1719), il y resta jusqu'à sa mort, au service de la cour comme maître de chapelle (1729) et compositeur, tout en maintenant des contacts avec son pays natal. Considéré comme l'un des meilleurs musiciens de Bohême au XVIII^e^ s, et l'une des personnalités éminentes de la musique baroque, il fut très estimé par Bach, avec lequel il présente quelques analogies : syncrétisme stylistique, maîtrise du contrepoint, esthétique démodée par rapport au goût de l'époque (en fait, on lui préféra Hasse, plus moderne et plus italianisant) et oubli dans lequel il fut relégué après sa mort. Il fut redécouvert grâce aux mouvements nationalistes du XIX^e^ s., mais c'est seulement à une époque récente que son œuvre a été remise en valeur de façon adéquate. Dans sa musique se mêlent des apports stylistiques variés, allemands, italiens et français, réunis dans une synthèse qui présente des aspects d'une remarquable originalité : étendue et complexité thématique, richesse rythmique et métrique (avec des reprises d'éléments populaires de Bohême), grande imagination harmonique et tonale, avec l'usage d'accords inusités, d'altérations et de chromatismes. Sa production comprend plusieurs oratorios et des cantates sacrées, le mélodrame *De Sancto Venceslao. Sub olea pacis* (pour le couronnement de Charles VI à Prague, 1723), et des œuvres religieuses, parmi lesquelles 22 messes, quelques *Requiem*, un *Magnificat* (que Bach se fit copier par un de ses fils), des hymnes et des psaumes. En outre, diverses œuvres de musique instrumentale de chambre : 6 *Sonates* pour 2 hautbois et basson; 5 *Caprices* pour cordes et vents; *Sinfonia, Concerto, Ouverture* et *Hypochondrie*, à 7-8 instruments concertants.

Żeleński Władysław (Grodkowice, près de Cracovie, 1837 - Cracovie 1921) pianiste et compositeur polonais. Compositeur d'opéras dans la lignée de S. Moniuszko, il composa 4 œuvres pour le théâtre (dont *Konrad Wallenrod*, 1885, et *le Vieux Récit*, 1907), ainsi que plusieurs musiques de scène. Il nous a laissé aussi quelques symphonies, des ouvertures et des pièces de musique de chambre, dont le style reste très proche du premier romantisme (Mendelsshon et Schumann). Il a publié un traité d'harmonie (1897) qui a été utilisé pendant très longtemps en Pologne.

Zeller Carl Johann Adam (St. Peter in der Au, Basse-Autriche, 1842 - Baden, près de Vienne, 1898) compositeur autrichien. Il a écrit 2 opéras et 5 opérettes (*les Carbonari*, 1880; *le Vagabond*, 1886; *le Vendeur d'oiseaux*, 1891; etc.), dans l'esprit de la tradition viennoise. Il a composé en outre 2 Liederspielen, des chœurs et des lieder.

Zelter Carl Friedrich (Berlin 1758 - 1832) compositeur, chef d'orchestre et écrivain allemand. En 1800, il fut chef d'orchestre de la Singakademie, à laquelle il conféra une grande renommée, grâce à l'exécution des œuvres de Bach (en 1827, avec Mendelssohn, son élève, il sortit de l'oubli la *Passion selon saint Matthieu*). Ami de Goethe (avec lequel il entretint une importante correspondance), il fut l'une des personnalités les plus représentatives de la vie musicale de la première époque romantique et l'un des esprits les plus cultivés de son temps. Compositeur modeste dans les formes complexes (parmi lesquelles un concerto pour alto et petit orchestre et de nombreuses œuvres de musique sacrée), il est considéré, au contraire, comme l'un des plus grands représentants de l'école berlinoise pour sa production de lieder (dont un grand nombre sur des textes de Goethe).

Zemlinsky Alexander von (Vienne 1871 - Larchmont, New York, 1942) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Elève de J.N. Fuchs à Vienne, où son *Trio* op. 3 (1896) attira l'attention de Brahms, il devint l'ami de Schoenberg, à qui il donna des leçons et des conseils. En 1904, il prit la direction de la Volksoper. Il quitta Vienne en 1911 (après la mort de Mahler, qui l'avait encouragé et aidé, et qui avait été l'un de ses compositeurs préférés) et dirigea jusqu'en 1927 le Deutches Theater de Prague (où, entre autres, il créa en 1924 l'*Erwartung* de Schoenberg); il s'établit ensuite à Berlin (1927-1933) puis, de nouveau, à Vienne, qu'il dut quitter après l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne pour aller s'établir, en 1939, aux États-Unis. Très proche de Schoenberg, de Berg et de Webern, Z. prit position pour la diffusion de leurs œuvres, mais n'adopta pas les solutions radicales proposées par ces compositeurs dans ses propres œuvres. Celles-ci restent liées à Mahler et au climat musical des premières années du XX^e^ s. (en quoi on pourrait voir, rétrospectivement, un réflexe tristement lucide); elles sont par ailleurs très proches, par plusieurs aspects, du jeune Schoenberg (qui eut comme première épouse la sœur de Z., Mathilde), ainsi que, d'une certaine manière, de Berg, qui lui dédia sa *Lyrische Suite* (où il cite un

passage de la *Lyrische Symphonie,* 1922-23, l'un des chefs-d'œuvre de Z.). Parmi les autres compositions marquantes de Z., signalons les 4 *Quatuors,* les *5 Gesänge* op. 13 sur un texte de Maeterlinck (1910), la *Sinfonietta* op. 23 (1934) et, parmi les œuvres pour le théâtre, *Kleider machen Leute* (1906-10), *Eine florentinische Tragödie* (1916), *Der Zwerg* (1921) et *Der Kreidekreis* (1932).

Zeno Apostolo (Venise 1668-1750) écrivain et librettiste italien. Homme de lettres qui témoigna un grand intérêt pour l'histoire; de 1695 à 1734, il se consacra au théâtre (de 1718 à 1728, il fut poète de cour à Vienne), écrivant de nombreux drames, destinés à être mis en musique (dont la plupart en collaboration avec P. Pariati) et des drames sacrées. Ses livrets, utilisés par les plus grands compositeurs de son époque et également par les générations suivantes, sont inspirés par des sujets surtout classiques (*Lucio Vero,* 1700; *Merope,* 1711; *Alessandro Severo,* 1716; *Andromaca,* 1724) parfois orientaux et romantiques. Annonçant la réforme de Métastase, ils contribuèrent à rationaliser la structure de l'opéra du XVIII^e^ s., mais en fixèrent les formes dans des règles nobles et moralistes. Presque un tiers de sa production fut mis en musique par A. Caldara. Les autres compositeurs ayant utilisé ses textes furent Marcello, Albinoni, Vivaldi, A. et D. Scarlatti, Pergolèse, Haendel, Piccinni, Cherubini et Mercadante.

Ziani Marc'Antonio (Venise v. 1653 - Vienne 1715) compositeur italien, neveu de Pietro Andrea Z. En 1686, il fut maître de chapelle à Mantoue; à partir de 1700, il devint vice-maître, puis, en 1712, maître de chapelle à la cour impériale de Vienne. A Venise, il fit représenter 27 opéras, influencés par la manière de F. Cavalli; ensuite, à Vienne, il porta son propre style à maturation dans la recherche instrumentale et dans les assemblages de timbres, en composant 16 opéras (parmi lesquels les plus importants sont : *Il Giordano Pio,* 1700; *l'Esopo,* tragi-comédie, 1703; *Atenaide,* sur un livret de Zeno, 1714), en contribuant à intégrer la musique vénitienne à la tradition viennoise. En outre, il composa 16 oratorios, des œuvres de musique sacrée, des cantates et des airs.

Ziani Pietro Andrea (Venise v. 1620 - Naples 1684) compositeur italien. Oncle de Marc'Antonio Z. Il fut organiste à Venise; en 1654, il débuta comme compositeur d'opéra et, de 1663 à 1667, il fut maître de chapelle de l'impératrice à la cour de Vienne. Après avoir tenté en vain de succéder à F. Cavalli comme maître de chapelle à St-Marc à Venise, en 1667, il s'établit à Naples, où il fut enseignant et organiste de la chapelle royale. Représentant, parmi les plus importants, de l'école vénitienne de la deuxième partie du XVII^e^ s., il subit les influences de Monteverdi, Cavalli, Cesti et Legrenzi. En outre, il écrivit 20 opéras (parmi lesquels *Annibale in Capua,* 1661; *la Semiramide,* 1670; *Ezio,* 1683), 7 oratorios et de nombreuses œuvres de musique sacrée. Il publia des recueils de motets, des messes, des madrigaux et des *canzonette.* Ses sonates pour 2 violons et continuo sont parmi les plus intéressantes de l'époque.

Zich Otakar (Kralové Městec 1879 - Ouběnice u Benešova 1934) compositeur et musicologue tchécoslovaque. Il est considéré comme le fondateur de la musicologie tchèque, en raison de son œuvre critique (*Esthétique de la musique,* 1910; *Esthétique de l'art dramatique,* 1931; plusieurs études sur le folklore tchèque et sur Smetana, Dvořák et Berlioz). Ses compositions, inspirées de Mahler et de la tradition tchèque du XIX^e^ s., comprennent trois œuvres pour le théâtre (dont *les Précieuses ridicules,* d'après Molière, 1926), le mélologue *la Romance du lac noir,* d'après P. Neruda (1929), ainsi que des pièces de musique symphonique et de chambre. Son fils, Otakar Z. (Prague 1908), violoncelliste, a été membre du Quatuor Masaryk et du Trio Zichov. Son deuxième fils, Jaroslav Z. (Prague 1912) est musicologue et compositeur.

Zichy Géza (Château de Sztára 1849 - Budapest 1924) pianiste et compositeur hongrois. Elève de Fr. Liszt, à l'âge de quatorze ans il perdit le bras droit dans un accident de chasse. Il développa alors une technique de virtuose à la main gauche, et joua souvent avec Liszt. Il composa 3 opéras, une trilogie lyrique sur la vie de Rákóczi, le ballet *Gemme* (1901), des œuvres pour piano pour main gauche seule, ainsi que des pièces vocales et symphoniques. De 1891 à 1894, il fut directeur artistique de l'Opéra royal hongrois et, de 1875 à 1918, il dirigea le Conservatoire de Budapest.

Ziegfeld Florenz (Chicago 1868 - Santa Monica, Californie, 1932) impresario de théâtre américain. Il organisa sur les scènes américaines des spectacles de variété somptueux (appelés *Z. Follies*). Il fut aussi producteur des plus importantes comédies musicales de son temps, sur des musiques de J. Kern, G. Gershwin, R. Rodgers, S. Romberg et R. Friml.

Ziehn Bernhard (Erfurt 1845 - Chicago 1912) théoricien de la musique et pédagogue allemand naturalisé américain. Très apprécié par Busoni et ouvertement opposé à H. Riemann, il élabora une théorie de l'égalité fonctionnelle absolue des sons (loi dite «enharmonique»), selon laquelle il est possible de considérer comme fondamentale chaque note de l'accord. Il publia des manuels de technique pianistique, un traité d'harmonie et d'autres volumes sur les techniques de composition. Un recueil d'essais sur la théorie de la musique a été publié (1927, posthume).

Ziehrer Karl Michael (Vienne 1843 - 1922) compositeur et chef de musique autrichien. Musicien autodidacte, successeur des Strauss à la cour de Vienne de 1908 à 1918, il écrivit des danses célèbres telles que *la Valse du Danube, Vieux Vienne, Dans la nuit sereine.* Il composa 25 opérettes, dont les plus connues sont *König Jérôme* (1878), *Der Liebeswalzer* (1908), *Das dumme Herz* (1914), *Die verliebte Eskadron* (1920) et, plus particulièrement, *Die Landstreicher* (1889).

Zieleński Mikołai (? v. 1550 - v. 1615) organiste et compositeur polonais. Il fut au service de l'archevêque de Lowicz et ensuite de l'archevêque de Gniezno. A Venise (où il fut peut-être l'élève de G. Gabrieli), en 1611, il publia deux livres de *Offertoria* et de *Communiones totius anni,* contenant des *sinfoniae sacrae* et d'autres pièces musicales de 1 à 8 voix (en plus d'un *Magnificat* à 12 voix), très souvent avec chœur *spezzato* et avec accompagnement d'instruments (en plus de l'orgue). Son style rappelle la polyphonie vénitienne, qui, au XVII^e^ s., exerça une grande influence sur la musique sacrée polonaise, dont Z. est l'un des principaux représentants.

Ziino Agostino (Palerme) musicologue, fils de Ottavio Z. Professeur d'histoire de la musique aux Universités de Sienne, de Messine puis de Naples, il est spécialiste de la musique médiévale.

Ziino Ottavio (Palerme 1902) chef d'orchestre et compositeur italien. Il a dirigé les Conservatoires de Naples et de Rome; comme compositeur, il a écrit des symphonies, des œuvres vocales et des pièces de musique de chambre.

Zilcher Hermann Karl Joseph (Francfort-sur-le-Main 1881 - Wurtzbourg 1948) pianiste, chef d'orchestre et compositeur allemand. Très attaché à la tradition de J. Brahms, il essaya de concilier cette musique avec les techniques impressionnistes. Il composa l'opéra-comique *Doktor Eisenbart* (1922), des musique de scène pour des représentations de Shakespeare, des concertos pour piano et pour violon, des symphonies, des œuvres pour piano et des pièces de musique de chambre. Il affectionnait tout particulièrement l'accordéon, instrument pour lequel il composa aussi un concerto.

Zillig Winfried (Wurtzbourg 1905 - Hambourg 1963) chef d'orchestre et compositeur allemand. Elève de Schoenberg. Ses nombreuses œuvres, inspirées de la technique dodécaphonique, comprennent 7 opéras (une pour la télévision : *Bauernpassion*, 1955; une autre pour la radio : *Die Verlobung in St. Domingo*, 1957) et des musiques de film. Il compléta l'orchestration de l'oratorio de Schoenberg *Die Jakobsleiter* («l'Echelle de Jacob»).

Zimbalist Efrem (Rostov 1889 - Reno, Nevada, 1985) violoniste et compositeur russe naturalisé américain. Elève de L. Auer au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, il fit ses débuts à Berlin en 1907 et se produisit ensuite dans le monde entier. Il a composé, entre autres, un opéra, une comédie musicale, le poème symphonique *Portrait of an Artist* (1945) et un concerto pour violon et orchestre (1947). En 1911, il s'établit aux Etats-Unis et, de 1928 à 1968, il a enseigné au Curtis Institute de Philadelphie.

zimbalo ou *zimbelo*, ornement musical utilisé dans la technique vocale italienne du XVII^e s., semblable au double mordant actuel ou au trille, court et d'allure légère et irrégulière.

Exemple de zimbalo (E. de' Cavalieri : «Rappresentazione di Anima e di Corpo»)

Zimerman Krystian (Zabrze, Haute-Silésie, 1956) pianiste polonais. Lauréat du Concours Chopin en 1975, il s'est affirmé très rapidement comme l'un des pianistes les plus prometteurs et les plus sensibles de la nouvelle génération. Grand spécialiste de Chopin, il est très apprécié également pour ses interprétations de Mozart et de Brahms.

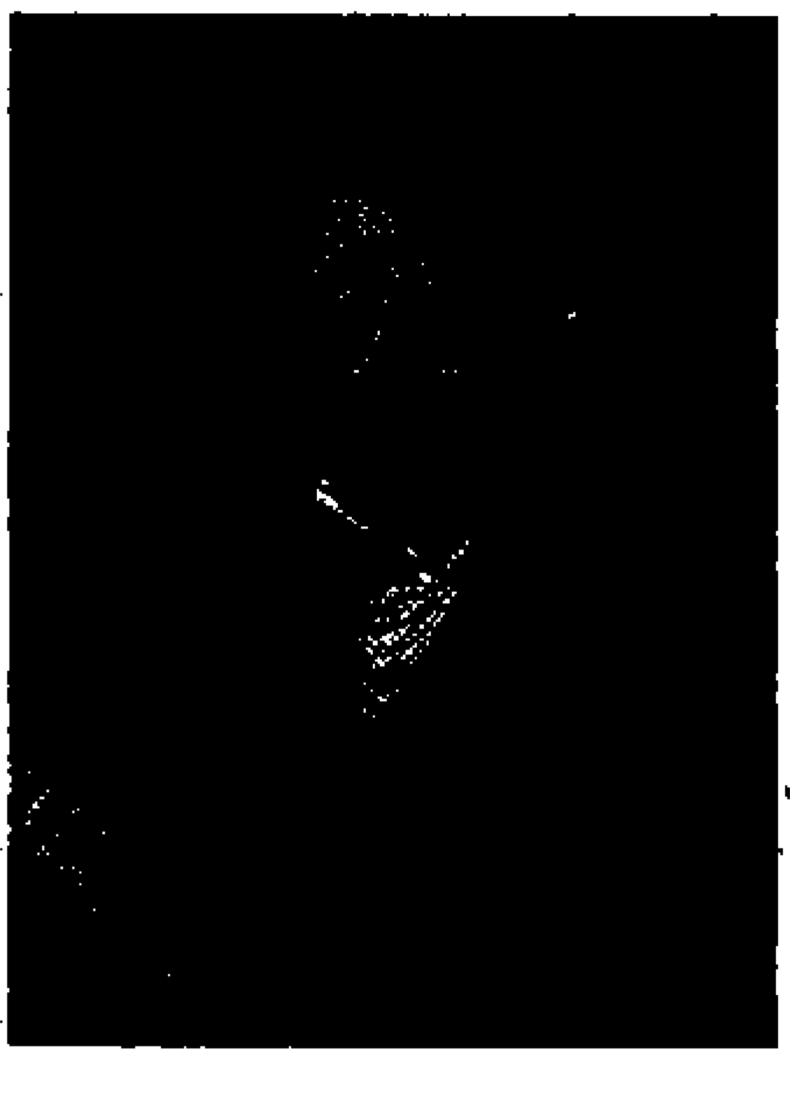
Zimmermann Bernd Aloïs (Bliesheim 1918 - Königsdorf 1970) compositeur allemand. Compositeur d'avant-garde, il s'est distingué surtout dans le domaine du théâtre avec l'opéra *Die Soldaten*, représenté en 1965, et par des œuvres expérimentales. Il a traité le plus souvent des sujets comiques et satiriques, selon une orientation utopiste et dans une dimension abstraite. Sa technique musicale se sert de citations, de montages et de collages. Il a composé 6 ballets, dont les plus significatifs sont *Présence* (1968) et *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1968); des œuvres symphoniques, dont *Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de pas de trois* (1965-66) et *Dialogue* (concerto pour deux pianos et orchestre, 1960; transformé par la suite en *Monologue* pour deux pianos seuls, 1964); des pièces vocales avec accompagnement d'orchestre, dont le *Requiem pour un jeune poète* pour récitant, soli, trois chœurs, ensemble de jazz, orgue, orchestre et sons électroniques (1969); et des pièces de musique de chambre, dont *Perspektiven* pour deux pianos (1955-56).

Zimmermann Pierre Joseph Guillaume (Paris 1785 - 1853) pianiste, professeur et compositeur français. Auteur de 2 œuvres lyriques, de 3 concertos et d'études pour piano, il a écrit également une *Encyclopédie du pianiste*. Il fut le maître de Thomas, de Bizet et de Franck.

Zimmermann Walter (Schabach 1949) compositeur allemand. Elève de Kagel, il a aussi étudié l'ethnomusicologie à Amsterdam et s'est beaucoup intéressé à la musique populaire égyptienne, amérindienne et allemande. Comme compositeur, il se situe dans la lignée de Satie et de Cage; son langage aspire à retrouver une simplicité nouvelle, inspirée parfois par la pensée Zen (*Beginner's Mind* pour piano,1975-77).

Zingarelli Nicola Antonio (Naples 1752 - Torre del Greco 1837) compositeur italien. Après avoir étudié au Conservatoire Notre-Dame de Lorette à Naples (où il fut l'élève de F. Fenaroli), à partir de 1772 il fut organiste à la cathédrale de Torre Annunziata; il bénéficia en outre du mécénat de la duchesse de Castelpagano, qui fut son élève de chant et d'accompagnement. Il fit ses débuts dans le monde du théâtre avec l'opéra *Montezuma* (Naples 1781) et connut ensuite le succès dans les plus grands théâtres italiens, surtout à Milan (où il créa en 1796 *Giulietta e Romeo*, sans doute son opéra le plus représentatif) et à Turin. A partir de 1792, il fut maître de chapelle du Dôme de Milan et, à partir de 1794, de la Santa Casa de Lorette (dont les archives conservent un nombre impressionnant de pièces de musique sacrée composées par Z. : 541 compositions, plus l'*Annuale di Loreto*, recueil de messes pour une année liturgique entière). A partir de 1804, il fut maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome; en 1813, il revint à Naples en qualité de directeur du Collège royal de musique et, à partir de 1816, de maître de chapelle de la cathédrale. Compositeur très apprécié à son époque, il écrivit

N.A. Zingarelli : portrait anonyme. Naples, Musée de San Martino.



beaucoup : une quarantaine de drames lyriques, un nombre tout à fait considérable de pièces sacrées (oratorios, messes, *Stabat Mater* et *Te Deum*), des symphonies, des sonates pour divers instruments, etc. Z. proposa dans tous les théâtres italiens (mais non à l'étranger où il eut peu de succès), le même genre d'opéras académiques parés d'expressions dramatiques, assez pauvres en éléments comiques, dont le point fort était constitué par une écriture d'ascendance napolitaine, enrichie de suggestions mozartiennes. Outre les œuvres théâtrales précédemment citées, Z. composa d'autres opéras qui, confiés à l'interprétation des plus grands chanteurs de l'époque, connurent un grand succès : *Annibale in Torino, Quinto Fabio, Ines de Castro* (transformé aussi en oratorio), *Il Ratto delle Sabine* et *Edipo a Colono*. Dans le domaine de la musique sacrée, il utilisa tantôt le style ancien d'inspiration palestrinienne, tantôt un style moderne à caractère concertant. Z. fut le maître de V. Bellini, F. Morlacchi, S. Mercadante et d'autres compositeurs.

Zipoli Domenico (Prato 1688 - Córdoba, Argentine, 1726) compositeur italien. Pendant une courte période, il fut l'élève d' A. Scarlatti à Naples, puis de B. Pasquini à Rome. En 1715, il devint organiste de l'église romaine del Gesù, mais, en 1716, il abandonna cette charge pour s'établir à Séville comme novice de la Compagnie de Jésus. En 1717, parti pour le Paraguay, il s'établit la même année à Córdoba en Argentine, où il continua de mener une activité musicale pour son ordre. Sa production comprend 2 oratorios, exécutés à Rome en 1712 et 1714, et conservés en manuscrits, une messe à 3 voix avec 2 violons et orgue (découverts en Bolivie, à Sucre, en 1959), une cantate, un *Solo* pour violon et continuo, l'important recueil *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo* op. 1 (publié à Rome, en 1716), divisé en 2 parties. La première partie, destinée à l'orgue, contient des pièces pour le service liturgique : versets dans le style de la toccata, une ample toccata en 2 parties, une *canzone*, un offertoire, deux pièces pour l'élévation, une post-communion et une pastorale conclusive. La seconde partie contient 4 suites et 2 partitas, à exécuter au clavecin. Dans toutes ces œuvres, on trouve les modèles de Frescobaldi et de Pasquini : mais la référence à ces musiciens est indirecte (style mélodique et concertant de l'époque) et les résultats sont d'une fraîche élégance.

Zipp Friedrich (Francfort-sur-le-Main 1914) compositeur et pédagogue allemand. Parmi ses œuvres, inscrites dans la tradition musicale de son pays, les cycles de lieder sont tout à fait remarquables ; parmi ceux-ci, signalons *Rilkelieder* op. 16 (1934-37), sur des poèmes de R. M. Rilke.

Ziryāb' Alī ibn Nāfi' Abū l-Hasan (? - Cordoue ? v. 845) chanteur, luthiste, théoricien et compositeur arabe. Après avoir étudié à Bagdad, il trouva asile à Cordoue, en Espagne, où il fonda une véritable école musicale. Il figure parmi les protagonistes de l'influence arabe dans la tradition espagnole. Il fit ajouter une cinquième corde au luth (*ūd*) et introduisit l'usage du plectre (en griffe d'aigle, plutôt qu'en bois).

Zmeskáll Nikolaus Paul (Lestin 1759 - Vienne 1833) violoncelliste et compositeur hongrois. Grand amateur de musique, il fut l'ami de Haydn et de Beethoven, duquel il fut longtemps proche et dont il conserva ensuite de précieux documents biographiques. Beethoven lui dédia le *Quatuor op. 95* et Haydn les *Quatuors op. 20* dans la réédition de 1800. Il composa 16 quatuors et de la musique de chambre.

znamennyi, chant ou chant z. *rospez*, chant liturgique, très expressif mélodiquement, s'étant affirmé en Russie au XII^e s., et dont le nom dérive des signes particuliers de notation, appelés *znamena*, lesquels n'ont pas, aujourd'hui encore, bénéficié d'une étude approfondie.

Zoilo Annibale (Rome v. 1537 - Lorette 1592) chanteur et compositeur italien. De 1561 à 1566, à Rome, maître de chapelle à St-Louis-des-Français, puis, jusqu'en 1570, à St-Jean-de-Latran, il fut contraltiste à la chapelle pontificale où, en 1577, avec Palestrina, il eut la charge de préparer la révision du Graduel. Il exerça ensuite à la cathédrale de Todi et, en 1584, à la basilique de Lorette. Représentant de la première école romaine, influencé par Palestrina mais encore proche des Franco-Flamands, il publia 2 livres de madrigaux (le premier est perdu), 20 madrigaux et 3 motets en anthologies. Parmi ses manuscrits figurent 3 messes et 18 répons.

Zöllner Carl Friedrich (Mittelhausen 1800 - Leipzig 1860) chef de chœurs et compositeur allemand. En 1833, il fonda à Leipzig le premier Z.-Verein, une société chorale de voix d'hommes, qui fut suivie de plusieurs autres ; toutes ces sociétés devaient ensuite se réunir en une seule vaste association (Z.-Bund). Il composa presque exclusivement des œuvres chorales et des lieder. Son fils, HEINRICH (Leipzig 1854 - Fribourg 1941), fut aussi chef de chœurs et auteur de plusieurs œuvres chorales et de lieder, mais il s'intéressa également au théâtre (il a composé 9 opéras) et à la musique symphonique (il nous a laissé 5 symphonies), ainsi qu'à d'autres genres de musique instrumentale (surtout pour piano).

Zoras Leonidas (Sparte 1905) compositeur et chef d'orchestre grec. Elève de D. Mitropoulos, de M. Kalomiris et de B. Blacher, il a mené une intense carrière de chef d'orchestre en Grèce et, de 1958 à 1968, à la radio de Berlin ; à partir de 1968, il a été directeur du Conservatoire d'Athènes. Z. a composé un opéra (*Elektra*, 1968-69), des œuvres orchestrales, plusieurs pièces de musique de chambre et pour piano ; initialement inspiré par le folklore national, il a ensuite élaboré un langage plus complexe.

zortzico ancienne danse populaire basque, à 5/4 ou 5/8, dont le rythme vif était soutenu par des instruments à percussion. En vogue aux siècles passés, on en trouve encore quelques traces dans les danses pyrénéennes.

Zucchini Giovanni (Bologne 1812-1892) baryton comique italien. Doué d'une technique vocale très solide, il commença sa carrière dans le répertoire sérieux, mais se tourna très rapidement vers les opéras bouffes de Donizetti, des frères Ricci et, surtout, de Rossini. Il se produisit d'abord en Italie et, de 1865 à 1880, principalement à Paris. Il a été très apprécié dans le rôle de Don Bartolo du *Barbier de Séville*.

Zuelli Guglielmo (Reggio d'Emilie 1859 - Milan 1941) compositeur italien. Lauréat du premier

concours Sonzogno (1884) avec l'opéra *la Fata del Nord,* il fut ensuite chef d'orchestre et pédagogue. Comme compositeur, il est resté très ancré dans la tradition et a relativement peu écrit; il est devenu célèbre avec *Festa delle sirene* (extrait du poème symphonique *Un saluto al mare,* 1908).

zufolo ancien instrument aérophone populaire avec une embouchure en biseau, à bec, semblable à une flûte droite, constituée par un tuyau creux de bois (buis) ou de bambou, avec un ou plusieurs trous. Au XVIII^e s., avec le terme de z., on désignait plusieurs instruments à vent semblables (comme le fifre aigu, introduit dans certaines partitions d'opéra italien). // De nos jours, par z., on désigne également un sifflet ordinaire, en fer blanc ou en plastique.

Zukerman Pinchas (Tel-Aviv 1948) violoniste et chef d'orchestre israélien d'origine polonaise. Il a commencé ses études dans son pays natal et les a poursuivies à New York avec I. Galamian. Lauréat du Leventritt Award en 1967, ex aequo avec la violoniste coréenne K. W. Chung, il a entrepris une carrière de concertiste et s'est affirmé très rapidement en Amérique et en Europe. Il s'est spécialisé dans le répertoire de musique de chambre et comme chef-soliste de petites formations instrumentales. Plus récemment, il s'est lancé dans la direction d'orchestre.

zukra instrument aérophone utilisé dans la musique populaire arabe. C'est une petite cornemuse composée d'un réservoir d'air en peau d'animal et de deux chalumeaux parallèles en roseau, à anche simple, munis de pavillons en corne de bœuf. Les trous sur les tuyaux sont disposés parallèlement et sont bouchés deux à deux par les doigts du joueur.

zummara instrument aérophone utilisé dans la musique populaire arabe et berbère d'Afrique du Nord (Maroc, Algérie, Tunisie et Libye). Il s'agit d'une clarinette double à anche simple, munie d'un pavillon en corne de bœuf.

Zumsteeg Johann Rudolf (Sachsenflur, Baden 1760 - Stuttgart 1802) violoncelliste et compositeur allemand. Exerçant à Stuttgart, il se consacra surtout au théâtre en composant de nombreux singspiele. Mais sa veine créative s'exprima surtout dans les ballades pour voix et piano, forme dont il peut être considéré comme l'un des initiateurs (il en a composé plus de 200, dont *Leonore, Colma, Elwina, Die Entführung, Des Pfarres Tochter von Taubenhayn, Die Büssende, Ritter Toggenburg).*

zurla instrument aérophone de la musique populaire de Macédoine. C'est un hautbois en bois possédant un large pavillon et une anche double munie d'un disque pour appuyer les lèvres; il dérive de l'instrument à anche double le plus diffusé dans le monde islamique (Perse, Turquie, monde arabe) appelé → zamr. Le *zurla* est presque toujours utilisé par paire et accompagné par de gros tambours cylindriques à 2 peaux.

Zweers Bernard (Amsterdam 1854-1924) compositeur et pédagogue hollandais. Il a été chef de chœur. Ses œuvres, relativement peu nombreuses (3 symphonies, l'ouverture *Saskia,* des musiques de scène, des cantates, diverses pièces instrumentales), sont animées par la recherche constante d'un style national (notamment dans *Ode à Rembrandt,* pour chœur d'hommes et instruments à vent).

Zweig Fritz (Olomouc, Moravie-Septentrionale, 1893 - Los Angeles 1984) chef d'orchestre d'origine morave naturalisé américain. Elève de Schoenberg à Vienne, il fut, de 1912 à 1921, directeur adjoint du théâtre de cour de Mannheim. En 1940, il s'établit aux Etats-Unis. Il nous a laissé de remarquables interprétations de Mozart et de Janáček.

Zwick Johannes (Constance v. 1496 - Bischofszell, Thurgovie, 1542) poète et réformateur allemand. Ses études de droit le conduisirent à Fribourg, Bologne et Sienne. En 1521, terminant ses études de théologie à Bâle, il découvrit la pensée de M. Luther et s'y rallia. Il revint ensuite à Constance, comme pasteur, et devint l'un des chefs du mouvement de la Réforme, avant d'éditer un important recueil de chants d'église en 1533 : dans sa préface *(Vorrede zu Beschirm und Erhaltung des ordentlichen Kirchengesanges),* il encourage la participation musicale au culte. □

Zwingli Huldrych (Wildhaus, canton de St-Gall, 1484 - Kappel am Albis, canton de Zurich, 1531) réformateur suisse. Après ses études universitaires à Vienne (1498-1502) et à Bâle (1502-1506), il exerça l'activité de prêtre, notamment à Notre-Dame d'Einsiedeln (1516-1518), puis entra au Grossmünster de Zurich (1519-1531). Sensible à la pensée d'Erasme, il découvrit celle de M. Luther, et dès 1520, adopta les idées de la Réforme. Il publia un premier essai, *De canone missae epicheiresis* (1523), puis une révision en langue vernaculaire, *Aktion oder Brauch des Nachtmahls* (1525), où il préconisait une simplification radicale du culte, avec, notamment, la suppression du chant des prêtres et du chœur, et l'interdiction du jeu de l'orgue, ce qui ne l'a pas empêché de composer quelques chants, comme le choral *Hilff, Herr Gott, hilff in diser Not.* □

Zwyssig Johann Josef (Bauen, Uri, 1808 - Abbaye de Mehrerau, près de Bregenz, 1854) compositeur suisse. Moine cistercien, appelé «Père Alberich», il fut maître de chapelle dans plusieurs monastères. Il composa des messes, des litanies, des graduels et des motets, qu'il faisait souvent exécuter sous sa propre direction. Outre de nombreux lieder (même profanes), il composa en 1841 le *Schweizer Psalm,* devenu rapidement très populaire en Suisse et proclamé en 1961 hymne national suisse.

I

Précis d'acoustique
Enregistrement et reproduction du son

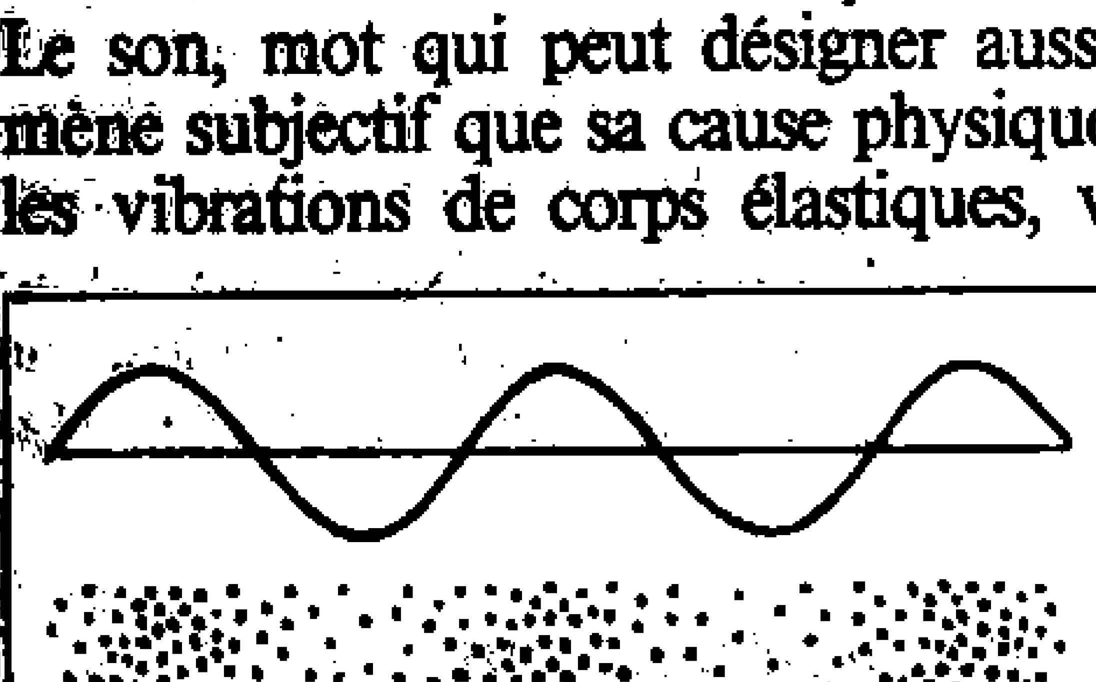
ACOUSTIQUE PHYSIQUE

Historique

Les anciens avaient une conception assez exacte de la nature du son, considéré comme «vibration de la force élastique de l'air». L'école pythagoricienne étudia d'une manière approfondie les principaux éléments de l'acoustique musicale, et on attribue à Pythagore lui-même l'invention du monocorde. Au Moyen Age s'affirma l'échelle musicale utilisée aujourd'hui, désignée alors par les lettres A, B, C, D, E, F, G, auxquelles Guido d'Arezzo aurait ensuite substitué les noms actuels (respectivement *la, si, ut, ré, mi, fa, sol*); la désignation par les lettres est restée en usage dans les pays anglo-saxons et en Allemagne (où toutefois B désigne le si bémol, le si naturel étant désigné par H). A l'époque moderne Mersenne étudia la vibration des cordes, Galilée rendit visibles les ondes sonores à la surface d'un verre d'eau; Chladni étudia la vibration des plaques et des membranes et donna une théorie satisfaisante de l'écho; Cagnard de la Tour et Savart mirent en évidence, avec l'invention de la sirène, la relation entre la hauteur d'un son et la fréquence des vibrations. La vitesse de propagation du son a fait l'objet de recherches de la part de l'*Accademia del Cimento* et de nombreux physiciens; les expériences se sont prolongées jusqu'au siècle dernier; Newton donna une formule permettant de calculer cette vitesse dans un milieu quelconque. Colladon et Sturm (1827) étudièrent la propagation du son dans l'eau, Chladni et Biot sa propagation dans les solides; Doppler étudia l'effet qui porte son nom. Les vibrations dans les tuyaux sonores furent étudiées par Sauveur, Euler, Chladni et Kœnig (qui, pour faire cette étude, appliqua la méthode des flammes manométriques). L'analyse des sons fut particulièrement perfectionnée par Helmholtz avec les résonateurs bien connus.

Vibration et mouvement pendulaire

Le son, mot qui peut désigner aussi bien le phénomène subjectif que sa cause physique, est produit par les vibrations de corps élastiques, vibrations qui se transmettent au milieu environnant, l'air en général, en se propageant grâce à des augmentations de la densité des molécules produites par la pression acoustique, auxquelles succèdent des raréfactions, dans un mouvement *ondulatoire* dont la fréquence est celle de la source sonore (fig. 1).



Onde sonore sinusoïdale et succession périodique de compressions et de raréfactions.

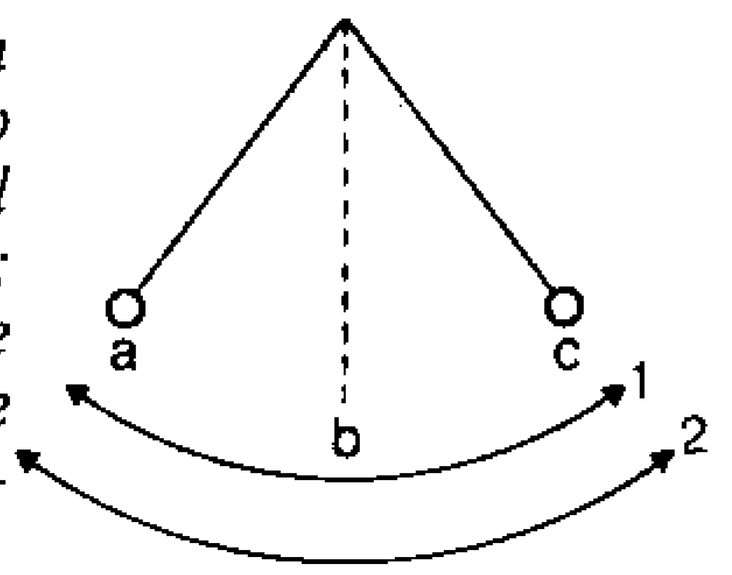
Le mot vibration, souvent utilisé comme synonyme d'oscillation, est utilisé de façon générique pour désigner n'importe quel mouvement alternatif d'un corps autour de sa position d'équilibre. L'étude des vibrations ou des oscillations est liée à la théorie des ondes et fournit un modèle mathématique et des analogies mécaniques fondamentales pour un grand nombre de phénomènes physiques; le modèle le plus simple auquel peut se ramener toute la théorie est l'oscillateur harmonique, un pendule simple par exemple (fig. 2). Celui-ci peut être défini comme un corps pesant suspendu à un support fixe par un lien inextensible (par exemple un fil non élastique). En déplaçant le pendule d'un côté ou de l'autre de la verticale, on accomplit un travail, autrement dit on transfère de l'énergie au pendule. Une fois libéré, celui-ci l'utilise, attiré vers le bas par la force de gravitation, et, remontant du côté opposé grâce à son élan, récupère en même temps l'énergie potentielle première (en quantité moindre, à cause des frottements), laquelle provoque un mouvement de retour analogue. Ainsi l'oscillation se reproduit, s'amortissant peu à peu. Lorsque le pendule descend, sa vitesse augmente et atteint sa valeur maximale à l'instant où il passe par la verticale, tandis que lorsqu'il remonte, le mouvement ralentit progressivement.

Les oscillations du pendule (pourvu qu'elles soient petites, c'est-à-dire que l'angle maximal du pendule avec la verticale ne dépasse pas une certaine valeur) ne dépendent pas de l'amplitude : elles sont *isochrones,* autrement dit le pendule met toujours le même temps pour accomplir une oscillation (mouvement complet aller et retour). Les propriétés du mouvement pendulaire, qui découlent de la loi de Galilée, sont semblables à celles des vibrations et des pulsations acoustiques, dont les oscillations présentent, compte tenu des conditions imposées par la nature physique et les possibilités dynamiques de la source sonore, le même comportement (accélération, ralentissement et isochronisme). La seule différence est que les vibrations acoustiques ont des fréquences beaucoup plus élevées que celles du pendule.

Propriétés physiques du son

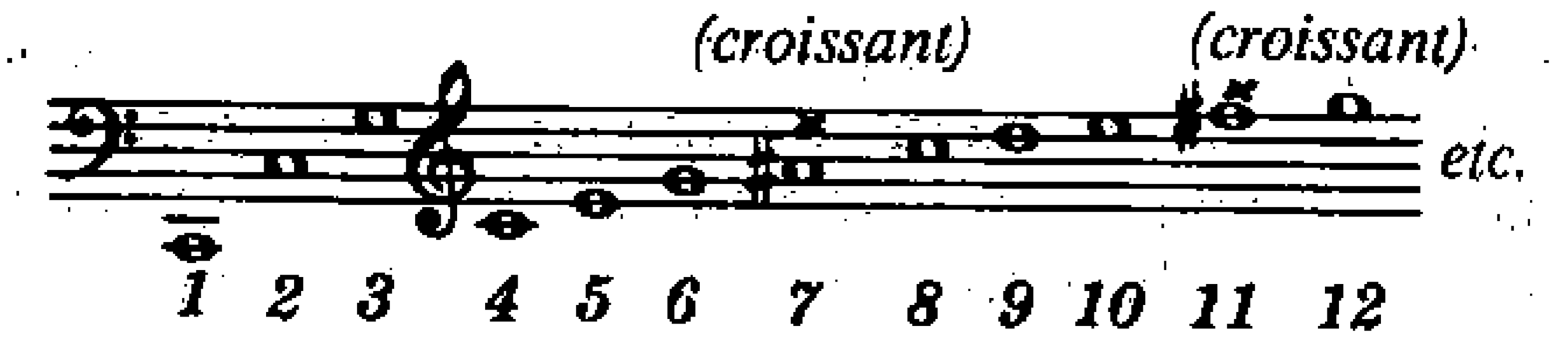
Les principales propriétés physiques caractéristiques du son sont : la *hauteur* qui dépend de la fréquence des vibrations (mais qui, dans la perception, est aussi influencée par l'intensité et le timbre); l'*intensité* qui

Mouvement pendulaire : de a à b, le pendule accélère, de b à c, il ralentit, de c à b, il accélère, de b à a, il ralentit : 1 première phase, première demi-période, 2 deuxième phase, deuxième demi-période.



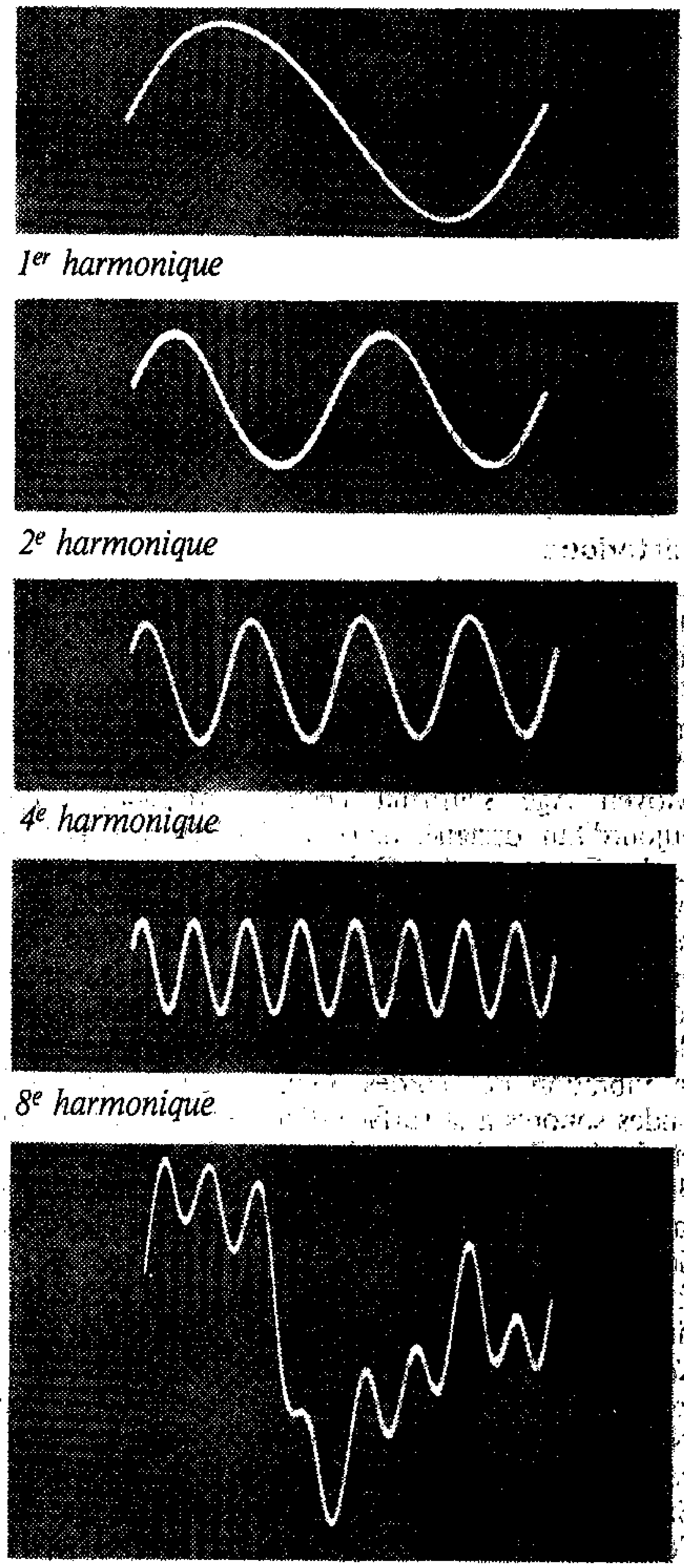
2

dépend de l'amplitude des vibrations (mais qui, dans la perception, est aussi influencée par la hauteur et le timbre) ; le *timbre*, qui dépend principalement de la forme de l'onde (mais qui est ausi influencé par la hauteur et l'intensité ainsi que par les modalités d'excitation de la source sonore et par la façon dont le son s'amortit). Le concept de forme de l'onde sonore est plutôt complexe : si on admet que la forme la plus simple d'une vibration acoustique (comparable, dans certaines limites, comme nous l'avons dit, à une oscillation complète d'un pendule, autement dit à un de ses mouvements d'aller et retour) est la forme sinusoïdale (fig. 1), à laquelle correspond un *son pur*, l'ensemble de plusieurs vibrations de ce type, mais de périodes différentes, détermine une onde résultante dont la forme, qui n'est plus sinusoïdale, dépend de l'action simultanée des composantes. Dans ce cas, l'onde et le son engendré par elle sont dits complexes. Il est donc clair que la forme de l'onde varie lorsque ses composantes varient ; ce sont essentiellement le nombre et l'intensité de ces composantes qui détermine le timbre (les causes énoncées précédemment restant inchangées). Dans la pratique, en musique, on ne rencontre de vibrations sinusoïdales, isolées, et autonomes, que dans les sons purs d'origine électrique ou électronique, tandis que dans tous les autres cas (instruments musicaux et voix humaine) il s'agit toujours de vibrations plus ou moins complexes, auxquelles correspondent des sons plus ou moins complexes. La fréquence des vibrations qui composent un son complexe mais de hauteur reconnaissable *(son déterminé)* est néanmoins soumise à un lien harmonique. Si on prend pour unité la fréquence de la vibration la plus lente, dite *fréquence fondamentale*, celle des autres composantes est toujours un multiple de la fréquence fondamentale elle-même, selon la progression arithmétique : 1 (fréquence fondamentale), 2, 3, 4, ..., n. Selon une vieille habitude toujours en usage, les fréquences correspondant à cette progression sont appelées simplement les *harmoniques*. Il est également possible de distinguer les harmoniques par la notation musicale. Si on prend par exemple les notes utilisées actuellement, on peut associer à un do fondamental la série suivante d'harmoniques (fig. 3) :



3

Ce schéma peut s'appliquer à n'importe quelle autre note fondamentale, la valeur des intervalles entre deux notes consécutives restant inchangée. La forme de l'onde, et donc le timbre, résultent de l'ensemble des harmoniques qui la composent (fig. 4).



1er harmonique

2e harmonique

4e harmonique

8e harmonique

Onde résultant de l'ensemble des harmoniques.

4

Tandis qu'il est toujours possible de décrire un son déterminé, qu'il soit pur ou complexe, au moyen de paramètres physiques précis, la définition exacte d'un bruit n'est pas possible, car les facteurs subjectifs qui contribuent à distinguer un son d'un bruit sont nombreux. A la différence des sons, composés d'un certain nombre de fréquences fixes et bien déterminées, les bruits, qui sont la somme ou la superposition d'un nombre indéfini de sons dont les intensités et les fréquences sont des plus variables, ne peuvent être étudiés que par des méthodes statistiques.

Méthodes de production des sons

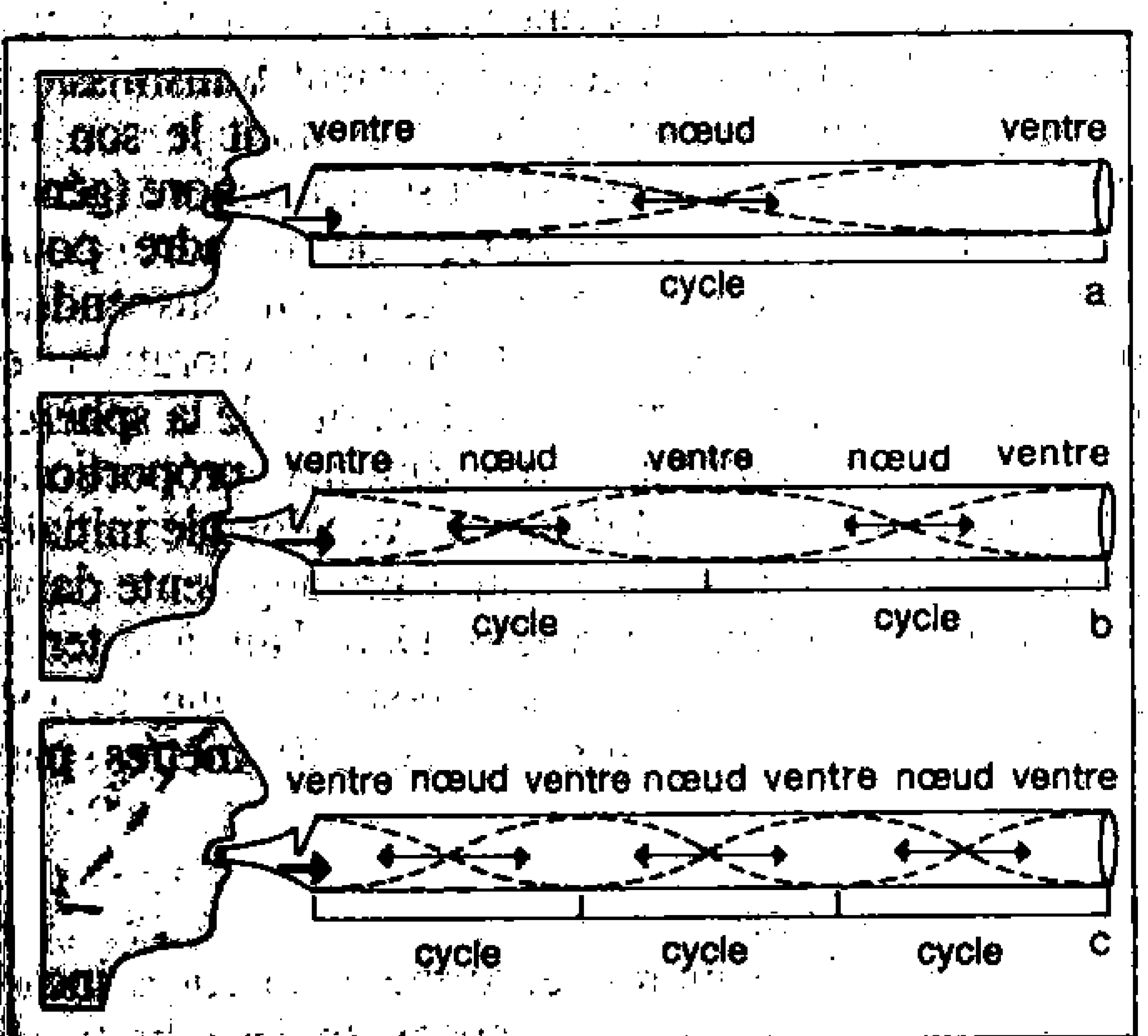
■ *Les cordes vibrantes.* Une corde tendue entre deux points fixes peut vibrer si elle est écartée de sa position de repos, puis laissée libre. A partir de cet instant, la corde revient avec une vitesse croissante

vers sa position de repos, la dépasse, et, sa vitesse diminuant, atteint le côté opposé où s'achève la première phase du mouvement : à ce même instant, la corde intervertit son mouvement et, de la même façon, revient de l'autre côté où le cycle s'achève. Un autre cycle commence et ainsi de suite. L'amplitude des vibrations, et donc l'intensité du son, dépend de la force de l'excitation ; sa hauteur (fréquence des vibrations) est inversement proportionnelle à la longueur de la corde, inversement proportionnelle à son diamètre, inversement proportionnelle à la racine carrée de sa masse linéique (masse de la corde divisée par sa longueur), directement proportionnelle à la racine carrée de sa tension.

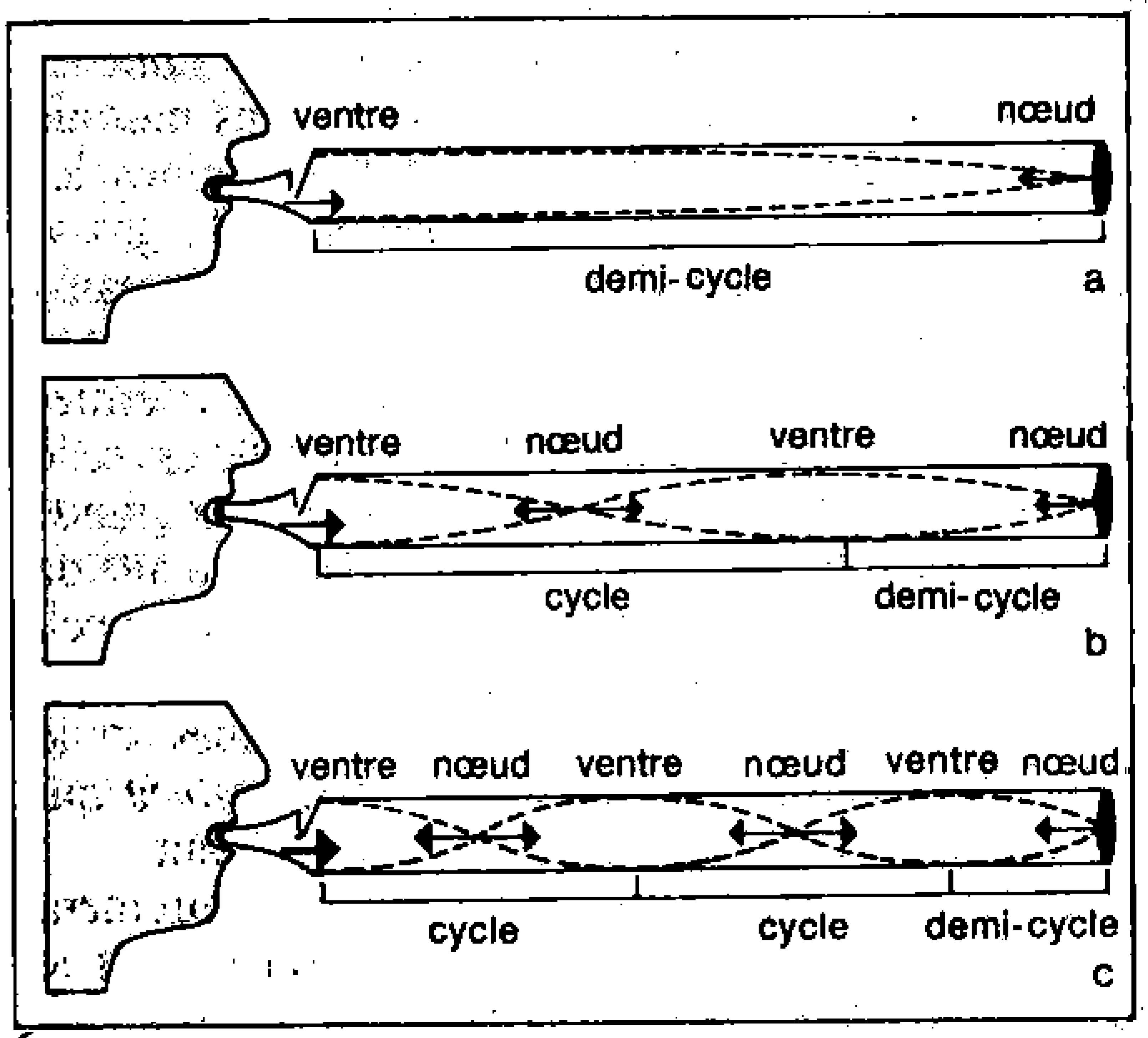
■ *Les tuyaux sonores.* L'air contenu dans un tuyau peut donner lieu à des vibrations périodiques à condition qu'il communique, au moins par un point, avec le milieu extérieur. Les vibrations consistent en des compressions périodiques du gaz contenu dans le tuyau (l'air), alternant avec des décompressions d'égale valeur, engendrées par les variations de pression que la force excitatrice exerce à l'embouchure du tuyau. A chaque impulsion, il y a compression du gaz qui se propage le long du tuyau, au bout duquel elle arrive dans le milieu extérieur, se transformant en onde sphérique. La compression (appelée *nœud de vitesse*) est automatiquement suivie d'une décompression (appelée *ventre*) à partir de laquelle, en raison de l'élasticité du gaz, se produit une onde de retour qui se propage dans le tuyau en sens inverse jusqu'à l'embouchure où s'achève le cycle, constitué précisément par une phase de compression suvie d'une phase de décompression. Etant donné que le temps mis par l'onde pour effectuer un cycle dépend de la vitesse de propagation du son (dans l'air, dans les conditions normales, cette vitesse est de 340 m/s comme on le verra plus loin), il sera directement proportionnel à la longueur du tuyau. Etant donné que la fréquence dépend de la durée du cycle (ou période de la vibration) et de la vitesse du son, il est clair qu'elle sera inversement proportionnelle à la longueur du tuyau et donc que la hauteur du son sera d'autant plus élevée que le tuyau est plus court. Suivant l'intensité de l'excitation exercée à l'embouchure du tuyau, les compressions maximales du gaz, c'est-à-dire les nœuds, se répartissent le long du tuyau en alternance avec les ventres, en laissant toujours un ventre aux extrémités ouvertes et un nœud à l'extrémité fermée. (fig. 5 et 6). Si le tuyau est fermé à son extrémité, les nœuds peuvent se produire à cette extrémité ainsi qu'en d'autres points intérieurs au tuyau (leur nombre est fonction croissante de l'intensité). La répartition des nœuds et des ventres dans les tuyaux ouverts ou fermés est liée au phénomène déjà rencontré des harmoniques. Dans un tuyau ouvert, lorsque l'intensité de l'excitation (communément l'intensité du souffle) a la plus petite valeur nécessaire pour que se produise, dans le gaz qui y est contenu

Fig. 5 : a, *onde fondamentale dont la fréquence produit le son fondamental (premier harmonique);*
b, *longueur d'onde égale à la moitié de celle du son fondamental et qui correspond donc au deuxième harmonique, produit par une excitation plus grande;*
c, *longueur d'onde égale au tiers de celle du son fondamental, et qui correspond donc au troisième harmonique, produit par une excitation encore plus grande.*
(N.B. Pour la représentation des raréfactions et des condensations moléculaires internes aux tuyaux, voir la première illustration de cet article.)

Fig. 6 : a, *pour l'onde fondamentale (premier harmonique) d'un tuyau fermé, un quart de cycle correspond à l'aller et un quart de cycle au retour (soit en tout (1/4) × 2 = 1/2); un demi-cycle dans un tuyau fermé correspond à un cycle complet dans le même tuyau ouvert;*
b, *lors d'une plus grande intensité de l'excitation, il se produit à l'intérieur du tuyau fermé une vibration telle que la longueur du tuyau est égale à une fois et demie la longueur d'onde de la vibration; complétée par le mouvement de retour, on aura (1 + 1/2) × 2 = 3 longueurs d'ondes, et la fréquence correspondra au troisième harmonique du son fondamental;*
c, *si on augmente encore l'excitation, il se produira à l'intérieur du tuyau fermé deux cycles et demi qui, se doublant avec le mouvement de retour, donneront 5 longueurs d'onde et la fréquence du son émis sera celle du cinquième harmonique du son fondamental.*



5



6

(l'air), une vibration à laquelle est associée une certaine fréquence, il se produit un point de compression maximale des molécules (nœud de vitesse), d'où part le mouvement ondulatoire de retour, exactement à la moitié du tuyau, tandis que les points de décompression maximale (ventres) les plus proches, qui définissent le début et la fin du cycle, sont placés à l'embouchure du tuyau et à l'extrémité débouchant sur le milieu extérieur; la fréquence de cette vibration correspond à un son appelé *son fondamental.* Si on augmente progressivement l'intensité de l'excitation, à l'intérieur du tuyau ouvert se produisent d'abord 2, puis 3, 4... nœuds à égale distance les uns des autres, de façon à diviser la colonne de gaz exactement en 2, 3, 4... parties égales, dont les longueurs sont des sous-multiples de la première, leurs fréquences donnant respectivement le deuxième, le troisième, le quatrième harmonique du son fondamental suivant la série représentée dans la figure 3.

La schématisation des vibrations harmoniques dans les tuyaux fermés est un peu plus complexe, puisque, à l'extrémité fermée, on a nécessairement formation d'un nœud qui réfléchit le mouvement ondulatoire en lui faisant parcourir en sens inverse la longueur du tube (et en le faisant déboucher ensuite dans le milieu extérieur à travers la fente située près de l'embouchure du tuyau). En raison du double parcours nécessaire à l'onde pour compléter son cycle, la longueur d'onde est double de celle obtenue avec un tuyau ouvert de même longueur. Puisque la fréquence est inversement proportionnelle à la longueur d'onde, il résulte que, pour la même longueur de tuyau et la même force excitatrice, la hauteur du son dans les tuyaux fermés correspond à l'octave inférieure de celle du son dans les tuyaux ouverts. La fermeture du tuyau a en outre pour conséquence l'impossibilité d'émettre les harmoniques pairs. En effet, les excitations d'intensités croissantes produiront des nœuds, de telle sorte que le double de la longueur du tuyau sera égal à trois longueurs d'onde, à cinq longueurs d'onde et ainsi de suite. Les fréquences seront le tiers, le cinquième, etc. de la fréquence du son fondamental et donc produiront le troisième, le cinquième et les harmoniques impairs suivants, mais jamais les harmoniques pairs.

■ *Les percussions.* Une plaque, une lame, une tige de bois ou de métal, une membrane tendue sur un support rigide, deux pierres frappées l'une contre l'autre, etc., sont autant de sources sonores dont les vibrations sont très diverses. Des vibrations presque simples des diapasons, on passe aux vibrations les plus cahotiques et les plus complexes de la grosse caisse. De la présence d'harmoniques prédominants dépend le type de son. Les variétés de timbre sont si nombreuses qu'on ne peut les classer qu'en termes conventionnels. La distinction la plus usuelle est celle qui classe les instruments à percussion en deux grands groupes, qui comprennent chacun des instruments de nature physique différente et de structure très variée : le groupe des instruments à hauteur *déterminée,* qui donnent des sons suffisamment harmoniques, et le groupe des instruments à hauteur *indéterminée* qui produisent des sons où l'inharmonique prévaut.

■ *La voix.* Un chapitre spécifique sera ultérieurement consacré à l'appareil vocal. La voix humaine est le plus souple et le plus universel des instruments sonores, prêt à répondre de façon immédiate aux commandes du cerveau, possédant une gamme d'émissions inépuisable, dont l'homme fait chaque jour l'expérience dans la parole et dans le chant. Le fonctionnement de l'appareil vocal fait intervenir des tissus membraneux capables de vibrer (cordes vocales inférieures) dont l'excitation dépend d'un courant d'air allant des poumons vers les bronches et la trachée; ce courant d'air provoque la réaction des tissus eux-mêmes qui s'écartent et se resserrent dans un mouvement périodique dont la fréquence (et donc la hauteur du son correspondant) est déterminée par les formes des cordes vocales (plus épaisses chez l'homme que chez la femme) et par leur tension. La hauteur du son est aussi déterminée par la pression de l'air; quant aux cavités résonantes (inférieures, moyennes et hautes) du corps humain, elles accroissent l'intensité de la voix et créent le timbre, suivant une interdépendance fonctionnelle qui fait de la voix humaine un instrument tout à fait personnel et de la voix de chaque individu un cas particulier.

■ *Les instruments électroniques et les synthétiseurs.* Le fonctionnement de ces générateurs de son concerne des chapitres spécialisés de l'électrophysique et de l'électronique (musique → électronique, musique → informatique, et, dans ce même chapitre, l'article consacré à l'enregistrement et à la reproduction du son). De façon très générale, nous pouvons dire qu'il est possible d'obtenir des oscillations électriques et électroniques qui puissent être converties en vibrations acoustiques au moyen de lampes triodes, de transistors, de variations de champs électriques et magnétiques et de micro-circuits disposés de façon appropriée. Les formes d'ondes que l'on peut obtenir vont des ondes sinusoïdales, auxquelles correspondent des sons privés d'harmoniques, aux formes les plus complexes. En théorie, il n'y a pas de limite; on peut réaliser n'importe quel type de son ou de combinaison sonore; il suffit de connaître les formes des ondes respectives et leurs composantes pour obtenir un bon résultat grâce à un synthétiseur, d'autant plus que l'électronique fournit des appareils qui permettent d'analyser, et donc de connaître, tous les paramètres acoustiques relatifs à n'importe quel modèle sonore et leurs variations dans le temps.

Propagation des ondes sonores

Dans la propagation des ondes sonores, il n'y a pas transport de matière, mais uniquement transmission d'énergie. Pour représenter la façon dont le son se propage dans le milieu où agit la source sonore (généralement l'air), on a l'habitude de prendre pour exemple une sphère pulsante idéalement suspendue dans l'air. Le mouvement alternatif de vibration se propage suivant la même loi tout autour de la sphère, mais avec une amplitude qui diminue proportionnellement au carré de la distance, car l'énergie initiale est répartie sur une surface dont l'aire augmente dans la proportion indiquée ci-dessus. Dans l'air, à la température de 20° C et à la pression d'une atmosphère, la vitesse du son est de 340 mètres par seconde.

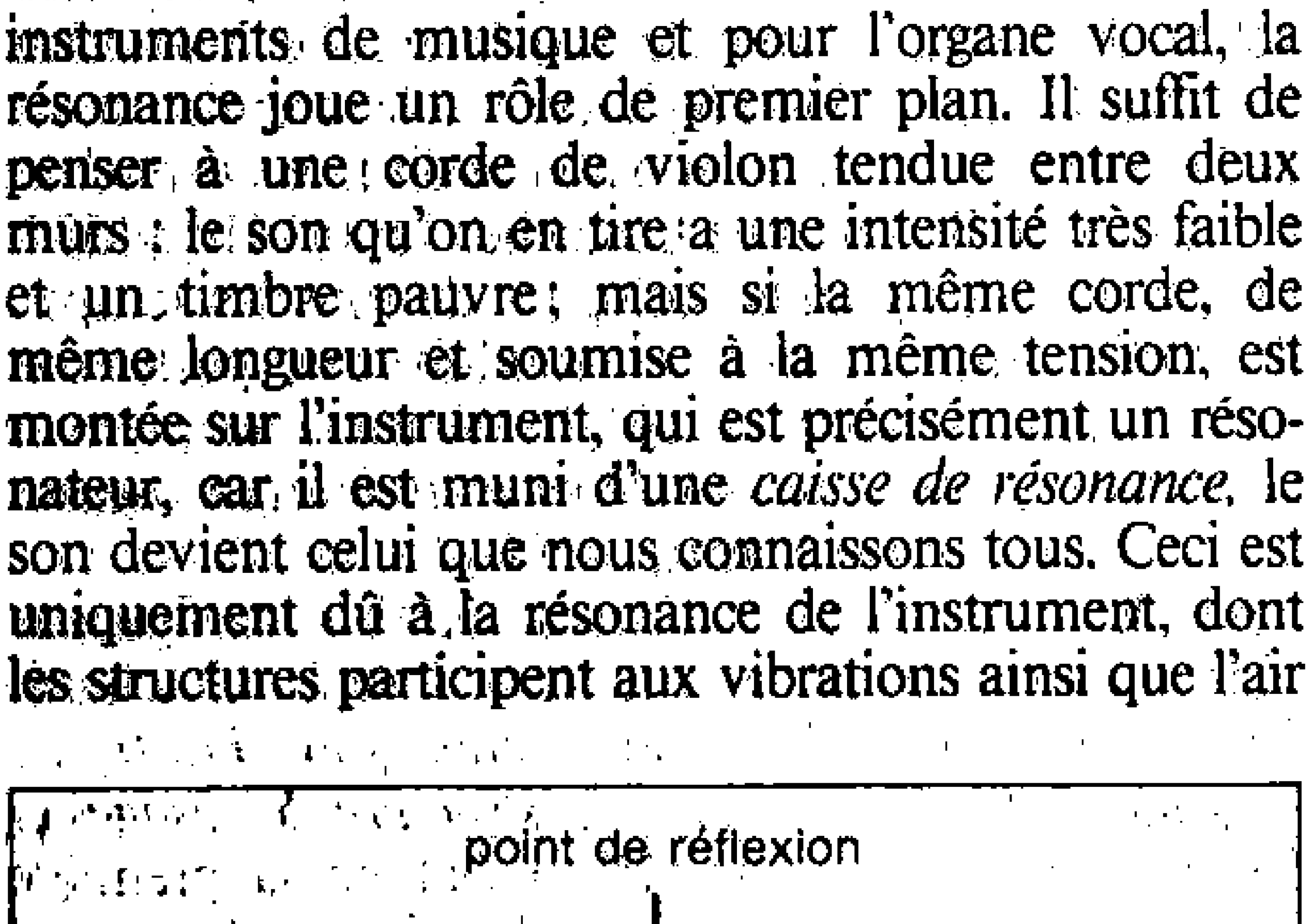
Réflexion du son

Quand les ondes sonores rencontrent un corps incapable de vibrer, ou qui peut transmettre les vibrations

de façon différente, elles se réfléchissent suivant la loi qui veut que l'angle d'incidence soit égale à l'angle de réflexion (fig. 7).

L'intensité de l'onde réfléchie dépend des caractéristiques de la surface réfléchissante. Dans tous les cas, la partie de l'énergie sonore qui n'est pas réfléchie est absorbée par le corps réfléchissant (→ absorption). La réflexion du son a des conséquences très importantes, dont la plus connue est l'écho, qui se produit quand, entre la perception de l'onde incidente et celle de l'onde réfléchie, pour un point d'écoute fixe, il existe un intervalle de temps qui n'est pas inférieur au dixième de seconde environ; c'est là le temps nécessaire pour que la sensation auditive reçue s'éteigne complètement. Quand les deux impulsions engendrant respectivement la sensation de l'onde incidente et celle de l'onde réfléchie ne sont pas séparées par un temps suffisamment long, il y a superposition des effets, une superposition qui peut aller du prolongement chaotique du son à la réverbération (effet de cathédrale) plus ordonnée. La réverbération a une importance capitale dans l'acoustique d'une salle ou d'un théâtre (voir plus loin la partie concernant l'acoustique du milieu ambiant et l'architectonique).

■ *Résonance et résonateurs.* La résonance est un mouvement vibratoire induit dans un système capable de vibrer avec une période déterminée par un mouvement vibratoire extérieur ayant la même période. Ces phénomènes de résonance peuvent être observés expérimentalement; certains sont indésirables, p. ex. ceux provoquant la résonance d'un bibelot, d'une vitre, d'un plat dans une chambre lorsqu'on joue sur un instrument une certaine note. Ces vibrations, qui sont souvent désignées par le terme impropre de vibrations *sympathiques*, obéissent exactement aux lois de la résonance. Dans tous les instruments de musique et pour l'organe vocal, la résonance joue un rôle de premier plan. Il suffit de penser à une corde de violon tendue entre deux murs : le son qu'on en tire a une intensité très faible et un timbre pauvre; mais si la même corde, de même longueur et soumise à la même tension, est montée sur l'instrument, qui est précisément un résonateur, car il est muni d'une *caisse de résonance*, le son devient celui que nous connaissons tous. Ceci est uniquement dû à la résonance de l'instrument, dont les structures participent aux vibrations ainsi que l'air contenu dans la caisse, restituant une énergie sonore amplifiée. La résonance participe de façon toujours importante à la formation du son des instruments musicaux et de l'organe vocal : seules varient les modalités de la participation, mais non la cause ou la dynamique du phénomène. Toute source de son, que ce soit un objet, un instrument de musique ou la voix, répond de façon particulière aux stimulations acoustiques, faisant résonner certaines fréquences beaucoup plus que les autres. Les variétés de comportement sont pratiquement infinies et à chacune correspond une configuration particulière du spectre harmonique. Les fréquences, ou mieux les bandes plus ou moins étroites de fréquences, que tout corps sonore, tout instrument de musique, toute voix ont la possibilité d'amplifier par un effet de résonance sont appelés les → formants. Ils diffèrent même entre sources de même type, et, traduits en spectrogrammes, peuvent être considérés comme les «empreintes sonores» propres à chaque source.

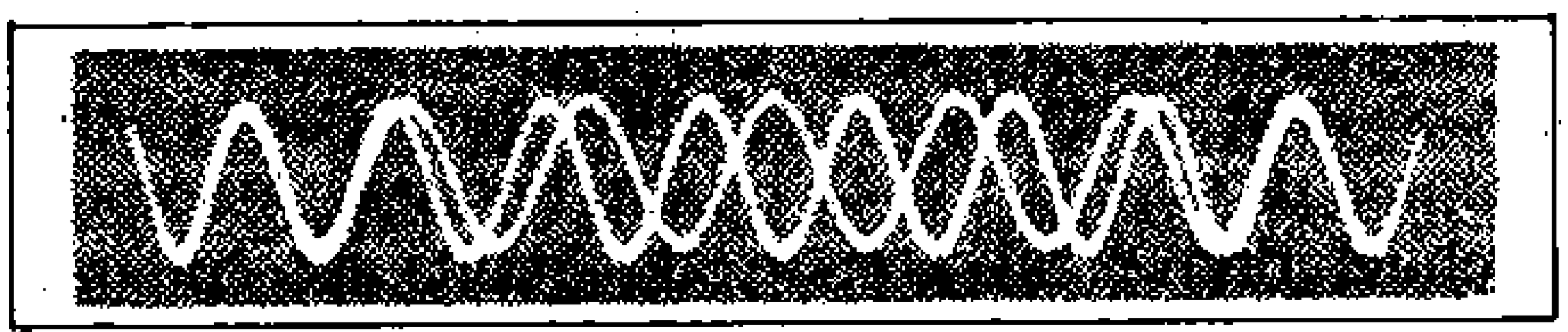


7

Interférence

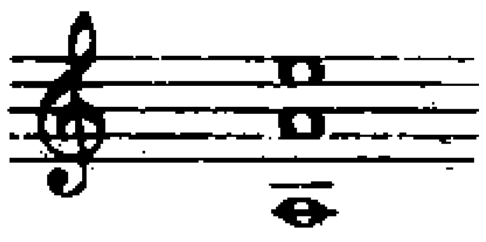
Quand deux ou plusieurs vibrations se rencontrent, leurs effets respectifs s'ajoutent algébriquement. Si la rencontre a lieu entre des ondes en phase (phases de compression ou phases de décompression coïncidant entre elles), l'intensité résultante est plus grande que celle de chacune des vibrations composantes, tandis que si les ondes sont en opposition de phase (la compression de l'une coïncidant avec la décompression de l'autre), l'intensité est plus petite, comme dans un compte où un débit peut compenser un crédit. C'est cela qu'on appelle interférence. De l'interférence peuvent résulter des effets très importants en physique et en musique, comme les *battements* et les sons de superposition ou *résultants*.

■ *Battements.* Si deux ondes dont les périodes sont peu différentes se rencontrent, il en résultera une alternance de renforcements et d'atténuations du son, suivant le schéma de la figure 8, qui concerne deux ondes dont les périodes sont dans le rapport 9/8 :


8

Pendant que l'onde dont la fréquence est la plus petite effectue 8 vibrations, l'autre en effectue 9. Il est donc évident que, pendant leur rencontre, il doit y avoir des moments où les deux ondes sont en *accord de phase* et d'autres où elles se trouvent en *opposition de phase.* Aux instants où elles sont en accord de phase, les vibrations ont le même sens et s'ajoutent, d'où une augmentation de l'intensité sonore, tandis que, aux instants où elles sont en opposition de phase, les vibrations sont de sens opposé, ce qui produit une diminution de l'intensité; là où les amplitudes sont égales mais de sens opposé, il y a même annulation de l'intensité. Il en résulte des accroissements et des diminutions périodiques de l'intensité du son, ou même des annulations périodiques de celui-ci, qui se traduisent par des impulsions plus ou moins accentuées dont l'effet justifie le nom de *battements* qu'on leur a donné.

■ *Sons résultants.* Tant que la fréquence des battements est de quelques impulsions par seconde, l'effet est celui d'une fluctation du son, semblable à celle produite par le registre → *unda maris* des jeux d'orgue. Si la fréquence augmente, les battements ont tendance à se confondre jusqu'à s'unir en un effet unique indifférencié qui à l'oreille se manifeste par un son très grave, bien distinct des sons qui interfèrent. Aujourd'hui, la théorie tend à considérer ce phénomène comme un effet subjectif dû à l'oreille, mais la question est encore en discussion (voir plus loin le chapitre sur la psychoacoustique). Quoi qu'il en soit, cet autre son, différent des deux sons interférents qui le constituent, et qui, pour l'oreille, est une réalité sans équivoque, est appelé *son résultant.* En fait, on distingue entre le son qui résulte de la différence entre les fréquences des ondes qui interfèrent et celui qui résulte de leur somme. Mais en réalité, seuls les sons différentiels sont vraiment perceptibles ; ils le sont d'autant plus que les rapports des intervalles qui les produisent sont simples. Et comme ceux-ci correspondent à la succession des → harmoniques, il suffit de prendre ceux-ci comme références. Voici un exemple avec la quinte de rapport 3/2 :



Exemple de son différentiel (troisième son) : le rapport de fréquence entre le son le plus aigu (mi) et le son situé au-dessous de lui (la) est le même que dans la série harmonique celui du son 3 au son 2 ; leur différence donne 1, c'est-à-dire le son fondamental (la) à l'octave inférieur du son 2.

Un tel phénomène fut observé pour la première fois par l'organiste allemand G. A. Sorge (1740) en écoutant les sons de son instrument puis peu après par J. B. Romieu (1743) et J. A. Serre (1752). Mais le premier exposé théorique de ce phénomène, riche en références expérimentales, est dû au violoniste Giuseppe Tartini qui l'étudia pendant des années et en donna une description détaillée dans son célèbre *Trattato di musica* (1754). En son honneur, le son différentiel dérivé du rapport de quinte est toujours appelé en Italie *troisième son de Tartini.* Un *quatrième son résultant,* lié à l'existence supposée d'harmoniques inférieurs, fait actuellement l'objet d'études.

L'OUÏE

Historique de l'anatomie et de la physiologie de l'ouïe

Jusqu'à la fin du XV^{e} s., les connaissances sur l'anatomie et la physiologie de l'ouïe étaient très limitées et l'otologie faisait plutôt l'objet de recherches spéculatives à caractère magique, mystique et philosophique. Platon (427-347 av. J.-C.), par exemple, identifia dans le foie le siège de l'âme, mais aussi celui de l'ouïe. A l'inverse, à la même période, Hippocrate (460-377 av. J.-C.) décrivit pour la première fois le tympan *(De carnibus).* Par la suite l'étude anatomique de l'oreille fit quelques progrès essentiellement dans la description de l'oreille externe. Ainsi Aristote (384-322 av. J.-C.) décrivant l'appareil auditif, se limite à décrire le pavillon et le conduit auditif externe, soutenant que le phénomène auditif se déroule dans une cavité de l'oreille complètement fermée et remplie d'air («aer innatus»). Les deux théories d'Aristote réunies — celle du fonctionnement de l'oreille et celle du son selon le principe de l'analogie (la vibration de l'air peut se transmettre seulement à l'air) — eurent une valeur de dogme jusqu'à Domenico Cotugno (cf. plus loin).

Il faut attendre Galien (129-201 ap. J.-C.) pour apprendre que le nerf acoustique est le nerf qui transmet les impressions sonores au cerveau. Le Moyen Age, toutefois, ne permit pas de nouveaux progrès dans les connaissances otologiques.

Ce n'est qu'à la fin du XV^{e} s., avec l'apparition de la dissection systématique du corps humain, que se firent les premières grandes découvertes au sujet de l'oreille. Le premier qui représenta l'enclume et le marteau fut André Vésale (1514-1564) dans *De corporis humani fabrica libri septem* (Bâle, 1543). Trois ans après, Giovanni Filippo Ingrassias (1510-1580), son élève, découvrit l'étrier. Gabriel Falloppe (1523-1562) réalisa la première description correcte du tympan, de ses relations avec les osselets et de l'appareil osseux de l'oreille interne, où il distingua le labyrinthe et la cochlée, auxquels il donna ces mêmes noms. Realdo Colombo (1516-1559), dans le septième tome de *De re anatomica libri XV* (Venise, 1599) parla pour la première fois des vaisseaux de l'oreille interne tandis que Costanzo Varolio (1543-1575) dans *Anatomiae... libri IV* (Francfort, 1591) découvrit le muscle stapédien. Le hollandais Volcher Coiter (1534-1600) écrivit le premier traité dédié exclusivement à l'appareil auditif, le *De auditus instrumento.* Bartolomée Eustache (1500/1510 ?-1574) fut un des plus grands otologues de tous les temps : il étudia, entre autres, le conduit qui porte son nom. Giulio Casserio (1561-1616) traita le premier l'embryologie de l'oreille (*De vocis auditusque organis historia anatomica,* Ferrare, 1600).

Après les anatomistes italiens du XVI^{e} s., la figure la plus importante est le Français Joseph Guichard-Duverney (1648-1730) qui, dans son *Traité de l'organe de l'ouïe, contenant la structure, les usages et les maladies de l'oreille* (1683) élabora la première théorie de l'audition fondée sur le principe de la résonance. La découverte du liquide contenu dans le labyrinthe osseux, par Domenico Cotugno (1736-1822), publiée en 1760 dans son *De aquaeductibus auris humanae internae anatomica dissertatio* effaça définitivement les dernières traces des théories d'Aristote. Les recherches de Antonio Scarpa (1752-1832) sur le labyrinthe membraneux, l'endolymphe et le trajet acoustique de l'oreille interne au cerveau (*Disquisitiones anatomicae de auditu et olfactu,* Pavie, 1789) conclurent la période historique de l'étude de l'oreille, actualisée par les méthodes de l'anatomie macroscopique. Avec l'avènement de l'histologie, Alfonso Corti (1822-1876) découvrit l'organe spirale qui prit son nom (*Recherches sur l'organe de l'ouïe des mammifères,* 1851). Ses découvertes furent complétées par

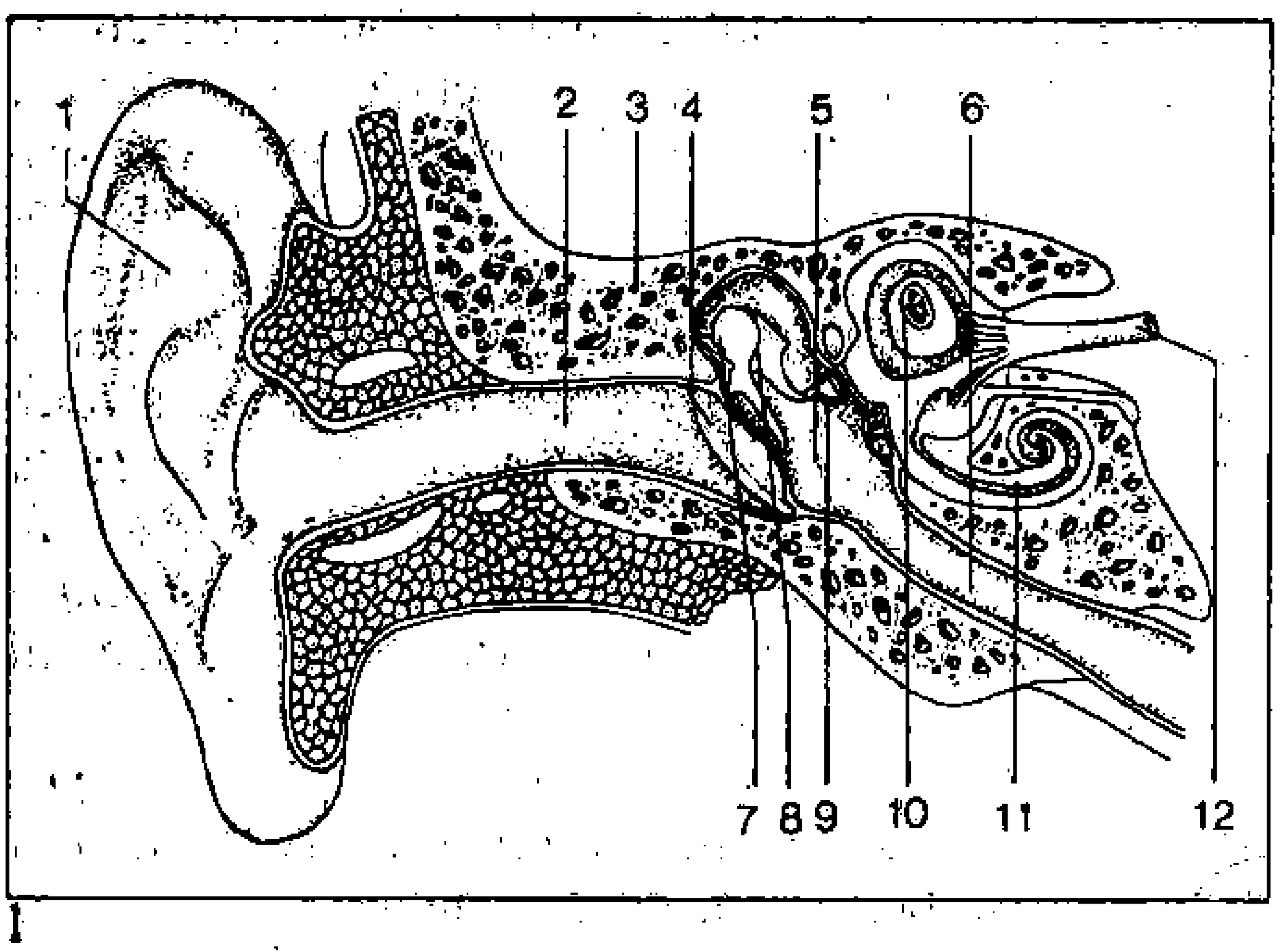


Fig. 1. *Section de l'appareil auditif : 1 pavillon, 2 conduit auditif externe, 3 os temporal, 4 membrane du tympan, 5 caisse du tympan, 6 trompe d'Eustache, 7 marteau, 8 enclume, 9 étrier, 10 appareil vestibulaire, 11 appareil cochléaire, 12 nerf auditif.*

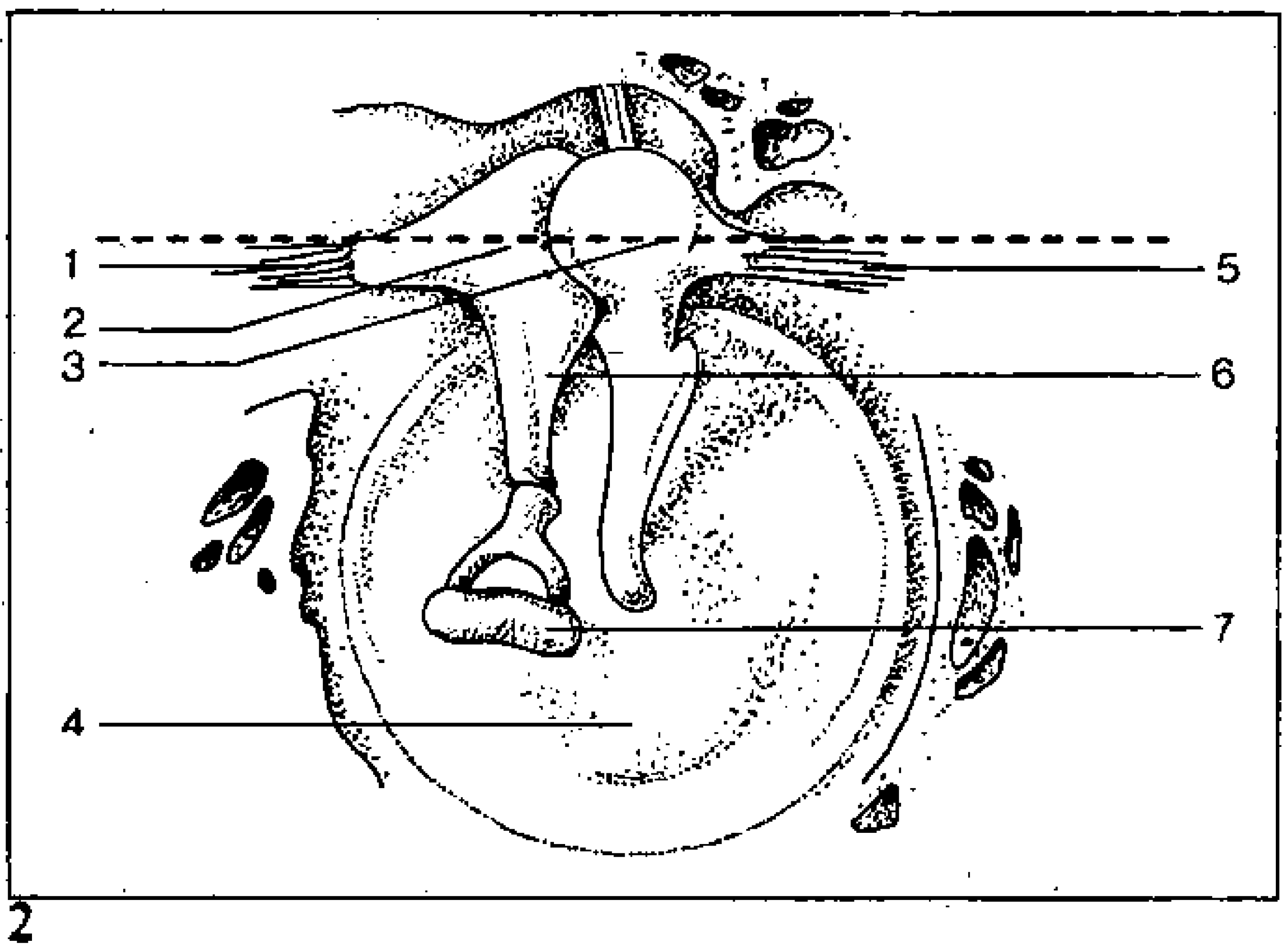


Fig. 2. *Oreille moyenne : 1 ligament postérieur de l'enclume, 2 enclume, 3 marteau, 4 tympan, 5 ligament antérieur du marteau, 6 processus long de l'enclume, 7 étrier, la ligne en pointillé représente l'axe du pivot du balancier.*

celles de Ernst Reissner (1824-1878, dans le *De auris internae formatione,* Dorpat, 1851). A partir de ces connaissances, Hermann von Helmhotz (1821-1894) élabora sa théorie de la résonance (*Die Lehre von den Tonenpfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik,* Brunswick, 1863). Il affirma que chaque son isolé fait entrer en vibration un secteur bien déterminé du système résonateur constitué par les fibres de la membrane basilaire. Selon William Rutherford, par contre, l'appareil cochléaire aurait seulement des fonctions de membrane microphonique tandis que les fonctions d'analyse seraient réalisées par le cerveau (1886).

Finalement Georg von Békésy (né en 1899) parvint vers 1940 à observer directement au microscope les mouvements internes de l'appareil cochléaire et les décrivit.

Anatomie et physiologie de l'ouïe

La fonction nerveuse de relation, qui permet la perception des *sons,* est globalement définie comme le *sens de l'ouïe.* Plusieurs temps la composent : la réception des ondes sonores, leur transformation en influx nerveux et, enfin, l'élaboration de ceux-ci au niveau cérébral. Les organes nécessaires à la réalisation des deux premiers constituent *l'appareil auditif* (fig. 1.).

▪ *Anatomie de l'appareil auditif*

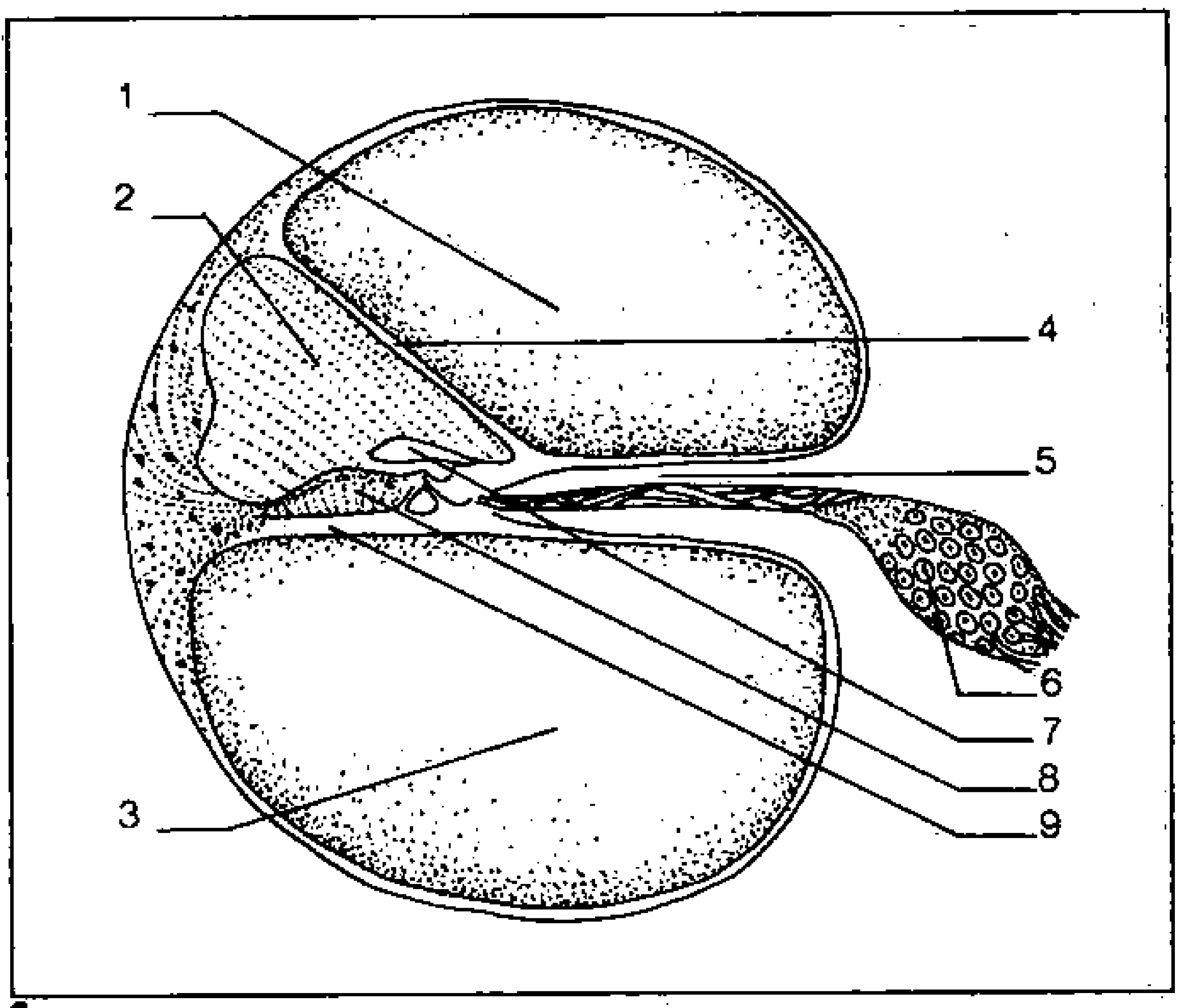
□ *Oreille externe.* La première phase de la réception des sons est la captation des ondes sonores au moyen du *pavillon* qui les transmet au *conduit auditif externe.* L'ensemble de ces deux organes compose *l'oreille externe.*

□ *Oreille moyenne.* Au fond du conduit auditif externe — tube cylindrique en partie compris dans les tissus mous de la tête et en partie creusé dans *l'os temporal* — on trouve la membrane du *tympan.* Celle-ci, tendue comme celle d'un instrument de musique dont elle prend le nom, est soudée tout autour du bord interne du conduit auditif avant qu'il ne s'élargisse dans la *caisse du tympan.* Cette petite chambre est creusée dans l'épaisseur de l'os temporal et destinée à recevoir l'*oreille moyenne.* Cette partie de l'appareil auditif a pour fonction de relier l'air extérieur avec notre système nerveux. Elle est composée avant tout par la membrane tympanique. Celle-ci, outre le fait qu'elle constitue l'élément de contact entre notre corps et l'extérieur, a les fonctions d'une membrane microphonique. Elle peut vibrer librement sous l'action des ondes sonores parce que l'équilibre de la pression atmosphérique entre ses deux faces est garanti par la *trompe d'Eustache.* Ce conduit, partant de la caisse du tympan, met l'oreille moyenne en communication avec le pharynx. Le tympan est ensuite relié au moyen d'un balancier à un système hydraulique capable de générer des influx nerveux (cf. plus loin l'*oreille interne*). Ce balancier est constitué par deux osselets, le *marteau* et l'*enclume,* appelés ainsi par André Vesale en 1543, d'abord pour leur forme mais aussi pour une supposée analogie de fonction avec les outils du forgeron : ils sont unis entre eux en formant un angle et servent d'attache, dans des directions opposées à deux ligaments élastique — le *ligament antérieur du marteau* et le *ligament postérieur de l'enclume* — qui en constituent le pivot (fig. 2). A l'extrémité du *processus long de l'enclume* s'articule enfin l'*étrier* (ainsi appelé à cause de sa ressemblance avec l'accessoire équestre) qui constitue le départ du système hydraulique.

Les oscillations du système sont amorties par deux muscles : le *muscle tenseur du tympan,* qui s'insère sur le marteau, et le *muscle stapédien,* qui agit sur l'étrier (ce dernier, en particulier, est le plus petit muscle du corps humain).

□ *Oreille interne.* Ce système complexe de transmission des sons se termine par la *fenêtre ovale,* où l'étrier agit comme un piston. La fenêtre ovale est la voie d'accès à l'*oreille interne,* creusée dans l'os temporal. Dans celui-ci, outre l'*appareil cochléaire,* lié aux fonctions de l'audition, on trouve l'organe du sens de l'équilibre, dit *appareil vestibulaire.* Ce dernier ne sera pas pris ici en considération.

L'appareil cochléaire est ainsi appelé parce qu'il est contenu dans une galerie creusée en forme de spirale à axe conique, le *moyeu,* de deux tours et un quart ; cette spirale, ressemblant à la coquille d'un escargot,



3

Fig. 3. Section transversale du canal cochléaire :
1 *rampe vestibulaire,* 2 *conduit cochléaire,* 3 *rampe tympanique,* 4 *membrane de Reissner,* 5 *lame spirale osseuse,* 6 *nerf auditif,* 7 *membrane tectoriale,* 8 *organe de Corti,* 9 *membrane basilaire.*

est appelé *cochlée* du nom latin de cet animal. Vues en section (fig. 3), les spires de la cochlée comportent trois parties : au centre, on trouve une structure très complexe, de section triangulaire, le *conduit cochléaire,* rempli d'un liquide appelé *endolymphe* (= liquide interne), et de part et d'autre on trouve deux conduits parallèles, remplis d'un liquide appelé *périlymphe* (= liquide externe). Le conduit supérieur, dit *vestibulaire,* communique avec l'oreille moyenne au moyen de la fenêtre ovale fermée par l'étrier ; le canal inférieur, dit *tympanique,* communique avec la caisse du tympan au moyen d'une ouverture dite *fenêtre ronde,* fermée par une membrane.

Le conduit cochléaire a un toit formé par la *membrane de Reissner* et un plancher formé en partie par la *lame spirale osseuse,* qui court comme un petit balcon tout le long de la cochlée et, pour le reste, par la *membrane basilaire,* qui s'attache à la paroi externe de la cochlée.

En outre, la cochlée n'est pas divisée en trois parties sur toute sa longueur puisque la rampe vestibulaire et la rampe tympanique se rejoignent au sommet de la spirale au moyen d'une ouverture appelée *foramen de la spirale.* La rampe vestibulaire et la rampe tympanique deviennent ainsi un unique système hydraulique qui entoure sur deux faces le conduit cochléaire en se remplissant l'un l'autre à son extrémité (fig. 4).

Adossé à la membrane basilaire et étendu au-dessus d'elle sur toute la longueur se trouve l'*organe de Corti* (fig. 5). Il est recouvert sur presque toute sa longueur par la *membrane tectoriale.* Celle-ci, comme la membrane basilaire, s'enroule autour de l'axe de la cochlée.

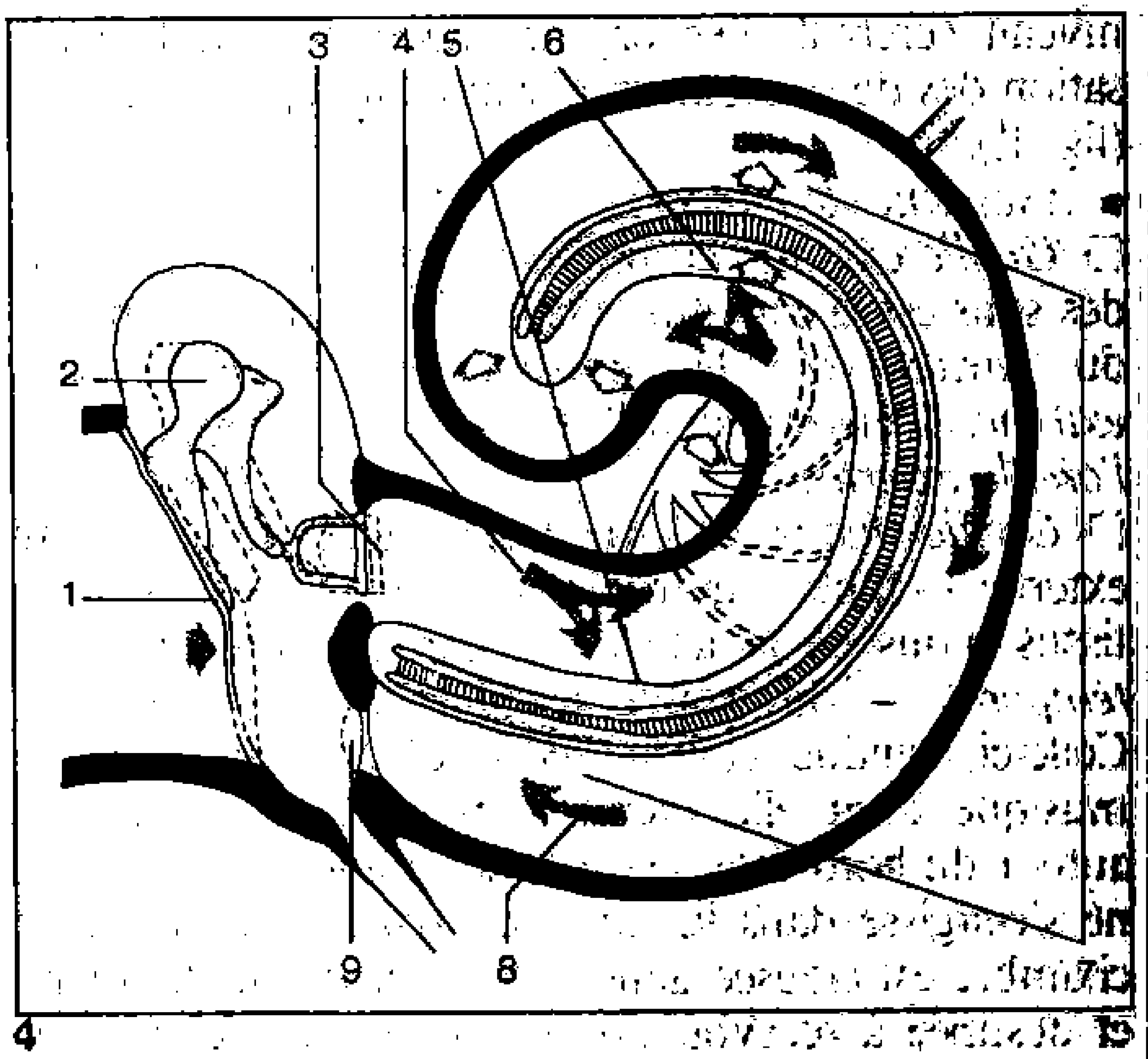
L'organe de Corti a une structure cellulaire qui apparaît schématiquement sur la figure 5. Mais, toutefois, on doit observer la présence d'un double ordre de *cellules acoustiques* ciliées, *internes* et *externes.* Leur nombre est de 20 000 environ. Les *cils* ou *poils acoustiques* de ces cellules traversent la *membrane réticulaire* qui constitue la couche superficielle de l'organe de Corti et vont atteindre la face inférieure de la membrane tectoriale. Les cellules acoustiques, enfin, sont en contact avec les cellules nerveuses disposées à l'intérieur de l'axe, dont les branches traversent l'épaisseur de la lame spirale osseuse et rejoignent l'organe de Corti. Ces cellules font partie du *nerf auditif* (VIII[e] paire de nerfs crâniens) qui, passant par le *pore acoustique interne,* traverse la paroi du crâne et rejoint les *noyaux acoustiques du bulbe* de l'encéphale. De là naît la *voie acoustique centrale* qui, après divers passages, rejoint finalement l'*aire acoustique* du cortex cérébral.

■ *Physiologie de l'appareil auditif.*

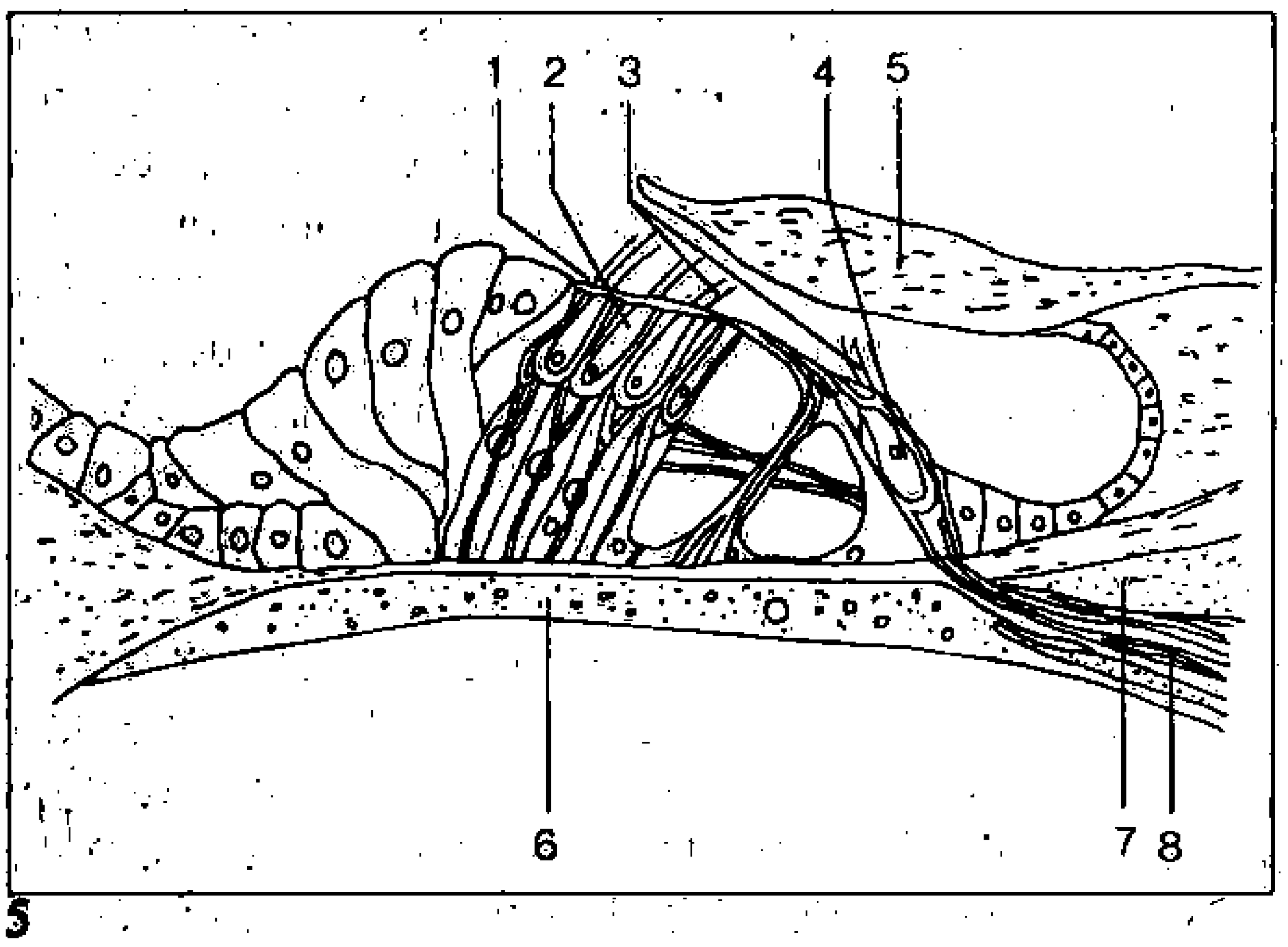
Nous allons maintenant examiner l'appareil auditif dans son comportement physiologique.

□ *Oreille externe.* L'oreille externe ne se limite pas à la perception passive des sons : le pavillon favorise l'évaluation de la direction de leur provenance tandis que le conduit auditif externe, se comportant comme un résonateur, renforce les fréquences autour de 3 000 hertz (c.-à-d. 3 000 vibrations complètes à la

Fig. 4. *Le mécanisme de transmission des vibrations de la membrane du tympan à la cochlée :*
1 *les ondes sonores atteignent la membrane du tympan la mettant en vibration,*
2 *les osselets vibrent seuls,*
3 *l'étrier se pose en avant et en arrière de la fenêtre ovale,*
4 *les ondes sonores sont transmises à l'escalier vestibulaire par l'intermédiaire de la périlymphe qu'il contient,*
5 *ondes brèves (haute fréquence, haute intensité) qui agissent à la base de la cochlée,*
6 *ondes longues (basse fréquence, basse intensité) qui agissent au sommet de la cochlée,*
7 *à travers l'endolymphe du conduit cochléaire les ondes sont transmises de l'étage vestibulaire à l'étage tympanique,*
8 *les ondes parcourent en sens descendant la périlymphe de l'escalier tympanique,*
9 *l'impact de l'onde sur la membrane de la fenêtre ronde placée en avant et en arrière de la membrane elle-même en opposition de phase par rapport au mouvement de l'étrier dans la fenêtre ovale (par Netter, modifié et redessiné par Oliverio).*



4



5

Fig. 5. *Organe de Corti : 1 membrane réticulaire, 2 cellules acoustiques externes, 3 cils acoustiques, 4 cellules acoustiques internes, 5 membrane tectoriale, 6 membrane basilaire, 7 lame osseuse, 8 fibres du nerf auditif.*

seconde; → hertz), région sonore qui correspond à la sensibilité la plus grande de l'oreille humaine.

□ *Oreille moyenne.* L'oreille moyenne est destinée à transmettre les vibrations acoustiques de l'air à l'oreille interne en transformant l'ambiance aérienne en ambiance hydraulique dans l'oreille interne. Ceci est possible grâce aux osselets, appendus aux parois de la caisse tympanique par différents ligaments et par deux muscles; ils oscillent à leur tour comme cela a été précédemment décrit. Toutefois, comme la densité de la périlymphe, sur laquelle agit l'étrier, est beaucoup plus importante que celle de l'air, qui agit sur le tympan, une grande partie de l'énergie acoustique qui aboutit à la fenêtre ovale serait réfléchie si il n'y avait dans l'oreille moyenne des adaptateurs d'impédance (→ impédance acoustique). Ceux-ci accomplissent deux importantes fonctions : *a)* la chaîne des osselets réduit l'amplitude des oscillations du tympan, ce qui permet aux mouvements de l'étrier d'être de 1,3 à 3 fois plus faibles que ceux de la membrane tympanique; *b)* comme le tympan a la forme d'une ellipse, dont les axes ont en moyenne des dimensions de 12×16 mm, tandis que celles de la fenêtre ovale sont autour de 2×5 ou 6 mm, la pression agissant sur celle-ci est finalement augmentée entre 15 et 30 fois. A cette augmentation de pression on doit ajouter, en outre, celle qui dérive du comportement de levier de la chaîne des osselets.

Quand, en plus de la réduction de l'amplitude des oscillations de l'étrier, l'oreille interne doit être protégée d'une intensité sonore trop forte, le muscle du marteau et le muscle stapédien se contractent, augmentant ainsi la rigidité du système qui se comporte alors comme un système de protection.

□ *Oreille interne.* Dans l'oreille interne, les oscillations de l'étrier se traduisent en mouvements alternatifs de la périlymphe. Ceci est possible grâce à la faible compressibilité des liquides et surtout grâce à l'élasticité de la membrane de la fenêtre ronde qui, en cédant, en compense les déplacements. En revanche, le comportement élastique de l'appareil cochléaire change lors des variations de vitesse des sollicitations. Les vibrations de l'étrier, en fait, déterminent dans le liquide périlymphatique des ondes qui atteignent une amplitude maximale à des distances différentes de la fenêtre ovale selon leurs fréquences. Ainsi, avec les fréquences élevées (= ondes courtes), les vibrations déterminent des ondes qui atteignent leur amplitude maximale vers l'entrée de la rampe vestibulaire alors que les basses fréquences (= ondes longues) obtiennent le même effet seulement à la cime de la spirale près du foramen. Un tel phénomène s'explique par le comportement de la périlymphe en réponse aux sollicitations de l'étrier. Quand les fréquences sont aiguës, l'étrier bouge beaucoup plus rapidement, imprimant au liquide des impulsions plus fréquentes. Etant donné qu'il existe une certaine inertie, la portion du conduit cochléaire, placée près de la fenête ovale, se déforme avant que la périlymphe n'ait eu le temps de parcourir la longueur des deux rampes cochléaires jusqu'à la fenêtre ronde, où les déplacements du liquide sont absorbés par l'élasticité de la membrane. Si, par contre, les mouvements de l'étrier sont plus lents, comme cela se produit avec des sons graves, l'onde générée par la pression de l'étrier sur la fenêtre ovale réussit à atteindre son maximum d'amplitude plus loin, à proximité du foramen de la spirale, avant que le déplacement de la périlymphe ne puisse amortir les sollicitations. Dans tous les cas, l'onde qui s'est formée dans la périlymphe provoque une déformation du conduit cochléaire dans son ensemble, et aussi de la membrane basilaire sur laquelle s'appuie l'organe de Corti, porteur des cils acoustiques. La déformation qui en découle est responsable de charges d'excitations qui, recueillies par les terminaisons nerveuses qui entourent les cellules acoustiques, sont canalisées le long du nerf auditif.

■ *Théories sur l'audition.*

La capacité de l'oreille d'analyser les fréquences des sons a donné lieu à différentes interprétations :

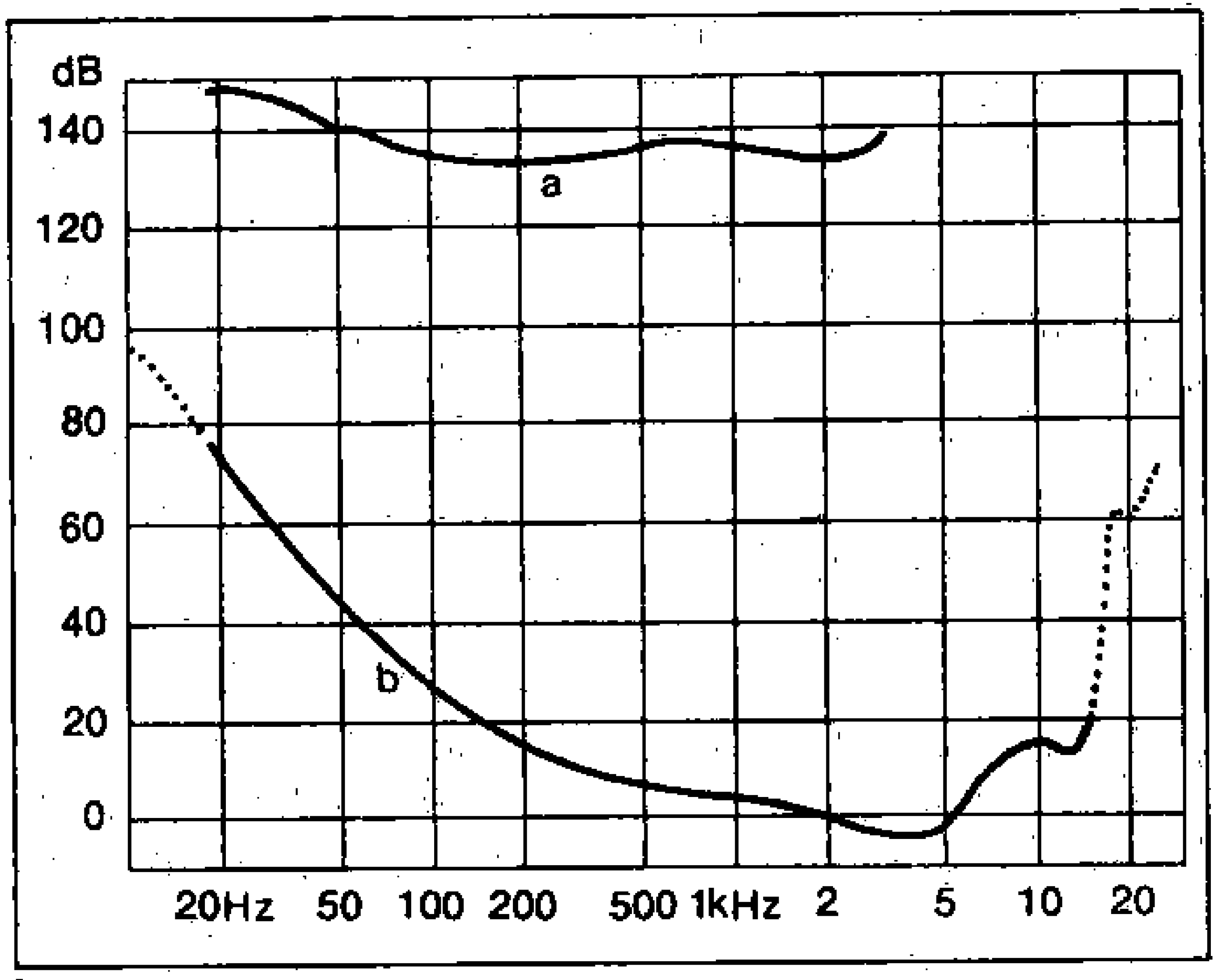
a) *théorie des résonateurs de Helmholtz :* les fibres de la membrane basilaire, de longueurs et de tensions diverses, entreraient en vibrations par résonance selon la fréquence des sons reçus;

b) *théorie microphonique de Rutherford :* l'appareil cochléaire aurait seulement une fonction de microphone, tandis que les fonctions d'analyse se dérouleraient dans le cerveau;

c) *théorie hydrodynamique ou spatiale :* elle correspond à la description physiologique précédente et, actuellement, elle est la plus retenue. Les vibrations de l'étrier génèrent des ondes qui se propagent le long de la cochlée en déformant la membrane basilaire et en provoquant la formation de décharge d'excitations dues à l'impact des cils acoustiques sur la membrane tectoriale. La région de la membrane basilaire qui entre en vibration, dépend de la hauteur des fréquences : initiale pour les fréquences aiguës, médiane pour les moyennes et apicale pour les basses.

PSYCHOACOUSTIQUE

Si les mécanismes par lesquels les vibrations acoustiques de l'air extérieur sont transformées en influx nerveux sont à peu près connus, de même que leur transmission depuis les récepteurs périphériques jusqu'au cerveau, on ne peut pas en dire autant des



1

Fig. 1. *Champ d'audibilité. Il est déterminé par des valeurs limites de fréquence et d'intensité. La limite inférieure pour l'intensité (représentée en ordonnée) est constituée par la courbe du seuil d'audibilité* (b), *la limite supérieure par la courbe du seuil de la douleur* (a). *Les limites pour la fréquence (représentée en abscisse) ont par contre une valeur inférieure oscillant entre 15 et 20 Hz et une valeur supérieure autour de 20 000 Hz (soit 20 kHz).*

mécanismes de transformation des influx en sensations conscientes. L'exposé actuel se limitera donc aux aspects plus typiquement musicaux de la perception sonore. La *psychoacoustique* se réfère au comportement des mécanismes physiologiques et psychologiques intervenant dans la perception auditive.

Le domaine de la psychoacoustique peut se diviser en deux champs d'observation différents : *a)* la capacité de l'ouïe d'évaluer les caractéristiques physiques des sons ; *b)* celle d'en reconnaître les variations. Dans un cas comme dans l'autre, il est fondamental de définir la notion de *seuil,* terme qui généralement, en biologie et en psychologie, signifie la valeur minimale d'intensité de stimulation nécessaire pour obtenir une réponse biologique ou psychologique. Quand, en psychophysique, l'intérêt est de définir la différence entre les stimuli perceptibles et les stimuli non perceptibles, on parle de *seuil absolu;* quand, au contraire, on veut déterminer la plus petite variation appréciable, on parle de *seuil différentiel.* Dans la pratique, toutefois, plus que la valeur absolue de la variation, c'est le rapport en pourcentage de cette valeur avec la valeur de l'intensité du stimulus initial qui est intéressant. Du reste, c'est ce qu'énonce la *loi de Weber :* un stimulus doit être augmenté d'une fraction constante de sa valeur pour que la différence commence à devenir perceptible.

Comme dans tous les phénomènes des études biologiques et psychologiques, les valeurs obtenues par les relevés expérimentaux ont une valeur statistique. Ce sont, dans ce cas, la moyenne des réponses d'un groupe d'auditeurs constitué d'un certain nombre d'individus choisis de manière homogène (surtout pour ce qui est de leur âge) et placés dans les meilleures conditions expérimentales. En attendant des résultats plus quantifiables, ce sont principalement des *sons purs* qui sont utilisés lors des recherches en psychoacoustique.

■ *Le champ d'audibilité.* Dans de bonnes conditions expérimentales et en répétant plusieurs fois la même expérience, lorsqu'on soumet un groupe d'auditeurs à l'audition successive de sons différents, on peut définir le *seuil d'audibilité* pour chaque fréquence. En déterminant la moyenne des valeurs obtenues et en reliant les points entre eux, on obtient la *courbe du seuil d'audibilité,* qui représente la sensibilité de l'ouïe aux différentes fréquences. Ainsi, on remarque que la sensibilité de l'audition varie selon les fréquences (fig. 1). Elle est maximale entre 2 000 et 5 000 Hz, tandis qu'elle est nulle en dessous de 16-20 Hz et au-dessus de 16 000-20 000 Hz. L'interprétation sera plus subjective si la hauteur des ordonnées est lue comme un nombre de → décibels. Les fréquences inférieures à 16-20 Hz sont des *infrasons;* les fréquences supérieures à 16 000-20 000 Hz sont les *ultrasons.* La sensibilité auditive aux hautes fréquences diminue progressivement avec l'âge et ce phénomène physiologique est appelé la *presbyacousie* (= audition sénile).

Si l'intensité des sons augmente progressivement, on atteint un niveau où la sensation auditive se transforme, en correspondance avec l'oreille externe, en une forme de sensation tactile. Un tel niveau est appelé *seuil de sensation physique.* A des niveaux plus hauts, la sensation physique se transforme en fatigue *(seuil de fatigue)* et finalement en douleur *(seuil de la douleur).* L'impression de sensation des sons, comprise entre les infrasons et les ultrasons, entre le seuil d'audibilité et celui de la douleur est appelée *le champ d'audibilité.*

■ *Le niveau de sensation sonore ou d'intensité subjective.* Pour résumer ce que nous avons dit plus haut, on peut dire que le comportement psychoacoustique varie avec la fréquence. On peut en dire autant en ce qui concerne l'intensité. Si, au lieu de se limiter et d'observer le comportement de l'oreille envers des valeurs plus basses, nous étendions notre étude à tout le champ d'audibilité en prenant comme référence 1 000 Hz, nous obtiendrions un diagramme comme celui de la fig. 2. En fait, on soumet les sujets à l'audition des mêmes sons de l'échelle des fréquences utilisée pour la détermination du seuil d'audibilité, mais, cette fois-ci, on augmente l'intensité à chaque fois, p. ex. de 5 ou 10 dB, et on leur demande d'indiquer les niveaux perçus avec une intensité égale à celle de la référence (1 000 Hz). Les *courbes d'isophonie* ou *isophoniques* (d'égale sonorité), que l'on obtient, sont celles du diagramme.

Mais le *niveau de sensation sonore* (ou *niveau d'intensité subjective*) ne coïncide pas nécessairement, à l'évidence, avec le *niveau d'intensité objective.* Et le dB (qui sert à mesurer celui-ci par rapport à une mesure de référence) ne peut pas servir pour exprimer les valeurs de la sensation sonore ; il est donc nécessaire d'adopter pour cette dernière une unité de mesure spécifique : le *phone.* On a décidé que pour un son de 1000 Hz ayant un niveau d'intensité d'un certain nombre de dB, le niveau en phones est exactement identique à ce nombre. A la base de cette affirmation, p. ex., tandis qu'à 1 000 Hz, pour donner 50 phones d'intensité subjective, il faut exactement 50 dB d'intensité objective, à 100 Hz, pour obtenir le même nombre de phones (= la même sensation d'intensité), il faudra une dizaine de dB en plus et, à 4 000 Hz, une dizaine en moins. Grâce à cette des-

cription du comportement auditif, on peut expliquer pourquoi le même enregistrement musical, écouté avec le même appareil à haute-fidélité semble moins fidèle à bas volume qu'à haut volume : parce que, à basse intensité, l'oreille est moins sensible aux fréquences extrêmes ; celles-ci, pourtant présentes dans la composition musicale objective, ne sont pas perçues et leur absence ou leur réduction donnent lieu à une audition qui n'est pas satisfaisante. Pour cette raison, les appareils à haute-fidélité sont dotés d'une commande *loudness* qui, enclenchée, introduit un *circuit de compensation* dont le rôle est d'exalter au moment opportun les fréquences extrêmes et d'améliorer la fidélité de l'écoute à bas volume.

■ *La variation de l'intensité.* Un autre champ d'observation est celui qui a pour objet la capacité d'appréciation des variations de valeur des caractéristiques physiques des sons.

L'évaluation de la plus petite variation d'intensité perceptible par le système auditif *(seuil différentiel d'intensité)* donne des réponses un peu différentes selon la méthode utilisée. Les résultats oscillent entre 0,5 et 1 dB au moins entre 125 et 6 000 Hz, tandis que, quand on avoisine les limites de fréquence audibles, la capacité de distinguer les petites variations d'intensité diminue sensiblement. Le comportement du système auditif permet le maintien de la capacité de discrimination aux niveaux de fréquence bas et hauts. Ce qui est par contre fondamental, dans la perception de variation d'intensité dans les limites du seuil, c'est la vitesse avec laquelle elle survient. Les données déjà exposées se réfèrent à des variations instantanées alors que les variations de valeur doubles mais plus lentes surprennent facilement même des oreilles exercées.

■ *La mesure du niveau de sensation sonore ou d'intensité subjective.* L'expression du niveau de sensation sonore en phones permet d'établir une assez bonne corrélation entre le monde psychoacoustique et la réalité objective. Dire qu'un son d'une fréquence de 100 Hz et d'une intensité objective de 60 dB donne une sensation sonore de 50 phones équivaut à dire que ce son apparaît à l'oreille d'une intensité identique à celle d'un son de 50 phones à 1 000 Hz. Si l'on s'attend à obtenir avec un son de 100 phones à 1000 Hz (100 dB) une sensation sonore double de celle obtenue avec un son de 50 phones à 1 000 Hz (50 dB), on sera déçu parce que la sensation obtenue est bien plus forte. En fait l'effet de doublement de sensation sonore est obtenu avec seulement 60 phones (60 dB). Le rapport entre l'intensité du stimulus et la réponse psychoacoustique suit l'échelle des valeurs objectives, et n'est donc pas constante. Aussi a-t-il été nécessaire d'introduire une autre grandeur subjective, adaptée à la quantification de la *sensation sonore* ou *intensité subjective,* le *sone,* corrélée à la grandeur objective : un son de 1 000 Hz et de 40 dB induit une sensation sonore de 1 *sone.* En augmentant l'intensité objective du son jusqu'à obtenir le doublement de l'intensité subjective (qui survient à environ 50 dB), on dira que cet ultime niveau est de 2 sones. En procédant expérimentalement, il a été possible d'identifier la relation réelle existant entre l'intensité du stimulus et la sensation induite. On a pu aussi instituer une échelle de multiples et de sous-multiples ; elle correspond très bien à une autre échelle théorique avec laquelle on a cherché à définir la loi qui règle les rapports entre intensité objective et intensité subjective. Actuellement, par convention, il est établi que, dans l'intervalle des niveaux compris entre 20 et 120 phones (à l'exclusion, cependant, des valeurs extrêmes du champ auditif), le doublement de la sensation sonore en *sones* correspond exactement à une augmentation de 10 phones pour le niveau de sensation sonore, quelle que soit la fréquence du son de stimulation. Si on se réfère à la défi-

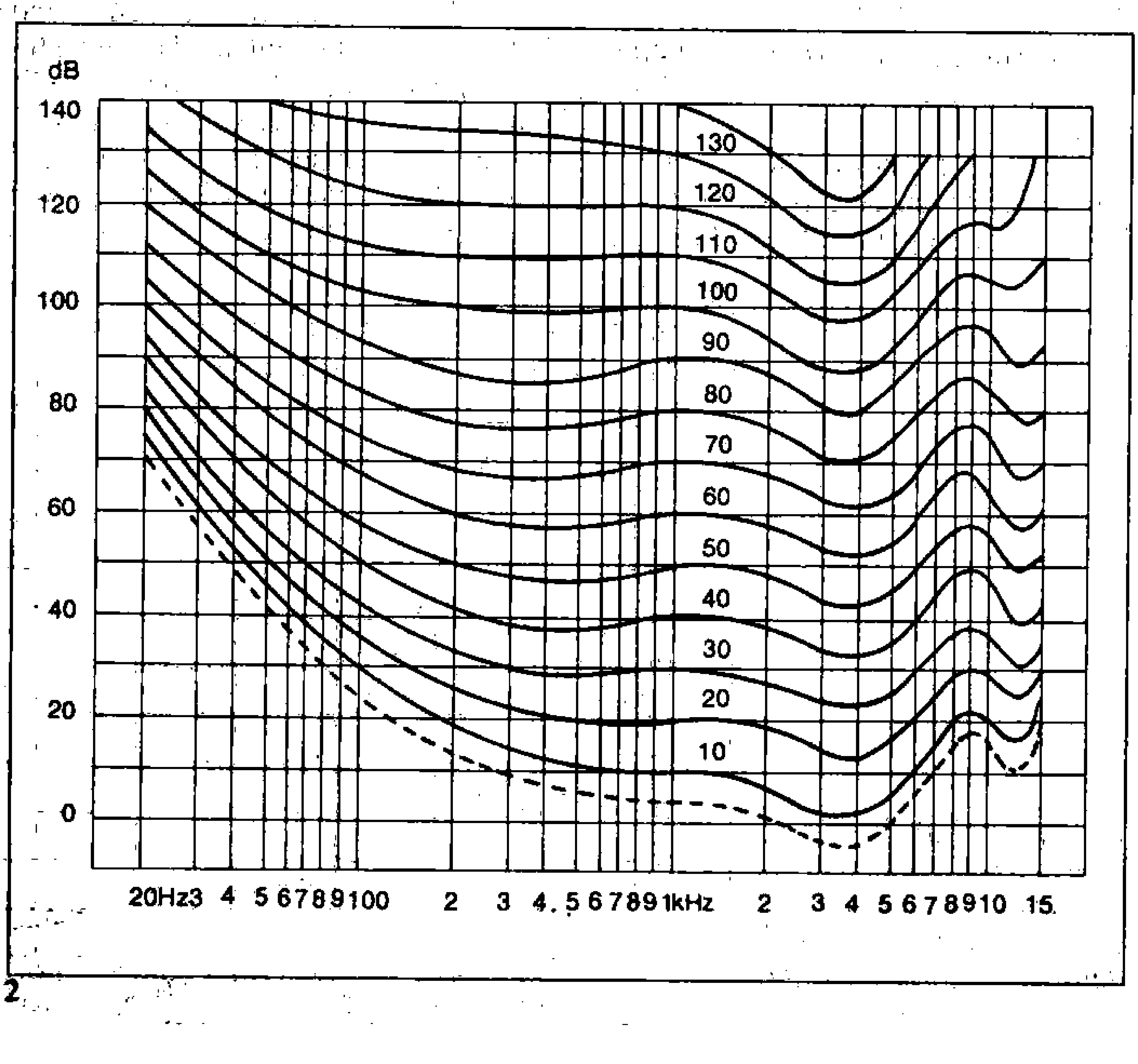
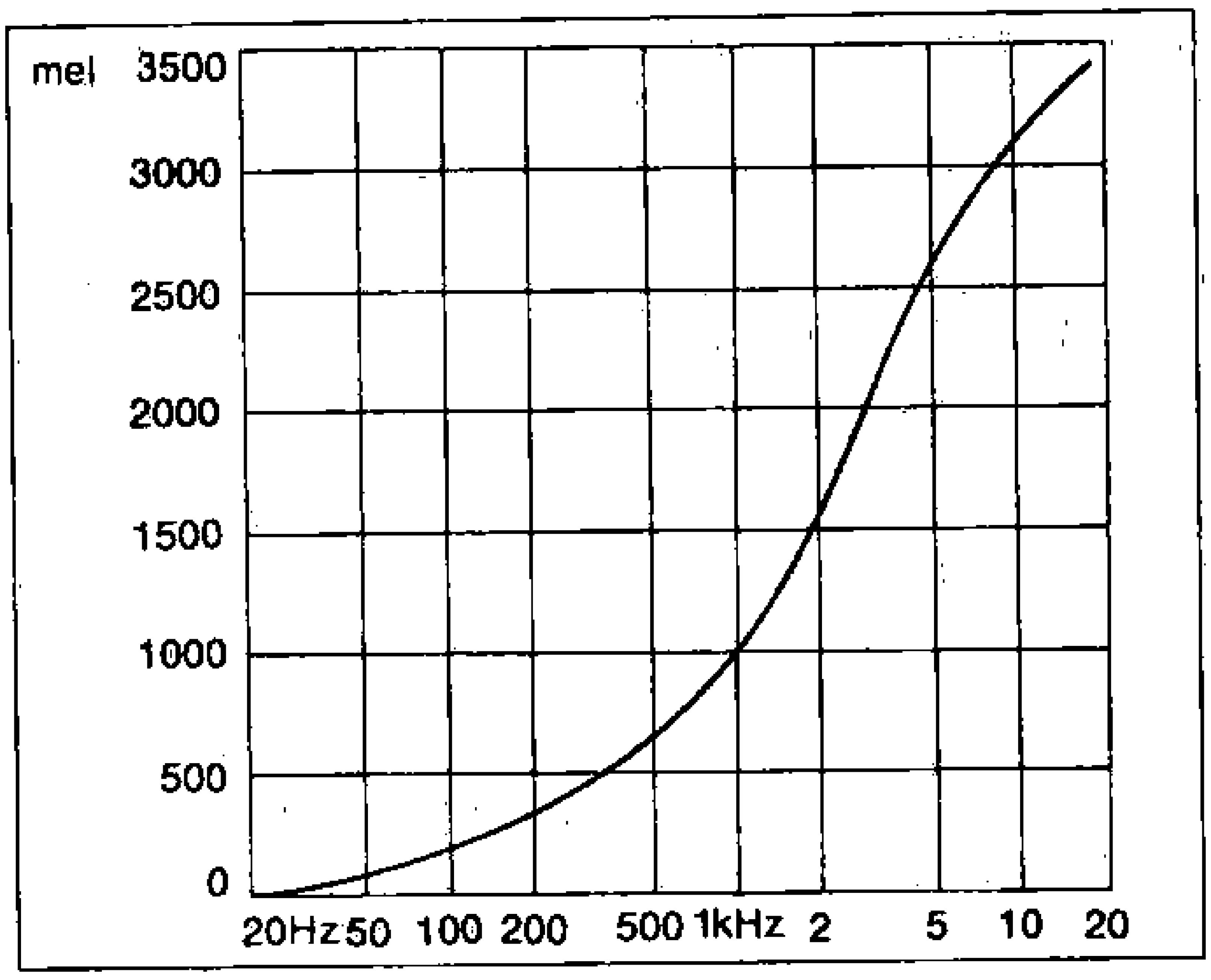


Fig. 2 *Courbes d'isophonie. Elles représentent l'intensité nécessaire aux diverses fréquences pour obtenir une sensation sonore en décibels (échelle de gauche) correspondant à celle que l'on obtient avec la fréquence de référence (1 000 Hz). L'échelle interne donne le niveau de la sensation sonore en phones.*

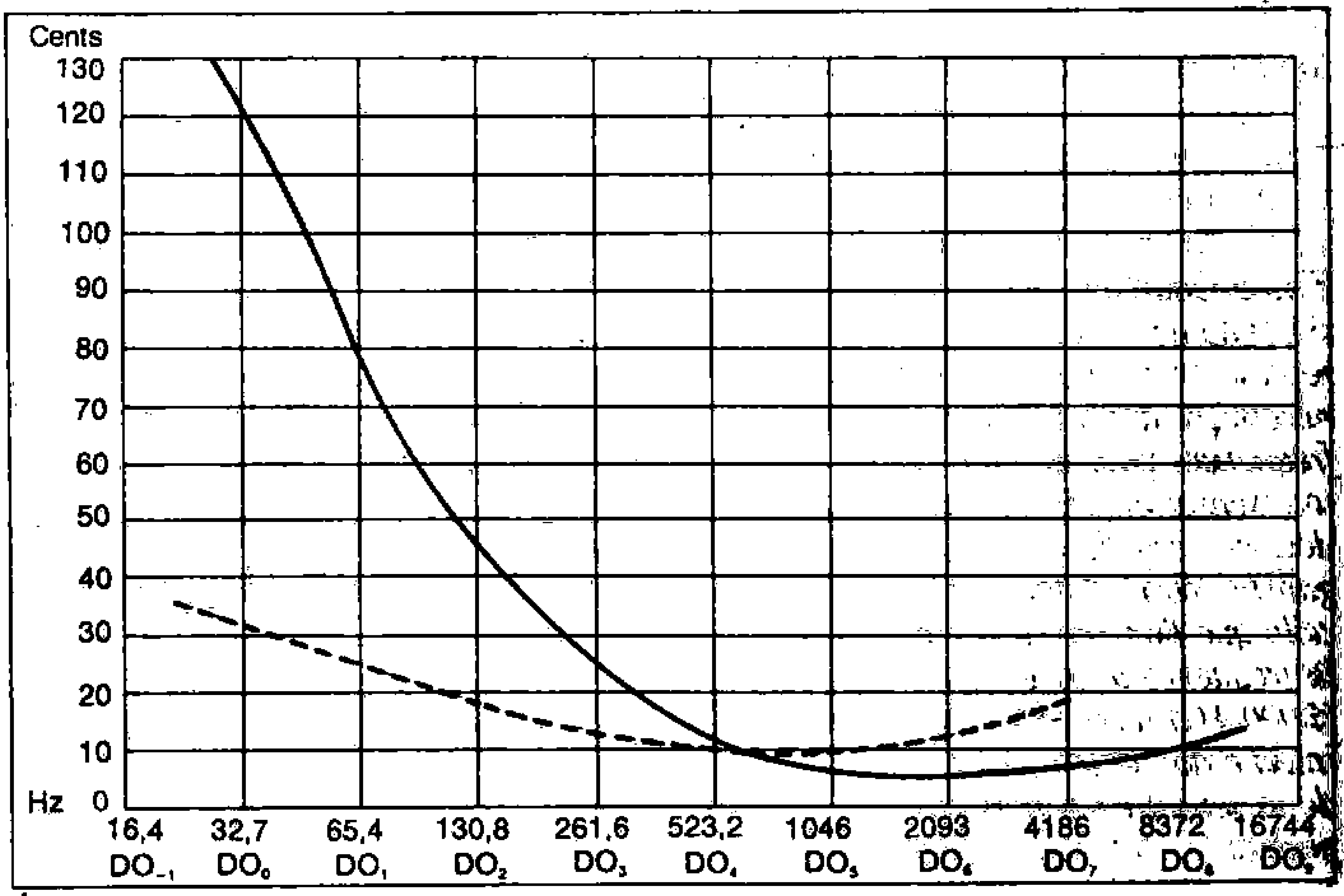


3

Fig. 3. *Relation entre la sensation de hauteur et la fréquence. Le système auditif, comme cela apparaît sur le schéma, comprime la gamme des fréquences qu'il peut percevoir. L'ensemble des fréquences entre 20 et 20 000 Hz est compris dans un champ de seulement 3 500 mels de sensation de hauteur.*

nition du décibel, qui est une unité de mesure logarithmique, on peut observer comment le doublement de l'intensité objective se vérifie tous les trois dB. En considérant maintenant que le doublement de la sensation sonore survient tous les 10 phones, on peut comprendre les raisons de la grande capacité de discrimination de l'oreille humaine pour ce qui est de l'intensité.

■ *La sensation de la hauteur du son et sa mesure.* Actuellement, les mesures musicales habituelles des intervalles sont l'*octave* et le *demi-ton tempéré.* La première est obtenue par le doublement de la fréquence du son de référence tandis que la seconde, qui divise l'octave en douze parties égales, a un rapport avec le son de référence de 1,05946 (= $\sqrt[12]{2}$).
Une autre unité de mesure utilisée pour les intervalles musicaux est le *cent;* il correspond à un centième de demi-ton tempéré et à 1/1200 d'octave. Un autre moyen de représenter les intervalles est de les indiquer en pourcentages. Ainsi, un son de 125 Hz est plus haut de 25 % par rapport à un son de 100 Hz. Mais de telles unités de mesure se réfèrent à la fréquence réelle des sons. Etant donné que la sensation psychoacoustique de hauteur n'est pas liée à la fréquence par un rapport constant, il a été nécessaire d'instituer également pour elle une nouvelle unité de mesure : le *mel.* Par convention un son de 1 000 Hz à 40 dB induit une sensation de hauteur de 1 000 mel. (fig. 3). Une sensation de hauteur double de celle de référence (l'octave supérieure) correspond à 2 000 mels; une sensation de hauteur de la moitié de celle de référence (l'octave inférieure) correspond à 500 mels. Dans l'aigu et dans le grave, toutefois, la vérification expérimentale démontre qu'il y a une certaine distorsion entre le rapport physique et la sensation auditive. Ainsi, l'octave supérieure de 2 000 Hz ne sera par induite par 4 000 Hz (double de 2 000 Hz) mais pas environ 4 100 Hz. Tandis que l'octave inférieure de 500 Hz ne sera pas induite par 250 Hz (moitié de 250 Hz) mais par environ 240 Hz. En procédant expérimentalement et toujours au niveau conventionnel de 40 phones (40 dB à 1 000 Hz), on peut constater comment, lorsque l'on change l'intensité du son de la stimulation, en le maintenant à une fréquence constante, on change aussi la sensation de hauteur. Et il est alors possible de tracer expérimentalement des *courbes de hauteurs identiques* (à égale sensation de hauteur) qui disent quelle variation de hauteur réelle du son est nécessaire en plus ou en moins pour que l'oreille conserve la sensation d'une note constante quand on varie l'intensité.
En élargissant l'étude à tout le champ auditif, on découvre que le comportement psychoacoustique du système auditif en ce qui concerne la sensation de hauteur lors des variations d'intensité est très complexe. Toutefois, les fréquences de la région sonore comprise entre 1 000 et 3 000 Hz sont relativement insensibles aux variations de l'intensité. Les sons de fréquence inférieure tendent à produire une sensation de hauteur d'autant plus *basse* que leur intensité est plus *haute,* avec un effet d'autant plus accentué que ceux-ci sont plus bas; ceux de fréquence supérieure tendent, en revanche, à produire des sensations de hauteur d'autant plus *hautes* que leur intensité est plus *haute.* En augmentant l'intensité, les fréquences,



4

Fig. 4. *Seuil différentiel de fréquence : seuil différentiel normal (ligne continue), seuil différentiel dans la pratique musicale (ligne en pointillé).*

qui sont au-dessous et au-dessus de la bande centrale comprise entre 1 000-3 000 Hz tendent à exaspérer, dans la sensation produite, leurs caractéristiques d'aigu et de grave.

■ *Les variations de hauteur.* La sensibilité du système auditif aux variations de fréquence est définie par le *seuil différentiel de fréquence.* Dans ce cas, il faut tenir compte soit de la hauteur, soit de l'intensité des sons mis en confrontation. Alors qu'aux plus basses fréquences, la capacité discriminatoire de l'oreille est décidément mauvaise (à la hauteur du *do* de 32,7 Hz l'incertitude dépasse largement le demi-ton), celle-ci s'améliore sensiblement au fur et à mesure que l'on avoisine le *champ d'audibilité usuel* (800-3 000 Hz), dans lequel elle reste constante pour ensuite redevenir médiocre vers l'aigu (fig. 4). Le seuil différentiel de fréquence est indépendant de leur intensité pour les valeurs supérieures à 30 dB au-dessus du seuil d'audibilité tandis qu'au-dessous de ce niveau la capacité de discrimination de l'oreille diminue sensiblement. Comme pour l'intensité, l'évaluation des variations de fréquence est fortement influencée par la vitesse de celles-ci et les valeurs données se réfèrent aux évaluations instantanées tandis que les variations lentes peuvent tromper même les oreilles exercées.

On doit ici souligner que les résultats exposés sont ceux obtenus dans des conditions expérimentales (sons purs et absence de réverbération). Dans la pratique musicale, la courbe différentielle de fréquence présente les variations apparaissant dans la fig. 4.

■ *La somme de plusieurs sons et de leur intensité.* Dans la réalité quotidienne, les sons purs, utilisés lors des expérimentations décrites, sont pratiquement inexistants; il est donc bien plus intéressant d'étudier le comportement de l'ouïe devant des sons complexes qui sont ceux qui existent réellement dans la nature. Mais, l'augmentation du nombre de facteurs en jeu multiplie les difficultés d'interprétation et les études sérieuses sont peu nombreuses. Une des acquisitions qui a cependant été faite est l'étude du niveau d'intensité subjective lors de l'audition de plusieurs sons purs. Comme on l'a vu précédemment, le niveau d'intensité subjective ou de sensation sonore ne dépend pas seulement de l'intensité objective des sons de la stimulation, mais aussi de leur fréquence. Cette interdépendance psychoacoustique entre les deux types de grandeurs persiste évidemment quand il y a plusieurs sons en jeu. Dans la situation la plus simple, avec deux sons de fréquences différentes, mais chacun étant de l'intensité objective nécessaire pour obtenir la même sensation sonore (mesurée en sones), la somme des intensités des deux sons donne des résultats psychoacoustiques différents selon l'importance de l'intervalle de fréquence qui les sépare. Ici, il faut introduire la notion de *bande critique,* qui est le champ de fréquence permettant d'évaluer la somme de l'intensité subjective des deux sons. Les bandes critiques qui divisent les fréquences audibles ont été étudiées expérimentalement; elles sont au nombre de 24 et ont des longueurs variables. Maintenant, si l'intervalle entre deux sons est supérieur à une bande critique déterminée, la sensation sonore produite par leur stimulation simultanée est double, donc identique à la somme des sensations qui seraient produites séparément par chacun des deux. Si, au contraire, l'intervalle de fréquence est au-dessous de la

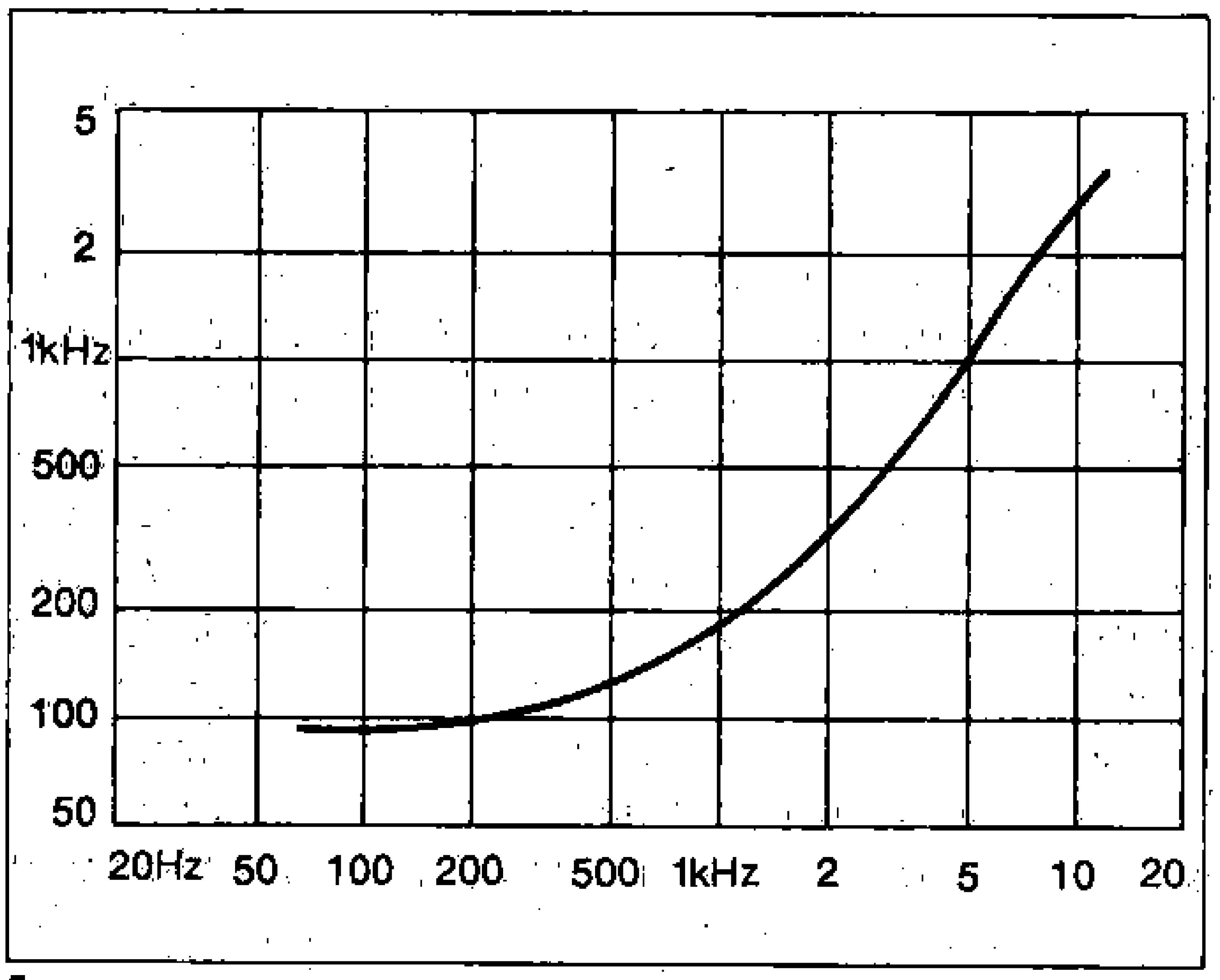


Fig. 5. *Relation entre la largeur de la bande critique et sa fréquence centrale. La largeur de la bande critique augmente quand augmente la fréquence. (En abscisse est indiquée la fréquence centrale, en ordonnée, la longueur de la bande critique.)*

bande critique déterminée, l'intensité de la sensation sonore est inférieure à leur somme et le résultat est assez prévisible, en appliquant la formule de la *loi des puissances,* dite de Stevens. La largeur de la bande critique varie avec le changement de la région de hauteur. Une manière simple de la représenter est d'indiquer sur les ordonnées d'un plan sa fréquence centrale (fig. 5). On voit ainsi par exemple que quand la fréquence centrale de la bande critique est aux alentours de 200 Hz, sa largeur est d'environ 100 Hz tandis que, quand la fréquence centrale est autour de 5 000 Hz, sa largeur avoisine 1 000 Hz.

■ *Effet de masque.* L'effet bien connu, par lequel deux ou plusieurs sons produits ensemble se «troublent» réciproquement, s'appelle *effet de masque.* La situation la plus évidente est celle où les sons forts couvrent les sons plus faibles, mais l'écoute d'un son fort peut aussi être troublée par la présence d'un son moins intense. Dans chaque cas, le son perturbateur est appelé le son *masquant* et le son troublé, le son *masqué.*

D'un point de vue psychoacoustique, l'effet de masque consiste dans l'augmentation du seuil d'audibilité (diminution de la sensibilité) aux dépens du son masqué. Il se mesure par le nombre de dB par lequel on doit augmenter l'intensité parce qu'il tend, toujours en présence du son masquant, à devenir audible. Si, par exemple, un son est couvert par un autre plus fort et s'il est nécessaire d'en augmenter l'intensité de 10 dB pour qu'il devienne audible, on dit qu'il subit un masque de 10 dB.

Le phénomène tend à se manifester régulièrement aux différentes intensités et nous pouvons constater que si l'intensité du son masquant est augmentée d'un certain nombre de dB, le nombre de dB nécessaires pour augmenter l'intensité du son masqué pour qu'il devienne audible est pratiquement équivalent.

La relation réciproque de hauteur entre les fréquences supérieures et inférieures est également importante : les sons de fréquence inférieure masquent plus facilement les sons de fréquence supérieure. L'effet de masque diminue en élargissant l'intervalle entre la

fréquence masquante et la fréquence masquée. Et il est plus sensible si l'intervalle est contenu à l'intérieur d'une des bandes critiques. L'effet maximum survient quand les deux sons ont la même fréquence.

En résumé, nous pouvons dire que, en présence d'un son masquant, les seuils d'audibilité d'un son masqué par un autre deviennent infinis et dépendent de plusieurs facteurs : hauteur et intensité des deux sons et relations réciproques de hauteur et d'intensité entre eux deux. Dans la pratique, comme la composition harmonique des sons naturels est complexe, les facteurs en jeu deviennent multiples; on pense aux cas de deux personnes dialoguant dans une ambiance bruyante ou à un instrument dans l'orchestre.

■ *Sons résultants.* Il en a déjà été question plus haut (cf. Acoustique physique, section *Sons résultants*). On parle du son différentiel, son dont la fréquence correspond à la différence entre celles des deux sons émis ensemble. Si, par contre, on se met dans les conditions favorables de production et d'écoute, il est possible d'entendre, outre les sons différentiels, les sons de fréquence identique à la *somme* et au *produit* des fréquences. A propos de l'objectivité et de la subjectivité de tels sons résultants, la question reste controversée. Il est possible, en effet, de réaliser des expériences diverses et contradictoires entre elles en ce qui concerne leur objectivité; et la structure du tympan est telle qu'elle peut favoriser, lors des stimulations, la formation de nouveaux sons d'origine exclusivement auriculaire.

Entre les deux hypothèses opposées de l'objectivité et de la subjectivité des sons résultants, il y en a une troisième qui admet une certaine existence objective de tels sons dont l'écoute est facilitée par la capacité d'intégration de l'ouïe.

■ *Les phénomènes psychoacoustiques d'ordre temporel.* Le système auditif est aussi caractérisé par une certaine inertie qui se manifeste soit au début *(inertie d'attaque),* soit à la fin *(inertie d'extinction)* d'une excitation. Dans la génération du son, il y a toujours un temps de transition nécessaire pour vaincre l'inertie de la source sonore et l'amener, de l'état de repos, à son régime normal de vibration *(transitoire d'attaque)* et vice versa *(transitoire d'extinction).* La dynamique de tels phénomènes est cohérente avec la nature et la mécanique de la source sonore, et ceux-ci surviennent dans un temps très court. En dessous de 30 ms, tous les transitoires d'attaque apparaissent de durée égale de même que ceux d'extinction, entre 100 et 300 ms, selon qu'il s'agit de sons de faible ou de forte intensité.

La durée des sons influence l'évaluation de l'intensité et de la hauteur. Pour qu'un son soit perçu, il doit avoir une durée minimale qui peut être d'autant plus brève que son intensité est plus haute. Mais en réduisant la durée, on réduit aussi la sensation d'intensité, de même qu'un son plus long apparaît plus fort.

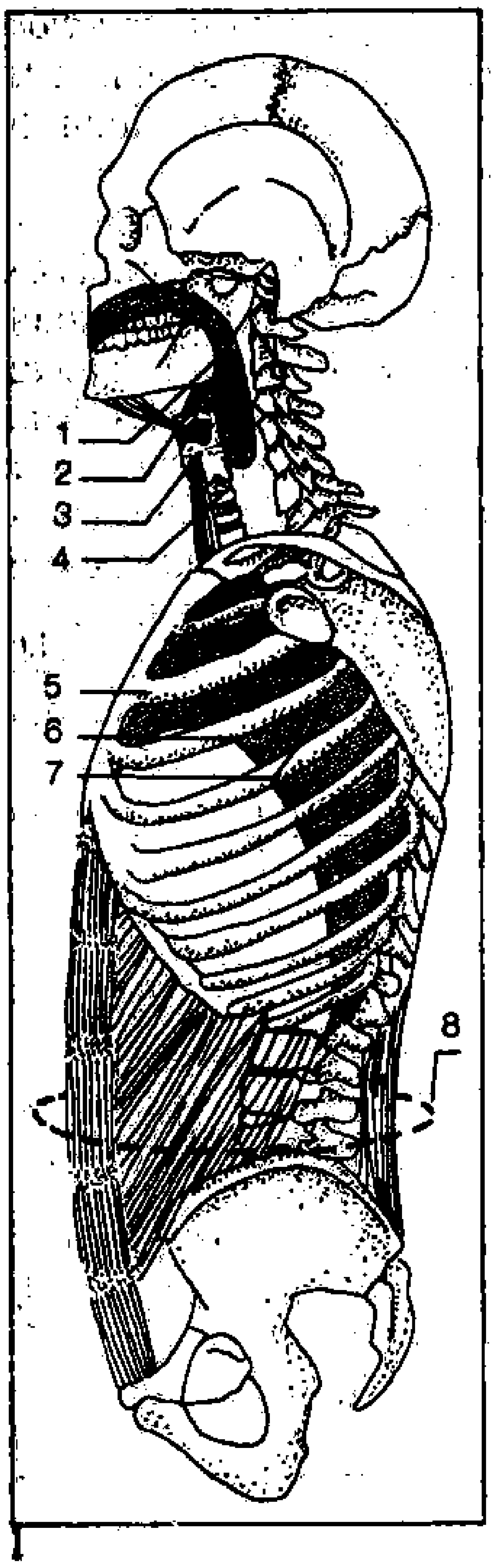
Pour que la hauteur du son soit perçue, il est nécessaire qu'il ait, indépendamment de sa hauteur, une durée minimale de 10 ms. En dessous de cette valeur, la sensation est celle d'un début de bruit. On a pu aussi vérifier que la sensation du son persiste environ 150 ms après la fin de l'excitation sonore. En outre, on tend à sous-évaluer la durée des sons longs et à surévaluer la durée des sons brefs.

■ *Les phénomènes psychoacoustiques d'ordre spatial.* L'identification dans l'espace d'une source sonore prend le nom de *stéréophonie.* La reconnaissance de l'origine d'un son est liée à l'existence des deux appareils auditifs, droit et gauche, qui peuvent recevoir le même signal depuis deux positions différentes. Quand la source sonore se trouve en position frontale par rapport à l'auditeur, l'onde sonore parvient aux deux oreilles en même temps, avec la même phase et la même intensité; l'égale intensité des influx nerveux qui naissent au niveau des deux appareils cochléaires sont interprétés par les centres corticaux comme d'origine centrale. Quand, au contraire, les deux oreilles sont en position asymétrique par rapport à la source, le même signal parvient aux oreilles dans des temps successifs, avec des phases et des intensités différentes et il donne naissance à deux séries d'influx nerveux qui, intégrés au niveau cérébral, sont interprétés comme provenant d'origines différentes. La distance, quant à elle, est évaluée sur la base des expériences du sujet, et, plus facilement que pour la direction, il peut y avoir des erreurs (comme, p. ex., pour les effets d'écoute sur ou sous le vent ou dans les conditions normales). Pour la direction, il y a un *seuil différentiel* pour déterminer la position d'une source sonore ou pour individualiser les directions de deux sources sonores ponctuelles. Ce seuil est nul au-dessous de 6° horizontalement et de 8° verticalement. Tandis que l'intensité ne paraît pas influencer l'identification de la provenance des sons, quand la longueur des ondes perçues commence à dépasser la distance entre les deux oreilles réduisant les effets de la différence des phases, la capacité de reconnaissance dans l'espace diminue progressivement jusqu'aux fréquences basses où cela devient problématique. Pour la stéréophonie, le phénomène de réflexion des ondes est également très important. Est également fondamentale l'*intentionnalité d'écoute,* qui permet d'identifier une personne parlant au milieu d'une foule, sélectionnant sa voix parmi d'autres.

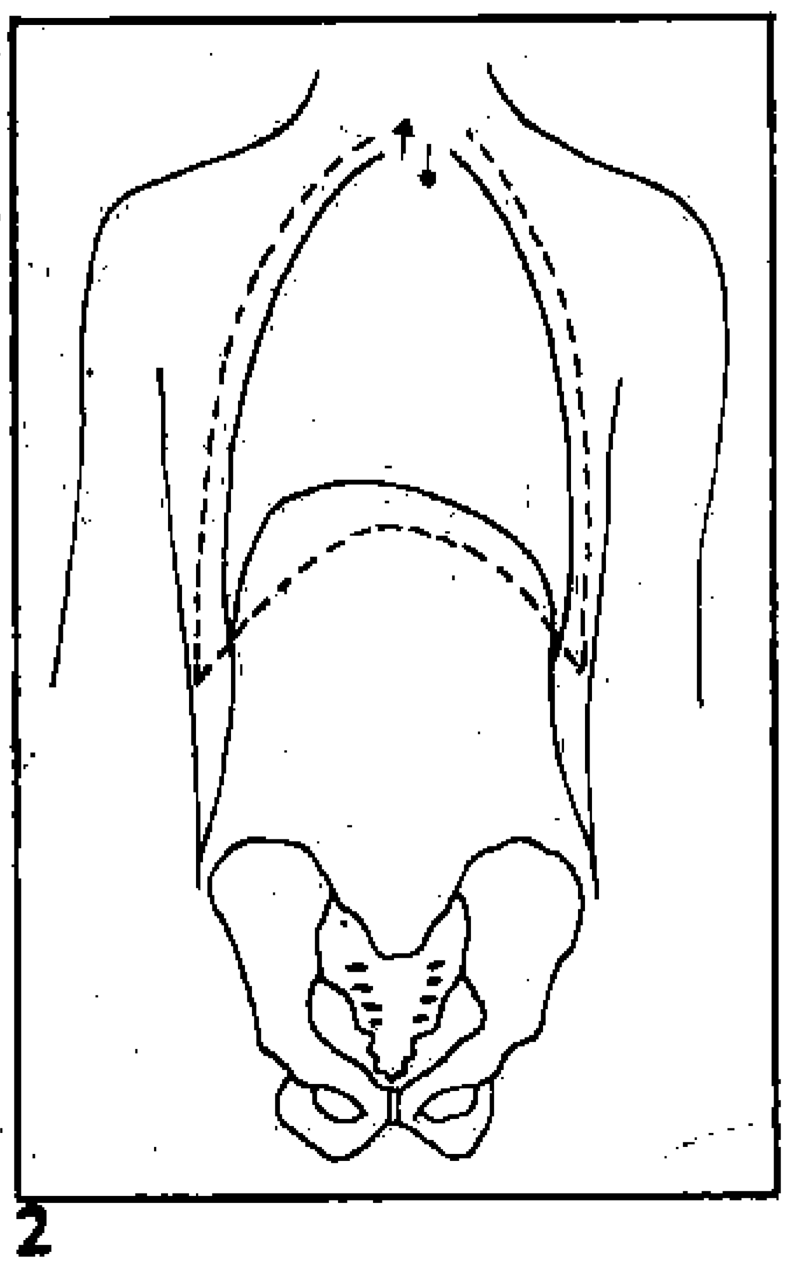
LA VOIX

La voix, le plus important des moyens de communication humaine, est le son généré par l'action du *souffle* faisant vibrer les *cordes vocales* (éléments vibratoires de notre *appareil phonatoire*). Elle est modulée par le parcours dans le *canal vocal,* conduit formé de la cavité de la gorge *(pharynx)* et de son prolongement dans la bouche. Elle est le moyen d'expression musicale le plus important, du moins historiquement. Elle en est, en tout cas, le plus spontané et le plus universel. Sa description concerne tout un chapitre de la physiologie et nécessite des connaissances anatomiques.

La production de la voix ou *phonation* est divisible, dans un but descriptif, en trois fonctions élémentaires : la production du souffle, la génération du son et la modulation de celui-ci. En réalité, les trois fonctions sont indissociables, car il s'agit d'un phénomène unique.



1


2

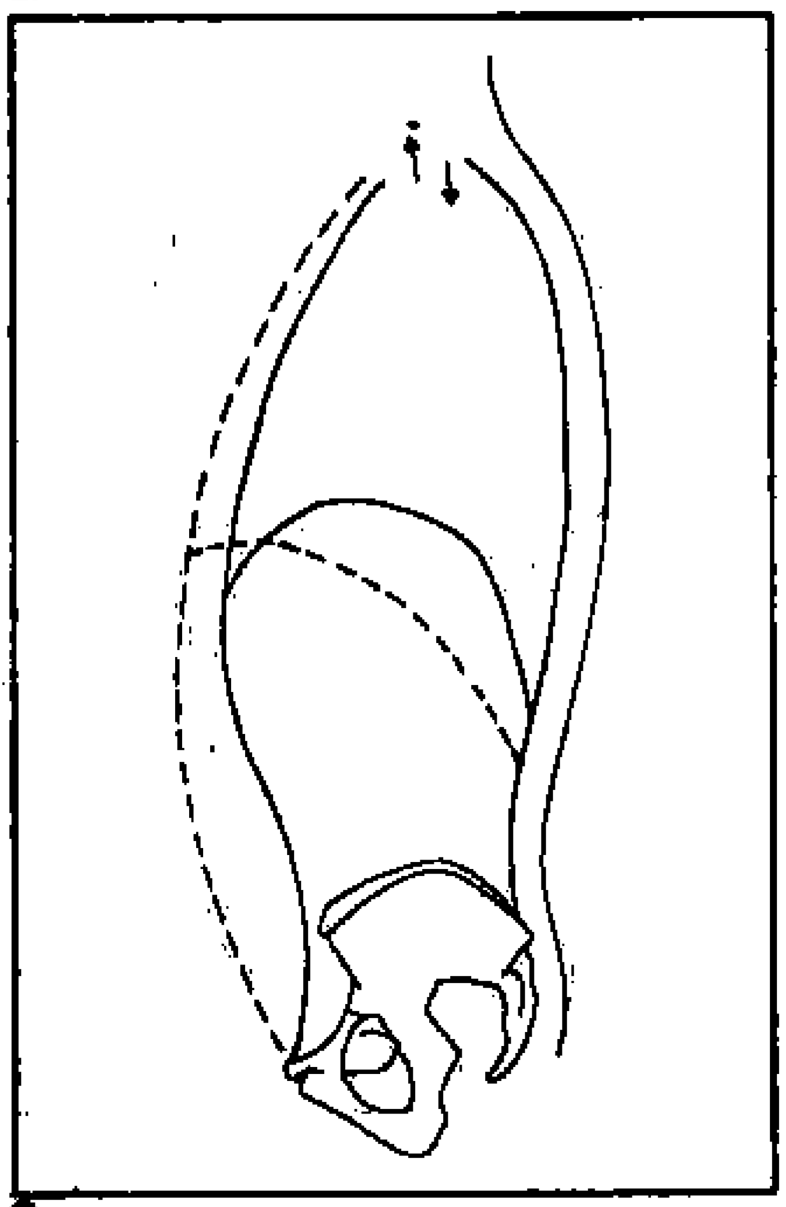

3

Fig. 1. *Schéma des organes participant à la phonation* : 1 *canal vocal*, 2 *os hyoïde*, 3 *larynx*, 4 *trachée*, 5 *cage thoracique*, 6 *diaphragme*, 7 *poumons*, 8 *ceinture musculaire abdominale*.
Fig. 2. *Respiration costale*.
Fig. 3. *Respiration abdominale*.

En première approximation, l'appareil phonatoire peut être schématisé ainsi (fig. 1) : un réceptacle pour l'air (les *poumons*), élastique et inerte, rattaché à une chambre aux parois mobiles (la *cage thoracique*) et appuyé sur un plancher de niveau variable (le *diaphragme*), lequel interagit avec la *ceinture musculaire abdominale*; un tube pour le passage de l'air (la *trachée*) fermé en haut par une valve (le *larynx*) capable de fonctionner comme générateur de sons; un système musculaire de suspension qui, relié au larynx au moyen de l'*os hyoïde*, le maintient fixé au crâne, et avec lui, les poumons et la trachée; un tube de résonance (le *canal vocal*) de forme, de longueur et de volume variables, capable de modifier le timbre du son par résonance. Les connections indiquées présentent l'appareil phonatoire comme un système mécanique complexe, en équilibre instable, où toute variation d'un des éléments retentit sur les autres.

La respiration

Le terme *respiration* est limité à l'activité mécanique nécessaire à la production du souffle. Les organes squelettiques et musculaires qui entourent les poumons interagissent entre eux (fig. 1).

Les organes squelettiques sont : le *bassin*, sur lequel s'insèrent les muscles respiratoires abdominaux et dorsaux, la *colonne vertébrale* et la *cage thoracique*. Le bassin est constitué de trois paires d'os soudés (*ischion, pubis, iléon*) et il est articulé avec l'*os sacré*. A la partie supérieure de celui-ci se dresse la colonne vertébrale constituée de cinq vertèbres *lombaires*, douze vertèbres *costales*, et sept vertèbres *cervicales*. Sur les vertèbres costales s'insèrent douze paires de *côtes*, les sept côtes supérieures (*côtes vraies*), s'unissent en avant au *sternum* formant des anneaux osseux complets; les trois côtes inférieures, incomplètes (*côtes fausses*) se relient à la dernière des vraies côtes tandis que les deux dernières restent *flottantes*. Le complexe formé par les vertèbres costales, les côtes et le sternum constitue la *cage thoracique*. Sur les côtes s'insèrent les *muscles respiratoires* dont la contraction détermine l'élargissement de la cage thoracique. Comme cette augmentation de volume externe s'accompagne d'une diminution des pressions internes, l'air extérieur est aspiré vers les poumons qui se gonflent et l'équilibre des pressions est rétabli. Sur les côtes s'insèrent les *muscles expiratoires* abdominaux et dorsaux. Leur contraction détermine l'inclinaison en bas et en avant des anneaux costaux, la compression des poumons et l'expiration de l'air. Le mécanisme décrit prend le nom de *respiration costale* (fig. 2).

Sur toute la partie inférieure de la cage thoracique est inséré le *diaphragme*, un muscle plat, formant une coupole dont la base est inclinée en haut et en avant, montant à l'intérieur de la cage thoracique jusqu'à la hauteur du quatrième espace intercostal. Il constitue le plancher de la cavité thoracique et, quand il s'aplatit (lorsqu'il se contracte), il s'ensuit un allongement du diamètre vertical qui augmente le volume de la cage thoracique lors de l'inspiration.

Le diaphragme est appuyé sur les viscères, eux-mêmes soutenus par la ceinture musculaire abdominale. Pendant sa contraction, il les déplace vers le bas tandis que les muscles abdominaux se relâchent faisant ressortir l'abdomen. Pendant la phase expiratoire, ils se contractent, replaçant les viscères vers le haut tandis que le diaphragme, en s'opposant à une telle action, règle le mouvement d'ascension. Le mécanisme décrit est appelé la *respiration abdominale* (fig. 3). Les deux composantes, costale et abdominale, s'associent pour donner la *respiration mixte*. Chez les sujets où l'inclinaison des côtes est accentuée, l'équilibre entre les deux types de respiration se déplace vers la respiration costale. C'est ce qui se produit chez les femmes et, en général, chez les sujets longilignes des deux sexes, tandis que chez les hommes et chez les sujets bréviligues, la respiration abdominale prédomine.

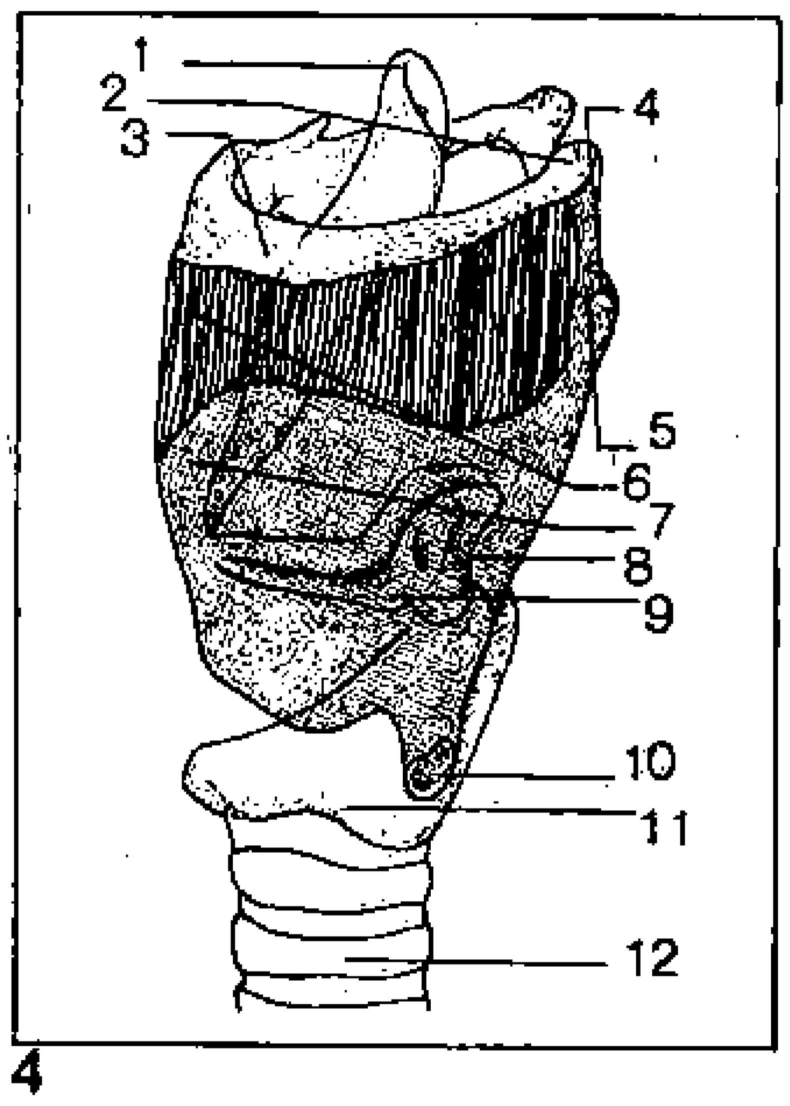
Pendant l'expiration, les poumons soulevés par les viscères et le diaphragme, et comprimés par les côtes, sont étirés vers le haut. Avec eux monte la trachée, au sommet de laquelle se trouve le larynx. Une telle ascension est une composante fondamentale de la production du son.

Le larynx

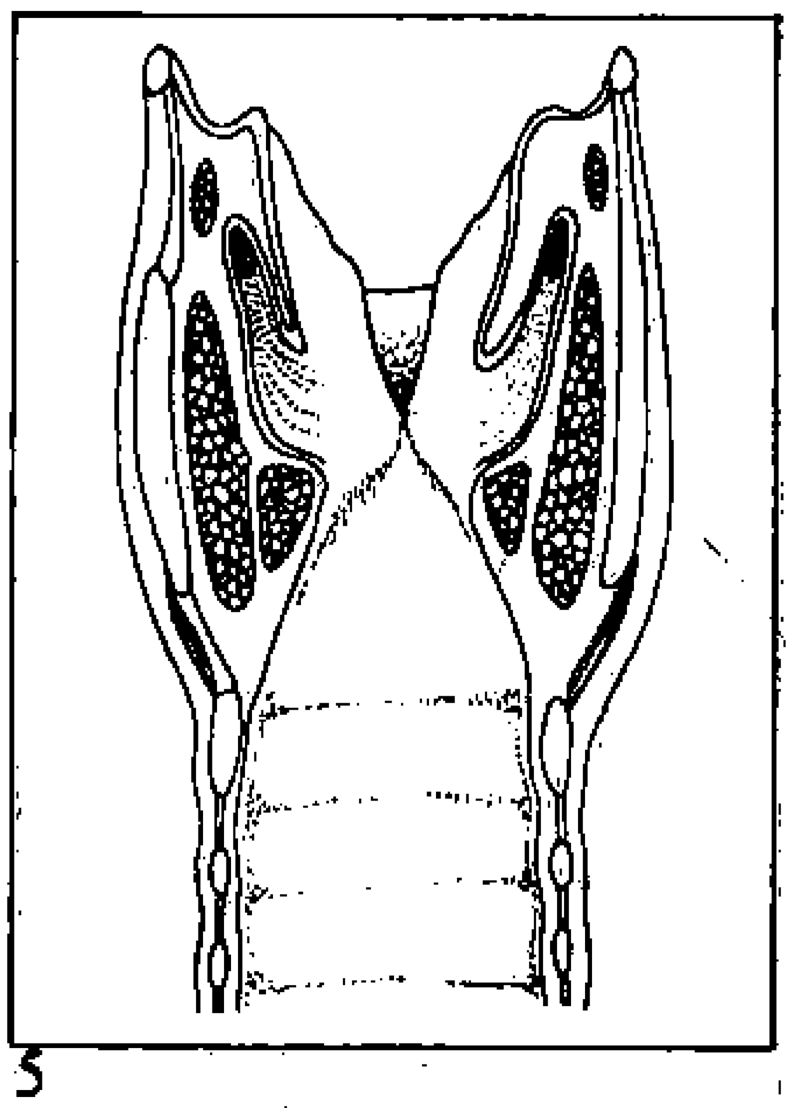
C'est un organe placé en haut de la trachée; sa fonction est de fermer l'arbre respiratoire et de générer des sons. Il est constitué par un squelette cartilagineux et par un certain nombre de muscles, de ligaments et de muqueuses, etc. (fig. 4). La base de

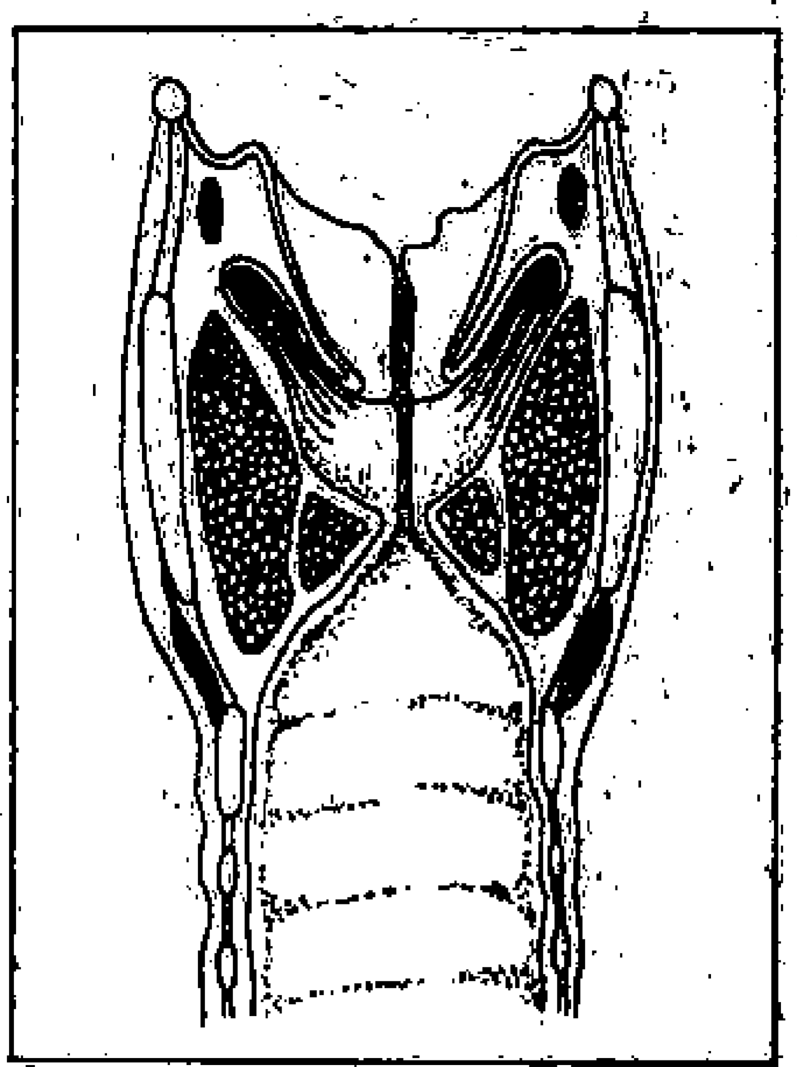
ce squelette est le *cartilage cricoïde* (= en forme d'anneaux). Au-dessus de celui-ci s'articule le *cartilage thyroïde* (= en forme de bouclier) qui se prolonge en bas par deux *cornes inférieures* et en haut par *deux cornes supérieures*. Sur le cartilage cricoïde sont encastrés deux *cartilages aryténoïdes* d'aspect grossièrement tétraédrique, avec une face articulaire incurvée où s'insèrent les *cordes vocales* (fig. 5-6). L'ensemble des cordes vocales s'appelle la *glotte*. Sur l'épine interne du cartilage thyroïde, s'insère l'*épiglotte* dont le rôle est de couvrir la glotte durant la déglutition. Les muscles du larynx peuvent se classer en deux groupes distincts : la *musculature intrinsèque*, constituée par les cordes vocales et par les muscles qui agissent indirectement sur eux, reliant entre eux les cartilages qui composent le larynx ; la *musculation extrinsèque*, constituée par les muscles qui relient le larynx au squelette osseux, agissant aussi indirectement sur les cordes vocales.

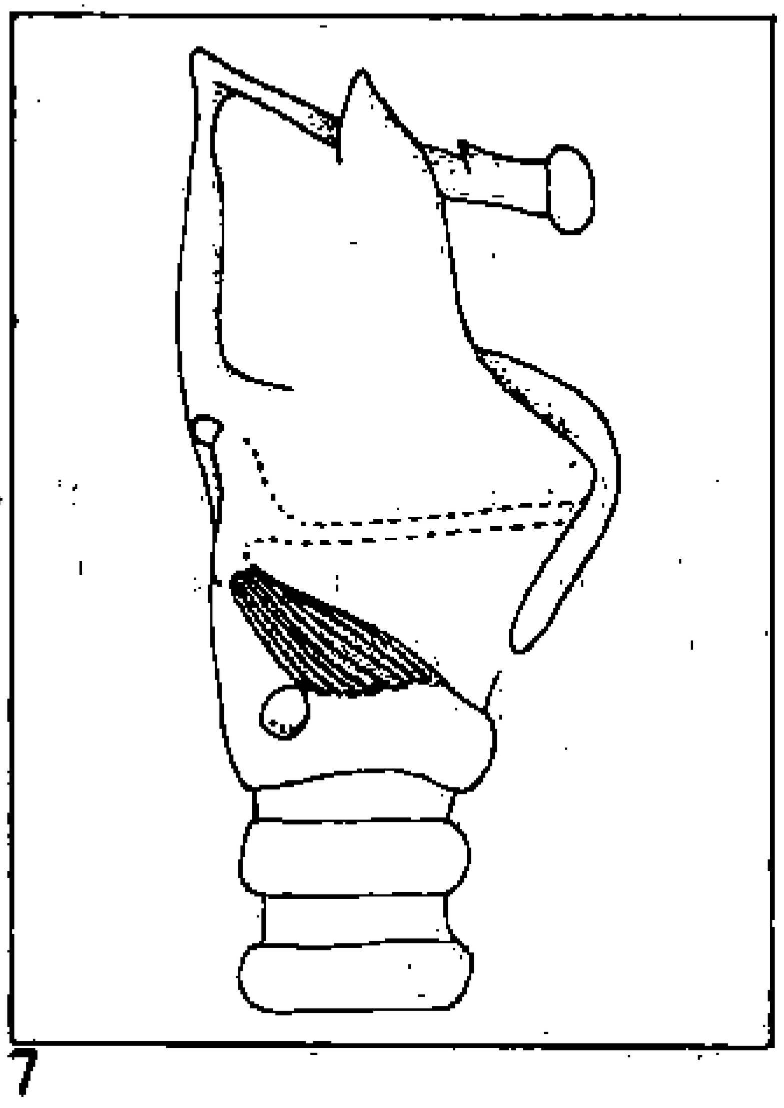
■ *Musculature intrinsèque*. Les *cordes vocales* — terme impropre utilisé par Antoine Ferrein en 1741 pour indiquer les *lèvres vocales* — sont deux organes musculaires prismatiques disposés longitudinalement dans le larynx. Elles s'insèrent en avant sur les deux faces internes du cartilage thyroïde et, en arrière, sur les deux cartilages aryténoïdes. Soudées au cartilage thyroïde, elles ont un bord vibratoire interne qui va de l'épine interne de ce cartilage jusqu'au cartilage aryténoïde correspondant. Du point opposé des cartilages aryténoïdes, partent vers le bas et sur les

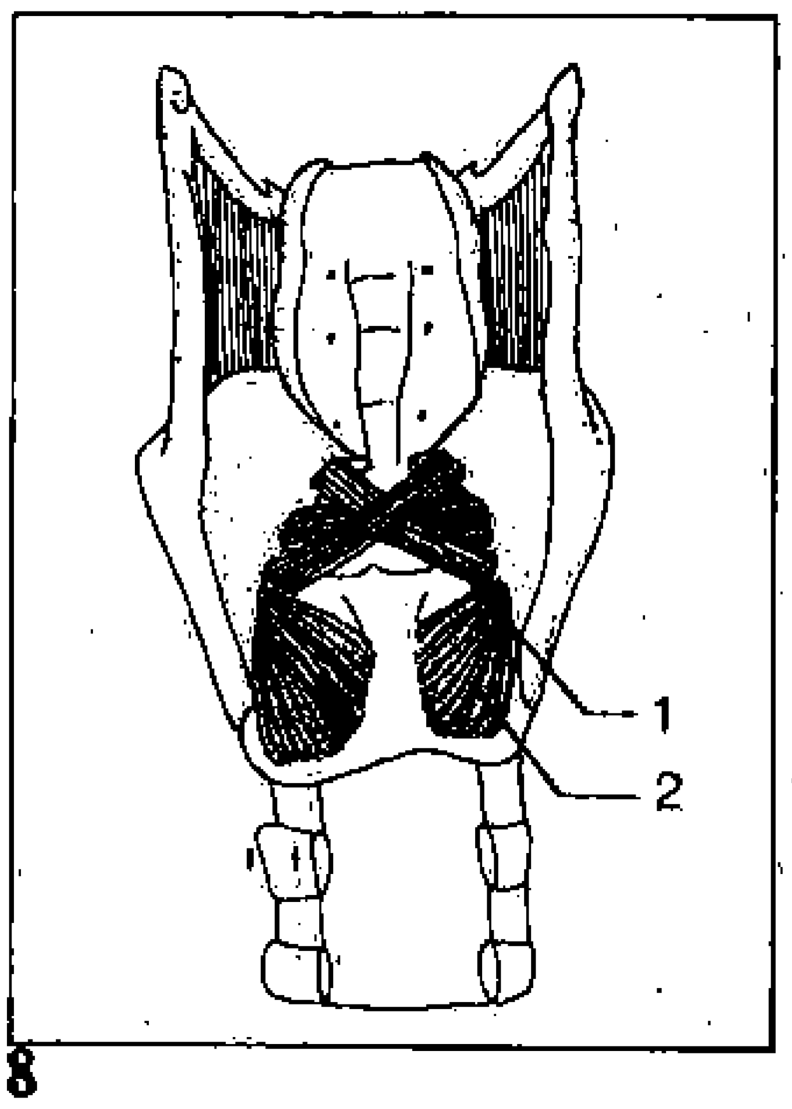


4

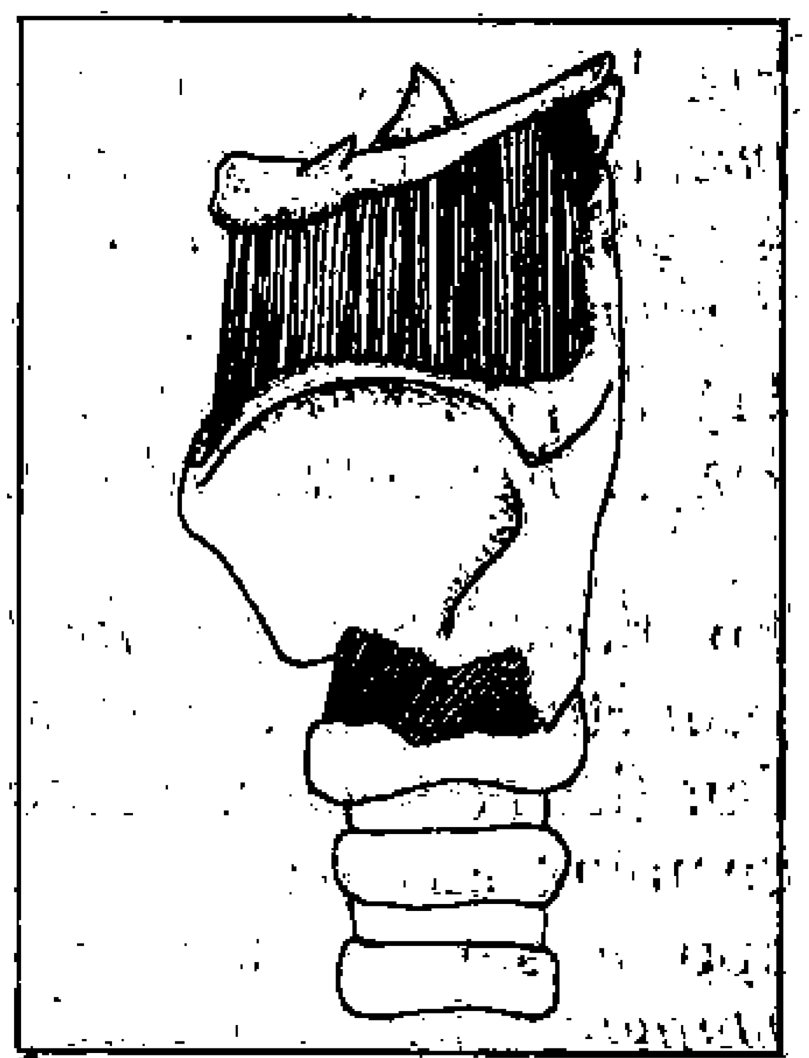

5

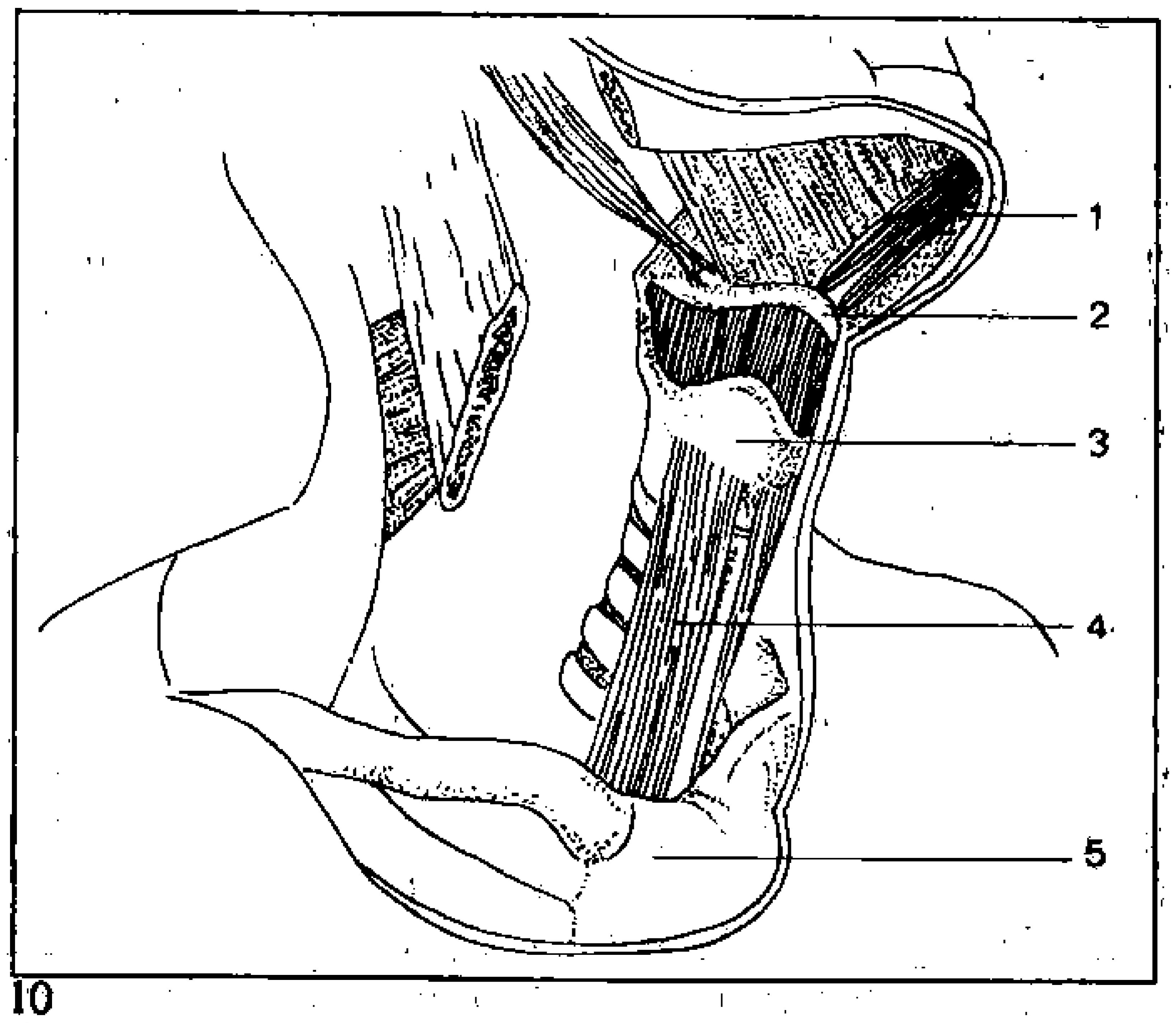

6


7



8


9



10

11

Fig. 4. *Larynx et os hyoïde : 1 épiglotte, 2 grande corne de l'os hyoïde, 3 os hyoïde, 4 ligaments thyroïdiens, 5 corne supérieure du cartilage thyroïde, 6 membrane thyroïde, 7 cartilage thyroïde, 8 cartilages aryténoïdes, 9 cordes vocales, 10 corne inférieure du cartilage thyroïde, 11 cartilage cricoïde, 12 trachée.*
Fig. 5-6. *Section frontale du larynx : 5 cordes vocales ouvertes, en position respiratoire, 6 cordes vocales fermées, en position phonatoire.*
Fig. 7. *Musculature du larynx : muscle crico-aryténoïdien latéral (en gris).*
Fig. 8. *Musculature du larynx : 1 muscle interaryténoïdien, 2 muscle crico-aryténoïdien postérieur.*
Fig. 9. *Musculature du larynx : muscle cricothyroïdien latéral (en gris).*
Fig. 10. *Musculature extrinsèque du larynx (les muscles sternothyroïdiens) : 1 muscles génio-hyoïdiens, 2 os hyoïde, 3 cartilage thyroïde, 4 muscles sternothyroïdiens, 5 sternum.*
Fig. 11. *Musculature extrinsèque du larynx (les muscles constricteurs du pharynx) : 1 cartilage thyroïde, 2 muscles constricteurs du pharynx, 3 muscle cricothyroïdien.*

côtés les *muscles crico-aryténoïdiens latéraux* (fig. 7), qui vont s'insérer sur le cartilage cricoïde. Toujours vers le bas, mais convergeant vers le milieu, se dirigent les *muscles crico-aryténoïdiens postérieurs* qui vont s'insérer aussi sur le cartilage cricoïde. Les cartilages aryténoïdes sont par ailleurs reliés entre eux par les *muscles interaryténoïdes* (fig. 8). En position antérieure et latérale, on trouve les *muscles cricothyroïdiens latéraux* (fig. 9) qui relient l'anneau du cartilage cricoïde au bouclier du cartilage thyroïde.

▪ *Musculature extrinsèque.* Les *muscles sternothyroïdiens* (fig. 10) relient le cartilage thyroïde au sternum et inclinent le cartilage thyroïde grâce à l'action combinée des muscles cricothyroïdiens. Le *muscle constricteur inférieur du pharynx* (fig. 11) fait partie des parois postérieures et latérales du pharynx et contribue à former une caisse de résonance pour la voix.

▪ *Os hyoïde.* C'est un os en forme de U placé immédiatement au-dessus du cartilage thyroïde sur le plan horizontal (fig. 11,1). Il soutient le larynx au moyen de la *membrane thyro-hyoïdienne* et, en particulier, ses *grandes cornes* sont reliées aux cornes supérieures du cartilage thyroïde par le ligament *thyro-hyoïdien.* Il a une fonction de jonction entre le larynx et le squelette osseux; sur lui s'attachent un grand nombre de muscles orientés dans différentes directions, qui déterminent la position du larynx dans le cou. Parmi eux, on retiendra les *muscles génio-hyoïdiens* qui unissent l'os hyoïde à la face antéro-interne de la mandibule.

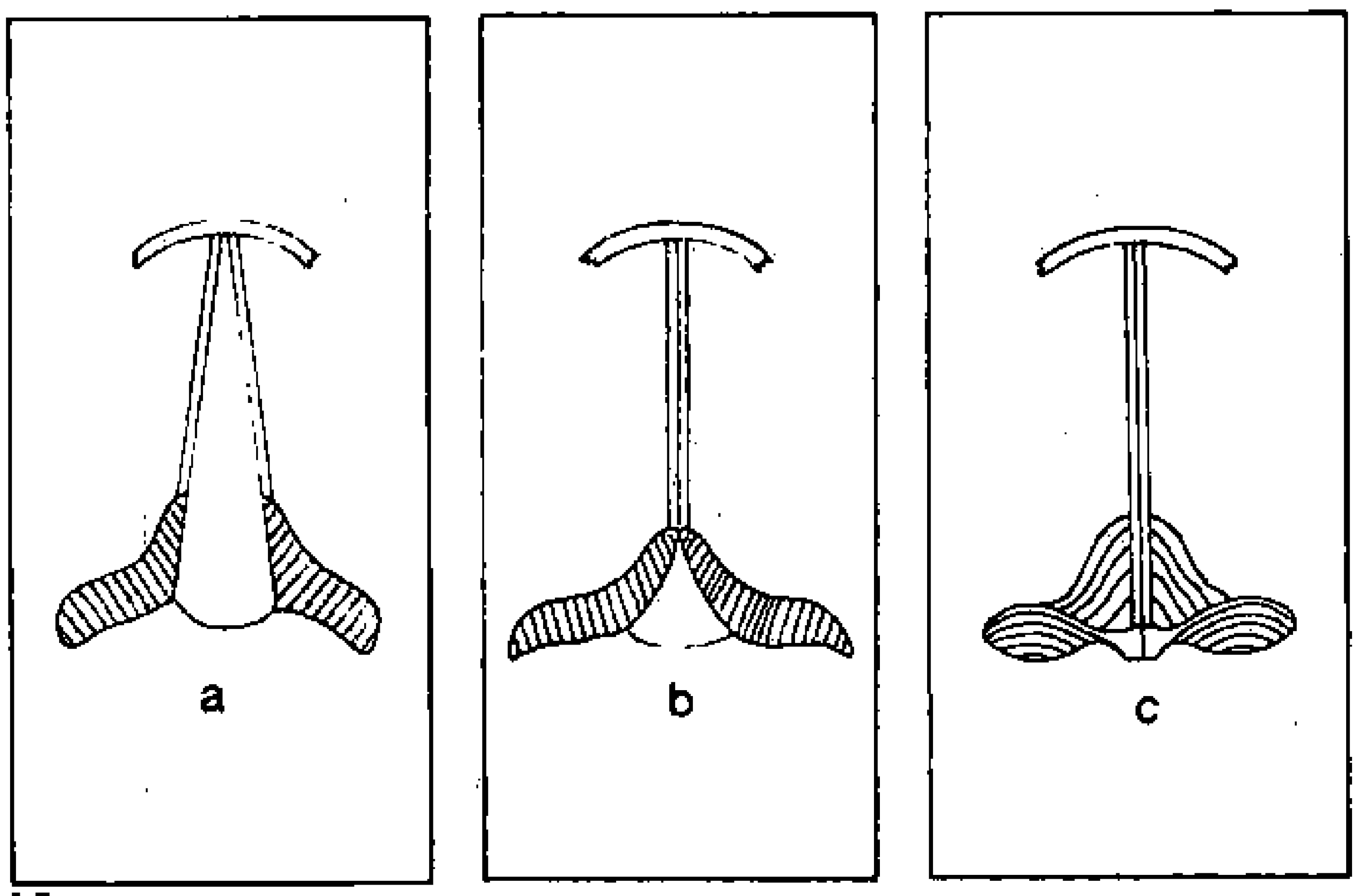
Comportement phonatoire du larynx

Lors de la respiration normale, la contraction des muscles crico-aryténoïdiens postérieurs et interaryténoïdiens font dévier les cartilages aryténoïdiens, donnant lieu à une plus grande ouverture entre les cordes vocales de forme grossièrement triangulaire (fig. 12 a). Quand, au contraire, entrent en action les muscles crico-aryténoïdiens latéraux, les cartilages aryténoïdiens se ferment au centre mettant en contact les cordes vocales qui, ainsi, obstruent le flux d'air. On a alors une augmentation de la pression sous-glottique jusqu'à ce que la force de celle-ci devienne supérieure à la force d'occlusion de la glotte et que les cordes vocales s'écartent. A ce moment, la diminution de pression provoquée fait se refermer les cordes vocales au centre; l'occlusion se rétablit et le cycle recommence. La fréquence avec laquelle le phénomène se répète (et donc la hauteur du son produit) est d'autant plus élevée que la tension des cordes vocales est plus grande.

Les modalités de tension des cordes vocales sont au nombre de trois, une active et deux passives :

1. Les cartilages aryténoïdes, quand ils se ferment, laissent entre eux un espace; et quand ils se bloquent dans cette position, les cordes vocales peuvent se contracter activement. Pour que cela survienne, il faut également que le cartilage thyroïde soit fermé et que les muscles sternothyroïdiens se contractent. Ceux-ci relient entre eux de façon rigide le larynx au sternum et font vibrer la cage thoracique. Le comportement décrit correspond à celui du cri et, lors du chant, il correspond au *registre bas* dit de *poitrine* (fig. 12 b).
2. Si les cordes vocales se laissent distendre passivement, les cartilages aryténoïdes peuvent compléter leur mouvement en les étirant encore. Les cordes vocales, ainsi distendues, peuvent émettre des sons de plus en plus aigus (et ce jusqu'à la zone dite de *passage* entre le médium et l'aigu). Les sons émis correspondent au *registre médian* ou *mixte* (fig. 12 c).
3. Si, au cours de la remontée du larynx décrite au chapitre de la respiration, le cartilage thyroïde s'incline en avant, les cordes vocales sont distendues aussi vers l'avant et donnent naissance à des sons du *registre aigu* ou *de tête.* Cette inclinaison peut être obtenue par l'action des muscles sternothyroïdiens ou des muscles génio-hyoïdiens avec interposition de l'os hyoïde (fig. 13). En réalité, les trois mécanismes décrits ci-dessus n'entrent jamais en action séparément. Les situations les plus fréquentes sont au nombre de trois :

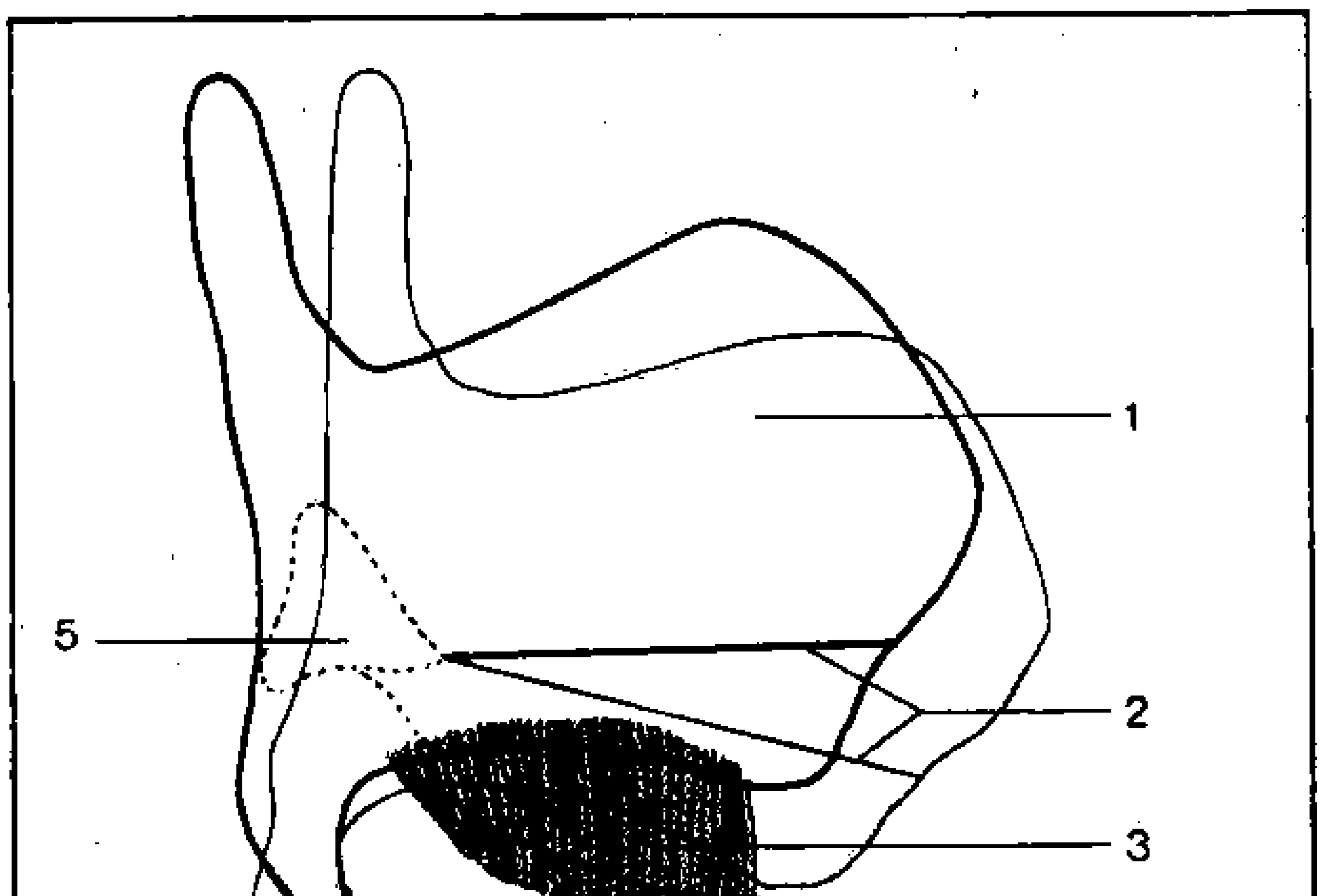
1. Les trois actions tendent à se manifester séparément ou successivement. Dans ce cas, la voix a des timbres différents selon la hauteur, et les trois registres s'identifient aisément (voix non éduquée).



12

Fig. 12. *Dessin schématique des différentes positions de la glotte :* a) *respiration normale,* b) *cordes vocales en position pour le cri,* c) *traction des cordes vocales en arrière du registre médian.*

Fig. 13. *Comportement phonatoire du larynx : le passage au registre de tête est dû à l'inclinaison en avant du cartilage thyroïde. L'allongement de son épine interne détermine l'étirement des cordes vocales qui y sont insérées :* 1 *cartilage thyroïde,* 2 *cordes vocales,* 3 *muscle cricothyroïdien,* 4 *cartilage cricoïde,* 5 *cartilages aryténoïdes.*



13

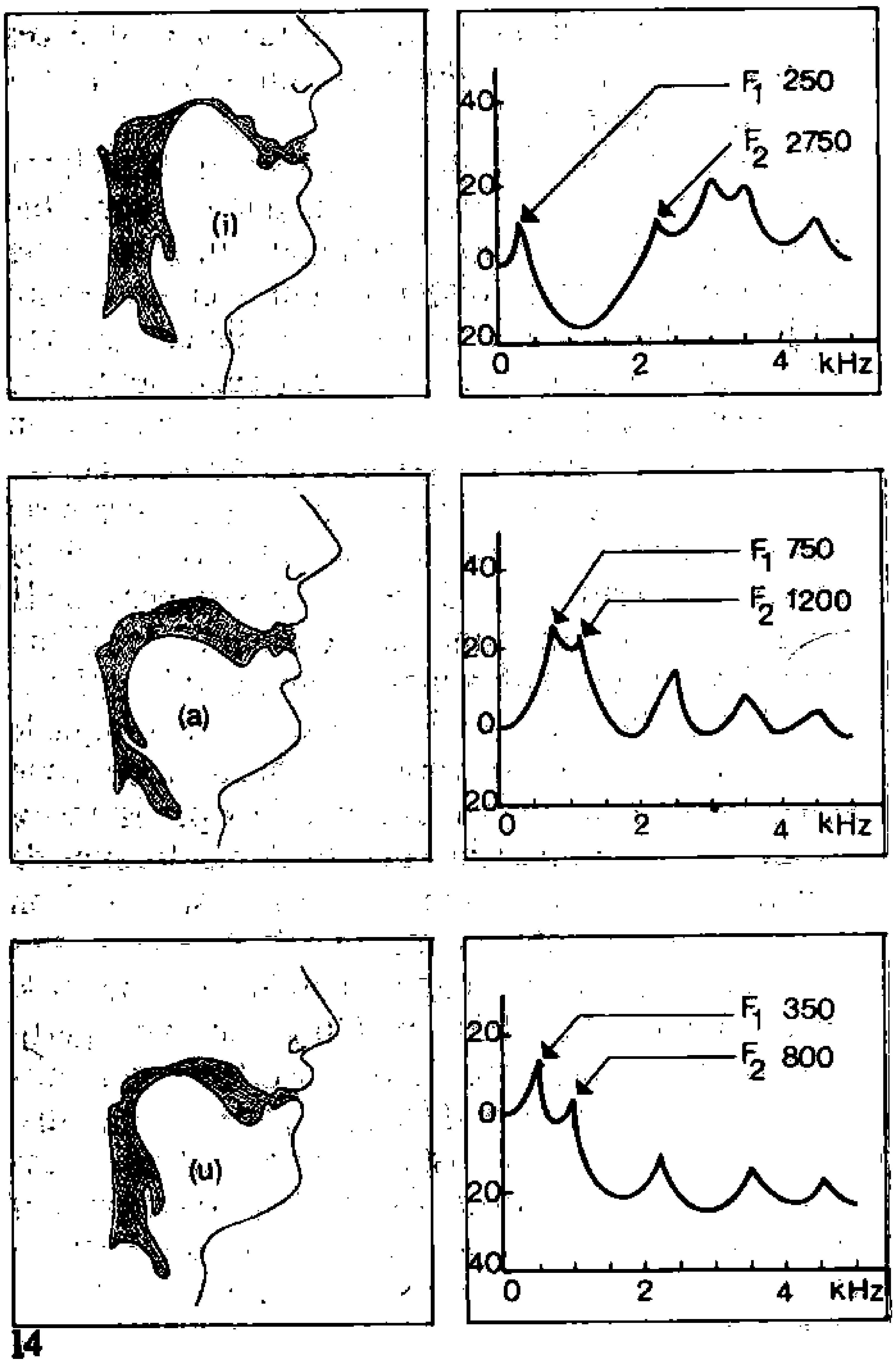
2. En l'absence de contraction active, les deux mécanismes de distension passive entrent en action en même temps jusqu'aux notes les plus basses. On ne remarque pas de changement sensible du timbre de la voix aux différentes hauteurs et on parle d'absence de registre (voix naturellement posée).
3. La contraction active se manifeste à tous les registres. Le timbre du cri qui caractérise la *voix de poitrine* dure tant qu'il est imposé (techniques romantiques).

Techniques vocales
Dans la pratique vocale, on identifie différents types d'émission de la voix, correspondant à différents comportement phonatoires, que l'on appelle des *techniques vocales*. D'un point de vue esthétique, les techniques vocales ont des fonctions d'expression ou de style. D'un point de vue physiologique, elles sont individualisées par plusieurs mécanismes élémentaires :
— *la respiration*. Type d'inspiration (abdominale, costale, combinée); type d'expiration (contrôle appliqué en correspondance avec : la musculature lombaire, l'insertion pubienne des muscles droits de l'abdomen, l'insertion costale de ceux-ci);
— *la production du son*. Tension des cordes vocales (contraction active, passive, mixte); mécanique des changements de registre (par avancée de la mandibule et, par conséquence, traction sur l'os hyoïde et sur les cordes supérieures du cartilage thyroïde ou par contraction des muscles sternothyroïdiens, comme lors du baillement).
— *la modulation du son*. Musculature pharyngée (elle peut être contractée ou non); articulation maxillo-temporale (elle peut être en position de repos avec la mandibule ou orientée vers l'avant).

Etendue vocale
L'étendue vocale musicalement utile d'une voix éduquée, quelle que soit sa classe (basse, médiane ou aiguë) est en moyenne de deux octaves même si, parfois, l'attitude du larynx lors de l'émission du son dépasse largement une telle limite. Pour ce qui est des voix non éduquées, on observe une incapacité de changer de registre et leur étendue vocale musicalement active reste très limitée.

Classification des voix
La voix adulte est un caractère sexuelle secondaire. On a donc deux grandes classes très distinctes : la voix masculine et la voix féminine, la seconde se plaçant en général une octave au-dessus de la première.
A l'intérieur de chacune d'entre elles, on observe une grande diversité d'étendue et de timbre. Pour ce qui est du timbre, on n'a pas encore de connaissances sûres. Pour ce qui est de l'étendue, on a l'expérience des siècles, grâce à laquelle nous connaissons toutes les possibilités de la voix tandis que nous évaluons à l'oreille les caractéristiques du timbre. Les exigences d'écriture des compositeurs ne correspondent cependant pas à la variabilité continue de l'étendue vocale. On répertorie cependant trois sortes de voix — basse, médiane, aiguë — pour chacun des deux types de voix : masculine et féminine. On identifie ainsi six classes de voix principales qui, du grave à l'aigu, sont : basse, baryton, ténor (voix masculines); contralto, mezzo-soprano, soprano (voix féminines). Une telle subdivision est insuffisante pour la musique lyrique ou l'on utilise d'autres subdivisions. *Basse* : b. profonde, b. noble, b. chantante; *baryton* : bar. basse, bar. dramatique, bar. de Verdi, bar. chantant; *ténor* : t. de moyen caractère, t. dramatique, t. lyrique, t. léger; *contralto* : c. absolu, mezzo-contralto; *mezzo-soprano* : grave, central, aigu; *soprano* : s. dramatique, s. lyrique, s. léger.

Phonétique
La voix, prélevée au niveau du larynx et enregistrée par un oscilloscope, a une forme d'onde en dents de scie et son analyse montre une structure d'harmoniques à l'intensité progressivement décroissante du grave à l'aigu. Son timbre est métallique comme on peut le vérifier en écoutant sa voix avec les oreilles bouchées.
Lors de son parcours dans le canal vocal, l'air en vibration rencontre un certain nombre de cavités dont les plus importantes sont au nombe de deux : la cavité pharyngée et la cavité buccale. Elles se comportent en résonateurs et renforcent les harmoniques dont la fréquence de vibration correspond à la fréquence de résonance. Comme la forme et les dimensions de ces deux cavités ne sont pas bien définies, ce renforcement ne se produit pas que pour les seuls harmoniques, mais pour des groupes appelés *formants*. Ceux-ci sont multiples, mais les plus importants sont les deux inférieurs. Le premier dépend de la cavité pharyngée, c'est le plus bas et le second de la cavité buccale.
Bien que peu déterminées, la forme et les dimensions du canal vocal sont très variables en raison des mouvements du larynx, de la mandibule, de la langue et des lèvres. Ainsi pour prononcer le son «i», la langue, placée à la racine des incisives inférieures, se déplace en haut et en avant pour toucher avec ses côtés toute l'arcade dentaire supérieure jusqu'aux canines, tandis que la base laisse un espace libre dans la cavité pharyngée. Il en résulte deux cavités : une grande, pharyngée, qui renforce un grouge d'harmoniques (formant 1) autour de 250 Hz et une petite, entre la langue, le palais inférieur et les incisives supérieures, qui en renforce un autre (formant 2) autour de 2 750 Hz (fig. 14). Les autres voyelles — qui en français sont au nombre de onze, mais qui peuvent être de nombre différent dans les autres langues — sont produites par des positions déterminées des différents organes. Les voyelles sont, en fait, des modulations du timbre du son glottique, obtenues par résonance, et donc indépendantes de la hauteur. Elles dépendent de la forme imposée au canal vocal par l'articulation des sons.
Le timbre des voyelles présente déjà une grande variabilité chez un même individu et a fortiori chez des personnes différentes, surtout si elles sont de sexe, d'âge et de langues différents. Pour comprendre les voyelles, notre oreille est plus habituée à évaluer les rapports des timbres des voyelles plutôt que leur couleur dans l'absolu. Pour cela, elle est aidée par la présence des consonnes. Ceci explique que dans le chant, bien que les voyelles soient modifiées par rapport à la voix parlée, on comprenne quand même les paroles.



14

Fig. 14. *Production des voyelles : comportement articulaire dans l'émission des voyelles* i, a, u, *avec leur spectre acoustique respectif. (Les fréquences sont en abscisse, l'intensité en ordonnée,* F_1 *désigne le formant 1,* F_2 *le formant 2.)*

— *Les sons nasonnés.* L'abaissement du voile du palais fait dévier toute la colonne sonore ou seulement une partie par la cavité nasale. Ceci modifie le comportement du système de résonance et, par conséquent, déplace la fréquence des formants ou atténue des régions déterminées de fréquence. Quand la déviation par le canal nasal est totale, comme quand on prononce les consonnes nasales « n », « m », « gn », il en résulte une atténuation globale de l'intensité du son.

— *Consonnes.* Pour chaque son, il y a des transitoires d'initiation et d'extinction qui, comme les musiciens le savent bien, constituent des moments musicaux particulièrement expressifs. Quand, en même temps que ceux-ci, au moyen de *mouvements articulaires,* on provoque une diminution ou un arrêt momentané du passage de l'air, apparaissent des phénomènes acoustiques de types variés : silence momentané (en cas d'occlusion), bruits variés (explosifs, sibilants, répétés) accompagnés par l'émission de voix et par la déviation de celle-ci par le canal nasal. Dans tous les cas, les mouvements articulaires, nécessaires pour produire ces phénomènes, altèrent momentanément le profil du canal vocal et l'allure des formants. Ces divers phénomènes d'altérations sont perçus globalement par notre oreille comme des *consonnes,* lesquelles sont regroupées en *occlusives, nasales, latérales, vibrantes, constrictives* ou *fricatives,* selon l'importance et l'emplacement de l'obstacle au flux d'air phonatoire.

L'intonation

La régulation de la tension des cordes vocales, afin d'obtenir l'intonation correcte des mélodies, est donnée par l'action combinée de la musculature intrinsèque du larynx et par les muscles sternothyroïdiens ; ceci se déroule pendant la remontée des poumons et de la trachée lors de l'expiration. En cas de comportement respiratoire incorrect, responsable d'une réduction de l'ascension du larynx, la force de sa musculature intrinsèque ne suffit pas pour avoir la tension nécessaire des cordes vocales et donc l'intonation désirée.

Résumé

La production de la voix est le résultat de l'adaptation du système de fermeture des poumons (larynx) au moyen de la glotte pour entrer en vibration par l'effet de la pression aérienne sous-glotique. Il y a trois mécanismes entrant en jeu dans cette fermeture : adduction des cordes vocales par rotation postérieure des cartilages aryténoïdes, renforcement de cette fermeture par une contraction active des cordes vocales, renforcement supplémentaire par étirement de ceux-ci à la suite de l'inclinaison du cartilage thyroïde ; à ces mécanismes correspondent différentes conditions de vibration de la glotte et donc trois registres de voix.

Au cours de chaque acte respiratoire, le complexe pulmonaire, compris entre la tête et le diaphragme, doit accomplir régulièrement une ascension et une descente ; le larynx, qui en constitue également l'élément de suspension, a sa position réglée par une rangée de muscles qui le tirent. En particulier, les muscles sternothyroïdiens, outre le fait qu'ils le fixent à la cage thoracique, le mettent en vibration en même temps qu'ils facilitent l'inclinaison du cartilage thyroïde. Simultanément, la langue et la mandibule, avec leurs mouvements articulaires, collaborent à l'inclinaison du cartilage thyroïde par la traction qu'exercent les muscles génio-hyoïdiens sur l'os hyoïde et sur les cornes supérieures du cartilage thyroïde. Le comportement vibratoire du larynx dépend aussi d'un délicat équilibre entre les forces internes et externes, agissant sur la glotte, équilibre qui se déplace dans des positions différentes selon les techniques vocales adoptées.

Le système de suspension du larynx au crâne — permis par l'os hyoïde, la mandibule et de nombreux muscles — peut modifier la forme et la dimension du canal vocal en altérant ses caractéristiques de résonance. A chaque position articulaire correspondent des timbres vocaux déterminés qui peuvent être ultérieurement modulés par les mouvements articulaires dans la prononciation des consonnes.

ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE

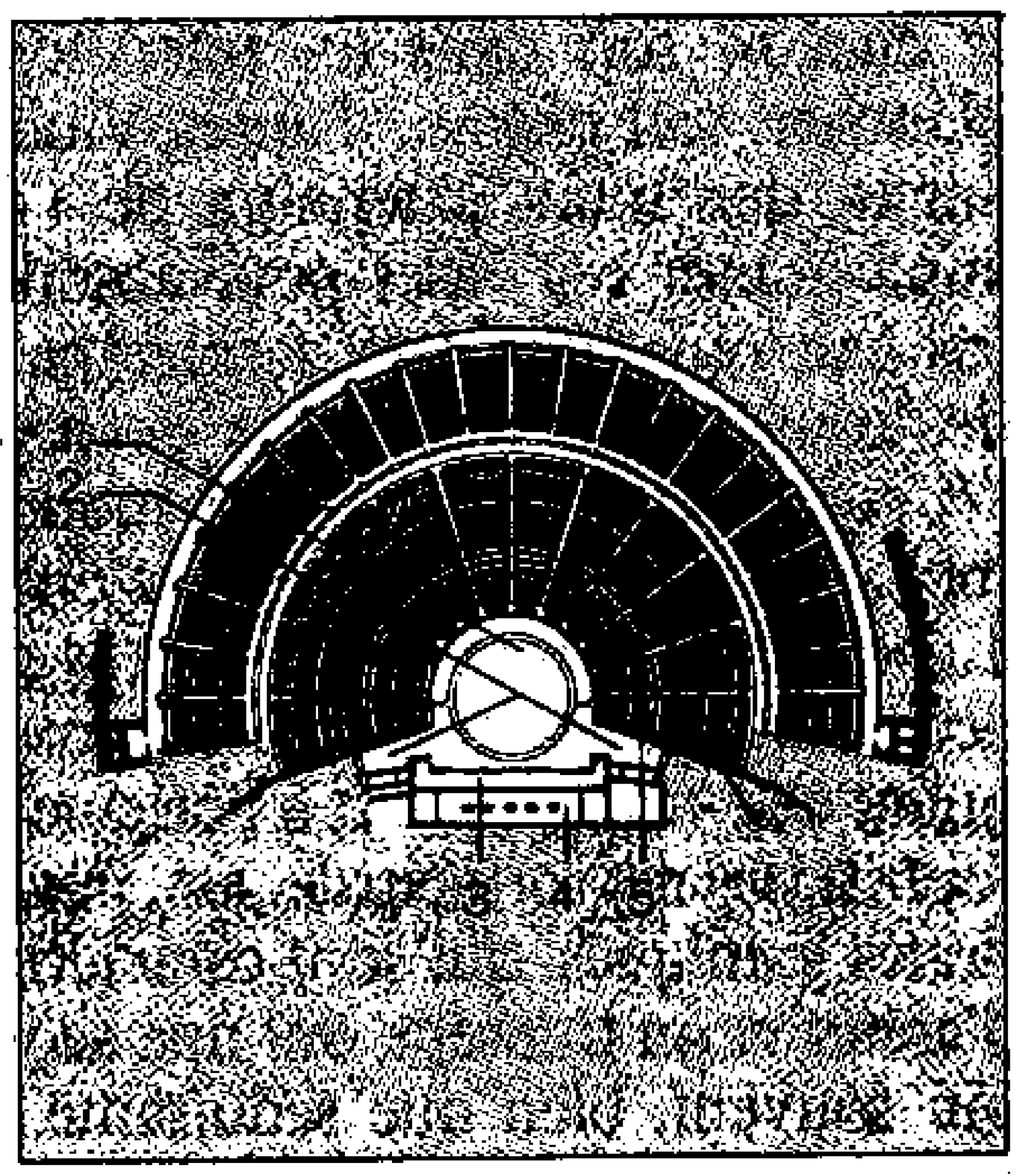
Le son dans l'espace

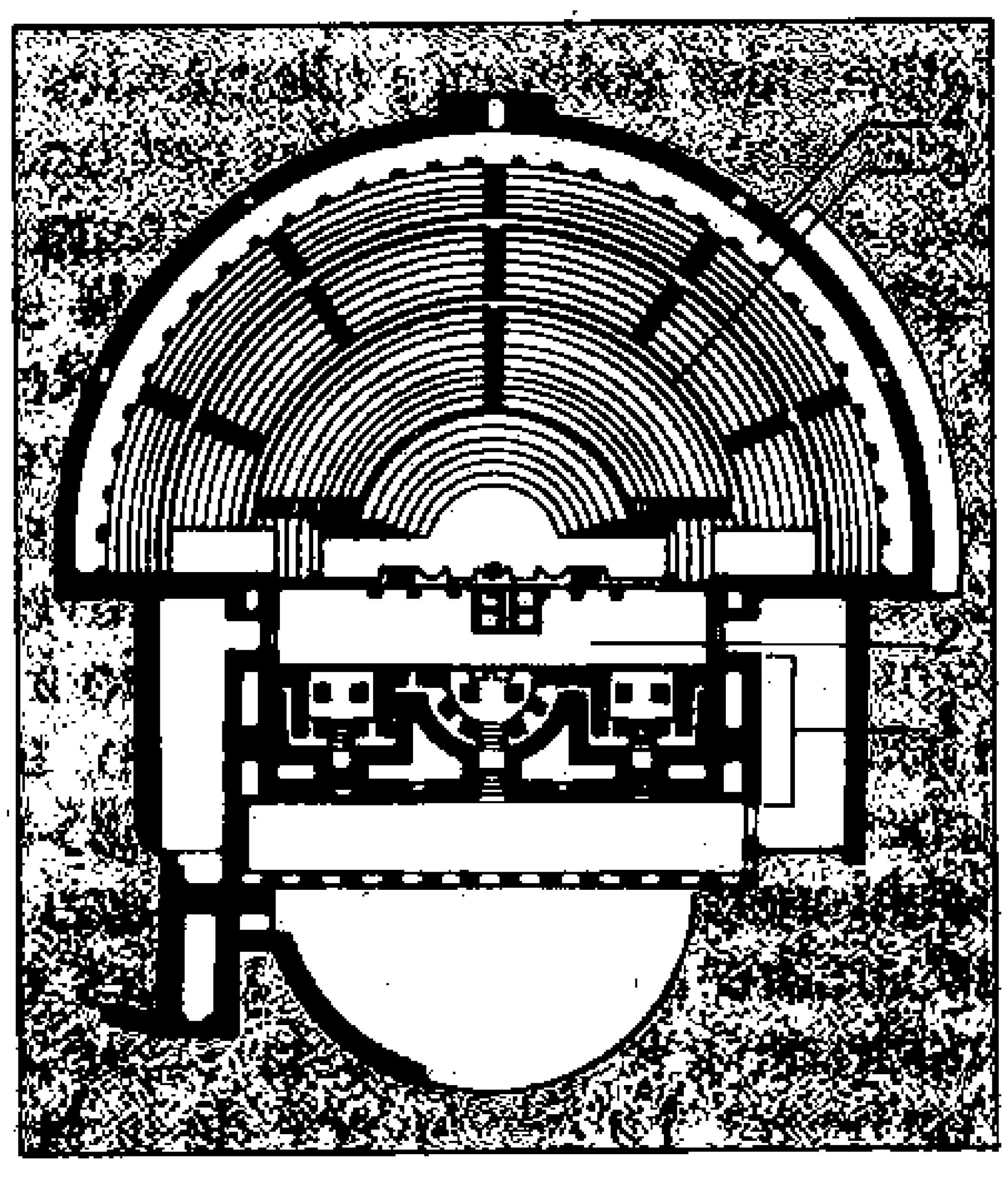
Les problèmes de l'acoustique architecturale sont principalement liés au phénomène de la réflexion sonore.

Le son se déplace dans l'espace sous la forme de vibrations, par des condensations et des raréfactions du milieu élastique (le plus souvent l'air) dans lequel se produit le phénomène de la transmission sonore.
L'énergie acoustique se propage uniformément et dans toutes les directions par des ondes sphériques; elle diminue au fur et à mesure que la distance augmente : plus précisement l'intensité du son perçu est inversement proportionnelle au carré de la distance. Lorsque les ondes sonores rencontrent un obstacle rigide (incapable de vibrer ou alors avec des propriétés vibratoires différentes de celles du milieu pris en considération), elles sont réfléchies comme les ondes lumineuses avec un angle de réflexion égal à l'angle d'incidence.
Les ondes sonores ont cependant une longueur d'onde bien supérieure à celle de la lumière; le phénomène de la réflexion ne se produit donc pas toujours de la même façon. Il peut arriver par exemple que des sons à basse fréquence (des sons «graves») ne soient pas affectés par des obstacles de dimensions réduites du fait de leur grande longueur d'onde, et qu'ils les franchissent sans provoquer de réflexion. La réflexion est ainsi déterminée par la longueur d'onde et par les dimensions de l'obstacle.
Les «rayons» sonores se comportent également de façon analogue aux rayons lumineux lorsqu'ils rencontrent des surfaces concaves (qui les concentrent) ou convexes (qui les dispersent). Le premier type de surface comprend les parois courbes que l'on dispose derrière l'orchestre, les coupoles et les parois courbes que l'on dispose derrière le public; elles produisent de véritables «focalisations» sonores qui concentrent le son dans un point précis de la salle ou, comme dans le dernier cas, peuvent le renvoyer à la source sonore.
Dans une salle, l'auditeur perçoit donc un son *direct* qui provient de la source sonore, et toute une série de réflexions provoquées par les «obstacles» (les parois, le plafond, etc.). Le son direct parvient en premier à l'auditeur; il est suivi, quelques instants plus tard, par les réflexions; c'est leur combinaison qui détermine le son d'ensemble perçu par l'auditeur. Toutefois, alors que le son direct cesse avec l'arrêt de l'excitation de la source sonore, le son engendré par les réflexions se prolonge pendant un court laps de temps. Cette persistance du son et sa cessation progressive sont appelées «réverbération»; le temps nécessaire pour réduire le niveau d'une pression sonore de 60 dB (intensité qui correspond à l'étendue moyenne des compositions musicales entre les sons les plus faibles et les plus forts) est mesuré en secondes et est appelé temps de réverbération. On le mesure habituellement à la fréquence de 512 Hz *(do)* mais il est préférable, pour obtenir une plus grande précision, d'utiliser une gamme de fréquences plus vaste (entre 128 et 4096 Hz).
Le retard entre le son direct et le premier son réfléchi est tout à fait perceptible; dans sa *Zoonomie* (1795) Erasmus Darwin rapporte que grâce à ce principe un aveugle, Justice Fielding, arrivait, en ne prononçant que quelques mots, à calculer avec une extraordinaire approximation les dimensions d'une pièce dans laquelle il entrait pour la première fois. Dans une étude très documentée sur 47 salles de concert parmi les plus prestigieuses, Leo Beranek, l'un des plus grands spécialistes en acoustique, a evalué ces «retards» (*initial time delay gaps*) entre 8 et 71 millièmes de seconde.
Une des difficultés les plus sérieuses dans l'élaboration du projet acoustique d'une salle est constitué par la possibilité d'écho. L'écho est une réflexion sonore que l'on perçoit distinctement avec un certain retard par rapport à la perception directe du son d'origine (il peut toutefois se produire également entre deux réflexions). La perception de l'écho varie selon les personnes et selon les possibilités de l'oreille. La sensation produite par chaque impulsion sonore reste un court instant dans l'oreille après la cessation de la stimulation. L'estimation de cette «persistance» de la sensation qui conditionne la possibilité de l'écho donne des valeurs différentes (Righini, 0,1 s; Lewcook, 0,05 s; Beranek, 0,07 s); la distance à laquelle on peut obtenir l'écho varie en fonction de cette mesure. Si l'on prend par exemple la «persistance» de 0,1 s, l'écho sera possible à partir d'une distance de 17 m (en 0,1 s le son, dont la vitesse est d'environ 340 m/s, aura franchi 34 m, qu'il faut répartir très exactement entre le parcours de l'onde incidente et le parcours de l'onde réfléchie). On a un type particulier d'écho en présence de deux surfaces réfléchissantes parallèles (*écho multiple*); si par contre la distance est inférieure à la distance établie (dans ce cas 17 m) ou que, de toute façon, la succession des réflexions est désordonnée et produit un chevauchement du son direct et du son réfléchi, on a le phénomène appelé *écho flottant.*
Certaines qualités musicales sont modifiés par les caractéristiques acoustiques de la salle. La «plénitude du son» par exemple, est fonction directe de la réverbération; celle-ci ne renforce pas seulement le son, mais, lorsqu'elle dure assez longtemps, mélange des sons réfléchis successifs avec des sons directs, produisant ainsi une ligne musicale continue.
L'augmentation de cette «plénitude» est directement proportionnelle au temps de réverbération et à l'intensité du son par rapport au bruit de fond; elle augmente aussi en fonction du rapport entre l'intensité du son produit par la réverbération et l'intensité du son direct. La «clarté du son», c'est-à-dire la possibilité de distinguer les différents sons en lignes horizontales ou en superpositions verticales, dépend également du temps de réverbération et du rapport entre l'intensité du son direct et du son réverbéré, mais de façon inversement proportionnelle par rapport au cas précédent. En d'autres termes, la «plénitude du son» est dans l'ensemble inversement proportionnelle à la «clarté du son».
Ces deux qualités musicales varient selon la vitesse d'exécution d'un morceau. Chaque musique correspond à un type particulier de salle, de milieu acoustique dans lequel elle «sonne» mieux. Il s'établit une sorte d'«intimité» musicale que l'on appelle, dans les studios d'enregistrement, «présence»; elle est inversement proportionnelle au *retard* entre le son direct et le premier son réfléchi, et directement proportionnelle au rapport entre l'intensité du son direct et l'intensité de la réverbération. Le timbre et les combinaisons de timbres sont influencés par le milieu acoustique; une salle peut en effet absorber ou amplifier diversement les différentes bandes de fréquence (hautes, moyennes et basses); des phénomènes de

réflexion peuvent aussi concentrer le son de certains instruments dans des points précis de la salle et altérer par là l'équilibre d'ensemble de la couleur sonore.
Une salle qui réverbère est appelée réverbérante; à l'inverse une salle qui absorbe trop est appelée «mate» ou «sèche». La «vitalité» d'une salle est directement proportionelle au temps de réverbération des moyennes et hautes fréquences (au-dessus de 500 Hz); la salle peut donc accuser en même temps des faiblesses pour les basses fréquences. On a une bonne sonorité des graves, et l'on parle alors de *chaleur*, lorsque le temps de réverbération pour les basses fréquences (en dessous de 250 Hz) est plus long que le temps de réverbération des moyennes fréquences. L'intensité musicale perçue dans une salle est donnée par l'intensité du son direct ajoutée à l'intensité du son réverbéré; le projet architectural doit être extrêmement attentif aux facteurs qui peuvent varier le rapport entre les deux intensités dans les différents points où se tient le public. Une salle a un son *brillant* lorsqu'elle réagit vivement aux hautes fréquences, qu'elle est riche en harmoniques et en «intimité» acoustique.
D'autres caractéristiques acoustiques ou qui dépendent de l'acoustique sont la *diffusion* du son (influencée par la distribution dans l'espace des sons réverbérés), l'*équilibre* entre les parties orchestrales et/ou chorales et les solistes (influencé par la scène, les surfaces qui l'entourent et, le cas échéant, par la mise en scène), la possibilité pour les musiciens de s'entendre entre eux, le mélange des sons provenant de différentes sources sonores, la rapidité de réponse, l'absence d'écho et de bruit, l'uniformité du son enfin.
Plusieurs facteurs doivent être pris en compte pour ce qui concerne l'*absorption* du son : la présence du public, de l'orchestre et du chœur, un pourcentage moyen de places vides et par conséquent l'absorption des sièges, la présence de surfaces absorbantes. Chacun de ces facteurs a un coefficient d'absorption variable selon les différentes gammes de fréquence; dans une salle où toutes les places sont occupées, le public représente en moyenne 30% de l'absorption totale.
La *résonance* (que l'on confond parfois à tort avec la réverbération) se produit dans les espaces fermés lorsque la longueur d'onde d'un son fondamental correspond aux dimensions de la salle; cela est très fréquent dans les petites salles et diminue considérablement dans les salles plus vastes. Le phénomène de la résonance («la propriété d'un corps de vibrer lorsqu'il est excité par des vibrations externes dont la fréquence de vibration coïncide avec sa propre période de vibration», Righini) est utilisé en acoustique architecturale pour absorber les basses fréquences. Les matériaux à surface résonante absorbent l'énergie des ondes sonores qu'ils interceptent et en diminuent ainsi le niveau de pression sonore (l'«intensité»). Outre les facteurs d'aborption déjà cités, il faut aussi prendre en compte la capacité d'absorption de l'air, qui est particulièrement importante pour les hautes fréquences dans des espaces vastes.

L'espace musical
Si l'on fait abstraction des théâtres en bois antérieurs à Eschyle, le premier type de théâtre grec intéressant du point de vue de l'acoustique architecturale est le théâtre athénien classique (Ve s. av. J.-C. environ), comme par exemple le théâtre de Dyonisos à Athènes. Il s'agit d'un édifice en plein air dont les surfaces de réflexion horizontales étaient constituées par l'*orkhêstra* et par le plancher de la *skênê*, alors que la partie de la scène située derrière les acteurs réfléchissait verticalement. Des espaces partiellement fermés se trouvaient sous la plate-forme en bois de l'estrade sur laquelle se tenaient les acteurs, ainsi que sous l'autel qui était parfois disposé au centre de l'*orkhêstra;* ils faisaient fonction de caisses de résonance. Au IVe s. le modèle athénien fut remplacé par le modèle hellénistique aux dimensions plus vastes; la *cavea* fut agrandie (à Epidaure, par exemple, 340 av. J.-C. environ, elle mesurait 67 m entre la scène et la dernière rangée de sièges, contre 30 m dans le théâtre athénien) et s'avançait aussi sur les côtés de l'orchestre; cela permit d'augmenter le nombre de spectateur et d'améliorer le confinement du son dans l'espace théâtral, grâce aussi à la scène, derrière les acteurs, qui était plus haute et bâtie en dur. Lorsque dans le théâtre hellénistique le chœur perdit de son importance et que le centre d'intérêt se déplaça de l'orchestre au *proskênion*, la largeur de la scène fut augmentée jusqu'à atteindre presque les deux côtés extrêmes de la *cavea* (comme dans le théâtre de Thermessos). La particularité du théâtre romain réside dans le fait qu'il fut le premier à se constituer en tant que structure unique; il était aussi plus vaste et avait une dispersion sonore moindre, bien qu'il s'agît encore d'un espace ouvert. On y trouve deux éléments nouveaux : 1) un auvent placé au dessus du *proskênion* et incliné vers le parterre; il était destiné à réfléchir vers les gradins la voix des acteurs, qui

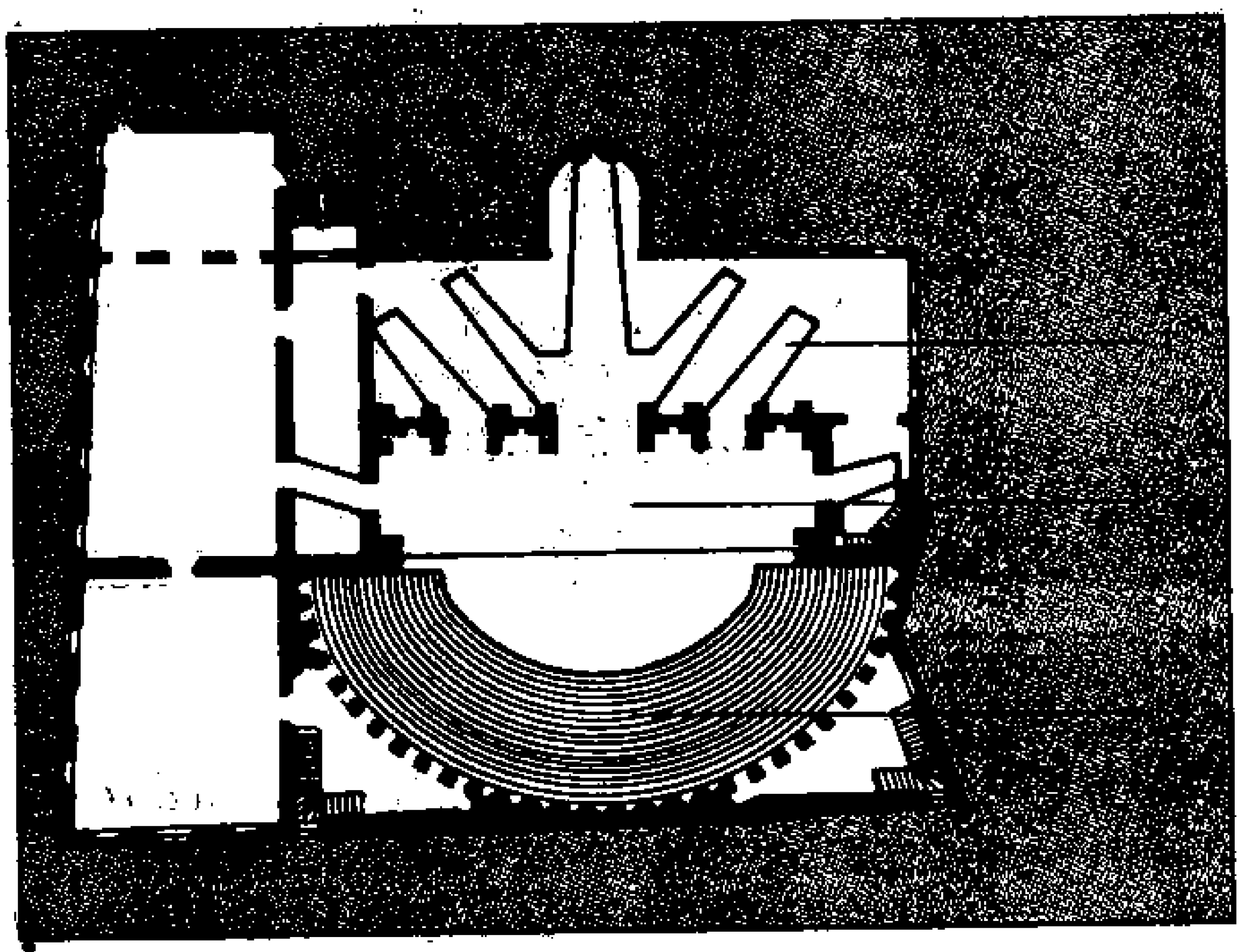

Plan du théâtre grec d'Epidaure :
1) *orkhêstra,*
2) *parodos,*
3) *proskênion,*
4) *skênê,*
5) *cavea.*


Plan du théâtre romain de Thugga :
1) *skênê,*
2) *proskênion,*
3) *cavea,*
4) *galerie.*

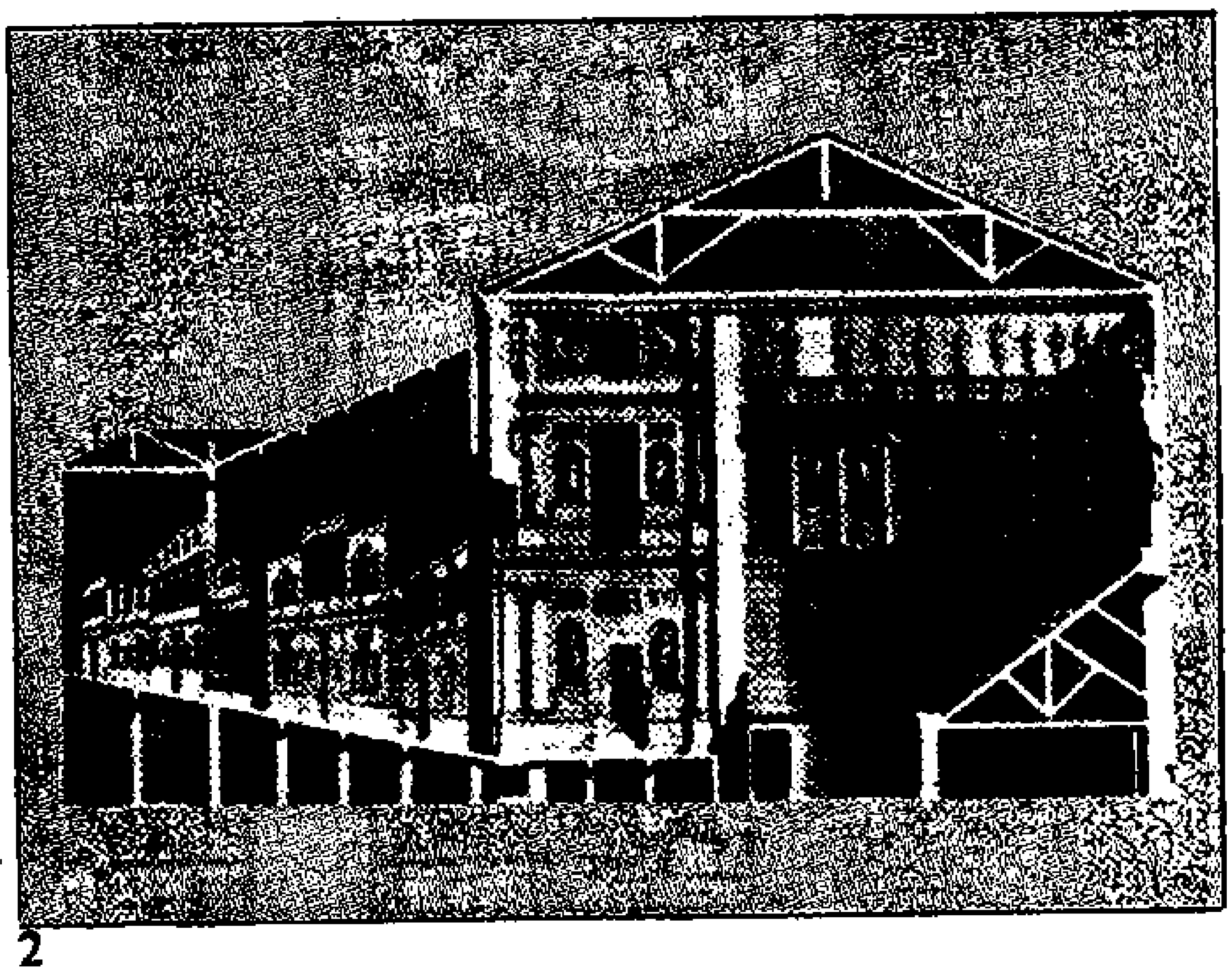
d'ailleurs était déjà amplifiée par les masques creux; 2) une galerie au-dessus de la *summa-cavea*, destinée à retenir et à réfléchir le son vers l'intérieur du théâtre (comme dans le théâtre d'Orange, 1er s. av. J.-C.). Dans son traité *De architectura* (V,3), Vitruve affirme que les gradins doivent être proportionnels à la hauteur de la *skênê :* en effet, pour que les spectateurs, même les plus lointains, puissent percevoir distinctement tous les mots, il faut que l'on puisse tracer une tangente aux sièges, depuis le plus bas jusqu'au plus haut. Un peu plus loin (V,5), après avoir réaffirmé son adhésion aux théories d'Aristoxène, Vitruve décrit le système des résonateurs ou vases acoustiques. Il s'agit de vases en bronze, dont les dimensions sont proportionnelles à celles de l'édifice et en rapport mathématique entre elles. Lorsqu'ils sont excités par une vibration sonore, il peuvent produire une série de notes avec des intervalles de quarte et de quinte, jusqu'à deux octaves. Ces vases étaient disposés à l'envers dans des niches aménagées entre les gradins et leur orifice était relevé sur un côté afin de donner plus de force et de clarté à la voix qui venait de la scène. Dans les édifices très vastes, les vases étaient disposés en trois rangées horizontales de niches, une par genre (enharmonique, chromatique, diatonique). Pour réfléchir la voix des acteurs on utilisait aussi les *periaktê*, des prismes triangulaires montés sur pivot. Pendant la période médiévale, on se servit également de vases résonateurs dans les grandes églises, romanes ou gothiques, où se déroulaient les principales représentations religieuses. En France, par exemple, les vases n'étaient pas en bronze comme ceux décrits par Vitruve, mais en terre cuite, et ils n'avaient pas non plus une forme particulière. Ils pouvaient être disposés soit dans les murs derrière le choeur, soit dans un interstice aménagé sous le plancher, soit encore, d'après Viollet-le-Duc, près des angles des murs extérieurs de l'église. On pouvait aussi utiliser ces vases pour absorber le son; dans ce cas leur ouverture était fermée par une pierre percée de trous ou par une sorte de couvercle en bois. A l'époque de l'art roman, le modèle d'église avec la meilleure acoustique est celui à une seule nef avec toit à chevrons en bois; jusqu'à trois nefs, la sonorité est acceptable et le temps de réverbération assez long; quant à la voûte, elle est à l'origine de distorsions, surtout si la nef principale est très haute. Les cathédrales gothiques, qui sont caractérisées par des voûtes d'arêtes et un transept, ont une acoustique particulière qui souvent, bien que séduisante, ne permet pas de percevoir clairement et distinctement les sons. Les cathédrales gothiques allemandes du XIVe s. constituent une exception : elles ont une seule nef, ou trois nefs de même hauteur, sans transept (comme la Thomaskirche de Leipzig où par la suite devait exercer J. S. Bach). Au cours de la Renaissance, l'édifice théâtral fut modifié selon les nouvelles exigences de la mise en scène; les deux principales innovations furent la salle couverte et la perspective scènique (comme dans le théâtre en bois de Serlio à Vicence [1539]; le Théâtre olympique de Palladio, toujours à Vicence, achevé par Scamozzi en 1585-87; le théâtre de Sabbioneta du même Scamozzi [1589]). On voit apparaître alors les trois parties de l'espace théâtral moderne : le parterre, la scène et, entre les deux, l'orchestre. La découverte de la perspective et l'introduction d'espaces destinées à l'illusion scénique ne modifièrent pas seulement l'aspect visible du théâtre, mais aussi son acoustique (cf. aussi la Masque House de Inigo Jones, avec les premiers décors mobiles). Grâce à leurs dimensions réduites, ces théâtres étaient tout à fait adaptés à la récitation ou à des représentations musicales avec un nombre réduit d'instruments. Dans les premiers opéras, en effet, la musique était subordonnée au texte que le public devait pouvoir comprendre parfaitement; l'orchestre (le groupe d'instruments) était placé derrière la scène. Pour ces mêmes besoins de compréhension du texte, pendant le période de la Contre-Réforme, les églises furent construites avec une attention particulière quant à l'acoustique. Le théâtre Farnèse d'Aleotti à Parme, construit en bois avec quelques parties en plâtre, fut le premier à être pourvu d'une scène fixe et d'une arcade qui faisait fonction d'ouverture de scène. Celle-ci séparait ainsi l'espace où se tenait le public de celui où se produisait le spectacle. Cette division de l'espace, dans un édifice aux dimensions étroites et longues en forme d'U, n'était pas idéale du point de vue acoustique. C'est pourquoi Aleotti utilisa le bois, appliqua sur les murs des séparations et des éléments décoratifs destinés à réduire la réflexion des parois parallèles, adopta un toit avec des chevrons en bois très amples, de façon à diminuer la réflexion des deux plans inclinés du plafond, et enfin il ajouta, au sommet des gradins, deux galeries, afin d'augmenter l'absorption et la propagation des ondes sonores incidentes; le temps de réverbération restait cependant très élevé. Un pas décisif dans l'élaboration du modèle de théâtre italien fut franchi avec le remplacement des rangées de gradins par plusieurs ordres de loges (Venise, théâtres de San Cassiano et de SS. Giovanni e Paolo, 1637-1638). Le public se tenait debout dans le vaste parterre situé au rez-de-chaussée devant la scène, alors que les loges étaient réservées à l'aristocratie (et les loges d'avant-scène aux musiciens). Le temps de réverbération était court, et, dans un espace plutôt limité et avec un plafond plus haut (en 1676, Carini-Motta soulignera l'importance du plafond en tant que réflecteur sonore), les possibilités d'écho étaient réduites au minimum; cela était dû aussi à l'action absorbante des loges et du public dans le parterre. C'est avec la reconstruction du théâtre de Tordinona (Rome, 1696), œuvre de C. Fontana, que fut adopté le plan elliptique de la salle, avec l'ouverture de scène perpendiculaire à l'axe majeur de l'ellipse. Sur ce modèle ou sur ses variantes (plan «en fer à cheval», ou plan «à cloche»), on construisit le Teatro Regio (1738) et le Teatro Carignano (1752) de Turin, le Teatro Argentina (1732) de Rome, le San Carlo (1737) de Naples, le Teatro dei Quattro Cavalieri (1771-73) de Pavie, la Scala (1778) de Milan, la Fenice (1792) de Venise, le Teatro Scientifico (1767) de Mantoue et d'autres encore. En 1782, dans son *Essai sur l'architecture théâtrale*, P. Patte défendait le plan elliptique comme étant idéal du point de vue acoustique, alors que Landriani soutenait que les meilleurs résultats étaient obtenus par le plan en fer à cheval. En France, l'édifice théâtral se développe de façon analogue au théâtre italien, mais avec un plan qui tend à s'élargir; une galerie remplace le dernier ordre de loges et le plafond est prolongé au-delà de ces mêmes loges. Au cours de la deuxième moitié du

XVIII[e] s., on assiste à la diffusion d'édifices construits pour l'écoute de la musique seule, sans représentation scénique : l'Holywell Music Room d'Oxford (1748, mais restructuré récemment, environ 300 places), l'Altes Gewandhaus de Leipzig (1780, 400 places environ) entièrement construit en bois, et le Redontensaal, dans le Palais royal de Vienne, réalisé du temps de Beethoven. Ces trois auditoriums présentent un plan rectangulaire assez étroit, qui correspond à la typologie préférée des musiciens de la période classique ; ceux-ci demandaient en effet une écoute qui privilégie le plus possible le son direct et non le son réfléchi. Si Haendel, devant un théâtre à moitié vide, a pu dire que l'écoute n'en était que meilleure (car le temps de réverbération était plus important), Mozart au contraire, après une représention de la *Flûte enchantée* en 1791, écrivit que la qualité d'écoute était bien meilleure depuis une loge près de l'orchestre que du balcon (à cause du son direct). Au début du XIX[e] s., l'augmentation du nombre de musiciens de l'orchestre détermina un changement des exigences acoustiques. On chercha alors des salles beaucoup plus vastes avec des temps de réverbération bien plus longs. C'est en 1876 que O. Brückwald et G. Semper réalisèrent le Festspielhaus de Bayreuth selon les théories dramaturgiques et musicales de R. Wagner. En opposition avec le théâtre aristocratique, cette salle proposait un nouvel espace capable de changer le rapport entre les spectateurs et la scène. Les caractéristiques acoustiques apparaissent déjà avec le plan en éventail ; on y trouve de grandes coulisses latérales qui se prolongent en saillie à l'intérieur de la salle, destinées à réfléchir les sons, alors que la paroi sur laquelle se trouvent les loges et les balcons (situés au bout des gradins) est destinée à les absorber. L'élément le plus important est l'« abîme mystique » qui cache l'orchestre au public et se répartit sur six niveaux (en dessous du niveau du parterre), le podium du chef d'orchestre se trouvant sur le plus haut ; les surfaces internes de la fosse sont revêtues de matériaux hautement réfléchissants. C'est selon cette typologie du théâtre wagnérien (qui visait à constituer un seul espace continu dans lequel on pourrait accueillir, comme une seule communauté, le public, au lieu de le disperser en plusieurs ordres de places) que furent réalisés par exemple le Schauspielhaus de Berlin (1919) par Poelzig, le théâtre de la Werkbund Ausstellung de Cologne (1914) et le théâtre de l'Exposition de Paris en 1925. En revanche, on réalisa selon le principe des salles à l'italienne l'Academy of Music de Philadelphie (1857), dont le modèle fut le théâtre de la Scala de Milan, et le théâtre de l'Opéra de Paris (1869-75) de Ch. Garnier. Cette salle bénéficie d'une acoustique excellente qui toutefois, selon son architecte, n'est due qu'au hasard.

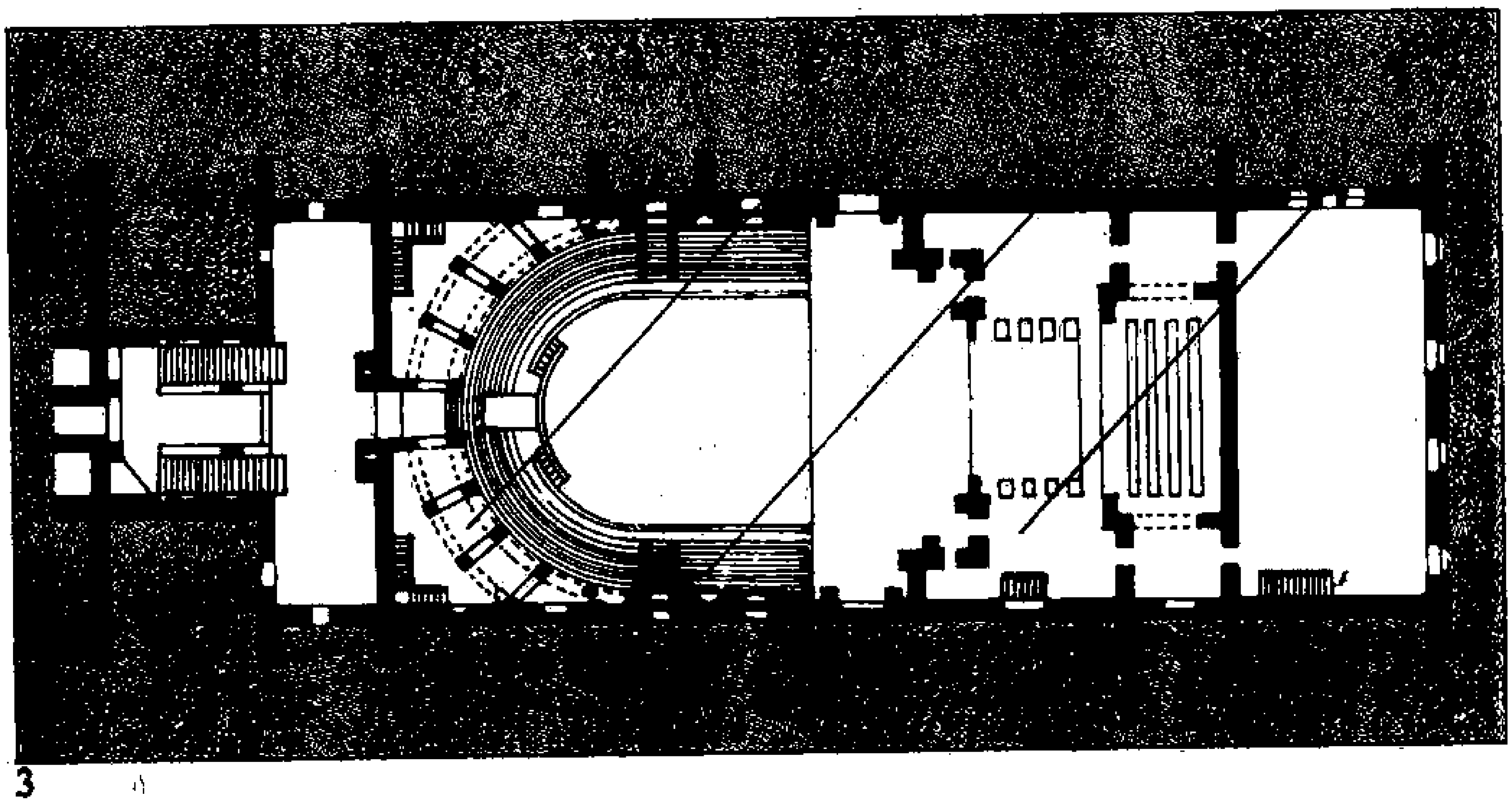
■ *Réalisations récentes.* Les recherches scientifiques des premières décennies du siècle ont amené à poser le problème de l'acoustique de façon plus rigoureuse et à l'intégrer dans le projet des théâtres et des salles de musique. C'est à Paris, en 1937, que ces recherches trouvèrent une première application lors de la construction de la salle Pleyel, prévue pour accueillir 3 000 personnes ; les résultats cependant se révélèrent décevants pour la musique symphonique. Il faut aussi rappeler un projet de Walter Gropius, qui date de la même année : son « Théâtre total » qui répondait aux



1



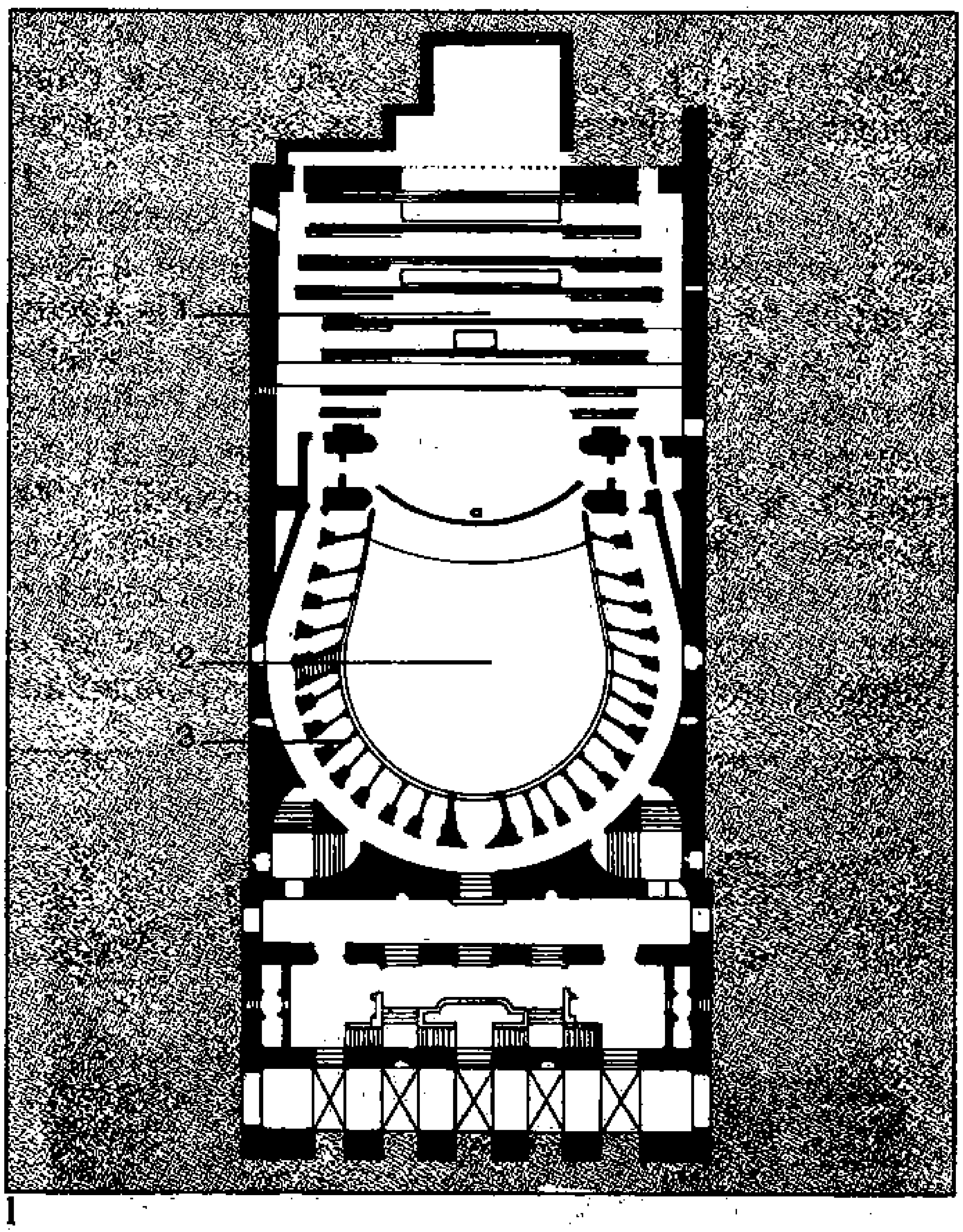
2

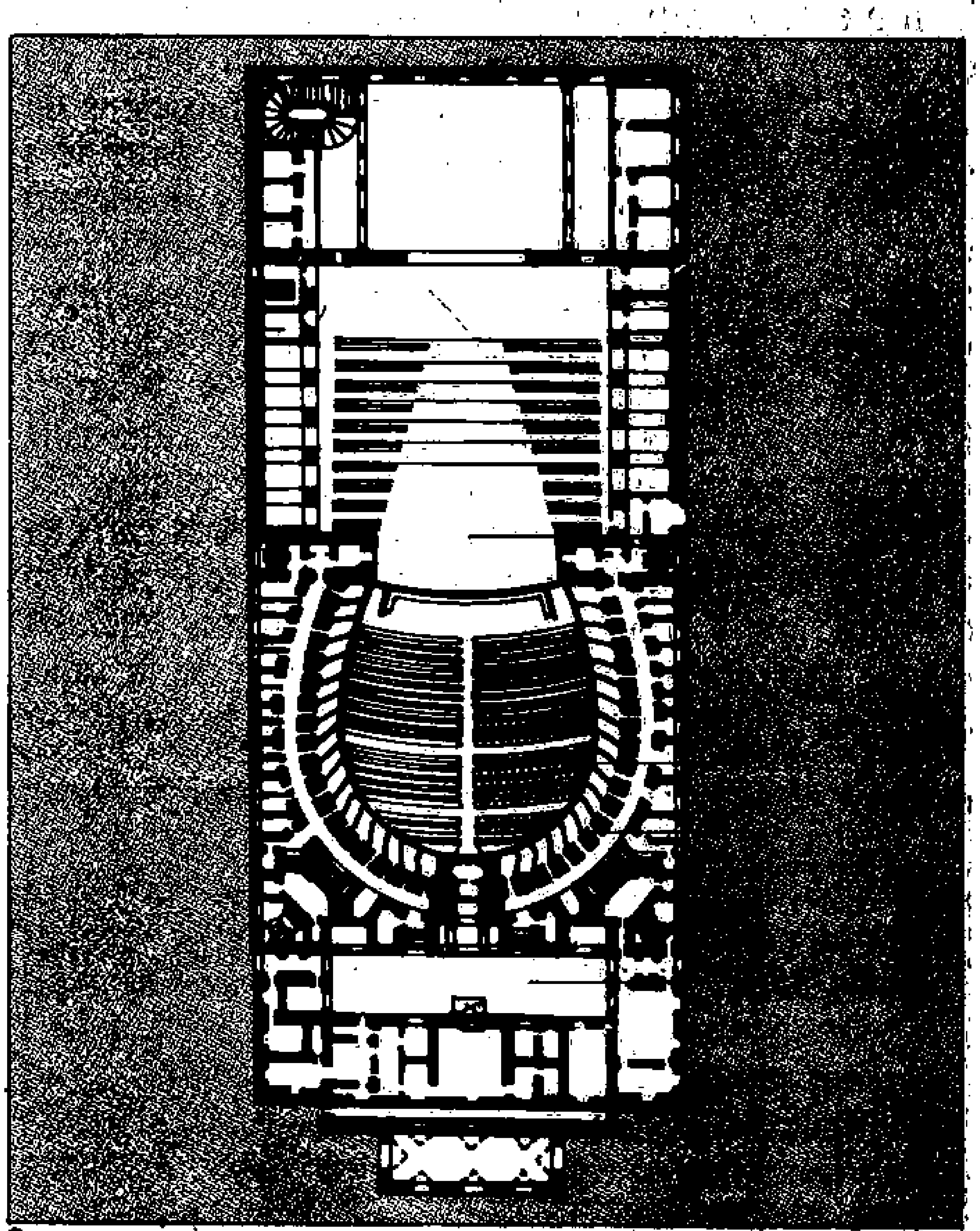


3

Fig. 1. *Plan du Théâtre olympique de Vicence (1580-85) par A. Palladio et V. Scamozzi* : 1 *rues en perspective,* 2 *scène,* 3 *gradins.*
Fig. 2. *Section du Théâtre olympique de Vicence d'après un dessin de Palladio.*
Fig. 3. *Plan du théâtre Farnèse de Parme (1618), de G. B. Aleotti, en forme d'U* : 1 *loges,* 2 *cavea,* 3 *scène.*

exigences précises du metteur en scène Erwin Piscator. Les recherches dans le domaine de l'acoustique furent par la suite dirigées vers la possibilité d'augmenter la réverbération tout en gardant largement le son direct (ou réfléchi une seule fois) pour toutes les places assises. Le Tanglewood Music Shed de Lenox, dans le Massachusetts, est particulièrement réussi à cet égard. Il fut construit en 1959 sur un projet initial d'Eero Saarinen, mais plusieurs modifications y furent apportées. L'étude acoustique fut confiée à des spécialistes qui, en collaboration avec l'architecte, réalisèrent le plafond à panneaux suspendus (au-dessus de l'orchestre et du premier tiers de la salle), conçu pour résoudre les problèmes que pose le déséquilibre entre les différentes parties de l'orchestre. Cette salle, destinée à la musique symphonique, chorale et de chambre, a un plan très large «en éventail» et peut accueillir 6 000 personnes. Le même type de plan, bien que de dimensions plus réduites, car il était prévu pour 1 500 personnes, a été choisi par l'architecte Alvar Aalto pour la salle du Kulttuuritalo d'Helsinki; la forme particulière du plafond donne à la pièce une acoustique excellente avec une distribution uniforme de son en dépit de sa grande largeur. L'un des plus importants centres culturels réalisés en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale est la Beethovenhalle de Bonn, achevée en 1959. Conçue comme salle de concert, elle peut aussi être utilisée pour des conférences ou d'autres manifestations. Elle est constitué d'un parterre avec 1030 places assises et d'une galerie, disposée de façon asymétrique, pouvant accueillir 377 personnes. C'est le plafond qui constitue la particularité de cette salle : il est formé de 1 760 éléments acoustiques en relief (à sections trian-


1


2

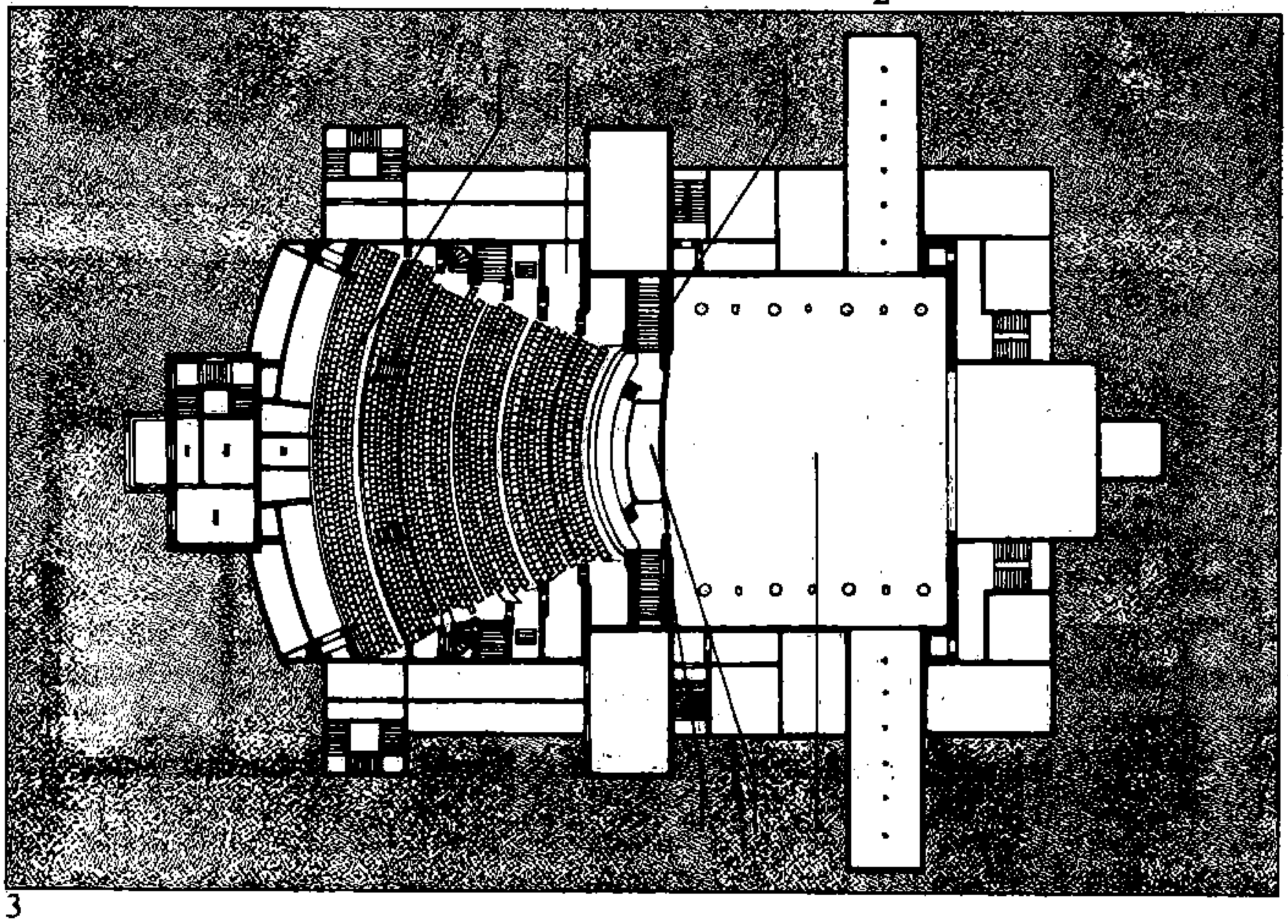
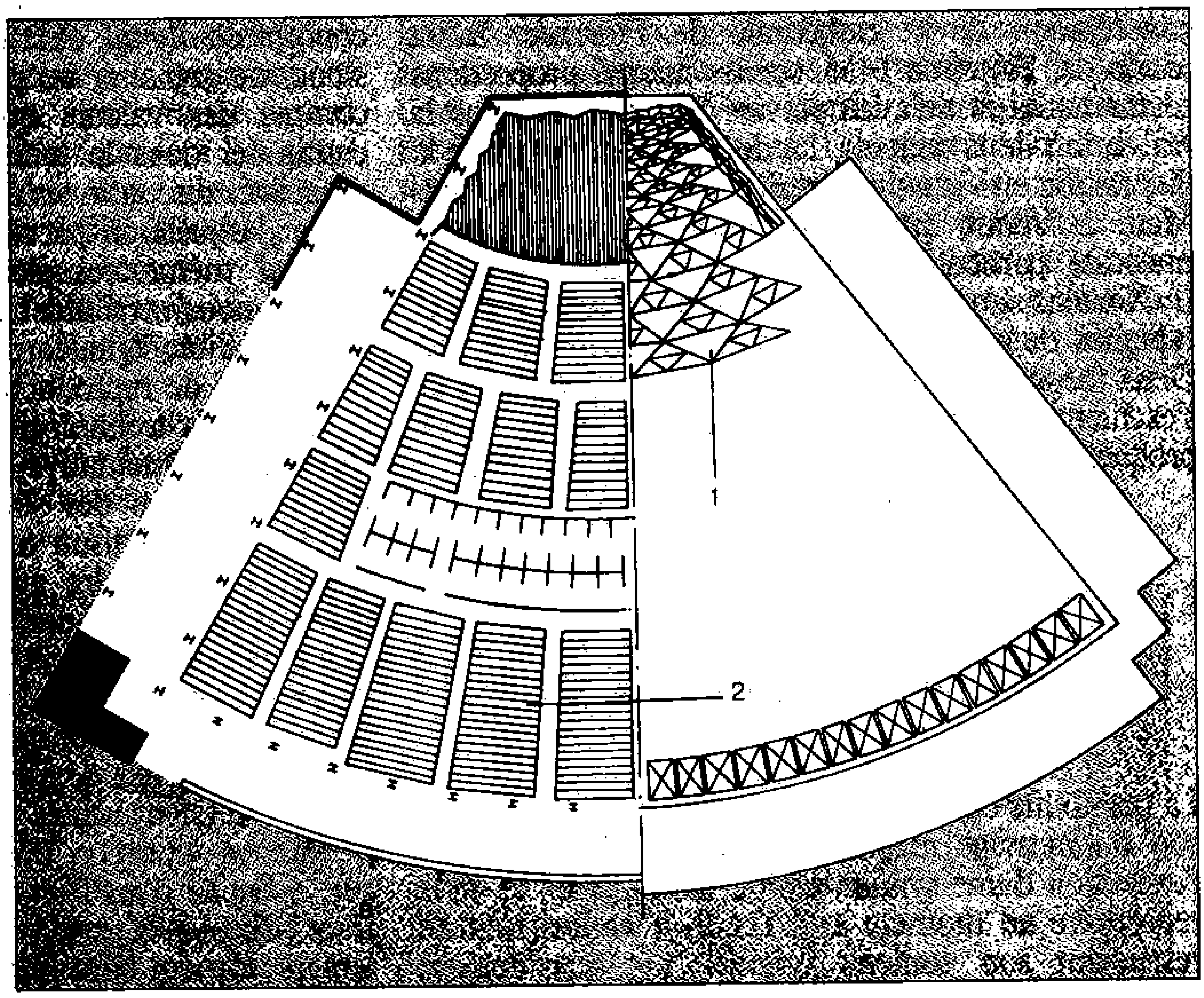
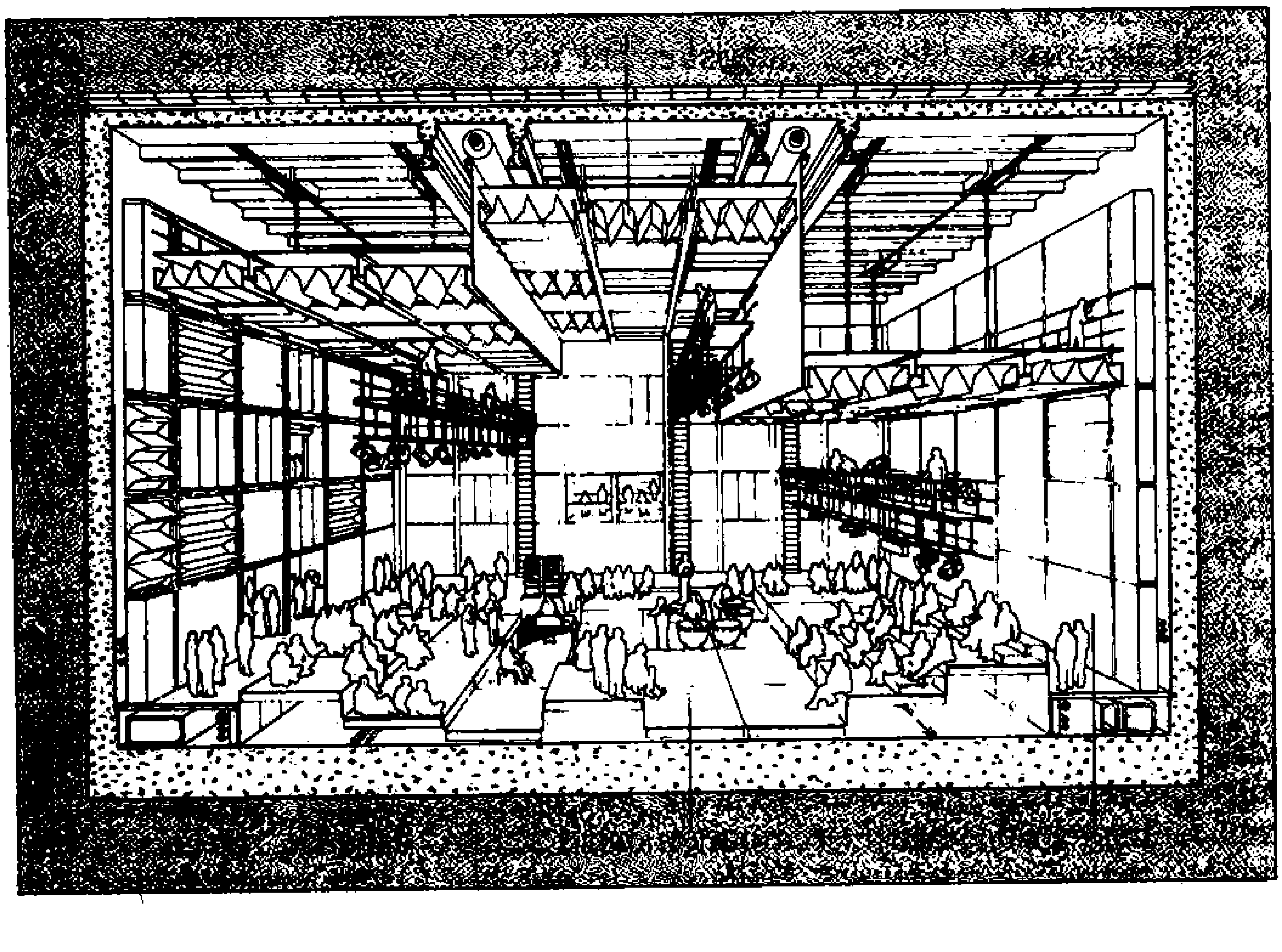

3

Fig. 1. *Plan du théâtre San Carlo de Naples (1737), par G.A. Medrano et A. Carasale, plan «à cloche»* : 1 *scène*, 2 *parterre*, 3 *loges*.
Fig. 2. *Plan de la Scala de Milan (1778) par G. Piermarini, plan «en fer à cheval»* : 1 *scène*, 2 *parterre*, 3 *loges*, 4 *foyer*.
Fig. 3. *Plan du Festspielhaus de Bayreuth (1876), par O. Brückwald et G. Semper, plan «en éventail»* : 1 *gradins*, 2 *loges*, 3 *coulisses saillantes*, 4 *ouverture de scène*, 5 *abîme mystique*, 6 *scène*.

gulaires et semi-cylindriques) qui servent non seulement à diffuser le son, mais aussi à l'absorber. Les recherches les plus récentes ont montré qu'il faut, au lieu de prévoir des salles de concert destinées à tous les genres de musique, définir des projets acoustiques et architecturaux adaptés aux exigences spécifiques d'un type particulier de musique. L'un des exemples les plus récents est la réalisation de la salle de l'Institut de recherche et de coordination acoustique-musique (IRCAM) du Centre Georges-Pompidou de Paris. L'Espace de projection a été conçu dans le but de montrer au public le travail et les expériences acoustiques menées dans les cinq départements qui constituent l'IRCAM. Il s'agit d'une salle polyvalente pouvant accueillir 400 personnes; elle correspond à un parallélépipède de base rectangulaire (27 × 17 m) d'une hauteur de 15 m, situé sous le niveau de la place Beaubourg afin d'obtenir une meilleure isolation acoustique. L'intérieur de ce parallélépipède peut être complètement transformé et prendre ainsi les formes les plus différentes grâce à un plafond, des parois et un plancher mobiles. Les changements du plafond et des parois ont une fonction acoustique puisque leurs positions différentes ne modifient pas seulement le volume de la salle, mais y introduisent aussi des matérieux différents au moyen de prismes tournants comme le *periaktê* des théâtres grecs antiques. Les trois faces de chaque prisme correspondent 1) à une surface plane qui réfléchit le son, 2) à une surface concave qui réfléchit et propage le son, 3) à une surface prévue pour différents types de panneaux acoustiques absorbants (pour les hautes ou les basses fréquences). Les combinaisons acoustiques sont très nombreuses puisque chaque prisme dispose de sept



Plan du Tanglewood Music Shed à Lenox (Massachussetts) réalisé en 1959 sur un projet de E. Saarinen : a) *niveau du plancher,* b) *niveau du plafond,* 1 *plafond à panneaux suspendus,* 2 *places assises.*



Axonométrie de l'Espace de projection de l'IRCAM à Paris (1974-77) par R. Piano et R. Rogers : 1 *prismes tournants,* 2 *plancher à secteurs mobiles,* 3 *parois mobiles (d'après « l'Architecture d'aujourd'hui », octobre 1978).*

positions différentes selon son orientation et que la mobilité du plafond offre encore d'autres variantes; de cette façon, toute composition musicale peut trouver dans cet espace sa propre acoustique. Il faut enfin souligner que de nombreux compositeurs contemporains sont de plus en plus attentifs au facteur espace; non seulement on utilise différemment les milieux traditionnels et on modifie la disposition des sources sonores, grâce aux applications électroniques, mais l'espace offre une nouvelle dimension à la composition musicale. On peut schématiser en disant que dans la pensée musicale contemporaine l'espace est considéré de deux façons : l'espace comme analogue *de la* composition, et l'espace comme variable *dans la* composition et inversement. Ces deux positions peuvent être reconduites à deux exemples du passé : Dufay et Gabrieli. Le premier composa le motet *Nuper rosarum flores*, écrit pour la consécration de la cathédrale de Florence, Santa Maria del Fiore, en 1436, sur les mêmes proportions mathématiques qu'avait suivies Brunelleschi dans la réalisation de la coupole. Le deuxième tira parti de la disposition en vis-à-vis des tribunes dans l'église Saint-Marc à Venise pour perfectionner une technique musicale particulière, celle des «chœurs alternés». I. Xenakis et K. Stockhausen sont les exemples typiques de ces deux façons de considérer l'espace. Deux façons qui, comme cela se produit souvent, ne s'excluent pas toujours, mais peuvent s'intégrer réciproquement.

ENREGISTREMENT ET REPRODUCTION DES SONS

La possibilité de capter et de conserver n'importe quel son ou message musical, même complexe (comme l'exécution d'une symphonie ou d'un opéra), et de le reproduire au moment et à l'endroit voulus tout en respectant son contenu originel, est certainement l'une des plus importantes conquêtes technologiques et culturelles de notre siècle.

Le premier maillon de tout enregistrement du son, quel que soit le système choisi pour le conserver (mécanique, magnétique ou optique), est toujours le microphone, c'est-à-dire un transducteur électroacoustique qui transforme les vibrations de l'air (les compressions et expansions caractéristiques qui accompagnent la propagation du son dans le milieu qui entoure son point d'origine) en un signal électrique modulé. Celui-ci peut être facilement manipulé, amplifié, transformé et conservé sous forme d'énergie mécanique (disque phonographique), magnétique (bande), ou optique (film). Le signal peut donc être reproduit au moment choisi en suivant un processus identique mais contraire à celui adopté pour l'enregistrement. On pourra ainsi disposer à nouveau d'un signal sonore qui, une fois amplifié, pourra «piloter» un ou plusieurs haut-parleurs (des transducteurs électroacoustiques analogues aux microphones mais qui fonctionnent en sens opposé, transformant ainsi le signal électrique en ondes acoustiques); ceux-ci reproduiront à l'écoute le message musical d'origine. Avant d'aborder la description des systèmes qui permettent d'enregistrer et de reproduire le son, il faut rappeler que, bien que très différents les uns des autres puisqu'ils font appel à diverses formes d'énergie (mécanique, magnétique et optique), tous les systèmes utilisés jusqu'à aujourd'hui sont appelés «analogiques». En effet, toutes les transformations subies par le signal lors de l'enregistrement et de la reproduction, en respectent la nature ondulatoire qui lui est propre; le signal assume donc, sans solution de continuité, des valeurs positives et négatives qui peuvent être représentées par une courbe ayant une forme d'onde approximativement sinusoïdale. C'est ainsi que le signal, qu'il soit sous forme d'énergie mécanique, magnétique ou optique, est toujours semblable, ou mieux : analogue à lui même; d'où l'appelation d'analogiques que l'on applique à ces systèmes. En opposition avec le concept d'*analogique*, on a le concept de *digital*, c'est-à-dire numérique : les impulsions, ou signaux, ne peuvent plus être représentés comme des valeurs qui varient sans solution de continuité dans le temps, mais sont constitués de séquences discontinues de nombres élementaires (0 et 1) par lesquels on parvient à mémoriser un message musical même complexe. Le rappel de ces définitions nous sera utile lorsque nous parlerons de la haute-fidélité digitale, un système récent d'enregistrement et de reproduction du son qui est destiné à supplanter la technologie traditionnelle.

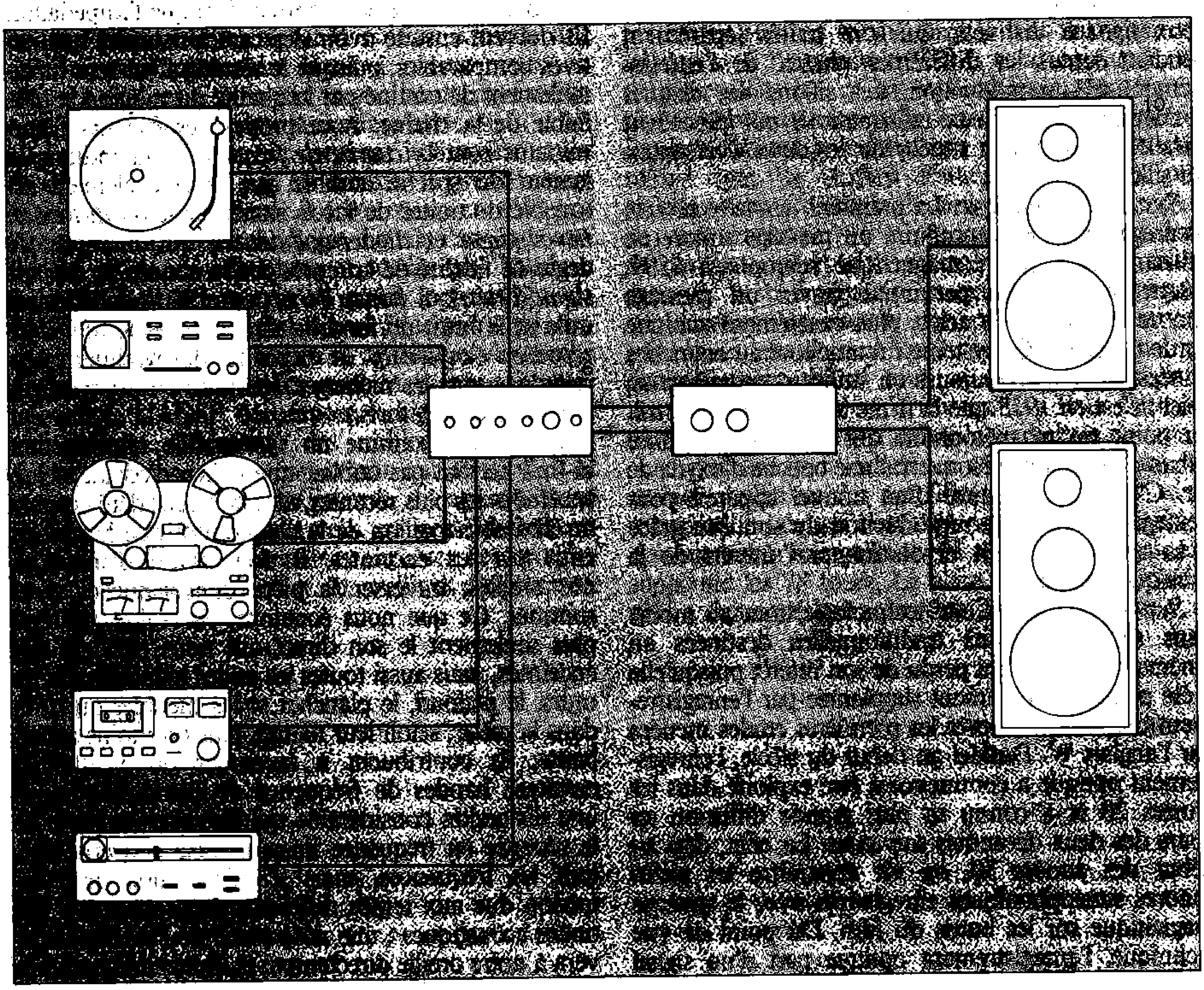
La première tentative réussie d'enregistrement et de reproduction des sons remonte à 1877, lorsque Thomas Alva Edison mit au point son célèbre phonographe à cylindre avec lequel il parvint à enregistrer et reproduire une comptine chantée par sa fille. L'appareil d'Edison était constitué d'un cylindre sur lequel on avait disposé une très fine feuille d'étain; il tournait à vitesse constante et se déplaçait en même temps sur son axe de rotation grâce à une vis sans fin. Les sons étaient captés par un cornet acoustique qui mettait en vibration une pointe; celle-ci était posée sur la feuille d'étain et y gravait en profondeur une trace hélicoïdale, c'est-à-dire un sillon modulé verticalement, captant ainsi le message sonore. Pour écouter l'enregistrement, il suffisait de remettre le cylindre au point de départ et de faire suivre à la pointe sa propre trace : les irrégularités du sillon provoquaient dans la membrane des vibrations qui se propageaient dans l'air en ondes sonores.

En 1887, le cylindre fut transformé en disque par E. Berliner et, vers 1900, la gravure, qui était verticale (en profondeur) devint horizontale (latérale). C'est ainsi que furent jetées les bases de l'enregistrement mécanique du son; ce procédé, en dépit des immenses progrès techniques qu'il a connus par la suite, est resté au fond le même jusqu'à aujourd'hui.

■ *Système mécanique*. Le signal acoustique, capté et transformé en modulation électrique par un microphone, est transféré avec un burin, par un dispositif électromécanique, sur la surface d'un disque en plastique sous la forme d'un sillon en spirale. De ce premier disque on obtient, par galvanoplastie, une matrice en nickel (*master*) dans laquelle les sillons sont en relief. Par des opérations successives, on obtient ensuite une *mère* puis une *matrice* avec laquelle, par un système de moulage à chaud, on peut produire des milliers de copies identiques à l'original.

En réalité, aujourd'hui, pour des raisons d'ordre pratique, toute gravure discographique commence par un enregistrement sur bande magnétique ; c'est celle-ci qui, après les mixages, duplications et autres manipulations, permet d'obtenir, par le procédé décrit plus haut, une matrice de moulage.
Les disques à gravure directe ne passent pas par l'enregistrement sur bande ; c'est pourquoi les amateurs les plus exigeants les considèrent comme plus fidèles et plus précis. Les microsillons ont commencé à remplacer les vieux 78 tours il y a une trentaine d'années ; ils sont gravés sur des galettes en chlorure de polyvinyle et ont une durée d'environ 25 minutes par face pour les 33 tours et 1/2, de 5 minutes pour les 45 tours. Pour écouter ces gravures, on utilise un tourne-disque : muni d'un plateau tournant, d'un bras et d'une tête de lecture, il est en mesure d'explorer les sillons du disque et de retransformer la modulation mécanique qu'ils contiennent en signal électrique ; une fois amplifié, celui-ci restituera le message sonore original par deux haut-parleurs. Les caractéristiques essentielles d'une platine tourne-disque sont la vitesse de rotation du plateau qui doit être constante et identique à la vitesse à laquelle le disque a été gravé, l'absence de fluctuations de période courte et longue (*wow and flutter*) et une réduction maximale des vibrations provoquées par le moteur et par le milieu, car elles seraient inévitablement reproduites sous forme de bruit accompagnant le message musical. A ce propos, les systèmes les plus répandus pour transmettre les mouvement de rotation du moteur au plateau sont au nombre de trois : à poulie, à courroie et direct. Dans ce dernier, il n'y a pas de transmission et le plateau est calé directement sur l'axe du moteur. En ce qui concerne le bras de lecture, les platines tourne-disques se répartissent en deux grandes catégories : celles à lecture traditionnelle dans lesquelles le bras est fixé à une extrémité et se déplace en suivant un arc de cercle, et celles à lecture radiale ou tangentielle, dans lesquelles le bras se déplace parallèlement à lui-même, évitant ainsi le défaut de tangence entre la pointe et le sillon ; pour pallier cet inconvénient, les bras traditionnels sont munis d'un dispositif actif de correction appelé *antiskating*. La partie la plus délicate du tourne-disque est cependant la tête de lecture ou phonocapteur : avec sa pointe elle explore les sillons du disque et transforme les vibrations mécaniques en un signal électrique modulé. Depuis que l'on dispose de l'enregistrement et de la reproduction sonore stéréophoniques, les vibrations sont transformées en deux signaux distincts : l'un pour le canal de droite, l'autre pour celui de gauche. Cela assure une reproduction fidèle, mais aussi un plan sonore doté de profondeur et de largeur. Voici le

Schéma d'une chaîne haute-fidélité : 1 *platine tourne-disque traditionnelle,* 2 *lecteur de «Compact Disc» à rayon laser,* 3 *magnétophone à bande,* 4 *lecteur de cassette (magnétophone),* 5 *tuner,* 6 *préamplificateur,* 7 *amplificateur,* 8 *canal de droite,* 9 *canal de gauche,* 10 *enceintes acoustiques.*



processus : la pointe, poussée le long des aspérités transversales du sillon, se met à vibrer et transmet son mouvement à la palette ; c'est une petite barre en métal ou en cristal qui la relie au véritable appareil électromagnétique de la tête de lecture et transforme les oscillations mécaniques en vibrations électriques. Les têtes de lecture récentes se répartissent en deux grandes catégories : celles à aimant mobile (plus ordinaires et répandues) et celles à bobine mobile (plus sophistiquées et coûteuses). Dans les premières, une palette en fer ou un aimant permanent solidaire du burin se déplacent entre les polarités d'un aimant ; ils induisent ainsi un courant variable dans le bobinage qui entoure les deux polarités ; dans les secondes, par contre, la tension variable est induite dans une bobine mobile ; celle-ci est solidaire de la palette et est plongée dans un champ magnétique fixe et constant. Les autres caractéristiques essentielles d'une tête de lecture sont les suivantes : la *souplesse*, qui mesure l'élasticité horizontale et verticale de la palette ainsi que sa capacité à suivre les aspérités du sillon ; la *sensibilité*, qui donne la tension du courant à la sortie vers l'amplificateur ; la *courbe de réponse* qui indique la bande de fréquences qu'elle est en mesure de reproduire ; la *force de lecture*, exprimée en grammes, qui mesure le poids optimal de la tête sur le disque pendant la lecture ; la *diaphonie*, qui mesure l'interférence entre les signaux provenant des deux canaux. Comme nous le disions précédemment, les gravures récentes sont stéréophoniques : elles peuvent dont recréer dans le lieu d'écoute la même distribution spatiale que les instruments avaient pendant l'exécution. Pour cela le message sonore est dédoublé en deux signaux distincts, qui sont traités séparément pendant toutes les différentes phases, de l'enregistrement à la reproduction. Les sillons des disques contiennent donc deux informations qui procèdent parallélement et sont situées sur les deux « versants » du sillon.

■ *Système magnétique.* La première tentative réussie d'enregistrer et de reproduire un message sonore en utilisant un support magnétique remonte à 1899, losque W. Poulsen parvint à graver un message sonore sur un fil en acier, plus exactement sur une corde de piano. Ce système fut amélioré au cours des années suivantes, toujours en utilisant un ruban en acier ; c'est en 1935 que la firme allemande AEG mit au point un magnétophone qui utilisait un mince ruban en plastique recouvert d'une couche d'oxyde de fer. C'était la naissance d'un nouvel appareil pour l'enregistrement et la reproduction du son qui, grâce à sa souplesse, allait révolutionner l'univers de la musique enregistrée.

■ *Système optique.* Cette technologie, tout au moins dans ses applications traditionnelles destinées au cinéma, a aujourd'hui perdu de son intérêt puisqu'elle a été presque entièrement supplantée par l'enregistrement magnétique. Après les premières études menées par l'anglais W. Duddel au début du siècle, l'enregistrement optique a commencé à être exploité dans les années 20 et a connu sa plus grande diffusion au cours des deux décennies suivantes. En effet, déjà au début des années 50, on vit apparaître les pistes sonores stéréophoniques enregistrées avec le système magnétique sur les bords du film. Du point de vue technique, l'enregistrement optique part d'un signal électrique modulé transmis par le microphone, mais il est transformé directement sur le film en zones d'opacité variable. A vrai dire, il existait deux procédés : le premier était basé sur l'opacité variable des « taches », le deuxième sur les variations de largeur de ces mêmes « taches ».

■ *La haute-fidélité.* Une fois stocké sous forme de signal électrique, magnétique ou optique, ou arrivé comme message-radio, le son, pour être reproduit et restitué à l'écoute, doit être traité par une chaîne d'appareils capables de lire le message contenu dans le support (disque, bande, ou film), d'amplifier le signal de basse intensité et de le diffuser dans la pièce de façon que le signal soit à nouveau audible dans les meilleurs conditions de fidélité. Pour cela il faut disposer d'une chaîne haute-fidélité, appelée, selon la terminologie anglaise, chaîne hi-fi. Le cœur du système est l'amplificateur, dont la fonction consiste à amplifier la puissance des signaux provenant de la platine tourne-disque (mieux : de la tête de lecture), du magnétophone ou du tuner (le récepteur radio) et de les envoyer en sortie aux haut-parleurs (ou « enceintes acoustiques ») ; les haut-parleurs transforment une dernière fois le message et restituent le son au lieu du courant électrique. Sans entrer dans les détails techniques des composantes de la chaîne (pour lesquels on pourra se reporter aux différentes entrées), il suffit ici de s'arrêter brièvement sur les caractéristiques qu'une chaîne doit posséder pour être appelée « haute-fidélité ». Tout d'abord, les différents maillons qui la composent doivent être électriquement compatibles les uns avec les autres, surtout en ce qui concerne les tensions à la sortie et à l'entrée ainsi que l'impédance. Ils doivent ensuite avoir des caractéristiques qualitatives comparables, puisque le résultat final sera inévitablement déterminé par la qualité du maillon le plus faible de la chaîne. A ce propos, les facteurs déterminants sont la *courbe de fréquence*, qui indique la largeur du spectre audible que chaque élement est capable de traiter de façon satisfaisante, la *distorsion harmonique* et *d'intermodulation*, qui mesurent le degré de fidélité de la reproduction sonore, le *rapport signal/bruit*, qui donne l'écart entre le signal musical utile et le bruit de fond, la *diaphonie* et le *temps de réponse*, c'est-à-dire la capacité de restituer sans retards et sans les mélanger des notes ou des passages très brefs et très forts.

Lorsque l'on examine un système de reproduction hi-fi, il ne faut pas oublier que le lieu d'écoute, selon les études les plus récentes, doit être considéré comme un véritable maillon de la chaîne. Lorsque le son est émis par les enceintes, il doit, avant d'arriver à nos oreilles, traverser la pièce dans laquelles nous sommes. Ce que nous écoutons, en réalité, ce n'est plus seulement le son direct qui nous parvient des enceintes, mais aussi toutes les ondes réfléchies par les murs, le plafond, le plancher et les meubles qui sont dans la pièce ; selon leur nature, plus ou moins absorbante, ils contribuent à accentuer ou à atténuer certaines bandes de fréquence et introduisent ainsi une distorsion considérable qui entraîne un perte de la réponse en fréquence linéaire. Cela concerne surtout les fréquences, mais il existe aussi une distorsion due aux temps différents de propagation des ondes acoustiques : une note sortie de l'enceinte arrivera à notre oreille directement et indirectement après

avoir été réfléchie par les murs de la pièce; ce retard, même s'il est de l'ordre du millième de seconde, notre cerveau est en mesure de le percevoir et de le reconnaître comme un élément de différence entre la musique reproduite et la musique en direct. Pour éliminer ces deux types de distorsion acoustique, on peut procéder de deux façons, passive ou active, tout au moins pour ce qui concerne le problème de la réponse en fréquence. Dans le premier cas, l'on se sert d'instruments appelés analyseurs de spectre : on étudie la réponse en fréquence de la pièce et l'on intervient sur la structure de cette pièce en modifiant la réverbération ou l'absorption produites par les superficies. Si par exemple la pièce réverbère trop les notes les plus aiguës, il faudra couvrir le plancher avec un tapis épais, ajouter des tentures et peut-être même enlever les verres des tableaux. Si par contre la pièce est trop «sourde», il faudra procéder de façon inverse. Ces interventions cependant sont très couteuses et à déconseiller lorsqu'il s'agit d'une pièce qui a déjà été meublée sans tenir compte de son acoustique. Dans ce cas il est plus facile d'agir «directement» sur le signal, avant qu'il ne soit diffusé par les enceintes. La première mesure consiste à analyser le spectre acoustique du local afin de repérer les zones du diagramme de réponse où la courbe n'est plus linéaire. Une fois que l'on a repéré les fréquences sur lesquelles il faut intervenir, en les augmentant ou en les diminuant, il faut insérer dans la chaîne hi-fi un égaliseur, c'est-à-dire un système capable d'agir sur les différentes bandes de fréquence. Chaque curseur correspond à une fréquence : en déplaçant les curseurs en fonction des défauts constatés, c'est-à-dire en diminuant l'intensité d'un signal là où l'on constate une crête ou en l'augmentant là où il y a un creux, on arrive à égaliser à nouveau la courbe de réponse de tout le système qui tiendra compte alors de la pièce où l'on écoute. En ce qui concerne le deuxième type de distorsion, causé par les retards, le problème est beaucoup plus complexe; il a été résolu en 1982 par l'introduction de la technologie digitale dans la haute-fidélité. C'est en effet cette année-là que Teledyne Acoustic Research a mis au point le prototype de l'ADSP (Adaptive Digital Signal Processor) qui corrige les défauts dus au milieu en agissant sur les temps de propagation des ondes sonores et non sur leur fréquence. L'ADSP décompose le signal musical en une infinité d'éléments des milliers de fois par seconde; il apporte les corrections qui s'imposent et recompose ensuite le tout comme s'il agissait d'une immense mosaïque. Tout cela est possible grâce à l'utilisation de micoprocesseurs capables de travailler en temps réel et d'effectuer des millions d'opérations à la seconde.

■ *La technologie digitale.* Ce n'est que tout récemment que la technologie digitale a fait son apparition dans l'enregistrement et la reproduction du son en y apportant une véritable révolution. Le passage de l'analogique au digital, comme nous l'avons dit au début, est largement justifié par les résultats obtenus dans la fidélité et la dynamique du message sonore reproduit.

C'est en mars 1979 que Philips a présenté à Eindhoven le premier tourne-disque digital à lecture optique par rayon laser. Ce ne sont plus des informations analogiques que l'on trouve sur un petit disque de 12 cm de diamètre, mais une séquence infinie de nombres élémentaires représentés par des 0 et des 1, c'est-à-dire écrits avec le même langage (code binaire) déjà utilisé par les ordinateurs. Les informations sont contenues dans une séquence de minuscules trous disposés en spirale sur le disque; ils sont explorés par un rayon très fin sans qu'il y ait aucun contact entre la tête de lecture et le support. La durée de vie des disques devient ainsi presque infinie puisqu'il n'y a pas d'usure pendant la lecture; la poussière et les traces de doigts ne nuisent plus à la qualité de l'audition; celle-ci est toujours très nette, sans aucun bruit de fond ou de surface qui pourraient être causés par la rugosité du matériel de pressage. Le message lu par la tête laser serait cependant incompréhensible et non reproductible s'il n'était décodé de nouveau en passant du digital à l'analogique (selon un procédé contraire à celui suivi pendant l'enregistrement et le pressage), avant d'être amplifié et diffusé selon les technologies classiques de la reproduction sonore. La commercialisation des premières platines tourne-disques laser a commencé au Japon à l'automne 1982; à cette époque-là, les magnétophones à technologie digitale destinés au grand public avaient déjà fait leur apparition (des magnétophones à technologie digitale étaient déjà utilsés dans les studios d'enregistrement des plus grandes firmes discographiques pour la préparation des *masters* destinés à la production de microsillons de haute qualité). Le passage de la hi-fi analogique à la hi-fi digitale va naturellement prendre quelques années encore, non pas pour des raisons techniques, mais parce qu'il faudra transformer en enregistrement digital tout ce qui a été enregistré pendant trente années de microsillon. Pour l'instant, de nouveaux modèles à technologie digitale s'ajoutent aux modèles traditionnels et sont branchés sur les entrées auxiliaires des amplificateurs. On verra ainsi se reproduire ce qui s'est déjà passé avec l'apparition des premiers microsillons 33 et 45 tours qui ont supplanté les 78 tours. Là aussi le changement définitif a demandé au moins une dizaine d'années.

II

Précis d'histoire de la musique

LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITE

La musique égyptienne

Pour les Egyptiens, la musique (appelée *hy*=joie) avait une origine divine; la caste des prêtres en était la gardienne. Hommes et femmes participaient aux offices sacrés, accompagnant souvent le chant de la danse et du cistre. La musique était pratiquée dans toutes les classes sociales. Nous conservons les traces de chants populaires et légendaires, celles d'un chant national millénaire nommé *Maneros* (Hérodote) ainsi que celles de l'*Hymne des sept voyelles,* dépourvu d'accompagnement instrumental. Les Egyptiens connaissaient la gamme chromatique; ils reliaient la théorie musicale et l'observation des astres aux doctrines cosmologiques, associant les sept notes aux jours de la semaine et aux sept planètes alors connues. Il ne semble pas que ceux-ci aient employé une notation musicale. Ils avaient un grand nombre d'instruments: à percussion (cistres, cymbales, cloches de différentes sortes, pieds et mains artificiels en os, en bois ou en ivoire (qui étaient frappés les uns contre les autres), crotales, tambours en bois et en terre cuite, tambourins; des instruments à vent, à anche simple ou double, des flûtes à bec, des cornemuses, des trompettes (fabriquées parfois en argent et en or, telles que celles qui furent retrouvées dans la tombe de Toutankhamon); des instruments à cordes pincées (comme les cithares), un luth à long manche, ainsi que des harpes de formes diverses: les plus anciennes étaient posées sur le sol; selon leur hauteur, l'exécutant se tenait accroupi, agenouillé, ou debout. Les instruments étaient parfois aussi regroupés en petits orchestres dont la pratique se fondait sur l'hétérophonie: un instrument exécutait la mélodie principale, les autres, ses variations.

La musique de la Mésopotamie

Dans la religion de la plus ancienne civilisation mésopotamienne, celle de Sumer, il semble que les rapports entre un dieu et la musique aient été très étroits. Dans les enceintes des temples (édifiés au IV^e^ millénaire av. J.-C.), dans les villes de la vallée mésopotamienne, les prêtres et les ministres du culte, les mathématiciens et les astrologues, réunis en corporations, cultivaient également la musique, ou la cantilène *(kalûtu),* intégrée aux diverses liturgies sous les formes de l'hymne et du répons; celle-ci était souvent accompagnée par des instruments. Les bas-reliefs de Mésopotamie témoignent toutefois que la musique profane faisait aussi l'objet d'une pratique intensive (scènes de cérémonies, fêtes, banquets de cour animés par des ménestrels et des chanteuses). Les instruments, dont nous conservons quelques pièces ou qui figurent dans l'iconographie, sont des idiophones, des membranophones, des aérophones et des cordophones. Les plus anciens idiophones mésopotamiens qui nous soient parvenus sont des castagnettes du XXV^e^ s. av. J.-C. provenant d'Ur; les cistres, les cloches, les clochettes, les cymbales furent employés à une période ultérieure. Certains membranophones (comme le *lilis* et l'*ub,* deux timbales de tailles différentes, le *balag*, un tambour qui, d'après les idéogrammes, semble avoir une forme de clepsydre, divers genres de tambourins) remontent même à l'époque de Sumer. Les aérophones les plus importants de Mésopotamie étaient des instruments à vent en bois et en roseau : flûtes et hautbois de différentes sortes; les illustrations et les descriptions, dont nous disposons, concernant les cors et les trompettes, sont, en revanche, assez rares.

Les instruments cordophones, appartenant à la famille de la harpe et de la lyre, toujours d'origine sumérienne, offrent aussi un très grand intérêt musicologique. La harpe *(zagsal)* se présente sous trois formes : dans la première, la caisse et le manche sont taillés d'une seule pièce; dans la seconde, bien que de forme arquée, le manche est séparé de la caisse de résonance; la troisième, de forme angulaire, a son manche vertical fixé dans une caisse harmonique horizontale. Chez les Assyriens, vers l'an 2000 av. J.-C., ce dernier type donna naissance à une harpe angulaire, avec une caisse de résonance placée dans la partie supérieure; il s'agit pratiquement du même modèle que l'instrument précédent, mais renversé. Les lyres adoptent, elles aussi, des formes diverses; les cordes sont généralement regroupées sur le côté de l'instrument que le musicien appuie contre lui. Dans cette catégorie, l'instrument le plus important était la grande lyre appelée probablement, en Sumérien, *algar* et dont dériva, v. 1800, une sorte de lyre portable plus petite. Par ailleurs, nous conservons la trace d'une sorte de luth, nommé en sumérien *pantur,* instrument obtenu sans doute en renversant vers le bas le manche incurvé de la harpe à caisse de résonance inférieure.

Les théories musicales des Assyro-Babyloniens étaient certainement étroitement dépendantes des connaissances astronomiques et mathématiques qui, dans le monde antique, faisaient la renommée de ce peuple; leur influence n'est peut-être pas étrangère aux conceptions cosmologiques de la musique (l'harmonie des sphères) et aux principes de l'*ethos* qui lui était inhérent, élaborés par Pythagore. Si nous voulons essayer d'interpréter les témoignages iconographiques, nous pouvons supposer que la musique mésopotamienne fut d'abord pentatonique, puis qu'elle devint, ultérieurement, heptatonique : nous ne savons toutefois rien de précis, sinon que, généralement, l'influence exercée par la culture de la Mésopotamie — et donc de la musique des civilisations qui fleurirent dans cette région — fut très grande sur

le monde occidental, comme l'avaient déjà remarqué les Grecs et les Romains.

La musique hébraïque

La source principale de nos connaissances sur la musique hébraïque vient de la Bible. Dans l'Ancien Testament, il est fait référence à des pratiques liturgiques liées à la musique et à la danse rituelles. De vrais chants religieux ou guerriers y figurent même. Le plus grand nombre d'informations que celle-ci contient, concerne les instruments de musique, classés en trois familles, chacune d'entre elles étant reliée à une classe sociale déterminée; les cornes d'animal et les trompettes sont réservées aux prêtres; les instruments à cordes, les lyres, les harpes et les psaltérions, eux, sont destinés, depuis les temps les plus reculés, à la musique sacrée et sont joués par les lévites, ministres consacrés au service du temple, y compris à celui de la musique; les pipeaux et les sifflets à anche sont destinés à l'usage populaire, de même que les cymbales et les tambours. Parmi les instruments à vent présentant un intérêt particulier, signalons le *shofār*, cor de montagne ne pouvant émettre que trois sons, employé encore de nos jours dans les synagogues.

A l'époque des Rois (1000 av. J.-C.), David et Salomon donnèrent une forte impulsion à la musique hébraïque, organisant des chœurs formés de très nombreux chantres (jusqu'à vingt mille), destinés aux cérémonies célébrées dans le temple de Jérusalem; ceux-ci étaient accompagnés par des orchestres de douze instruments (harpes, lyres et cymbales). Les musiciens constituaient une caste fermée et recevaient leur éducation à l'académie de musique annexée au temple. Par la suite, avec le déclin progressif du temple et l'affirmation grandissante des synagogues, la liturgie subit des mutations, et sa musique fut confiée à la seule voix humaine. Le chant de la synagogue se divisa en deux genres principaux: la psalmodie (intonation des psaumes dans laquelle une note centrale est répétée, tandis que de brèves ornementations soulignent les articulations liées à la syntaxe du verset — la longueur variable de ce dernier permettait l'emploi aisé de ce procédé — et la «cantillation», mode particulier pour lire la prose biblique, intermédiaire entre la déclamation et le chant vrai, signalée par un système d'accents marqués sur le texte; ces accents commencèrent à se stabiliser vers l'an 500 ap. J.-C. Le chant de la synagogue reposa longtemps sur la seule tradition orale, le chantre devant improviser à l'intérieur de ce cadre fixe; cela explique les différences rencontrées dans les diverses traditions hébraïques postérieures à la diaspora. On suppose que des éléments de la musique hébraïque sont passés dans la liturgie chrétienne primitive et ont trouvé un prolongement dans la musique liturgique byzantine et dans le chant grégorien, constituant ainsi les prémices de la musique occidentale.

Les «accents musicaux» *(teamìm)* inventés au cours du haut Moyen Age en même temps que les «voyelles-points» (initialement, l'hébreu ne comportait pas de voyelles écrites) n'indiquent ni la hauteur, ni la durée des sons. Ceux-ci ne peuvent servir d'aide mnémotechnique qu'à ceux qui ont appris la «cantillation» de vive voix, avec un maître. Nous en possédons une première transcription remontant à environ mille ans après leur invention. Celle-ci se trouve dans l'ouvrage de l'Allemand J. Reuchlin, *De accentibus* (1518); cependant, cette transcription ne nous indique que la manière selon laquelle les accents étaient chantés par la communauté allemande qui les lui avait enseignés (Reuchlin n'était pas juif); ils n'ont pas de valeur générale, car chaque communauté interprétait ces accents à sa façon. Une autre transcription des «neumes *in campo aperto*» (ils peuvent être appelés ainsi, par analogie avec ceux du chant grégorien) se trouve dans la *Musurgia universalis* d'A. Kircher (première moitié du XVII^e s.). Celle-ci correspond aux usages d'une communauté italienne; elle est totalement différente de celle de J. Reuchlin.

Pour trouver une transcription de chants complets, il faut attendre Benedetto Marcello (1686-1739) qui, dans son *Estro poetico-armonico, parafrasi sopra i primi cinquanta salmi* (1724-26), employa des thèmes hébraïques en usage dans les communautés allemandes et espagnoles de Venise, les développant ensuite librement dans dix de ses psaumes. Il prit soin de faire précéder chacun des dix psaumes, dans lesquels il avait utilisé les thèmes hébraïques, de la transcription des originaux: la musique est écrite de droite à gauche et les textes hébraïques sont disposés sous celle-ci, avec une certaine imprécision qui ne permet toutefois que difficilement de faire coïncider exactement les syllabes avec les notes. Cette œuvre connut, et connaît encore, une diffusion relativement grande. Rossini utilisa l'un de ces thèmes hébraïques (extrait de l'œuvre de Marcello) dans l'introduction lente de l'ouverture de son opéra *l'Assedio di Corinto* (le Siège de Corinthe). Au cours de la seconde moitié du XIX^e s., Federico Consolo transcrivit presque tout le répertoire musical de la communauté israélite de Livourne. Il faut remarquer que plusieurs de ces chants sont en langue espagnole (en fait, toute la communauté de Livourne est d'origine espagnole). Nous conservons en outre une transcription des chants du Comtat Venaissin (France, département du Vaucluse, fin du XIX^e s.); certains sont composés sur des textes provençaux. Dans le domaine de la transcription de chants hébraïques, l'œuvre la plus imposante est celle d'A. Z. Idelsohn (1882-1938) qui publia son travail à partir de 1914 (10 volumes). Mais celui-ci ne s'intéressa qu'aux seules mélodies du Proche et du Moyen-Orient. En Italie, Elio Piattelli dirige l'édition du recueil des *Canti liturgici ebraici d'Italia* (en 3 vol.; 1er vol.: 1967).

Les chants des rites de l'Europe méditerranéenne (principalement espagnole et italienne) se caractérisent par une mélodie d'ambitus limité et ne comportent pas de virtuosité vocale; ils peuvent donc être exécutés par quiconque ayant un peu de voix. En ce qui concerne les modes, il n'y a pas de doute que les cantillations sont apparues à une époque où le sens modal était encore dominant. Cependant, les «modes» de la cantillation ne correspondent généralement ni à ceux de la tradition grecque, ni à ceux de la tradition grégorienne. En revanche, les compositions de la fin du Moyen Age et du début de la Renaissance (dont les auteurs ne sont pas connus et les dates de création, imprécisés) révèlent une nette tendance vers la «tonalité moderne» (majeure et

mineure). Les mélodies employées par les communautés ashkénazes (plus exactement «allemandes», mais, en réalité, utilisées tant dans les communautés de l'Europe orientale que dans une partie de la France et que dans l'ensemble du monde anglo-saxon), présentent des caractéristiques différentes. Il s'agit habituellement de mélodies complexes, enrichies de vocalises et qui, pour cette raison, doivent être confiées à des chantres professionnels. Il est très difficile de fixer l'époque et le lieu où naquit ce style de chant : d'une manière générale, on peut affirmer que ces mélodies furent influencées par un mouvement mystique populaire, qui se développa en Pologne et en Ukraine au XVIII[e] s., le hassidisme dont les adeptes *(hassidim)* conféraient à la musique une telle importance qu'ils composèrent souvent des chants sans paroles. Leurs mélodies, caractérisées par des rythmes enlevés, sont écrites non seulement sur des textes hébreux, mais aussi en yiddish.

Toutefois, seule la musique liturgique comporte des caractères authentiquement hébraïques, soit parce que les œuvres des compositeurs d'origine juive les plus célèbres (comme Mendelssohn et Meyerbeer) ne subissent pas d'influence hébraïque particulière — seuls, quelques auteurs plus modernes (Ravel, Bloch) ont employé des mélodies hébraïques dans certaines de leurs œuvres —, soit parce que les très nombreuses compositions destinées à la synagogue, signées par des musiciens parfois de grande valeur (juifs ou non), appartiennent à l'histoire générale de la musique de leur temps plus qu'à celle de la musique hébraïque en particulier. Quant à l'actuelle musique israélienne, elle accueille, semble-t-il, à la fois l'influence de la tradition des communautés originelles (surtout celles de l'Europe orientale, en voie d'extinction après les massacres effectués par les Nazis) et celle du monde arabe environnant.

La musique grecque

Chez les Grecs de l'Antiquité, le terme *mousikê* (qui sous-entend *technê*, l'art des Muses) désignait non seulement l'art des sons, mais aussi la poésie et la danse ainsi que les moyens de transmission d'une culture qui, jusqu'au IV[e] s. av. J.-C., fut surtout orale : culture diffusée par l'intermédiaire d'exécutions publiques dans lesquelles, non seulement la parole, mais aussi la mélodie et le geste avaient leur fonction spécifique. Depuis les temps les plus reculés, la musique assuma un rôle de premier plan dans l'éducation de la jeunesse : des pédagogues comme Damon (V[e] s. av. J.-C.) et des philosophes comme Platon (V[e]-IV[e] s. av. J.-C.) et Aristote (IV[e] s. av. J.-C.) en vinrent à affirmer que les différents genres de musique peuvent modifier le caractère des jeunes gens dans un sens positif ou négatif. La musique était surtout présente sous la forme chorale, dans presque toutes les cérémonies publiques et privées, civiles et religieuses des populations grecques. Elle représentait donc un élément très significatif dans la formation culturelle et dans la vie individuelle et sociale des Grecs. Les textes, que nous avons conservés, comportant une notation musicale sont pourtant très rares : les hymnes de Mésomède (II[e] s.), les six exemples de musique instrumentale du traité anonyme sur la musique publié par Bellermann en 1841, trois textes épigraphiques (les deux *Hymnes delphiques*, le premier, anonyme, de 138 av. J.-C., le second, de l'Athénien Limenyus, de 128 av. J.-C., et l'*Epitaphe de Seikolos*, du I[er] s.), une quinzaine de fragments de papyrus. Il s'agit de documents provenant d'une époque plutôt tardive (le plus ancien, le papyrus Leyde inv. 510, avec les vers 783-792 de l'Iphigénie en Aulide d'Euripide, est du III[e] s. av. J.-C., la plus grande partie datant des premiers siècles de notre ère) et leur interprétation est problématique. La notation musicale grecque, qui utilisait les lettres de l'alphabet disposées et modifiées (lettres droites, couchées, retournées) distinguait un système de notation «vocale» d'un système «instrumental», mais nous ne savons pas jusqu'à quel point cette distinction fut conforme à l'emploi réel que les compositeurs firent des signes. On commença à noter la musique dès le V[e] s. av. J.-C., au IV[e] s. certainement ; il est cependant indubitable que cette pratique ne dépassa jamais le cercle étroit des professionnels et qu'elle ne dut assumer aucun rôle dans la conservation et dans la transmission des mélodies, confiées principalement à l'écoute et à la mémorisation. Là réside sans doute la raison la plus plausible de la disparition du patrimoine musical des Grecs : les mélodies traditionnelles, apprises par cœur, sur les places, à l'intérieur des temples, dans les écoles, dans les salles de réunion, subirent des transformations continuelles, car il était nécessaire de les adapter à des textes poétiques nouveaux ainsi qu'à de nouvelles occasions. Elles furent ensuite délaissées, quand les changements de goût du public et les diverses exigences culturelles et sociales ne justifièrent plus leur maintien.

■ *La théorie musicale.* Si nous connaissons très mal les textes musicaux des Grecs, en revanche, les témoignages sur les théories acoustiques et musicales des Anciens sont assez riches et significatifs. Pythagore (VI[e]-V[e] s. av. J.-C.) et ses disciples déterminèrent les intervalles consonants de quarte, de quinte, d'octave et découvrirent — à travers l'expérimentation sur le monocorde — les rapports numériques existants entre les sons qui les délimitaient (3/4 pour la quarte, 2/3 pour la quinte, 1/2 pour l'octave) ; leur doctrine donna l'impulsion à la recherche acoustique et musicale des Grecs, promue par des chercheurs comme Aristoxène de Tarente (IV[e] s. av. J.-C.), Euclide (III[e] s. av. J.-C.), Ptolomée (II[e] s.), Aristide Quintilien (II[e] s.), Porphyre (III[e] s.) et, parmi les auteurs mineurs, Alypius (IV[e] s.?), qui nous a transmis les tables de la notation grecque. Il faut souligner avant tout que les Grecs ignoraient l'harmonie, au sens moderne du terme, ainsi que la polyphonie : leur musique s'exprimait à travers la mélodie pure.

L'accompagnement suivait la ligne du chant à l'unisson ou à intervalle d'octave ; ce n'est qu'après le IV[e] s. av. J.-C. qu'entra également en usage l'accompagnement à intervalle de quarte ou de quinte. Dans la théorie musicale grecque, le système fondamental des sons n'est pas l'octave, mais le tétracorde, formé par la succession de quatre sons conjoints dont les extrêmes, les «notes fixes», sont placées à intervalle de quarte (2 tons plus 1 demi-ton). Les deux sons intermédiaires, les «notes mobiles», occupent des positions diverses selon le genre du tétracorde : si le genre est diatonique, les intervalles entre les notes sont, dans le sens ascendant, demi-ton, ton, ton ; s'il

est chromatique : demi-ton, demi-ton, un ton et demi ; s'il est enharmonique, quart de ton, quart de ton, deux tons. D'autres possibilités de subdivisions du tétracorde (diatonique amolli, chromatique amolli et hémiole, etc.) sont prises en considération par Aristoxène dans ses *Harmonica.* Deux tétracordes successifs sont dits disjoints s'ils sont séparés par un ton et constituent l'octave *(dià pasôn* ou *harmonia),* ils sont dits conjoints s'il manque le ton de disjonction et si la quatrième note du premier coïncide avec la première du second. Les dénominations des notes, dans le cadre du double tétracorde *(hypátê, parhypátê, líchanos, mésê, paramésê, trítê, paranêtê, nêtê),* ne faisaient pas référence à des valeurs absolues de hauteur du son, comme nos notes, mais à la position des cordes dans l'accord de la lyre. Trois tétracordes conjoints avec l'adjonction d'une note à la partie grave, constituent le «système parfait mineur», de 11 notes; quatre tétracordes conjoints deux à deux, avec un ton de disjonction au centre et avec l'adjonction d'une note à la partie grave formaient le «système parfait majeur», de 15 notes ou deux octaves; l'association des deux systèmes, majeur et mineur, dans une seule succession de notes, constitue le «système parfait invariable» de 16 notes. A l'intérieur du système parfait majeur, si la disposition des intervalles du genre diatonique se maintient fixe à l'intérieur des quatre tétracordes qui le composent et si l'on ne tient pas compte de la note ajoutée à la partie grave (proslambanomène), on peut délimiter sept «systèmes d'octaves» qui se différencient par la disposition des intervalles de ton et de demi-ton à l'intérieur de ceux-ci : si nous considérons un système parfait majeur *la-la*$_2$ et ne tenons pas compte du *la* grave, nous pouvons délimiter dans l'octave *si-si*$_1$, le «système mixolydien», dans l'octave *do*$_1$*-do*$_2$, le «système lydien», dans l'octave *ré*$_1$*-ré*$_2$, le «système phrygien», dans l'octave *mi*$_1$*-mi*$_2$, le «système dorien», dans l'octave *fa*$_1$*-fa*$_2$, le «système hypolydien», dans l'octave *sol*$_1$*-sol*$_2$, le «système hypophrygien», dans l'octave *la*$_1$*-la*$_2$, le «système hypodorien». *Tónoi* ou *trópoi* sont, en revanche, les quarante-cinq échelles de deux octaves (quinze du genre diatonique, quinze du genre chromatique, quinze du genre enharmonique) qui sont obtenues en transposant d'un demi-ton à la fois, les deux octaves du système parfait invariable pour les quinze demi-tons compris dans une octave plus un ton : ceux-ci étaient nommés, du plus grave au plus aigu, «hypodorien» (par exemple, *fa-fa*$_2$), «hypoïastien» (*fa* ♯ *-fa*$_2$ ♯), «hypophrygien» (*sol-sol*$_2$), «hypoéolien» (*sol* ♯ *-sol*$_2$ ♯), «hypolydien» (*la-la*$_2$), «dorien» (*la* ♯ *-la*$_2$ ♯), «ïastien» (*si-si*$_2$), «phrygien» (*do*$_1$*-do*$_3$), «éolien» (*do*$_1$ ♯ *-do*$_3$ ♯), «lydien» (*ré*$_1$*-ré*$_3$), «hyperdorien» (*ré*$_1$ ♯ *-ré*$_3$ ♯), «hyperïastien» (*mi*$_1$*-mi*$_3$), «hyperphrygien» (*fa*$_1$*-fa*$_3$), «hyperéolien» (*fa*$_1$ ♯ *-fa*$_3$ ♯), «hyperlydien» (*sol*$_1$*-sol*$_3$). Chez Alypius, la liste des signes musicaux «vocaux» et «instrumentaux» est établie d'après l'ordre des notes des quinze *tónoi* et *trópoi* dans chacun des trois genres diatonique, chromatique et enharmonique. Les théoriciens musicaux grecs s'occupèrent donc surtout de l'ambitus et de la disposition des intervalles à l'intérieur des systèmes. Cette investigation, considérant le phénomène musical du seul point de vue acoustique et mathématique, négligeait tout rapport avec la musique exécutée. Seul, Aristoxène ressentit le danger d'abstraction d'une telle attitude en prétendant que le calcul des rapports existants entre les différents sons et la mesure de l'ambitus des intervalles ne suffisent pas à expliquer les phénomènes musicaux, ni à décrire précisément les caractères de la composition : pour la compréhension de la musique, il faut faire intervenir principalement l'ouïe, l'intellect et la mémoire qui permettent à celui qui écoute de percevoir les rapports entre les notes, dans leur succession. Aristoxène s'intéressa également à la rythmique, doctrine qui étudie la durée des temps forts et des temps faibles alternant dans l'exécution musicale : celui-ci prit comme unité de mesure le «temps premier», unique et indivisible et, se fondant sur le rapport mathématique entre temps forts et faibles, il définit les genres rythmiques, genre pair (1 : 1), double (2 : 1 ou 1 : 2) et *hemiola* (hémiole, 3 : 2 ou 2 : 3); selon lui, le genre épitrite (4 : 3 ou 3 : 4) pouvait être considéré comme arythmique. Il faut noter que, dans la pratique de la musique vocale, au moins jusqu'à la fin du V[e] s. av. J.-C., le rythme était généralement déterminé par la quantité naturelle de syllabes brèves et longues que le texte poétique comportait (une longue = deux brèves) : par la suite, les compositeurs se libérèrent de cette soumission de la mélodie à la parole, et modifièrent souvent la durée des syllabes, en les abrégeant ou en les allongeant selon leurs exigences.

Plus proches de la réalité de leur temps furent les auteurs qui étudièrent les effets de la musique sur l'âme des auditeurs et les réactions de ces derniers, lors de l'exécution des différentes sortes de mélodies; celles-ci s'organisaient à l'intérieur de séquences de notes bien définies appelées «harmonies» : Aristide Quintilien a décrit plusieurs des schémas adoptés par les harmonies anciennes. Par la suite, celles-ci furent assimilées aux «systèmes d'octaves» homonymes évoqués précédemment. Damon, maître et conseiller de Périclès, et Platon affirmaient que seules les harmonies dorienne et phrygienne avaient une fonction pédagogique positive, tandis que les autres harmonies — ionienne, éolienne, lydienne, etc. — devaient être exclues de l'éducation des jeunes. Ceux-ci déclaraient encore qu'il ne fallait pas modifier la manière d'exécuter la musique en introduisant des innovations dans le répertoire traditionnel; sinon, l'on encourait le risque de renverser les institutions d'Etat, étant donné le rapport étroit reliant les formes musicales aux modes de la vie civile. Aristote, pour sa part, accordait une utilité à tous les genres de musique, même à celle qui ne calme pas les esprits mais, au contraire, les perturbe, car les réactions violentes que celle-ci provoque, peuvent produire, selon le philosophe, un effet cathartique de purification des passions.

■ *Les instruments de musique.* Depuis les temps les plus reculés, les représentations de l'art figuratif grec font apparaître des instruments musicaux de différentes espèces que les témoignages littéraires et les descriptions des dictionnaires ne suffisent pas toujours à identifier avec certitude. Les instruments à cordes peuvent être classés en deux grandes familles, celle des lyres et celle des harpes. Les premières étaient caractérisées par une caisse de résonance dans laquelle étaient fixés deux bras *(pêcheis),* ou cornes

(kérata), qui soutenaient une traverse ou joug *(zygon)*; entre ce dernier et la caisse étaient tendues les cordes dont — aux époques archaïque et classique — le nombre variait de quatre à onze (elles devinrent encore plus nombreuses aux époques hellénistique et romaine); les secondes comportaient toujours un nombre de cordes plus élevé. Tandis que les cordes des lyres avaient la même longueur — mais produisaient des sons différents selon leur tension et leur diamètre —, les cordes des harpes, elles, avaient des longueurs progressives. Parmi les lyres, figuraient la *phórminx*, ou *kítharis*, instrument des aèdes, de dimensions réduites, avec une caisse de résonance semi-circulaire; la *lýra*, instrument d'usage courant dans les écoles et les banquets à l'âge classique; la *kithára* ou *asiás*, la grande cithare de concert, avec une large caisse de résonance; le *bárbitos* (barbiton), instrument des poètes Lesbos, Terpandre, Alcée et Sapho, d'intonation grave avec une caisse de résonance presque circulaire et de longs bras incurvés plus rapprochés au point où ils soutenaient le joug: les cordes de ces instruments étaient pincées avec les doigts de la main gauche et avec le plectre tenu par la main droite. Parmi les harpes, citons en particulier le *psaltérion*, le *péktis*, d'origine lydienne, au registre aigu; le *trigonos*, de forme triangulaire; la *magadis*, elle aussi triangulaire, à vingt cordes qui se correspondaient de dix en dix, à intervalle d'octave. Ces instruments avaient généralement une origine asiatique; ils produisaient une sonorité faible et étaient pincés par les doigts des deux mains, sans plectre. Parmi les instruments à vent, l'*aulós*, à anche simple ou double, assez proche du hautbois moderne, était diffusé dans tout le monde grec: les anches *(glōttái)* étaient placées dans le goulot *(zêugos)* de liaison entre l'embouchure et les deux renflements *(hólmói)* du tube *(bómbyx)*. Les trous *(trypémata)* atteignaient le nombre de cinq dans les *aulói* de la période archaïque et classique, mais devinrent plus nombreux et furent munis de clés, à une époque plus tardive. Les aulètes employaient traditionnellement l'*aulós* double dont les deux becs étaient enfermés dans une sorte de bocal *(phorbeiá)* qui rendait l'embouchure plus aisée: selon la hauteur du son, les *aulói* se différenciaient en *téleiói* «parfaits» et *hypertéleiói* «plus que parfaits», d'intonation grave; *kitharistériói* «pour l'accompagnement de la cithare», d'intonation moyenne; *parthéniói* et *paidikói*, «virginals» et «puérils», d'intonation aiguë. Les espèces d'*aulói*, simples et doubles, sont nombreuses, les lexicographes en ont dressé la liste; initialement, ceux-ci se différenciaient par leur origine, par leur matériau (bois, roseau, os, ivoire, etc.) et par l'usage auquel ils étaient destinés. Parmi les autres instruments à vent, employés surtout pour émettre des signaux militaires, figuraient le cor *(kéras)* et la trompette *(sálpinx)*, tandis que la *sýrinx* (ou «flûte de Pan»), formée d'un groupe de roseaux de longueurs variées, était l'instrument des bergers. Dans les cérémonies religieuses de cultes particuliers d'origine orientale, on employait des instruments à percussion comme les cymbales *(kýmbala)* et les timbales *(týmpana)*, ainsi que des tambourins pourvus de sonnailles. On doit à Ctésibios d'Alexandrie (III^e s. av. J.-C.), l'invention de l'*hýdraulis* (hydraule), orgue dans lequel l'air, enfermé dans un récipient à contenant hermétique, était poussé dans les tuyaux par la pression de l'eau introduite dans le récipient.

Nous avons fait allusion précédemment à l'origine asiatique de nombreux instruments de la famille des harpes. Plusieurs espèces de lyres, l'*asiás* par exemple, proviennent très probablement d'Orient. Les *aulói* pourraient avoir été importés de la Phrygie. Olympos, l'initiateur de la musique aulétique en Grèce, était peut-être, lui aussi, phrygien. Il faut encore noter que des ressemblances indéniables de structure apparaissent dans les représentations des arts figuratifs, entre les instruments musicaux grecs à cordes et à vent et des instruments analogues en usage, non seulement dans les régions mésopotamiennes et microasiatiques, mais aussi en Egypte : ces éléments portent à croire que, dès le second millénaire av. J.-C., les rapports furent, en ce qui concerne la culture musicale, très intenses entre les différentes populations qui vivaient sur les bords de la Méditerranée orientale.

■ *Formes et genres musicaux*. En Grèce, les plus anciennes formes d'exécution musicale dont nous avons gardé la mémoire étaient la citharodie, chant accompagné par la cithare, et l'aulodie, chant accompagné par l'*aulós*, la citharistique, solo de cithare et l'aulétique, solo d'*aulós*. Les exécutions citharistiques servaient parfois de fond sonore aux évolutions d'un chœur muet. Dans les mélodies simples, l'improvisation de l'exécutant était liée à l'observation de schémas et de modèles traditionnels appelés *nómoi* (nomes), c'est-à-dire «préceptes, lois», expression qui soulignait justement l'obligation de ne pas transgresser les normes d'intonation et de rythme fixées pour chacune des mélodies, et de ne pas introduire de modulations d'une harmonie à l'autre, d'un genre rythmique à l'autre. Leurs noms rappelaient la région dont elles étaient originaires (*nómos Aiólios*, nome «éolien», *Boiótios*, nome «de la Béotie», etc.), leur forme rythmique ou leur extension tonale (*nómos órthios*, nome «juste», *trochâios*, nome «trochaïque», *oxýs*, nome «aigu», *tetraoídios* «constitué de quatre chants», *triméres* «de trois parties», etc.), leur destination sacrée (*nómos Pythikós*, nome «Pythique», pour le culte d'Apollon, *Diós*, nome «de Zeus», *Athênâs*, nome «d'Athènes», *Apóllonos*, nome «d'Apollon», etc.).

Parmi les citharèdes les plus anciens, nous conservons les noms du Thrace Thamyris, de Demodocus de Corcyre (célèbre joueur de lyre), de Phémius d'Ithaque. Lors des premiers jeux Pythiques qui furent établis à Delphes dans le sanctuaire d'Apollon, on vit émerger Philammon de Delphes (fils d'Apollon, célèbre poète et musicien). Terpandre d'Antissa (VII^e s. av. J.-C.) fixa un ordre précis pour la succession du *nómos*, nome citharodique; il porta à sept le nombre des cordes de la lyre et inventa (ou, du moins, fut le premier à utiliser, en Grèce, le *bárbitos* (ou barbiton). Installé à Sparte, celui-ci gagna les premiers jeux Carnéens institués en l'honneur d'Apollon; à Delphes, il se distingua à quatre reprises dans les jeux Pythiques. Arion de Méthymna (VII^e-VI^e s. av. J.-C.) dirigea également des chœurs à Corinthe, à la cour du tyran Périandre: on lui attribua encore la création d'un nouveau type de dithyrambe, chant choral en l'honneur de Dionysos. Pendant toute la période archaïque et classique, l'histoire de la littéra-

ture et celle de la musique grecque ont en commun, au niveau des personnages comme des œuvres, la même union étroite évoquée plus haut entre la musique et la poésie. Parmi les citharèdes, il faut encore citer Alcée et Sappho de Mytilène (VII^e-VI^e s. av. J.-C.), Stésichore d'Himère et Anacréon de Téos (VI^e s. av. J.-C.) qui exécutaient leur chant en s'accompagnant de leur instrument à cordes. Sappho entonnait ses chants dans l'«harmonie» mixolydienne, variante de la lydienne, ainsi que dans les «harmonies» traditionnelles dorienne, ionienne et phrygienne. Nous devons encore à Stésichore la subdivision des chants, sur le plan métrique et rythmique, en trois parties (strophes, antistrophes et épodes) ; les deux premières se correspondaient parfaitement, tant dans la disposition des syllabes longues et brèves que dans l'alternance des temps forts et des temps faibles : schéma de composition qui devint traditionnel pour toute la poésie lyrique chorale grecque. L'initiateur de la citharistique fut Aristonicos d'Argos, qui exerça à Corcyre au VII^e s. av. J.-C. Parmi les virtuoses de la cithare, figuraient Lysandre de Sicinus (VI^e s. av. J.-C.), qui perfectionna cet instrument en en augmentant l'étendue tonale et le volume sonore. D'après la tradition, le premier compositeur et joueur d'*aulós* qui exerça en Grèce serait Olympos, qui aurait vécu à l'époque de la guerre de Troie. Plusieurs historiens affirment qu'il exista, en fait, deux Olympos : le second aurait vécu aux VIII^e-VII^e s. av. J.-C. On lui attribua l'invention du genre enharmonique, l'introduction en Grèce de l'«harmonie» lydienne et des rythmes trochaïques (– ◡) de genre double (2 : 1), prosodique (le rythme de procession) et de ce que l'on appelle les dactyles *«Idei»*, composition de rythme dactylique (– ◡ ◡) de genre pair (2 : 2). Parmi les autres aulètes et auteurs de *nómoi* aulétiques, figuraient encore Ardalus de Trézène, Clonius de Tégée (VII^e s. av. J.-C.), Polymnestus de Colophon (fin du VII^e s. av. J.-C.) qui modifia l'intonation des *aulói* en introduisant des intervalles de 3/4 de ton *(éklysis)* et de 5/4 de ton *(ekbolê)*. Le compositeur pour *aulói*, Sacadas d'Argos fut également aulète et poète élégiaque : chez les Anciens, les élégies et les chants en mètre ïambique (◡–) de genre rythmique double (1 : 2) étaient également exécutés avec l'accompagnement musical de l'*aulós*. La création de la *parakataloghê* — forme de récitatif accompagné par l'*aulós* — et l'accompagnement du chant à l'intervalle d'une octave furent attribués à Archiloque, poète élégiaque et ïambique.

Les genres de la poésie chorale se différencièrent du chant, selon l'occasion et la destination : les hymnes dédiés aux dieux, les parthénées pour chœurs de jeunes filles (Alcmène exerçant à Sparte au VII^e s. av. J.-C. écrivit des parthénées), les hyménées et les épithalames, des chants nuptiaux, des thrènes, des chants funèbres, les *encomión*, en l'honneur de personnages illustres, les scolies qui étaient exécutés dans les réunions, les épinicies pour les athlètes vainqueurs, lors des jeux panhelléniques, genre poétique auquel est liée plus particulièrement la renommée de Simonide (VI^e-V^e s. av. J.-C.), de Pindare et de Bacchylide (V^e s. av. J.-C.). Les prosodies et les péans étaient dédiés à Apollon et à Artémide ; ils étaient surtout composés en rythme d'*hemiola* (crétique – ◡ – et péanique – ◡◡◡ , ◡◡◡ – avec un rapport 3 : 2, 2 : 3 entre temps fort et temps faible) et probablement en «harmonie» dorienne : le premier auteur de péans fut Thalétas de Gortyne qui, au VII^e s. av. J.-C., à Sparte, inventa la musique chorale ; les *Hymnes delphiques* datant des années 138 et 128 av. J.-C. sont des péans dont nous avons conservé le texte musical. Le dithyrambe, chant en l'honneur de Dionysos, subit, au cours des siècles, des transformations profondes et constitua, en un certain sens, le banc d'essai de toutes les innovations introduites dans le domaine de la musique grecque. Dans sa forme la plus antique, le chœur répondait au chant d'un soliste avec une formule rituelle. Arion disposa le chœur en cercle autour de l'autel (chœur cyclique) et structura probablement le chant en trois parties à la manière de Stésichore (strophes, antistrophes et épodes). Lasos d'Hermione (VI^e-V^e s. av. J.-C.) inventa de nouveaux rythmes et une tessiture tonale plus large. Au V^e s., Mélanippides composa des dithyrambes sans répons strophiques et assigna à la partie d'accompagnement musical de l'aulète, un rôle plus important que le texte poétique lui-même. Cresso implanta le récitatif dans le dithyrambe, Philoxène, les chants solistes et le dialogue, Timothée de Milet (V^e-IV^e s. av. J.-C.) modifia profondément les structures musicales du dithyrambe et du nome citharodique, en ajoutant de fréquentes modulations d'une «harmonie» à l'autre, et d'un rythme à l'autre, libérant définitivement la musique de la contrainte de répéter les formules mélodiques et rythmiques traditionnelles et de la soumission aux mètres du texte poétique. A partir de la fin du V^e s. av. J.-C., la musique assuma donc un caractère nouveau qui, substantiellement, fut maintenu durant toute l'époque hellénistique et romaine : celle-ci s'orienta vers la recherche d'effets et d'une expressivité plus marquée, avec l'objectif de provoquer chez les spectateurs des effets pathétiques et de fortes émotions.

Au VI^e s. av. J.-C., à Athènes, la tragédie naquit du dithyrambe d'Arion, avec l'insertion de parties récitées en vers ïambiques et trochaïques entre les chants et les danses exécutés par le chœur. A partir, très probablement, de 509 av. J.-C., chaque année, au cours des festivités organisées pour les Grandes Dionysies, eurent lieu à Athènes des concours tragiques, comiques et dithyrambiques, qui constituèrent le moment le plus significatif de la vie culturelle de la ville. Dans la tragédie, les parties musicales sont représentées par le *parodos*, chant d'entrée du chœur, dans les *stasimon*, chants chorals exécutés entre un épisode et l'autre, par les interventions lyriques du chœur ou des personnages individuels (chants solo) dans le cours des épisodes. Le *parodos* et les *stasimon* observent généralement la tripartition métrique et rythmique en strophes, antistrophes et épodes, les interventions chorales sont presque toujours en vers libres. Dans les tragédies d'Eschyle, la musique resta fidèle aux schémas et aux lignes mélodiques traditionnelles mais, au cours de la seconde moitié du V^e s., dans les œuvres de Sophocle et d'Euripide, celle-ci subit une évolution parallèle à celle du dithyrambe : avec Sophocle, le nombre des choreutes passa de douze à quinze, aux mélodies traditionnelles d'«harmonie» dorienne et mixolydienne s'ajoutèrent des chants d'harmonie phrygienne du genre dithyram-

bique ; les chants solistes devinrent plus nombreux. Avec Euripide, la musique devint un élément expressif dans des situations dramatiques, affectives et d'introspection, surtout dans les chants en solo des acteurs, qui devinrent plus amples et plus fréquents dans les dernières œuvres, transformant la tragédie en un véritable opéra, avec des arias et des duos. Agathon (fin du V^{e} s. av. J.-C.) en vint à substituer les *stasimon*, qui étaient étroitement liés à l'argument de la tragédie, avec des chants autonomes intercalés, les *embolimon*, intermèdes musicaux de pur divertissement.

Au V^{e} s. av. J.-C., la comédie naquit des chants phalliques qui accompagnaient les cérémonies dionysiaques. Celle-ci reproduisait, dans la disposition des parties récitées et chantées, le schéma de la tragédie, mais en conservant, sur le modèle du chant dionysiaque originel, un chant choral (la *paràbasis*), dans lequel le chœur s'adressait directement aux spectateurs en traitant des sujets d'actualité politique et culturelle. Nos informations sur les caractéristiques musicales de la comédie sont rares et très vagues : Aristophane (V^{e}-IV^{e} s. av. J.-C.) critiqua vivement les innovations apportées dans la musique tragique et dithyrambique, par les dithyrambistes, depuis Euripide et Agathon. Les acteurs comiques du IV^{e} s. av. J.-C., d'après ce que nous en savons, supprimèrent progressivement de la comédie, les parties chantées, en commençant par la *paràbasis*. Chez Ménandre (II^{e} moitié du IV^{e} s. av. J.-C.), le chœur n'intervient plus désormais que dans les seuls intermèdes, entre un acte et l'autre, sans rapport avec le sujet de la comédie. A l'époque hellénistique et romaine, le théâtre tragique et comique de genre traditionnel survécut en Grèce principalement par l'intermédiaire des reprises des œuvres des grands poètes tragiques, en particulier d'Euripide et de Ménandre. Parallèlement se développèrent pourtant de nouvelles formes de spectacles musicaux, centrés sur la personnalité de l'acteur-chanteur-virtuose. Celui-ci se confectionnait ses propres pièces sur mesure, en mettant ensemble des extraits de textes classiques, constituant ainsi de véritables anthologies théâtrales : genre de spectacle dans lequel la gestuelle et la musique avaient certainement une importance extraordinaire en raison de leur capacité à émouvoir l'esprit des spectateurs.

La musique romaine

A l'époque régalienne (753-509 av. J.-C.) et au cours de la première période républicaine se développèrent, à Rome et dans le Latium, des formes de chant monodique et choral dont nous n'avons conservé aucun témoignage significatif : il ne nous reste que quelques fragments de textes chantés et quelques vagues indications sur les modes d'exécution des chants. Il s'agissait de chants sacrés *(Carmen Fratrum Arvalium, Carmen Saliare)*, de chants conviviaux sur des sujets épiques et historiques *(carmina convivalia)*, de chants en l'honneur de généraux victorieux *(carmina triumphalia)*, de lamentations funèbres *(neniae)*. L'accompagnement était généralement confié à la flûte *(tibia)*, instrument correspondant à l'*aulós* grec. La première indication que nous possédions sur un spectacle musical à Rome (Tite-Live, *Histoire*, VII 2,3 et suiv.) remonte à 364 av. J.-C. : cette année-là, pour faire cesser une épidémie, on institua des *ludi scenici* (jeux scéniques), avec des acteurs étrusques qui dansaient, accompagnés au son de la *tibia* : par la suite, ceux-ci furent imités par de jeunes Romains, qui ajoutèrent aux danses des chants *(saturae)* rythmiquement variés sur l'air exécuté par le *tibicen*. Parmi les autres genres littéraires et dramatiques, dans lesquels la musique et la danse avaient une participation, figurent les *fescennini*, farces paysannes improvisées contre le « mauvais œil » (en latin *fascinum*) avec des personnages fixes et d'authentiques masques. Nous ne pouvons donc nous faire qu'une idée très vague des formes les plus anciennes de la musique romaine : la seule indication d'une certaine importance, que nous ayons, est qu'elle était en rapport très étroit avec la culture étrusque.

La musique et le théâtre à Rome subirent une transformation radicale quand, au cours du III^{e} s. av. J.-C., la culture romaine fut mise en contact direct et continu avec la culture grecque des villes de l'Italie méridionale. Les formes musicales et théâtrales les plus évoluées de l'hellénisme supplantèrent, dans la faveur des Romains, les genres traditionnels. A Rome s'affirma un théâtre tragique et comique en langue latine, inspiré des modèles grecs qui étaient presque toujours modifiés par l'adjonction de parties provenant d'autres drames, selon le procédé de la *contaminatio*, théâtre dans lequel monodies et duos *(cantica)* alternaient avec le dialogue parlé *(diverbia)* et dans lequel le chœur ne fut employé que de façon sporadique. Le premier auteur théâtral fut Livius Andronicus, un Grec de Tarente, qui fut également acteur dans la représentation de ses drames. Parmi les autres auteurs de théâtre des III^{e}-II^{e} s. av. J.-C., figurent Plaute, Caecilius Statius, Térence, Accius. Rien ne nous est resté de leurs musiques. Grâce aux didascalies, introductions contenant de brèves remarques sur la représentation des comédies de Térence, nous connaissons le genre d'instruments employé dans l'accompagnement — les *tibiae pares*, de même longueur, les *tibiae impares* (l'une de dessus, l'autre de basse), qui étaient probablement jouées à intervalle d'octave, les *tibiae sarranae* ou « phéniciennes », d'origine orientale — ainsi que le nom du joueur de flûte *(tibicen)* Flaccus, qui était également l'auteur des musiques. A propos de la musique de Livius Andronicus et de Nebo, Cicéron (*Leg.* II 15,39) parle de *iucunda severitas*, austérité non dépourvue de charme.

Au cours du dernier siècle de la république et durant la période impériale, Rome devint le pôle d'attraction de tous les artistes, les plus connus provenant des diverses provinces de l'empire, principalement de la Grèce et de l'Orient : de nouveaux genres de spectacles s'affirmèrent comme le mime, dans lequel l'acteur — avec la parole, le geste et parfois la danse accompagnée des *tibiae* — interprétait des textes de caractère comique et satirique, et la pantomime, création mimique et orchestrale de scènes — sur des sujets mythologiques ou historiques — exécutées par des danseurs solistes, accompagnés par un chœur et un orchestre formé de flûtes, de cithares, de cornemuses, d'instruments à percussion comme les *scabellas*, qui étaient joués avec les pieds, et de cymbales. Le goût du monumental, caractéristique de l'époque impériale, ajouta, à l'organisation de concerts dans lesquels ils se produisaient, d'imposantes masses

chorales et de grands orchestres, renforcés encore par les instruments de la musique militaire: *tuba* (trompette militaire des Romains), *lituus* (trompette à pavillon courbé), *bucina* (trompette), *cornu* (cor).
En ce qui concerne les caractères de la musique exécutée dans ces nouvelles formes de spectacles, nous pouvons supposer que celle-ci reliait, mimétiquement et pathétiquement, les actions représentées selon la tendance évolutive de la «nouvelle musique» inventée en Grèce, aux Ve-IVe s. av. J.-C., par les adeptes du dithyrambe ainsi que par Timotée. Le fait que les théoriciens de la musique latine, de Varron (Ier s. av. J.-C.) à Martianus Capella (Ve-VIe s.), n'apportèrent pas de nouvelles contributions à l'élaboration de la doctrine musicale, mais se limitèrent à développer les procédés et les résultats de la recherche théorique des Grecs, confirme que l'influence grecque fut prépondérante dans la culture musicale romaine.

LA MUSIQUE SAVANTE OCCIDENTALE

L'objectif de la brève synthèse qui suit est d'offrir au lecteur un cadre de référence général à l'intérieur duquel il pourra placer, relier et regrouper ce qui a été traité séparément dans la partie alphabétique. Ce sommaire fournit donc un complément à la première partie, implicite, qu'il reprend et à laquelle il renvoie pour un développement plus précis, et plus approfondi à la fois, sur les auteurs et les sujets particuliers.

Le Moyen Age

I — LE CHANT DANS LA LITURGIE CHRÉTIENNE

Le christianisme primitif ne nous a transmis aucun document musical proprement dit. Les sources concernant le chant liturgique des premiers siècles de notre ère se limitent aux témoignages historiques et littéraires, tant chrétiens que païens. Pour la période apostolique, nous avons recours à quelques extraits des lettres de saint Paul où celui-ci fait allusion à deux éléments restés fondamentaux dans la liturgie chrétienne : d'une part, la lecture didactique des textes sacrés servant à l'exhortation *(lectio)*, où l'ancienne tradition orientale de la lecture biblique fondée sur la cantillation se maintient; d'autre part, l'intonation des «psaumes, hymnes et cantiques», formule générique qui peut être identifiée avec la psalmodie, c'est-à-dire la cantillation appliquée aux vers. L'ancienne liturgie synagogale nous permet de supposer que les premières communautés chrétiennes eurent un comportement conservateur vis-à-vis de la pratique hébraïque, à l'exception des adaptations qui s'avérèrent indispensables pour les rites d'institution récente, comme le baptême et l'eucharistie. Seules, l'autonomie définitive (réalisée aux Ie et IIe s.) des communautés juives dispersées dans l'Empire et la diffusion du christianisme dans le Bassin méditerranéen susciteront un affranchissement progressif des modèles originels, en raison de leur contact avec des milieux linguistiques et culturels différents et des conditions matérielles dans lesquelles celles-ci vécurent (voir, par exemple, la clandestinité qu'imposèrent — bien que de façon ni constante, ni générale — diverses simplifications de la liturgie). Par ailleurs, l'hymne gnostique d'Oxyrhynchos (IIIe s.) soulève la question des éléments musicaux hellénistiques qui furent éventuellement intégrés au chant paléochrétien. L'agrégat de formules mélodiques, propres à toute l'aire sémitique et à la psalmodie, est un procédé de composition inconnu dans l'Antiquité grecque classique, phénomène qui nous amène donc à exclure cette hypothèse. L'apport musical grec est essentiellement de nature théorique et spéculative. En effet, les Grecs considéraient la musique comme une science appartenant à un domaine tout à fait différent de celui, pratique, du chant (avec lequel elle n'aura pas de contact avant les VIIIe et IXe s.), et s'inscrivant dans la sphère spéculative du Quadrivium, en tant qu'*ars*, science rationnelle et mathématique, préparatoire à la philosophie. La structure modale du chant chrétien ne suppose pas, au début, l'existence d'un système musical formalisé; celui-ci se fonde sur les usages mélodiques consacrés par la tradition orale, réglant de façon empirique l'agrégat des intervalles autour d'un degré conclusif *(finalis)*. Chaque sorte d'agrégat constitue un mode ou *tonus* (originellement d'un nombre très inférieur aux 8 modes qui seront codifiés dans l'*octoechos*); il s'agit d'un domaine empirique de possibilités mélodiques, circonscrit par la tradition. Par la suite, à l'intérieur de ces agrégats, la pratique courante fixera des formules constantes qui formeront la base d'un répertoire vocal constamment re-composé de mémoire par le chanteur, à l'aide de techniques d'enchaînements, d'ajouts et d'ornementations (les neumes du Xe s. ne seront que la représentation graphique et symbolique de ces formules constituées).

■ *Le IVe siècle.* Au IVe siècle, la liturgie connut un intense renouveau. Grâce à la liberté nouvelle — dont les conditions sont énoncées par l'édit de Milan —, l'Eglise peut maintenant réunir la masse des fidèles dans les grandes basiliques; désormais, les rituels prennent la forme de véritables cérémonies publiques. En raison de cette affluence inaccoutumée et des conversions en masse, la liturgie ancienne sembla inadéquate et subit des modifications ainsi que des influences diverses : l'abandon du grec, remplacé par le latin en Occident et par le syriaque en Orient est, par exemple, significatif. Malgré la grande difficulté des communications, d'Orient (surtout de Syrie) parviennent des pratiques et des formes nouvelles comme l'antienne et l'hymne, ainsi que de nouveaux ferments doctrinaux comme l'arianisme, se tournant aussi vers une adaptation du culte à la masse. Dans les grands centres urbains, comme Antioche, Alexandrie et, plus tard, Constantinople, parallèlement à ces tendances innovatrices, par réaction, d'autres mouvements s'affirment, adoptant une signification opposée, fidèle à la lettre du *nihil innovetur nisi quod traditum.* Etant donné la masse nouvelle des fidèles, il s'opère une consolidation progressive de l'appareil hiérarchique de l'Eglise, accompagnée d'un détachement croissant de la fonction sacerdotale de l'assemblée, ce dont témoigne, entre autres, la diffusion de la psalmodie responsoriale. Dotée d'une riche tradition

littéraire de type hellénistique, à cette époque, la Syrie joue un rôle central dans le développement du chant chrétien. A travers Antioche, ce pays influe sur l'évolution des rites orientaux, sur la liturgie arménienne et copte, sur les formes de l'hymnodie byzantine (comme le *kontakion* et *le kanon*) ainsi que sur la théorie musicale *(octoechos)*. Son influence sur le chant latin se manifeste surtout dans l'apport de formules mélodiques et de répertoires poétiques extra-bibliques qui forment la base de l'hymnodie chrétienne. Introduite en Occident v. 360, peut-être par saint Hilaire de Poitiers, l'hymnodie latine est rapidement diffusée en raison de ses textes d'un accès aisé et de la facilité de sa mélodie strophique; dès le IV^e^ s., celle-ci est pratiquée à Milan (saint Ambroise) et en Espagne (Prudence); au V^e^ s., en Irlande (Sedulius); au VI^e^ s., en Gaule (Venance Fortunat) et, de façon générale, dans la liturgie monastique. En revanche, en tant que source potentielle d'hérésies, elles est interdite à Rome qui ne la tolérera pas avant le XII^e^ s.

■ *Liturgies régionales*. Dans l'histoire du chant chrétien, l'époque comprise entre la fin du IV^e^ s. et le début du VIII^e^ s., représente une période d'élaboration créative. Insérant, dans le patrimoine impersonnel de la tradition sacrée, le germe de l'invention individuelle, l'hymnodie devient un véhicule important de vulgarisation de la liturgie et d'assimilation d'éléments locaux préchrétiens et populaires. Entre-temps, la profonde scission qui s'était créée entre les deux parties de l'Empire provoqua, dès lors, une évolution séparée de la musique chrétienne, en Orient et en Occident. En Orient, l'antagonisme politique et dogmatique entre les grandes métropoles — comme Antioche, Alexandrie et Byzance — conduit rapidement à l'apparition d'Eglises autonomes (nestorienne, jacobite, arménienne, copte), correspondant souvent à des groupes ethniques déterminés qui maintiennent longtemps leurs particularités liturgiques. En revanche, en Occident, où les contrastes doctrinaux sont plus éphémères, mais les effets de la pénétration barbare, plus violents, la prolifération spontanée de liturgies locales dérivera de l'état d'isolement des différentes régions et de l'absence de structures ecclésiastiques concentrées ensuite sur la décadence des centres urbains. Dans les zones périphériques, et, plus particulièrement, dans la plaine du Pô, dans la Gaule méridionale, en Espagne et en Afrique nord-occidentale, des formes autonomes de chant liturgique se fixent; elles sont respectivement désignées par les expressions de chant ambrosien, chant gallican et chant mozarabe (ou wisigothique, ou hispanique). Destinées à disparaître devant l'unification grégorienne, entre les VIII^e^ et IX^e^ s., celles-ci représentent — avec le chant romain — les quatre grandes ramifications du chant chrétien latin des origines. Entre-temps, dans l'éclipse générale de toute vie culturelle, survit encore pendant quelque temps en Italie, en dehors de l'Eglise, une activité intellectuelle alimentée par l'ancienne secte sénatoriale et visant à la récupération éclectique du savoir classique, comprenant également la théorie musicale grecque; les représentants en sont Martianus Capella et, au début du V^e^ s., Boèce (480-526) et Cassiodore (v. 490-583).

■ *Chant romain et consolidation du chant grégorien.* Nous ne conservons que des informations rares et indirectes sur le chant liturgique cultivé à Rome à l'époque appelée «Rome ancienne», c'est-à-dire précédant la consolidation de la liturgie grégorienne (qui ne sera pas réalisée avant les VIII^e^ et IX^e^ s.). Une œuvre de révision et de systématisation du répertoire est attestée dès le V^e^ s. lorsqu'il devient d'usage, pour chaque pontife, de rédiger sa propre édition de la liturgie *(cantilena circuli anni)*. Il semble que ne nous soient parvenus, dans des centons manuscrits ultérieurs, de provenances diverses, que les liturgies de Léon I^er^, de Gélase I^er^ et de Grégoire le Grand (pape de 590 à 604); elles sont appelées léonienne, gélasienne et grégorienne. Etant donné que, avant le IX^e^ s., nous n'avons pas de trace attestant un usage de l'écriture neumatique, il est vraisemblable que ces *cantilenae* (y compris la *cantilena* grégorienne) ne continrent que des textes verbaux et omirent les mélodies, celles-ci étant implicites et confiées à la restitution mnémonique du chantre; cela, du reste, était conforme à une mentalité, qui considérait la musique comme un simple accessoire — sans valeur en soi — du texte sacré. Ce n'est qu'à une époque plus tardive que l'on commença à attribuer à Grégoire le Grand, en vertu de son autorité morale, non seulement la codification des textes, mais aussi celle des mélodies. Après l'époque de Grégoire — principalement à la période longobarde —, lorsque les rapports entre Rome et Byzance se firent plus étroits et que plusieurs papes grecs (642-752) montèrent sur le trône pontifical, la liturgie romaine fut l'objet de nouvelles et importantes transformations. Nous leur devons probablement l'invention du système des 8 modes ecclésiastiques *(octoechos)*, servant vraisemblablement de code de classification, à finalité didactique, du répertoire existant : cette innovation provoqua sans doute d'assez nombreuses altérations de la structure mélodique originelle des chants.

■ *Unification liturgique.* Entre-temps, l'alliance entre le pape et la monarchie carolingienne, constitue les prémices pour la réalisation d'une unité liturgique dans l'Eglise occidentale; à la suite de Pépin, Charlemagne et Charles le Chauve s'en feront les défenseurs infatigables, voyant en celle-ci un instrument formidable pour consolider les conquêtes impériales; Alcuin (735-804) figure parmi les intellectuels de la renaissance carolingienne. L'opération se réalise vers le XI^e^ s., par degrés et non sans difficultés et résistances; elle peut être considérée comme achevée avec l'extinction de la presque totalité des liturgies anormales. En cette époque de renaissance des études et d'affirmation de l'autorité papale, les centres monastiques assument une fonction importante, en particulier ceux de Saint-Gall, d'Einsiedeln, de Fulda, de Reichenau, de Saint-Martial, de Montpellier, de Jumièges, de Cluny et du Mont-Cassin, qui deviennent aussi les principaux centres d'élaboration du chant grégorien dans l'étape ultime de sa floraison. A la suite du durcissement du répertoire, après la codification liturgique, la fantaisie poétique et musicale se réfugie dans la glose et les annotations ajoutées aux chants déjà existants : ainsi naissent la prose, la séquence (adaptation syllabique d'un texte aux mélismes alléluiatiques) et le trope (interpolation ou farciture des chants liturgiques), dont l'origine est associée par la tradition au nom de Tutilon, moine de Saint-Gall (?-915). S'étant rapidement répandue dans les monastères franco-allemands, la pratique de la

séquence et du trope connut pendant plus de deux siècles un extraordinaire développement. Il faut distinguer une période liée à Saint-Gall et à d'autres centres allemands dont les représentants principaux en sont Wipo (?- v. 1050) et les théoriciens Bernon de Reichenau (v. 970-1048) et Hermannus Contractus (1013-1054); et une seconde période française, à partir du XII[e] s., liée à l'abbaye de Saint-Martial, à Limoges, et à Jumièges, dont le principal représentant en est le parisien Adam de Saint-Victor (?-1177 ou 1192). Si l'influence — sur la musique grégorienne — du trope et de la séquence fut marginale, en revanche ceux-ci exercèrent un rôle important dans le développement des formes de musique populaire et profane (par exemple, la laude dramatique, le drame liturgique, le lai, etc.).

II — Origines de la polyphonie

S'étant développée elle aussi, comme une forme de glose du chant sacré, la pratique de la polyphonie est attestée pour la première fois dans le *De divisione naturae* de Scot Erigène ainsi que dans la *Musica enchiriadis*, l'un et l'autre du IX[e] s.; il est cependant permis de supposer que les débuts de la polyphonie du monde médiéval ne représentent que l'aboutissement et la codification écrite d'une longue habitude de pratiques de l'exécution improvisée, de tradition orale. Les premières formes polyphoniques écrites sont désignées de façon générique par le terme *organum* (du latin tardif *organizare*, conformer); au début, celles-ci consistaient à disposer, parallèlement au chant donné *(vox principalis)*, issu du répertoire grégorien, une autre mélodie plus grave (*vox organalis*, voix organale), à la distance constante d'un intervalle de quarte. Au XI[e] s., les nouveaux éléments morphologiques sont considérés comme acquis; on parvient à une conduite plus souple et plus variée des lignes, grâce à l'emploi du mouvement oblique et contraire, et d'une amplification des rapports harmoniques, parmi lesquels commencent à apparaître — outre l'intervalle de quarte —, occasionnellement aussi, la seconde et la tierce. De même, on donne des exemples de formation de la *vox organalis* à l'aigu de la voix principale; à côté du traditionnel «note contre note» *(punctum contra punctum)*, apparaît aussi la disposition de plusieurs notes contre une. Dans les manuscrits de Saint-Martial du XIII[e] s., on rencontre un type d'*organum* dans lequel le *cantus firmus*, au grave, procède par valeurs longues, développées à loisir, tandis que la ligne supérieure se déroule avec des fioritures mélismatiques libres *(colores)*; la ligne en valeurs longues est appelée *tenor*, et deviendra l'élément fondamental de toutes les structures contrapuntiques du Moyen Age et de la Renaissance. Des contributions importantes, théoriques et pratiques, parviennent d'Angleterre où, depuis le XIII[e] s., nous gardons la trace de deux formes contrapuntiques spécifiques, d'ancienne ascendance populaire, le gymel (ou *cantus gemellus*) à deux voix parallèles à distance de tierce, et ce que l'on appelle l'*english descant*, à 3 voix, par sixtes parallèles. Importés sur le continent, ces genres exercèrent une influence sur l'évolution du contrepoint vers un sens harmonique; le second d'entre eux, donnera naissance, au XV[e] s., à la forme connue sous l'appellation de faux-bourdon *(faburden, falsobordone)*.

▪ *L'«école» de Notre-Dame*. Mais c'est dans la France septentrionale, avec l'école de Notre-Dame, que culmineront, entre les XII[e] et XIII[e] s., l'apogée et la synthèse de cette première floraison polyphonique, appelée ultérieurement *ars antiqua*. Dans les *organa* de Léonin (v. 1140 - ?), fondateur de l'école de Notre-Dame, sont adoptés, dans la voix organale (ou *duplum*), des «modes» rythmiques constants dérivés des chansons profanes des trouvères; celles-ci, depuis un certain temps, avaient démontré leur émancipation de la métrique déclamatoire grégorienne. Leur autonomie rythmique avait également permis l'usage inaccoutumé de progressions mélodiques, c'est-à-dire la répétition périodique, à des hauteurs différentes, de figures ou d'intervalles caractéristiques, premier germe d'une organisation autonome du discours musical. Les innovations de Léonin furent développées ultérieurement par son successeur Pérotin (XII[e]-XIII[e] s.) en *organa*, comportant jusqu'à 3 et 4 voix *(triplum* et *quadruplum)*, dans lesquels commencent à apparaître les premiers procédés d'imitation. Parmi les autres formes polyphoniques cultivées principalement en France, figurent le hoquet, le conduit et, émanation directe de l'école de Notre-Dame, le motet : en s'émancipant de son caractère liturgique originel, celui-ci offrira l'un des premiers exemples de polyphonie profane. Sur le plan théorique, une série de traités vient accompagner et codifier les nouvelles trouvailles. Parmi ces derniers, figurent ceux de Jean de Garlande (v. 1190 - après 1252), Jean de Grouchy (v. 1300), Walter Odington (XIII[e]-XIV[e] s.), Francon de Cologne (XIII[e] s.) et Petrus de Cruce (Pierre de la Croix, XIII[e] s.).

III — La monodie profane et populaire

A part quelques fragments monodiques d'Horace et de Virgile, des chants sur des batailles ou sur la mort de personnages célèbres, nous n'avons rien conservé du chant profane latin du haut Moyen Age, dont nous retrouvons l'écho dans les innombrables condamnations prononcées par l'Eglise. L'unique document important, le recueil allemand de chants goliards découvert à Beuren *(Carmina Burana)*, remonte à la première moitié du XIII[e] s. La première floraison de chansons profanes en langue vernaculaire apparaît dans la France méridionale avec l'art des troubadours, qui se développa du XI[e] au XIII[e] s. dans toute l'aire de la langue d'oc, à partir de la Provence. Nous avons pu dénombrer, partant de Guillaume de Poitiers pour arriver à Giraut Riquier, respectivement les premier et dernier troubadours, plus de quatre cents auteurs, dont nous avons conservé plusieurs milliers de textes poétiques et environ 250 mélodies notées. L'origine de cet art savant et raffiné peut être retrouvée sans doute dans la production d'hymnes latines ainsi que dans la farciture des tropes, dans le cadre des monastères méridionaux (Saint-Martial); les deux aspects, simple et populaire, de l'hymnodie et ceux, hermétique et complexe, du trope, plongent sans doute leurs racines dans les deux rameaux de l'art des troubadours : celui raffiné et hermétique de la chanson courtoise et du *trobar clos*, et celui, simple et réaliste, de la chanson narrative. Au-delà de la Loire, dans les territoires de la langue d'oïl, les trouvères poursuivent l'œuvre de leurs collègues méridionaux, cultivant les mêmes formes de chanson (le

sirventès, le jeu parti, le lai, le virelai, l'ennui, la pastourelle, l'aube, le rondeau, etc.), démontrant cependant, habituellement, moins de recherches et d'artifices. L'art des troubadours et des trouvères se propage ensuite au-delà des provinces françaises du Nord et de l'Est, vers les territoires allemands, où ils influencent la floraison des *Minnesänger*.

En Italie, outre la diffusion de l'art des troubadours, qui n'a pas laissé de témoignages musicaux, il faut mentionner plus particulièrement l'existence de la *lauda*, sorte de chanson religieuse en langue vernaculaire, libre expression d'une dévotion populaire spontanée. Apparue en Ombrie vers l'an 1200, dans le climat de la spiritualité franciscaine, elle compta, parmi ses représentants les plus illustres, Jacopone da Todi. Dans ces compositions, l'élément de dialogue constitue souvent une cellule embryonnaire de la représentation sacrée *(sacra rappresentazione)* du XV^e^ s. Les troubadours ont aussi exercé leur influence sur la péninsule Ibérique.

IV — Le XIVᵉ siècle

Au cours des XIV^e^ et XV^e^ s., le panorama de la culture européenne subit de profondes transformations. La vie musicale semblait jusqu'alors dispersée dans une constellation de centres, petits et grands (France septentrionale, Pays-Bas, Angleterre, Italie du Nord), dont l'influence s'exerçait sur une aire relativement restreinte. Les événements politiques et les transformations de la société contribuent désormais à une unification progressive de la musique européenne. L'exil de la cour papale à Avignon favorise les échanges entre la France et l'Italie au cours du XIV^e^ s., tandis que la bataille d'Azincourt (1415) conduit à Paris des musiciens de la cour anglaise, les mettant en contact avec leurs collègues franco-flamands. L'affirmation de la bourgeoisie, le volume croissant du commerce, l'intensification des relations diplomatiques entre les Etats représentent des éléments ultérieurs contribuant à former, en Europe, un réseau serré de canaux à travers lesquels la musique elle-même et les musiciens, en s'émancipant peu à peu de leur subordination à l'Eglise, peuvent circuler plus librement. A la fin de la période citée précédemment, une grande *koinè* franco-flamande s'étend de l'Italie à l'Angleterre et à l'Espagne; au début du XVII^e^ s., la création de la chapelle musicale d'Innsbruck, par Maximilien de Habsbourg, provoquera l'entrée, dans cette aire, de l'Allemagne elle-même.

Cette période correspond aussi à la crise des principes universels de l'Eglise et de l'Empire, et au crépuscule des doctrines énoncées par ces derniers. La crise de la scolastique et la spéculation métaphysique attisent de nouveau l'intérêt pour le monde physique et pour les sciences mathématiques, parmi lesquelles figure aussi la musique, appartenant au *Quadrivium*. Désormais, les théoriciens s'intéressent surtout à la question du rythme, compris comme un ensemble de rapports proportionnels de valeurs de durée; ceux-ci sont fixés sur des bases rigoureusement mathématiques, et le rapport numérique est dépouillé de ses anciennes connotations philosophiques (la légitimation de la division «imparfaite», c'est-à-dire binaire, est, par exemple, significative). C'est précisément en se fondant sur cette attitude théorique que ceux-ci peuvent répudier les modèles de l'ancienne école, en leur opposant ceux de l'ars nova, fondée sur les principes du mensuralisme. A Paris, les théoriciens Philippe de Vitry (1291-1361), auteur du traité *Ars nova* — dont le nouveau mouvement musical tire son nom — et Jean de Muris (v. 1290-apr. 1351 environ) sont les fondateurs de cette nouvelle école. Dans le domaine de la création artistique, la personnalité la plus significative est celle de Guillaume de Machaut (vers 1300/05-1377). A partir de la France et en passant par Avignon, l'ars nova pénètre en Italie septentrionale (Marchetto de Padoue) et centrale (Jacopo da Bologna) pour s'affirmer, dans la seconde moitié du XIV^e^ s. à Florence, surtout avec F. Landino (v. 1335 -1397) et Gherardello (? - v. 1362-1364). Par rapport à l'ars nova française, le XIV^e^ s. italien présente une plus grande simplicité de formes et de schémas, contrastant avec l'intellectualisme sophistiqué des musiciens français; la musique sacrée est peu pratiquée; on lui préfère les formes profanes du madrigal et de la ballade.

V — Le XVᵉ siècle

La période désignée par l'expression d'*ars nova* est de brève durée : en France, elle dégénère bientôt en une répétition maniériste, tandis qu'en Italie, elle décline sous l'effet de la concurrence des nouveaux compositeurs franco-flamands. En outre, sous l'influence du Wallon Johannes Ciconia (1340-1411) et du Flamand Dufay, qui séjournent longuement en Italie, les particularités du style italien contribuent, elles aussi, à la naissance de cette nouvelle école, de caractère international, se constituant, au début du XV^e^ s., à la cour de Bourgogne. Celle-ci fait fusionner non seulement des apports italiens, français et flamands, mais aussi de solides éléments anglais représentés par John Dunstable (? - 1453). La génération de compositeurs exerçant entre 1400 et 1475, dont Guillaume Dufay (v. 1400-1474) prend la tête, réalise la synthèse entre ces différentes sources; mais ce dernier a surtout le mérite d'avoir défini tant les formes que les éléments techniques et stylistiques qui resteront typiques de l'école flamande : style *a cappella*, messe cyclique, motet, technique de la parodie, etc. Dans le nouveau climat humaniste, la musique gagne en autonomie face à l'Eglise : le *cantus firmus* du *tenor* est beaucoup moins considéré comme un élément sacré que comme une solution technique simple pour la composition; et la première utilisation du *cantus firmus* profane dans la messe, par Dufay, est significative. Parmi les contemporains de Dufay, émergent G. Binchois (v. 1400-1460) et A. Busnois (? - 1492), ainsi que N. Grenon, P. Fontaine et R. Morton. Les principaux centres de l'art franco-flamand sont les chapelles des cathédrales d'Anvers, de Gand, de Mons, de Courtrai, de Bruxelles, de Liège, et surtout de Cambrai. La seconde génération exerce jusque vers la fin du siècle et compte, parmi ses représentants majeurs, J. Obrecht (1450-1505) et J. Ockeghem (v. 1428-1495); celle-ci marque le développement maximum de la technique polyphonique vocale, grâce à un emploi de plus en plus complexe de l'imitation et du canon. Enfin, une troisième génération naît, représentée par H. Isaac (v. 1450-1517), J. Tinctoris (v. 1435-1511), H. Finck (v. 1445-1527) et, surtout, Josquin des Prés (v. 1440-1521). Aux côtés de la messe et du motet, la forme profane de la chanson

offre un intérêt particulier; beaucoup plus que la musique sacrée, celle-ci représente un terrain propice à l'émancipation du contrepoint et à sa libération des principes constructifs médiévaux tendant vers une plus grande sensibilité de l'effet auditif. Les compositeurs franco-flamands exercèrent une influence considérable en Italie, pays où un grand nombre d'entre eux vécurent une bonne partie de leur vie, en y imposant certes leur technique contrapuntique magistrale, mais en y assimilant aussi des éléments de la technique autochtone. Au XV^{e} s., ces éléments sont essentiellement des chants de caractère profane et populaire, de structure strophique, comme la *frottola*, le *strambotto*, la *villotta*, la *giustiniana*, les *canti carnascialeschi*, la *canzone a ballo*. Par ailleurs, la musique instrumentale connut aussi une certaine diffusion en Italie, servant à l'accompagnement des danses ou des chants; à la fin du siècle, la pratique de la transcription pour luth de compositions polyphoniques vocales devient d'un usage courant.

En Allemagne, tandis que, aux XIV^{e} et XV^{e} s., la polyphonie sacrée conserve un style plutôt traditionnel, des formes profanes comme le *Volkslied* — à structure strophique et de sujet réaliste, et la *Hofweise* (mélodie de cour) — d'abord monodique et sans accompagnement puis, à la fin du XIV^{e} s., polyphonique, se développent particulièrement, sous l'action du moine Hermann et d'Oswald von Wolkenstein. En même temps, l'art du *Meistergesang*, de contenu savant et moralisant, commence à s'affirmer dans les classes bourgeoises des villes. Dans le domaine de la musique instrumentale, citons enfin K. Paumann (v. 1415-1473), auteur de l'une des plus anciennes méthodes d'orgue.

Le XVI^{e} siècle

I — LA RENAISSANCE DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

L'ancienne musique gréco-romaine ayant presque totalement disparu, la Renaissance musicale se trouve privée de cet aspect du «retour à l'Antique», en conflit avec la «décadence médiévale», caractérisant les autres arts. Mais la musique, elle aussi, cherche désormais une «réévaluation du profane», lui conférant des droits de citoyenneté dans le domaine de la plus haute spiritualité, jusqu'alors réservée au sacré; quoiqu'il en soit, celle-ci participe, avant la redécouverte du classicisme, à la substance, c'est-à-dire à son naturalisme et à la reconduction du sacré dans des limites naturelles. Dans le sillage des modèles flamands, les grandes messes de Palestrina ou de Roland de Lassus représentent des mouvements grandioses pour l'esprit humain, conçus dans un esprit de rationalité unitaire (le principe «cyclique», la «parodie»). D'ailleurs, sacré et profane sont, même pendant la Renaissance musicale, en contact constant, fleurissant dans les mêmes centres artistiques et souvent avec les mêmes protagonistes. La musique de la Renaissance trouve, elle aussi, ses espaces, en particulier dans les splendides cours italiennes des XV^{e} et XVI^{e} s. En France et en Angleterre, la floraison de la Renaissance ne fut possible qu'après la longue éclipse de la guerre de Cent Ans et après les bouleversements qui s'en suivirent. Par ailleurs, en Flandres et en Allemagne, les conséquences des guerres de religion influencent de façon négative les possiblités d'une renaissance locale. Et, même en Italie, dans la seconde moitié du XVI^{e} s., la musique est cantonnée aux foyers aristocratiques qui subsistèrent : Mantoue, Rome, Venise. A cette même période — avec la recherche d'un rapport expressif plus intense entre musique et parole —, s'impose une exaltation croissante du sentiment individuel accompagnée d'une propension aux comportements «décadents» de la douleur : l'art des proportions divines s'étant désormais éteint, une forme d'art orienté vers un naturalisme plus marqué apparaît. La première littérature instrumentale importante, celle pour orgue, ayant fleuri à Venise durant ces années-là, renonce, d'elle-même, progressivement, à l'unité formelle typique de la polyphonie vocale, se fondant de plus en plus sur l'improvisation, sur le changement subit des styles et sur l'étalement de la virtuosité : caractéristiques déjà typiquement baroques qui culmineront dans l'œuvre de Frescobaldi.

II — LA MUSIQUE SACRÉE

La musique sacrée catholique du XVI^{e} s. reprend, sans solution de continuité, l'héritage laissé au siècle précédent par J. Ockeghem et par Josquin des Prés. Dans ce domaine, trois grandes personnalités émergent au cours de la seconde moitié du siècle : Giovanni Pierluigi da Palestrina (v. 1525 - 1594) en Italie, Tomas Luis de Victoria (v. 1548 - 1611) en Espagne et à Rome, Roland de Lassus (v. 1532 - 1594) aux Pays-Bas et à Munich. Autour de ces compositeurs, gravite un grand nombre de musiciens mineurs, ou encore, de véritables écoles se constituent, poursuivant — sans originalité particulière — l'œuvre des chefs de file.

■ *Rome et Venise.* Dans l'ensemble du monde catholique, les formes principales restent le motet et la messe. En Italie, le centre le plus important de la musique sacrée est naturellement Rome, avec la somptueuse cour papale et les innombrables églises périphériques. Là, exerce Palestrina, auteur d'une centaine de messes qui par la technique stylistique, comme par la grandiose conception d'ensemble, se rattachent à la tradition flamande. Mais Palestrina se détache toutefois de celle-ci par la plus grande minutie de sa trame polyphonique, par la simplicité naturelle et par la clarté caractéristique de ses lignes mélodiques, qui font de lui le plus fidèle interprète des consignes du concile de Trente. Parmi les contemporains et les disciples de Palestrina à Rome, citons G. Animuccia (?-1571), G. M. Nanino (1544-1607), F. Anerio (v. 1560 - 1614), F. Soriano (1549-1621). Le Flamand J. Arcadelt (v. 1504 - 1568) exerce à Rome, puis à Paris. Une autre grande école se développe entre-temps à Venise, adoptant des caractéristiques tout à fait particulières. Sa fondation est, traditionnellement, attribuée à Adrien Willaert (v. 1490 - 1562). Parmi les grands compositeurs qui succéderont à ce dernier, figurent Andrea Gabrieli (v. 1510 - 1586), son neveu Giovanni (v. 1557 - 1612), dont l'œuvre représente l'expression majeure du sens grandiose des volumes sonores et des contrastes de couleur vocale et instrumentale, caractérisant cette école, qui — parmi les techniques qui lui sont propres — vante la «polychoralité».

En Espagne, la musique sacrée se rattache principalement à deux traditions différentes : l'une dans le sillage franco-flamand, inspirée des œuvres de

N. Gombert (v. 1500-1556) et de Th. Créquillon (?-1557), l'autre, d'influence italienne; les deux tendances sont représentées respectivement par C. de Morales (v. 1500-1553) et par F. Guerrero (v. 1528-1599), tandis que l'on doit à Victoria le mérite d'avoir réalisé une synthèse dans laquelle les traits autochtones de la musique ibérique acquièrent beaucoup de relief. Mentionnons encore l'organiste et théoricien, F. de Salinas (1513-1590), auteur d'un traité, *De musica*. L'école franco-flamande, pour sa part, bien que vivant désormais son ultime phase de développement, montre encore une grande vitalité. Outre son représentant majeur, Roland de Lassus, nous trouvons principalement, dans les régions allemandes, Ludwig Senfl (v. 1486-1542/43), Clemens non Papa (1510-1558), Philippe da Monte (1521-1603), J. Gallus (1550-1591) et G. Aichinger (1564-1628). En Angleterre, enfin, la tradition de la musique sacrée se poursuit à cette période avec C. Tye (?-1572), Thomas Tallis (v. 1505-1585), William Byrd (v. 1543-1623) et Orlando Gibbons (1583-1625).

■ *La musique luthérienne.* En Allemagne, la Réforme protestante suscite une véritable révolution dans le domaine de la musique, que, tant Luther que Calvin, associent étroitement à la liturgie, tout en excluant toute forme de composition de caractère trop populaire. Les textes de ces musiques sont rédigés en allemand ; paraphrases des Psaumes et également textes poétiques originaux; quant aux mélodies, elles sont souvent marquées par l'ancien répertoire populaire des *Kirchenlieder* (cantiques), des *Leise*, des *Marienlieder*, des *Geisslerlieder* (chants de flagellants). Parmi les collaborateurs et les continuateurs de Luther figurent : J. Walter (1496-1570), J. Eccard (1553-1611), M. Vulpius (v. 1570-1615), H. L. Hassler (1564-1612); de formation vénitienne, M. Praetorius (1571-1621), compositeur et théoricien, ainsi que J. H. Schein (1586-1630). Parmi les disciples de Calvin — qui fut lui-même à l'origine de la rédaction du Psautier huguenot (1562), code officiel de la nouvelle liturgie en français — figurent C. Goudimel (1510/14-1572), L. Bourgeois (v. 1510-1561), C. Le Jeune (1530-1600) et Philibert Jambe de Fer (?-1572), entre autres.

■ *La laude polyphonique.* Il faut encore mentionner, dans l'Italie du XVI[e] s., la production de *laudi polifoniche* (laudes polyphoniques). A cette époque, celle-ci présente des caractéristiques différentes de celles du siècle précédent. La laude florentine — dont le développement était étroitement lié aux mouvements de renaissance spirituelle qui s'étaient manifestés dans la seconde moitié du XV[e] s. — perd progressivement de sa vitalité en raison du déclin de ceux-ci; le recours de plus en plus fréquent au «travestissement spirituel» de chansons témoigne de l'épuisement de l'esprit d'invention. Dans la seconde moitié du XVI[e] s., la Contre-Réforme utilise ce genre resté jusqu'alors en marge, et souvent en opposition, avec le caractère officiel de l'Eglise, comme un instrument para-liturgique de communication avec le peuple, une sorte d'équivalent du choral luthérien. La simplicité, l'emploi de mélodies élémentaires et connues de tous, la compréhension des paroles et le caractère édifiant du texte sont les éléments qui caractérisent cette seconde production de *laudes;* par ailleurs, celles-ci révèlent moins l'influence des tendances monodiques et harmoniques de la musique profane de l'époque que la vulgarisation et la méfiance vis à vis de l'élaboration artistique. La *laude* se développe plus particulièrement à Rome, à l'Oratoire de saint Philippe Néri, où, avec l'insertion de parties dialoguées, elle représente une contribution, parmi d'autres, à la naissance de l'oratorio en langue vernaculaire. Parmi les principaux auteurs de *laudes* appartenant au milieu romain, figurent G. Animuccia, les deux Anerio et Ancina.

III — La musique vocale profane

Les principales formes vocales profanes de la Renaissance sont la chanson polyphonique française et le madrigal italien. Alors que le second est un genre relativement nouveau, qui n'a que des ascendances indirectes avec le XV[e] s. (sa naissance coïncide avec le déclin de la concurrence flamande auprès du mécénat italien), la chanson de la Renaissance représente le couronnement de l'intense production franco-flamande de chansons qui s'était manifestée au siècle précédent et constitue l'un des exemples les plus significatifs de la continuité entre le XV[e] s. et la Renaissance.

■ *La «chanson» polyphonique.* Suivant l'exemple de Josquin, les auteurs de chansons de la Renaissance visent de façon décisive à alléger la densité contrapuntique; les techniques — extraites peu à peu des principes unitaires de construction sur un *tenor* et du concept abstrait d'homogénéité — sont utilisées désormais de façon plus variée et sont subordonnées à l'expression du texte ainsi qu'à la recherche d'effets sensibles à l'audition. Ce phénomène révèle une évolution vers un certain sens démocratique de la musique, en rapport avec la transformation tant de sa destination sociale que des structures du mécénat; l'auteur de chansons ne s'adresse plus aux seuls musiciens, capables de percevoir la perfection technique, mais aussi à un public profane capable d'apprécier les beautés sonores. Dès lors, l'art de «plaire» deviendra le critère dominant dans la composition musicale; le goût du public et les exigences du marché influenceront — grâce à l'aspect médiatique de l'édition musicale — ce style de façon croissante. Au début du siècle, la chanson devient l'un des principaux produits commercialisés par les éditeurs de musique, en France et aux Pays-Bas; parmi les compositeurs, nombreux figurent les noms déjà rencontrés dans le chapitre de la musique sacrée : Gombert, Arcadelt, da Monte, Roland de Lassus, etc. La célébrité des autres musiciens est liée spécifiquement à la chanson, surtout dans le milieu parisien, où se développe un type très particulier de chansons, inspiré de thèmes essentiellement narratifs et réalistes. La chanson française révèle un emploi très habile des sonorités des mots et des onomatopées et une forte accentuation des éléments rythmiques contenus dans les mélodies. Le représentant parisien majeur en est Clément Janequin (v. 1485-1558); ses œuvres très caractéristiques exerceront une influence remarquable sur le développement de la musique instrumentale en Italie.

■ *Le madrigal.* Dans la seconde moitié du siècle, le déclin progressif de la chanson française fait place à une faveur croissante pour le nouveau madrigal italien. Des éléments musicaux de provenances diverses comme la *frottola*, le *canto carnascialesco* (chant de

carnaval), le motet flamand et même la chanson contribuent à la naissance de ce dernier; le choix des textes littéraires — toujours de haut niveau et influencé par les tendances pétrarquisantes et classicisantes de la poésie de l'époque — revêt également une importance capitale. La synthèse entre l'expérience contrapuntique raffinée du Nord et l'esprit mélodique italien constitue le fondement d'une perception nouvelle et aiguë du rapport entre texte et musique vers lequel tend chacun des éléments techniques du madrigal : de l'imitation, aux successions d'accords, du rythme à l'emploi de chromatismes et de dissonances, sans parler de la structure formelle même, non strophique, mais constitutée de sections toujours différentes, suggérées plus par le contenu que par la structure externe de la poésie. Le souci de créer un lien étroit entre parole et musique tend parfois à échapper à l'expression générale et à l'esprit du texte et à accorder plus d'attention à la représentation «picturale» du mot isolé, par l'emploi de symbolismes musicaux ou «visuels», madrigalismes qui, avec l'uniformisation stylistique, deviendront des procédés mécaniques. A Rome, Ph. Verdelot (?-avant 1552) et Costanzo Festa (v. 1480-1545) comptent parmi les fondateurs du madrigal stylistiquement encore lié à la *frottola*. La présence flamande domine encore la production madrigalesque durant toute la première moitié du XVI^{e} s., avec Arcadelt, Willaert et surtout Cyprien de Rore (v. 1516-1565), le premier à transposer le madrigal dans un climat passionné et dramatique, qui, par la suite, marquera toute la production de la fin de la Renaissance. L'emploi d'harmonies rendues toujours plus complexes par le recours à des altérations chromatiques inusitées, subordonnées, chez de Rore, à des exigences expressives précises, revêt, chez un autre élève de Willaert, Nicola Vicentino (1511-1576), des aspects nettement expérimentaux. A l'équilibre serein et optimiste du premier madrigal fait donc opposition, dans la seconde moitié du siècle, une exaltation du pathos et de l'expression, façon relative et subjective de percevoir la réalité à travers l'exaspération des sentiments individuels. Alors que la détérioration politique et économique de l'Italie devient manifeste et irréversible, une inquiétude obscure et un sentiment de précarité émanent des excès chromatiques, des harmonies recherchées, de l'accentuation des asymétries formelles, de la fragmentation des lignes mélodiques et de la recherche de plus en plus obsédante d'une adhésion immédiate de la musique aux valeurs sémantiques de la poésie. La production et la consommation madrigalesque croissent de façon démesurée, tandis que le langage tend à se cristalliser en un répertoire fixe d'éléments expressifs «typiques». Au-dessus de l'uniformité stylistique où stagne la myriade d'auteurs italiens, émergent Luca Marenzio (1553/54-1599) à Rome, et Carlo Gesualdo da Venosa (v. 1560-1613), à Naples, représentant le plus hardi et le plus moderne de la dissolution du contrepoint en un langage d'une expressivité tendue et tourmentée. Sur le versant opposé, se développe une sorte de madrigal de caractère comique et réaliste, de structure dialoguée, inspiré des schémas de la *commedia dell'arte* ou bien fondé sur la caricature, sur la parodie dialectale et sur l'imitation savoureuse de la réalité quotidienne. Les représentants les plus significatifs de ce madrigal dit *dialogico* ou *rappresentativo* sont Orazio Vecchi (1550-1605), Alessandro Striggio (v. 1535-1590), Giovanni Croce (1557-1609) et Adriano Banchieri (1568-1634). Entre la fin du siècle et le début du suivant, sous l'influence du style récitatif et de la monodie accompagnée, se développe le madrigal *concertato*, réunissant les voix et les instruments; le plus grand représentant en est Claudio Monteverdi (1547- 1643); ses huit livres de madrigaux marquent l'apogée et le dépassement du madrigal de la Renaissance, et adoptent, de façon décisive, le style dit «baroque».

■ *Diffusion du madrigal italien*. Le madrigal italien connut également une certaine diffusion à l'étranger. Si celle-ci fut moindre en France, en raison de la concurrence insurmontable de la chanson, de même qu'en Allemagne, en raison des obstacles engendrés par la disparité linguistique (bien qu'il fut intensément cultivé par Hans Leo Hassler qui, à l'exemple de Scandello et de J. Eccard, l'intégra à l'esprit du lied), son influence fut importante en Espagne et, surtout dans les dernières décennies du siècle, en Angleterre, où il est réélaboré de façon autonome et réadapté non seulement à la nature différente de la langue, mais aussi aux goûts beaucoup moins sophistiqués d'une certaine classe qui, à cette époque, commençait à émerger. Avec la naissance de ces nouvelles classes sociales et, en concomitance avec la brève époque du madrigal, l'Angleterre voit naître la tradition typique du dilettantisme musical (où la musique est perçue comme un passe-temps domestique) qui, dans ce pays, modèlera jusqu'à nos jours la vie musicale. Parmi les représentants les plus significatifs de cette floraison madrigalesque, constituant l'un des épisodes les plus riches et les plus vivants de la musique anglaise, figurent Thomas Morley (1557-1602) et John Wilbye (1574-1638); diverses influences du madrigal italien se retrouvent aussi dans les *songs* et dans les *ayres* pour voix seule, avec accompagnement instrumental de John Dowland (1562-1626).

■ *La chanson polyphonique*. Pour compléter ce panorama sommaire sur la musique vocale profane du XVI^{e} s., mentionnons encore la chanson polyphonique en langue allemande dont le développement est, lui aussi, la conséquence de l'intérêt que la bourgeoisie et les patriciens des villes accordent à la musique. La distinction traditionnelle entre le genre réaliste et populaire du Volkslied et celui, plus surfait et plus classicisant de la Hofweise (mélodie de cour) se perd peu à peu avec l'assimilation de techniques contrapuntiques plus libres et imitatives, issues du motet tardif flamand; dans la seconde moitié du siècle, et jusqu'en 1650 environ, prévalent, dans la chanson, les influences italiennes de la canzonetta, de la villanelle et du madrigal, ainsi que la monodie accompagnée et le nouveau style harmonique. Parmi les noms des compositeurs, nous voyons réapparaître Roland de Lassus, Scandello, H. L. Hassler (1564-1612) et J. H. Schein (1586-1630), qui sont parmi les premiers à composer, désormais en plein âge baroque, des chansons avec basse continue. L'art monodique des *Meistersinger* (maîtres chanteurs) — qui s'honore en ce siècle de son représentant le plus illustre, Hans Sachs de Nuremberg (1494-1576) — semble, en revanche, une survivance

médiévale, enfermée dans un immobilisme sourd à toute influence extérieure.

IV — Le déclin de la polyphonie

Nous avons déjà fait plusieurs fois allusion à la sensibilité harmonique et tonale qui se développe en ce siècle, parallèlement ou en s'intégrant au contrepoint. Si nous voulions schématiser, nous pourrions désigner ce processus comme une tendance progressive à la «verticalité» de l'écriture polyphonique; en conséquence, le tissu polyphonique n'est plus conçu uniquement sous ses seuls aspects linéaires, mais aussi sous celui des accords qui en résultent, accords par lesquels s'introduisent peu à peu, dans la pratique musicale, des rapports définis et constants de tension. L'apparition, vers 1550, de la notation dite «en partition» est, à cet égard, significative.

■ *Nouvelle sensibilité harmonique.* La formulation scientifique du concept d'harmonie, annoncé dès les traités de F. Gaffurio (1451-1522) et de P. Aaron (v. 1490-1545), est due à Gioseffo Zarlino (1517-1590) qui démontre le caractère rigoureusement mathématique et naturel de la triade majeure et mineure. Les courants humanistes et classiques contribuent, de façon déterminante, à la dissolution de l'appareil polyphonique traditionnel; ceux-ci veulent réaffirmer la subordination de la musique aux valeurs sémantiques et prosodiques de la parole, et établir la primauté de la monodie et du *recitar cantando,* tendances dont se font les défenseurs les musiciens et théoriciens florentins (Giulio Caccini et Vincenzo Galilei, parmi les premiers) qui gravitent autour de la Camerata fiorentina. En même temps, la fonction de la basse continue en tant que soutien harmonique de la composition (et, en particulier, de la composition monodique) se consolide. Ses origines lointaines remontent à l'ancienne pratique consistant à remplacer les voix inférieures d'une composition polyphonique par des instruments; mais ce n'est qu'à la fin du siècle, avec l'affermissement du sens harmonique et tonal, que celle-ci trouve sa pleine affirmation en tant qu'élément structurel soutenant la construction musicale. Parmi les premiers compositeurs qui l'utiliseront, figurent Banchieri et, au début du XVII^{e} s., Monteverdi et Lodovico Viadana (v. 1560-1627); avec A. Agazzari, celle-ci reçoit sa première codification dans le domaine théorique.

■ *La monodie et la nouvelle vocation théâtrale de la musique.* La polyphonie traditionnelle est à son crépuscule; les éléments fondamentaux du style représentatif et de l'opéra — dans lesquels la musique devient partie intégrante de la fiction théâtrale en tant que moyen d'expression de personnages individuels — sont désormais formulés. Précédée de diverses formes de musique scénique (insertions musicales dans les tragédies, les comédies et les fables pastorales) et de divertissements scéniques et musicaux (par exemple, les intermèdes florentins), la naissance officielle de l'opéra se produit au nom d'une prétendue récupération «archéologique» de l'ancienne tragédie grecque; celle-ci est prônée par la Camerata fiorentina. Font partie de ce groupe, outre Galilei et Caccini cités précédemment, les poètes Chiabrera et Rinuccini et les compositeurs Jacopo Peri (1561-1633) et Emilio De' Cavalieri (v. 1550-1602). C'est Monteverdi qui, au début du XVII^{e} s., perfectionnera la nouvelle forme artistique et la rendra populaire en la libérant du style purement récitatif et en assignant à la musique une fonction expressive précise et significative. A l'étranger, se développent aussi des initiatives où la musique est employée à des fins théâtrales : à Paris, avec le ballet de cour, auquel est lié le nom du Piémontais Balthazar de Beaujoyeux; en Angleterre, avec le masque, sorte de divertissement de cour, de caractère allégorique, mêlé de musique, de théâtre et de danse.

■ *De la polyphonie vocale à la polyphonie instrumentale.* A la différence du XV^{e} s., où, dans la pratique musicale, il était d'usage courant de remplacer les voix manquantes de la polyphonie par des instruments, la tendance générale du XVI^{e} s. s'oriente vers une interprétation rigoureusement «a cappella» de la musique vocale. Cette attitude, d'une part provient d'une sensibilité plus aiguë au rapport parole-musique et, d'autre part, de la volonté de perfectionner la nouvelle forme artistique et de la rendre populaire, en la libérant d'une perception rigoureuse des fonctions instrumentales, avec leur caractéristiques propres. Si les exécutions mixtes — dans lesquelles les instruments isolés sont associés aux voix comme élément purement accidentel — vont en diminuant, surtout dans les cérémonies de caractère officiel, en revanche, on cherche à utiliser des familles entières et complexes d'instruments, dont les timbres revêtent une fonction précise et calculée dans l'organisation savante des volumes sonores. Par ailleurs, un grand nombre d'œuvres vocales sont entièrement transcrites pour des instruments «polyphoniques» — tels que le luth, l'orgue et le clavecin —, et transcrites en «tablature», système de notation destiné à l'exécution et réservé aux seules parties instrumentales. Lors de cette adaptation, l'aspect de ces diverses formes se modifie progressivement, donnant naissance à de nouvelles versions de la structure originelle qui sont, elles, expressément destinées aux instruments et qui s'affranchissent de plus en plus de leurs modèles primitifs jusqu'à devenir des formes musicales tout à fait autonomes (comme le *ricercare,* le *capriccio* et la *fantasia,* issus du motet, la *canzona da sonar* ou *sonata* qui tire son origine de la chanson polyphonique). D'autres formes musicales sont, dès leur origine, destinées aux seuls instruments, telles que la *toccata* et le *preludio,* qui conserveront longtemps un caractère typique d'improvisation. Parmi les luthistes italiens, figurent Dalza et Francesco da Milano, parmi les Espagnols, Luis Milan et Alfonso Mudarra. L'école d'orgue italienne revêt un grand relief avec Andrea et Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo (1533-1604), organiste à Saint-Marc de Venise, ainsi que Marco Antonio Cavazzoni (v. 1490-1570), son fils Girolamo (v. 1510-1565), Luzzasco Luzzaschi (v. 1540-1607) et G. M. Trabaci (v. 1575-1647); ceux-ci posent les fondements d'un répertoire instrumental dont Frescobladi fera la synthèse. D'une importance non moindre est l'école anglaise des «virginalistes», fleurissant à l'époque élisabéthaine, avec les noms de Tallis, Byrd, Gibbons, signalé précédemment pour ses œuvres vocales, ainsi que John Bull (1562-1628) et Giles Farnaby (v. 1560-1620); les luthistes Th. Morley et J. Dowland présentent également un grand intérêt. Des organistes espagnols, émerge la personnalité d'Antonio de

Cabezón (1510-1566). Enfin, le Flamand, Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) effectue une synthèse originale entre la virtuosité et l'improvisation des Italiens et la richesse mélodique des virginalistes anglais; il exploite aussi les mélodies du Psautier huguenot.

Pendant toute la durée du XVI^{e} s. et les premières décennies du siècle suivant, le luth, l'orgue et le clavecin jouent donc un rôle prédominant. La naissance d'une conscience autonome de la construction musicale purement instrumentale est due aux instruments polyphoniques qui permettent à la musique instrumentale de maîtriser les techniques contrapuntiques. A la fin du siècle, aux côtés de ceux-ci, émergent peu à peu de nouveaux instruments correspondant d'avantage à la nouvelle sensibilité monodique qui marquera les formes baroques naissantes : les instruments à archet et, plus particulièrement, le violon qui s'apprête à supplanter l'ancienne viole, grâce à l'œuvre des luthiers italiens, Gasparo da Salò (1540-1609) à Brescia, et Andrea Amati (v. 1505-1580) à Crémone. Le violon sera lié au développement de l'une des formes fondamentales de la musique instrumentale baroque, la *sonata a tre* (sonate en trio), avec basse continue, dont on voit apparaître les premiers signes dès le début du XVII^{e} s., dans les *sonate* et *sinfonie* de Giovanni Gabrieli et du compositeur juif de Mantoue, Salomone Rossi (v. 1570-1630). On peut encore faire remonter aux Gabrieli et à la technique «polychorale» vénitienne, les prodromes de la conception dialectique des volumes sonores et de la couleur instrumentale, typiques du concerto baroque; on tend à regrouper les instruments de musique en de grandes familles, — selon leurs timbres caractéristiques : cuivres et bois d'une part, cordes de l'autre —, calquées sur l'organisation de la polyphonie en blocs contrastés et préludant à la future musique orchestrale.

Le XVII^{e} siècle

I — Caractères généraux

Durant le XVII^{e} s., les courants de pensée qui s'étaient manifestés à la fin du siècle précédent continuent à se développer, revêtant des aspects différents liés aux nouvelles conditions politiques et économiques. A l'époque baroque, le processus de laïcisation, l'intérêt pour la nature et la redécouverte de l'être humain en relation avec la métaphysique — mouvements correspondant, dans le domaine musical, à la réévaluation du profane et des valeurs hédonistes et expressives ainsi qu'à l'affirmation du système tonal fondé sur des principes «naturels» — subissent une accélération impétueuse jusqu'à atteindre les frontières du scepticisme et du relativisme; le sens aigu de l'illusoire et de ce qui est changeant fait du théâtre (et de l'opéra) le grand art du siècle. L'hégémonie intellectuelle italienne est peu à peu remplacée par celle de la France où l'avènement d'un pouvoir d'Etat, fort et centralisé, crée de nouveaux modèles d'organisation de la culture et de jouissance de l'art. La politique de grandeur menée par les cours où règne l'absolutisme, leurs mises en scène somptueuses sont dictées par l'exigence d'acquérir auprès des sujets et des courtisans un prestige égal à l'ampleur des pouvoirs exercés; elles constitueront, pendant plus d'un siècle, les facteurs dominants de la vie musicale, provoquant un processus de centralisation de la consommation et du mécénat. Toutefois, dans la première moitié du siècle, l'Italie reste encore le siège d'une florissante activité culturelle. Les Etats indépendants comme le grand duché de Toscane, Venise, Mantoue, Rome ou le Piémont contribuent, bien que dans une moindre mesure, à sa vitalité. Les noms de Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi et Cavalli témoignent encore de la portée européenne de la musique italienne à cette époque. Ce n'est qu'après 1640-1650, à la suite de l'écroulement économique de Venise et du déclin rapide de la puissance espagnole en Europe, que l'on assistera à un phénomène de décadence générale; même les classes dominantes et les cours se replient sur une politique étroite de survivance et de restrictions dans l'administration de la dépense publique. A partir de là, l'Italie, qui ne connaît pas l'impulsion prestigieuse qu'un souverain absolu (comme Louis XIV, en France) peut, dans certaines conditions, conférer aux activités artistiques et culturelles, perdra également les bénéfices de ce mécénat patricien qui avait été le fondement même de la floraison de la Renaissance; elle ne verra pas celui-ci remplacé par celui de la bourgeoisie, en tant que nouvelle force sociale. Et si, dans la musique, la décadence de l'Italie, semble être plus lente que dans d'autres secteurs de la culture — pendant un certain temps, l'Italie maintiendra un pouvoir d'influence considérable sur la scène européenne — cela s'explique, au moins en partie, par la plus grande facilité d'exportation des œuvres musicales italiennes par rapport à celles d'autres arts. Dans le cadre de l'économie italienne des XVII^{e} et XVIII^{e} s., les œuvres des musiciens, des chanteurs, des castrats, des violonistes, des compositeurs et des librettistes, restent encore l'unique secteur en mesure de se placer à un niveau compétitif sur le marché international. Mais, s'il est vrai qu'une grande partie des formes et des techniques de la musique baroque (de l'opéra à la cantate, en passant par la sonate avec basse continue et le style concertant), a une origine italienne, il faut aussi reconnaître que, transplantées dans d'autres pays et dans un contexte différent, celles-ci assument des physionomies nouvelles et suscitent, au siècle suivant, des développements dont l'Italie sera progressivement exclue.

II — Théâtre, opéra et oratorio

Le théâtre, comme on le nommait à cette époque, occupe une position de premier plan parmi les arts baroques. En ce siècle, l'Espagne et la France connaissent la période la plus splendide de l'histoire de leur dramaturgie. De même, l'Angleterre poursuit, à l'époque de Shakespeare, une intense activité théâtrale. En revanche, en Italie, à l'importante exception de la *commedia dell'arte*, il n'existe pas de théâtre de prose proprement dit; son rôle est absorbé par celui de l'opéra. Vers la moitié du siècle, l'opéra s'affirmera aussi en Europe, en s'adaptant aux différentes traditions nationales. Le modèle italien fera école, non seulement avec ses aspects typiquement musicaux, mais aussi avec celui de son architecture, de sa mise en scène, et de ses machineries de théâtre. (Seule),

l'Allemagne, dévastée par la guerre de Trente Ans (1618-1648), ne possède pas de théâtre autonome et devra recourir au répertoire des autres nations; elle sera ainsi le premier pays à assimiler (et de manière particulièrement intense et durable) l'opéra italien. Même si nous n'avons que des informations fragmentaires et indirectes sur la condition sociale des personnes qui fréquentent les théâtres de l'époque, on peut cependant imaginer que, à l'exception de certains divertissements réservés aux seules cours, ces spectacles : opéra, drames, ballets, fêtes et allégories théâtrales, s'adressent à un ensemble varié et composite de spectateurs, et supposent un public, si ce n'est de masse, du moins plus vaste et plus différencié que celui que toute autre manifestation artistique et culturelle de cette époque peut attirer; ils sont donc susceptibles de conférer au théâtre et à l'opéra un rôle public tout à fait particulier. S'ils ne sont pas vraiment des plébéiens, les spectateurs sont probablement de solides bourgeois, marchands et avocats, «peuple» côtoyant la noblesse durant les spectacles et les ballets organisés par la cour française et remplissant le parterre des théâtres parisiens; les «vauriens à un penny» qui se pressent aux parterres londoniens sont d'une extraction sociale encore inférieure. En Italie, avec l'ouverture des théâtres payants — d'abord à Venise, puis dans d'autres villes —, l'opéra cesse d'être un divertissement réservé à l'élite et acquiert une signification sociale dont peu d'autres produits italiens peuvent se louer. En outre, les monarchies absolues (ou qui aspirent à l'être) incitées, en raison de la concentration même du pouvoir, à soigner leur image extérieure et à exercer un contrôle idéologique sur la masse de leurs sujets, feront de l'opéra et des genres apparentés des instruments efficaces de pression sur l'opinion publique. Les références, explicites ou métaphoriques, de caractère politique et de propagande, contenues dans les textes, comme l'ostentation d'une pompe et d'une magnificence de mises en scène cherchant à impressionner et à traduire de façon visible aux yeux de la masse l'idée de la souveraineté, visent à cet objectif. Né à Florence au début du siècle, l'opéra est diffusé rapidement dans de nombreuses villes italiennes : Rome, Mantoue, Venise, Turin, Bologne, Parme, Naples, etc., adoptant des caractères différents selon le contexte.

▪ *L'opéra à Rome.* L'ombre de la Contre-Réforme plane sur l'opéra romain. *Rappresentazione di Anima e di Corpo, Sant'Alessio, Santa Theodora, San Bonifatio* et *Sant'Eustacchio,* sont quelques uns des titres des opéras représentés à Rome durant les premières décennies du XVII^e^ s.; à côté des sujets extraits des histoires sacrées — où, à l'horreur des péchés de la chair s'unit la profession d'une vertu inébranlable — sont traités des thèmes inspirés de l'histoire antique et de la mythologie dans lesquels l'élément édifiant s'orne de savantes allégories. D'après une mentalité typiquement jésuite, selon laquelle les instruments diaboliques de la tentation peuvent être dirigés vers le bien, le moralisme des sujets revêt fréquemment, au sein de la réalisation scénique et musicale, une série d'éléments présentant bien peu de contenu sacré : face à la simplicité des mises en scène florentines, la scénographie romaine se fait somptueuse et riche, et, au dépouillement du *recitar cantando* s'oppose un style mélodique plus somptueux et fascinant, sur le modèle de la cantate profane. En outre, en vue d'atténuer le triste aspect des vertus exemplaires, pour la première fois dans l'opéra, on insère des rôles comiques. S'étant développée principalement dans la munificence des Barberini et à l'initiative du cardinal Rospigliosi, l'«école romaine» perdurera jusqu'au pontificat d'Innocent X (v. 1645); ses compositeurs (Stefano Landi, les deux Mazzocchi, Filippo Vitali, Marco Marazzoli, Jacopo Melani et Luigi Rossi) contribueront grandement à la définition des futures directions prises par la suite par l'opéra baroque, influant aussi la naissance de l'«école vénitienne».

▪ *L'oratorio.* L'oratorio se développe à Rome, aux côtés de l'opéra, dans le cadre de la nouvelle politique de propagation de la foi entre les fidèles, entreprise par l'Eglise de la Contre-Réforme. Comme l'opéra sacré, il répond à l'exigence d'actualiser l'histoire sacrée, en une forme dramatique et personnifiée. Beaucoup plus que ce dernier (au moins au début), l'oratorio s'en tiendra cependant à un ton de spiritualité recueillie et intime, spécificité tant de l'oratorio en langue vernaculaire — qui se développe, à partir de la *laude* créée à l'Oratoire de saint Philippe Néri, en contact direct avec les pratiques de dévotion populaire (parmi ses auteurs, figurent le poète F. Balducci et le musicien G.F. Anerio) — que de l'oratorio en latin (ou *historia*), musicalement plus significatif et plus intensément dramatique, qui puise son origine dans le motet dialogué et concertant, créé par Giacomo Carissimi (1605-1674) dans le cadre aristocratique de la Compagnie du Crucifix. Alors que l'oratorio en latin a connu une suite médiocre, celui en langue vernaculaire se développera sur les mêmes schémas que l'opéra dont il ne se différenciera plus, à la fin du siècle, que par l'absence de mise en scène. La leçon de Carissimi, la vraisemblance humaine de ses personnages et la forte tension spirituelle de ses drames se prolongeront dans l'œuvre du compositeur romain, Alessandro Stradella (1644-1682), qui introduira aussi dans ce genre, les ressources instrumentales du nouveau style concertant.

▪ *L'opéra à Venise.* Après avoir composé ses premiers opéras pour la cour des ducs de Mantoue, Monteverdi s'installe à Venise en 1613, où il fonde une tradition d'opéra reflétant la situation historique, culturelle et sociale particulière de la ville. Là, la constitution républicaine ne permet pas à l'opéra de se livrer aux exagérations que les cours princières autorisent, mais encourage, au contraire, un traitement relativement plus libre des idées et des sujets. Cet esprit de liberté se reflète également dans la musique, incitant les compositeurs à rechercher une plus grande vérité d'expression et une adhésion plus parfaite à l'aspect humain des personnages; il offre en même temps un refuge à la virtuosité extrême ainsi qu'à la splendeur baroque comme fin en soi. Mais c'est surtout la situation particulière des théâtres vénitiens — les premiers, en Europe, ouverts au public — qui conditionne le style de l'opéra, échappant au goût individuel d'un mécène aristocratique et se soumettant au contraire à l'appréciation d'un public vaste et composite ainsi qu'à l'esprit pratique et réaliste des imprésarios de théâtre. Etant donné que le succès d'un opéra se juge au nombre de places vendues et qu'il faut aussi se mesurer à la concur-

rence d'au moins quatre théâtres fonctionnant en même temps dans la même ville, l'imagination des auteurs et leur talent à susciter l'intérêt du public à l'aide de solutions toujours nouvelles, sont constamment mis à l'épreuve. A Venise, il n'est pas non plus possible — comme cela est souvent pratiqué ailleurs — de suppléer à la pauvreté des idées par la pompe des décors, car la gestion économique des théâtres limite de façon drastique les moyens de mise en scène (les chœurs, entre autres, sont supprimés). Il s'agit de concevoir un style d'opéra qui capte l'attention du public au moyen des seules armes de l'émotion, de la vraisemblance des *affetti* (sentiments) et de la caractérisation cohérente des personnages, le tout étant soutenu par une invention musicale toujours en éveil et par une situation dramatique qui n'ennuie pas. A la grandiloquence complexe des sujets mythologiques, on préfère ici les livrets à caractère historique d'un Busenello ou ceux, romanesques, d'un Faustini; dans ce sens, l'impétueux réalisme dramatique des dernières œuvres de Monteverdi fait école. De là naîtront les extraordinaires facultés communicatives des œuvres dramatiques de Francesco Cavalli (1602-1676), avec leurs nets contrastes, la coupe vigoureuse et presque grossière des personnages, la déclamation mélodique vibrante : qualités qui, au moins en partie, distinguent également le style des opéras de G. Legrenzi (1626-1690).

■ *Diffusion de l'opéra.* Grâce à sa diffusion en Italie et à l'étranger, l'opéra vénitien de la seconde moitié du siècle sort de son isolement traditionnel et jaloux, lequel avait contribué à l'originalité de son style, pour assimiler les caractéristiques nouvelles (virtuosité vocale et magnificence scénographique) que ce genre acquiert dans les autres régions italiennes. Cette perspective éclectique se rencontre dans les œuvres de Stradella, d'A. Cesti (1623-1669), le plus grand représentant de l'opéra baroque spectaculaire (d'ailleurs beaucoup mieux accueilli dans les riches cours étrangères qu'en Italie), et d'A. Steffani (1654-1728). La plasticité mélodique, la nette distinction entre récitatif et aria, et la définition de schémas formels fixes — caractéristiques déjà présentes dans les derniers opéras vénitiens — trouvent leur plein épanouissement dans l'«école napolitaine». Prenant sa source chez F. Provenzale (v. 1627-1704), celle-ci ne se réalisera totalement qu'à la fin du siècle avec Alessandro Scarlatti (1660-1725). Entre-temps, déjà chez Giovanni Bononcini (1670-1747), la distinction entre «écoles» perd sa signification réelle, par suite d'une uniformisation progressive en formules conventionnelles, identiques, et susceptibles d'être exportées dans toutes les parties de l'Europe. Parallèlement à l'opéra, et très étroitement liée à celui-ci sur le plan stylistique, se développe encore, au cours du XVII^e^ s., la cantate, sacrée ou profane, genre auquel se consacrent tous les principaux auteurs d'opéras et d'oratorios, tant à Rome qu'à Venise (entre autres, A. Lotti et A. Caldara), à Naples et à Bologne (G. D. Colonna, G. M. Bononcini, G. B. Bassani).

A partir de l'Italie, l'opéra se répand rapidement dans les cours d'Autriche et du sud de l'Allemagne (les premières représentations ont lieu à Salzbourg en 1618). Vienne, Munich et Dresde deviennent bientôt les plus importants centres d'opéra italien. Seule, Hambourg — peut-être parce que cette ville est épargnée par les désastres de la guerre de Trente Ans — résistera à cette invasion et fera naître, principalement avec R. Keiser (1674-1739), le premier embryon d'opéra national allemand. Mais l'influence italienne en Allemagne ne s'exerce pas dans le seul domaine de l'opéra. Un lien plus significatif encore rejoint, depuis la fin de la Renaissance vénitienne, G. Gabrieli, Monteverdi et le plus grand musicien allemand, Heinrich Schütz (1585-1672). Appartenant au petit groupe des génies en mesure d'effectuer la synthèse de cultures et de traditions nationales différentes, Schütz fait fusionner la profonde intériorité religieuse allemande avec la sensibilité humaniste et l'esprit expérimental de la Renaissance italienne. Précurseur de Bach, sous certains aspects, celui-ci connaît son apogée dans le genre dramatique et spirituel de l'oratorio et surtout dans celui, intimement allemand, de la passion.

■ *«Ballet de cour» et «tragédie lyrique».* Sur le plan stylistique, en France, le développement de l'opéra est dépendant, à la fois de la tradition du ballet de cour, et de la présence d'un théâtre tragique de très haut niveau. Sur le plan historique, sa naissance est étroitement liée à la politique culturelle de Louis XIV, marquée — avec l'arme à double tranchant de la censure et du mécénat — par l'esprit de centralisation et de contrôle régnant dans chacun des domaines de l'activité publique. La cour devient le centre d'une vie sociale intense et coûteuse dominée par la personnalité du roi, visant à une totale subordination politique et idéologique de la noblesse, ancienne et nouvelle. A l'intérieur de ce cadre — sous l'étiquette officielle liée aux célébrations de la cour, qui le caractérise —, les valeurs auxquelles l'idéal de l'opéra fait référence sont le décorum, l'ordre, la grandeur et la représentation solennelle classique, incompatibles avec les exagérations émotives, la virtuosité et la recherche effrénée d'effets, propres au théâtre italien. Sous le signe du rationalisme, on tend à mettre au premier plan les valeurs sémantiques et littéraires plus que les valeurs typiquement musicales. On écarte donc — puisque redondante — l'intensité mélodique recherchée par les Italiens, en lui préférant un type de déclamation proche des modèles expressifs de la tragédie française. Après l'échec des tentatives de Perrin et de Cambert, l'Académie royale de musique passe sous la gestion de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) qui, en collaboration avec Quinault, réalise ces différentes exigences royales dans le genre de la tragédie lyrique, mélange de récitatifs, de ritournelles instrumentales, de brèves arias dépourvues d'ornements, de chœurs et de danses. En revanche, en France, l'oratorio ne connaît pas une très large diffusion, bien que M.-A. Charpentier (v. 1634-1704), dans le sillage de Carissimi, en ait proposé d'excellents modèles. En fait, l'obéissance à la couronne royale empêche l'Eglise française d'adopter la politique d'intervention et d'apostolat envers les fidèles qui, à Rome, avait suscité la naissance de ce genre.

■ *La musique théâtrale anglaise.* Au XVII^e^ s., en Angleterre, l'ancien *masque* devient le divertissement officiel de la cour : il est enrichi de mises en scène soignées, voire somptueuses. Dans les différents théâtres de Londres, les musiques de scène acquièrent également une grande importance au sein des drames et des comédies, bien que l'existence d'une longue tra-

dition du théâtre populaire en prose ait tendance à retarder l'affirmation de l'opéra. Après plusieurs tentatives menées, vers le milieu du siècle, par H. Lawes, M. Locke et par d'autres musiciens collaborant avec Davenant, un opéra anglais proprement dit se fait jour, dans les dernières décennies, avec Henry Purcell (v. 1659-1695), qui adopte le modèle lulliste. L'opéra anglais a toutefois un futur limité et, après Purcell, la cour londonienne s'ouvre à l'afflux de compositeurs d'opéra écrivant dans la veine italienne.

III. — La musique instrumentale

Au cours du XVII^e^ s., la musique instrumentale évolue sous l'action conjointe de deux facteurs, apparemment contradictoires, qui étaient apparus vers la fin du siècle précédent : d'un côté, l'implantation, dans la sphère phonique des instruments contrapuntiques qui, nés dans le cadre de la musique vocale, sont ici, désormais, en voie de disparition en raison de la prééminence conférée aux valeurs sémantiques et à la nouvelle vocation théâtrale de la musique chantée; de l'autre côté, l'adoption — dans la musique instrumentale — de la basse continue, c'est-à-dire d'une technique inventée expressément pour fournir un accompagnement de type harmonique à la monodie.

■ *Style concertant et sonate avec basse continue.* La convergence de ces deux éléments, polyphonie et monodie, et leur fusion suscitent le développement de ce complexe de techniques et de formules compositionnelles appelé style concertant et qui constitue la cellule à partir de laquelle va rayonner toute la musique instrumentale baroque. A la formation de ce «style» concourent donc des processus d'évolution qui se manifestent dans différents contextes musicaux : la musique dramatique et représentative (de Monteverdi à Cavalli et à Stradella) suscitera l'amplification du discours musical; la pratique, dérivée du motet de la Renaissance, de l'union et de la juxtaposition des voix et des instruments sera, elle, appliquée à des compositions sacrées, comme les diverses *sacrae symphoniae,* les *concerti ecclesiastici* ou *spirituali* de G. Gabrieli, de Viadana et, surtout, de Schütz. Sous l'impulsion du nouveau goût *cantabile* (chantant), ces tendances vont apparaître dans la sonate instrumentale (ou *sinfonia*), l'orientant de façon stable vers la forme de la *sonata a tre* (sonate en trio, pour deux violons et basse continue). Seront déterminants aussi le perfectionnement progressif des techniques de facture des instruments — des instruments à cordes et à archet essentiellement (mais également des vents comme les trompettes, les trombones, les cornets, les bombardes, les cromornes), etc. — et la maîtrise de leur exécution.

Avant de donner naissance, à la fin du siècle, à des ensembles proprement dits, bien définis dans leur structure formelle et à des ensembles instrumentaux (comme le *concerto grosso* et le *concerto solistico*), le style concertant apparaît comme une conception générale de composition, fondée sur le contraste, sur l'alternance et sur la juxtaposition de parties entendues individuellement. Il tend à uniformiser toute manifestation instrumentale d'ensemble; par ailleurs, par une sorte d'effet d'osmose, la somme des techniques polyphoniques qui confluent dans ce style concertant, sera partiellement transférée, au siècle suivant, dans la musique vocale (voir, par exemple, les duos, les trios, les *concertati* d'opéra, les cantates, etc.). Au plan de l'organisation formelle, l'évolution de la sonate revêt une grande importance. La sonate d'ensemble générique, plutôt élastique dans son schéma formel donne naissance, dans la seconde moitié du siècle, à l'organisation d'une sonate bien définie dans sa structure interne et qui évolue dans deux directions : la *sonata da chiesa* et la *sonata da camera.*

Outre ces développements concernant la musique instrumentale d'ensemble (particulièrement celle pour violon), le XVII^e^ siècle voit la naissance de nombreuses œuvres pour orgue et pour clavecin. Le luth également jouit, pendant plusieurs décennies, d'une certaine faveur; il déclinera rapidement, vers 1650, supplanté par le clavecin qui, dans un premier temps, hérite de ses techniques d'écriture et de son répertoire.

■ *Ecoles de clavecin et d'orgue.* Les fantaisies, les *ricercari,* les toccatas, les caprices de G. Frescobaldi (1583-1643) marquent le sommet d'un style pour clavecin et orgue fondé sur les formules de la polyphonie n'appartenant plus désormais à la Renaissance, en raison de la régression de la conception rationaliste des structures formelles et de la mobilité tourmentée du langage (de caractère presque improvisé, mais encore en-deçà du baroque et des tendances harmoniques et tonales), qui évoluent à l'opposé du contrepoint. A sa suite, avec Michelangelo Rossi (?-1656) et Bernardo Pasquini (1637-1710), l'écriture pour clavecin se différencie graduellement — par son agilité et sa légéreté — de celle pour orgue manifestant des caractéristiques techniques et stylistiques autonomes. En France, entre la fin du XVI^e^ s. et le début du XVII^e^, citons l'organiste J. Titelouze et les luthistes J. B. Besard et les deux Gaultier, avec lesquels commence à se dessiner la forme de la suite de danses; mais ce n'est que dans la seconde moitié du siècle, avec Champion de Chambonnières, N.-A. Lebègue, Louis Couperin et d'autres encore que s'affirme une école de clavecin dotée d'une physionomie polyphonique précise, caractérisée par l'élégance du dessin, l'abondance des ornements et la tendance descriptive. Une importante école d'orgue se développe au sud de l'Allemagne, à partir de Samuel Scheidt (1587-1654), élève de Sweelinck; la sévérité du style, tributaire d'une doctrine rigoureuse et dépourvu d'ornements extérieurs, la tendance à l'abstraction mystique et aux aventures sublimes de l'esprit, la pratique de la variation sur les chorals luthériens constituent les traits distinctifs de cette école dont Dietrich Buxtehude (1637?-1707) marquera l'apogée. Des influences vénitiennes, frescobaldiennes et françaises dominent, au contraire, dans l'école d'orgue plus sereine de l'Allemagne du Sud où figurent les noms de J. H. Schein (1586-1630), de Johann Jacob Froberger (1616-1667), de J. K. Kerll (1627-1693) et de Johann Pachelbel (1653-1706). Enfin, il faut citer le claveciniste Johann Kuhnau (1660-1722), qui traduit sur son instrument les modèles de la sonate pour violon de l'époque. En Anglèterre, la tradition instrumentale de W. Byrd, de O. Gibbons et de J. Bull se prolonge, au XVII^e^ s., avec M. Locke (v. 1630-1677) et, surtout, avec H. Purcell; cités précédemment à propos de la musique théâtrale.

■ *Le violon.* Mais, comme nous l'avons signalé, c'est surtout autour de violon que se développent, à partir de 1650 environ, les nouvelles formes de la sonate de chambre, d'église et, plus tard, du *concerto grosso* et du *concerto* pour soliste. La stabilisation de ces formes, comme d'ailleurs le perfectionnement des techniques d'exécution et de facture de cet instrument, est due au mérite de plusieurs écoles fleurissant en Italie septentrionale. Crémone est le siège des célèbres luthiers Guarneri del Gesù et Stradivarius (1644-1737); le milieu lombard, lui, donne naissance à Biagio Marini (v. 1597-1665), sans doute le premier violoniste virtuose qui s'affirma également en tant que compositeur. A Bologne, siège d'une solide école vocale et instrumentale attachée à la basilique de S. Petronio et fondée par Cazzati, exercent les musiciens G. B. Vitali (1632-1692), G. B. Bassani (v. 1657-1716), G. Torelli (1658-1709), chez lesquels se manifestent un sens croissant de la construction musicale ainsi qu'une exigence unitaire visant à coordonner les différentes sections du discours musical en un organisme formel cohérent. Ce cheminement atteint enfin son apogée avec Arcangelo Corelli (1653-1713) qui confère leur forme définitive à la sonate baroque et au *concerto grosso*, créant un idiome violonistique qui restera un modèle en Italie et à l'étranger pendant environ un demi-siècle. De nombreuses œuvres instrumentales d'ensemble naîtront encore en Allemagne du Sud et en Autriche, avec H. I. von Biber (1644-1704) et G. Muffat (1653-1704), sur lesquelles influent, en se mêlant de diverses façons, d'une part le style de la sonate et le style concertant italien et, d'autre part, le goût français pour les formes de danse, désormais à l'aube de l'âge dit «galant»; la *scordatura* — type d'accord se différenciant de celui des instruments à archet — est fréquemment employée par Biber. Une brève allusion, enfin, à la musique instrumentale d'ensemble produite à la cour de Louis XIV : en hommage au souverain, pour célébrer sa grandeur, toutes les opérations de la journée, du lever au coucher du roi, fournissent l'occasion et la substance à des œuvres musicales, dominées par l'esprit contagieux de la danse. Dans ce domaine également, la personnalité de Lully règne incontestablement; ses entrées, ses ouvertures et les quelques 250 danses contenues dans ses œuvres théâtrales constituent un modèle pour toute composition liée à la vie de cour.

Le XVIII^e siècle

I — Caractères généraux du début du XVIII^e siècle

Au début du XVIII^e s., un nouvel esprit de critique investit chaque branche du savoir et suscite une série de controverses entre Anciens et Modernes, tradition et progrès, raison et sentiments; esprit parfois ambigu, pris dans l'enchevêtrement de vieilles formules et de concepts nouveaux qui, sous de nombreux aspects, annonce déjà le Siècle des Lumières. La musique elle-même est mise en cause, souvent comme protagoniste; si celle-ci jouissait de peu de considération auprès du rationalisme cartésien — étant dépourvue de contenu conceptuel —, elle acquiert désormais une densité philosophique tout à fait nouvelle. La montée de la bourgeoisie, le démantèlement du formidable instrument d'hégémonie culturelle que représentait la cour de Versailles et, enfin, la croissance de la vie urbaine, entraînent un élargissement du public et une décentralisation de la consommation musicale en une myriade de cours secondaires, de salons, de cercles privés, ainsi que d'associations de concerts à caractère public, qui représentent l'une des innovations de l'époque. Tandis qu'en Italie la nouvelle poussée, investissant l'institution séculaire du théâtre public, correspond plutôt à la perte progressive d'intérêt pour la musique instrumentale — qui, en l'espace de quelques décennies reléguera l'Italie en marge du développement européen—, en France, en Allemagne, en Suisse, en Hollande, la fondation d'associations de concerts stables, subventionnées par les finances municipales, comme le Collegium musicum à Leipzig ou le Concert spirituel à Paris, constituent, au contraire, un signe des temps nouveaux, par lequel, avec la modification de la structure du mécénat, le goût lui-même évolue précisément vers l'art instrumental.

■ *Goût et «galanterie».* Aux côtés du faste de l'opéra et de l'agrandissement des ensembles orchestraux dans les grandes cours et chapelles (le Concert spirituel en arrive, lui aussi, lors de solennités particulières, à rassembler 200 instrumentistes), éclot, à partir du début du siècle, une nouvelle poétique appelée «galanterie», visant plus au charme, aux élégances délicates, et plutôt orientée, du moins par inclination, vers le clavecin et les petites formations instrumentales. Les fondements esthétiques du nouveau «goût» sont alimentés par une série de réflexions et de traités, qui fleurissent en marge des grands courants de la pensée philosophique sous l'action d'hommes de lettres comme Raguenet, Dubos, Batteux, ou de musiciens-théoriciens comme Heinichen et Mattheson. Tandis que le courant rationaliste représenté par Leibniz opère une réévaluation de la musique, reconnaissant en celle-ci un contenu mathématique précis — et donc «naturel» —, cette nouvelle esthétique tend, au contraire, à en souligner les éléments émotifs et sensoriels, en isolant justement en ceux-ci, la composition «naturelle», sur la base d'un concept qui s'affirme à cette époque — et qui aura une part importante dans les développements futurs de la musique — selon lequel, la nature est égale au sentiment. Au début, la «galanterie» ne se présente pas vraiment comme un style soutenu par des normes précises, comme le sera le style galant proprement dit au milieu du siècle, mais elle se définit plutôt par la violation de la norme, par le libre mélange des styles où l'élément nouveau, «à la mode», est le fruit de la fantaisie, de l'exubérance, de l'invention d'effets visant plus à distraire l'oreille qu'à satisfaire l'intellect.

■ *«Théorie des passions» et imitation de la nature.* Dans le jugement que l'on porte sur la musique, commencent à être également considérés, non plus seulement les éléments structurels (harmonie et mélodie), mais aussi une catégorie plus impalpable, celle du «bon goût», du «style», de la disposition «galante», souvent comprise comme capacité à susciter des émotions ou, mieux, de se reporter à une symbolique codifiée des «passions». Le concept d'imitation de la nature et de représentation des sentiments, d'abord limité à la musique vocale

(c'est-à-dire à la musique qui peut se reposer sur la signification des mots), s'étend, peu à peu, à la musique instrumentale, entraînant les conséquences suivantes : adoption de formules issues de l'opéra, introduction progressive de motifs populaires (jugés «naturels» puisque simples et spontanés), affirmation de genres «descriptifs» ou «à programme» visant à traduire en images sonores des situations psychologiques où des phénomènes de la nature; ce concept constitue également un stimulant puissant pour le développement des techniques d'exécution, spécialement sur le violon et sur le clavier. Bien que l'on verse aisément dans la futilité et dans une sensiblerie maniérée, cette poétique est le terrain sur lequel la musique instrumentale se forge un vocabulaire expressif autonome qui, sous certains aspects, prépare l'époque romantique (l'objectif esthétique du XVIII^e^ s. ayant été remplacé par l'idéalisme succédant aux Lumières).

■ *La nouvelle harmonie.* Entre-temps, d'autres transformations interviennent dans le langage musical, à la suite de l'affermissement de la sensibilité tonale. L'amplification des processus de modulation et du nombre des tonalités employées conduit désormais à la pleine affirmation — dans les domaines pratique et théorique — du tempérament égal. Dans le cadre du courant rationaliste français, représenté en musique par J.-Ph. Rameau (1683-1764) et par le physicien J. Sauveur, sont désormais posés les fondements de la nouvelle science harmonique reposant sur le concept de «triade» et de «renversement» : sur la base de la théorie des harmoniques naturels, les accords y sont conçus comme des agglomérats de sons émanant du son fondamental, qui exprime sans équivoque la fonction tonale. L'œuvre de J.-S. Bach — surtout la partie spéculative concernant la fugue — réalise la synthèse entre l'ancienne tradition contrapuntique et le système tonal moderne. Synthèse dans laquelle nous percevons l'un des aspects propres, non seulement à l'œuvre de Bach, mais aussi à toute son époque : la tendance à transposer et à réorganiser sur des bases nouvelles les éléments mûris au siècle précédent. Peu à peu, cependant, le système contrapuntique perd son rôle prédominant, tendant à se simplifier jusqu'à apparaître comme l'une des nombreuses formes d'ornementation. A cela s'ajoute la disparition progressive de la basse continue qui, vers le milieu du siècle, peut être considérée comme définitivement abandonnée. Avec le «style galant» de la période rococo, la tendance à l'homophonie, au style linéaire — dans lequel, à la dialectique des voix, succède la tension harmonique — se manifeste désormais avec évidence. Le style expressif et la nouvelle sensibilité se développent donc à part égale, se conditionnant étroitement l'un l'autre, en même temps qu'ils provoquent une profonde transformation dans la structure des formes traditionnelles, en y introduisant une tension dramatique sonore jusqu'alors inconnue.

II — La musique instrumentale jusqu'au déclin de la basse continue

Le panorama des formes instrumentales cultivées dans la première moitié du siècle est très varié : en tout premier lieu, le concerto, sous les deux formes qui se fixèrent à la fin du XVII^e^ s., le *concerto grosso* et le *concerto* pour soliste; par ailleurs, diverses formes d'ensemble comme la *sinfonia avanti l'opera* (ouverture, de forme tripartite, «à l'italienne» ou «à la française»), la *sinfonia-concerto* (la symphonie-concerto); en outre, la sonate, conçue d'abord de manière traditionnelle, avec plusieurs instruments et liée à l'ancienne distinction *da camera* et *da chiesa*, s'orientant ensuite de plus en plus vers les formes solistes, ou à deux instruments maximum (dont le clavecin); enfin, la suite, et d'autres formes mineures. Au sein de cette variété, se dégage d'ailleurs une tendance générale : peu à peu, le principe architectural baroque de la «juxtaposition» et de la variation continue cède le pas à un principe nouveau, fondé sur le regroupement organique des phrases et des sections selon un dessin hiérarchique précis, gouverné d'abord par la tension harmonique puis, par le contraste dialectique des thèmes. Dans la seconde moitié du siècle, ce processus aboutira à la forme sonate classique, grâce à l'introduction du schéma tripartite (exposition-développement-réexposition) et du bithématisme.

Pour l'Italie, les cinquante premières années du siècle constituent la dernière grande époque de sa culture instrumentale. Le très haut niveau de la tradition violonistique, la grande variété des formes, l'action des développements modernes du langage musical lui permettent d'exercer un influence sur le plan européen. Mais déjà, le fait que cette action repose essentiellement sur l'initiative individuelle de musiciens particuliers, incités à partir pour l'étranger en raison de l'épuisement de la demande dans leur patrie et du monopole de l'opéra, représente des symptômes évidents de la crise. Ainsi, aux difficultés endémiques des institutions et des structures musicales, s'ajoute bientôt la dispersion du patrimoine intellectuel, entraînant, dès lors, une décadence rapide de l'Italie face à l'essor de la musique instrumentale allemande. Le point servant de référence à l'épanouissement de la musique instrumentale italienne de la première moitié du XVIII^e^ s. — du moins pour ce qui concerne le *concerto grosso* et la sonate pour violon — est l'œuvre d'A. Corelli, principal représentant de la très prospère école bolonaise ayant fleuri dans la seconde moitié du siècle précédent. Venise est un autre centre important du violon, avec A. Vivaldi (1678-1741) et plusieurs gentilshommes «dilettantes», comme T. Albinoni (1671-1750), B. Marcello (1686-1739) et A. Bonporti (1672-1749). Parmi les élèves de Corelli, se distinguent F. Geminiani (1687-1762), P. Locatelli (1695-1764) et B. Somis (1686-1763), fondateur de l'école violonistique piémontaise. Sont encore attachés au développement de la sonate, les noms de G. Tartini (1692-1770) et de F. Dall'Abaco (1675-1742). Il faut encore citer T. A. Vitali (1663-1745), F. Veracini (1690-1768), C. Tessarini (v. 1690 - après 1766), ainsi que les compositeurs d'opéra Porpora et Pergolèse et, dans le domaine de la sinfonia, G.B. Sammartini (1701-1775). L'art du clavecin et de l'orgue est, au tournant des XVII^e^ et XVIII^e^ s., représenté principalement par le Romain B. Pasquini (1637-1710); au cours du siècle, les centres majeurs favorisant son développement sont Naples et Venise avec F. Durante (1684-1755), D. Zipoli (1688-1726),

D. Scarlatti (1685-1757) et, parmi les Vénitiens, G. Platti (v. 1700-1763), G.B. Pescetti (1704-1766) et B. Galuppi (1706-1785), avec en marge la figure isolée d'A. Della Ciaja (1671-1755). Tandis que les clavecinistes italiens se tournent de préférence vers les formes «pures», comme la sonate, l'école française de clavecin, elle, est empreinte d'un style descriptif correspondant à l'esprit du rationalisme et du principe de l'imitation de la nature; aux côtés de F. Couperin (1668-1733) et de J.-Ph. Rameau, de loin les deux représentants majeurs, émergent L. Marchand et L. C. Daquin, ainsi que les organistes L. N. Clérambault et J.-F. d'Andrieu. Toujours en France, dans le domaine de la musique instrumentale d'ensemble, se dessine un important renouvellement avec l'introduction, grâce à Couperin puis à J.-M. Leclair (1697-1764), des modèles corelliens de la sonate en trio et du concerto, qui supplantent les schémas lullistes et freinent la diffusion des ballets de cour.

L'œuvre de J.-S. Bach (1685-1750) et de G. F. Haendel (1685-1759) permet à la musique allemande d'atteindre, dans tous les domaines, son apogée. D'une manière générale, on observe, dans la musique instrumentale allemande, une vaste infiltration d'éléments stylistiques français (la suite), de formes concertantes et de sonates italiennes, déjà observée à la fin du siècle précédent. Il faut mentionner, l'immense œuvre de G.Ph. Telemann (1681-1767), grâce auquel le style galant atteint son sommet en tant qu'expression d'une conception bourgeoise et domestique de la musique, ainsi que celle des compositeurs et virtuoses exerçant vers le milieu du siècle à la cour de Frédéric II de Prusse (J. J. Quantz, J. G. et C. H. Graun, F. Benda, C. Ph. E. Bach). Enfin, apparaissent les noms de J. V. Stamitz (1717-1757) et de l'école de Mannheim, liés au développement de l'orchestre et de la symphonie. Pour sa part, l'Angleterre — qui, dans d'autres domaines de la culture, commence désormais à exercer sur l'Europe une influence qui supplantera celle de la France — démontre, dans la musique, une rapide adaptation aux goûts du continent. Et, si la production haendelienne de la période londonienne (1710-1741) peut, à bon droit, être rattachée à la tradition anglaise en raison de son adhésion étroite aux goûts de cette société, celle-ci contribue aussi à étouffer une tradition locale florissante qui voit alors en M. Greene (v. 1695-1755), en Th. Arne (1710-1778) et en W. Boyce (1710-1779) ses ultimes fruits.

III — La musique vocale et l'opéra

Dans le domaine de la musique vocale à l'exclusion de l'opéra, les genres qui connaissent une grande diffusion, surtout en Allemagne, sont la passion et la cantate sacrée, liées essentiellement au nom de Bach, mais cultivées par de nombreux autres compositeurs. En Italie, en revanche, les compositeurs cultivent en premier la cantate *da camera* (genre dans lequel se distinguent, entre autres, A. Scarlatti et B. Marcello), tandis que, dans le domaine de la musique sacrée, on trouve surtout l'oratorio, tant en langue vernaculaire (épousant désormais totalement le style de l'opéra), qu'en latin. Dans le cadre de la musique liturgique, on trouve une abondante production de messes et de motets, encore liés au *stile antico* de Palestrina, partiellement uniformisés, dans le style de l'opéra.

■ *L'opéra italien comme genre international.* Mais le XVIII^e s. est surtout la période qui voit (en Italie et à l'étranger) la plus grande expansion de l'opéra italien, ou, plus exactement, de style italien. Le succès de l'absolutisme, s'accompagne d'un accroissement du marché de l'opéra : avec sa grandiloquence, l'opéra correspond parfaitement à cette exigence de prestige culturel, que le modèle de Versailles avait diffusée dans toutes les cours européennes. Paris, Vienne, Dresde, Prague, Berlin, Saint-Pétersbourg ainsi que Londres, représentent pour les chanteurs, les musiciens, les librettistes, les metteurs en scène et les architectes italiens des lieux très convoités, plus exigeants, mais aussi plus intéressants que l'Italie où la gestion théâtrale pèse sur les coûts du spectacle. Outre cet accueil international, le fait que les principaux représentants de l'opéra italien du XVIII^e s. soient, paradoxalement, des étrangers — comme Haendel, Gluck et Mozart — souligne le caractère conventionnel de l'«italianité» de ce genre théâtral qui, exception faite de la langue, ne présente pas, au fond, de contenus autochtones, ni de vrais liens avec la réalité italienne. Cela confirme aussi un autre fait paradoxal : en un siècle de désagrégation culturelle et sociale maximale, un seul type d'opéra réunit, en Italie, les réalités urbaines les plus diverses — de Naples à Venise — et les classes sociales les plus disparates; plus qu'une conscience nationale avant la lettre, l'engouement général de ce siècle pour l'opéra exprime plutôt un vide culturel et l'absence de réalités alternatives. Du moins en ce qui concerne l'*opera seria* en Italie, le niveau qualitatif semble assez modeste. L'opéra est pratiquement entre les mains des chanteurs qui lui assignent une fonction de virtuosité et l'imposent sous cette formule aux auteurs. L'*aria*, avec son appendice du *da capo,* est vouée par définition aux fioritures du bel canto; elle constitue l'élément central de l'œuvre, aux dépens de la substance musicale et du contenu dramatique, constamment fondée sur des clichés, tout à fait invraisemblables ainsi que sur des thèmes mythologiques et historiques. La fonction de l'orchestre étant réduite au minimum et le chœur presque aboli, l'opéra se présente comme une série d'arias recousues, au mieux, avec des récitatifs que personne n'écoute et que, souvent, le compositeur laisse à d'autres le soin de rédiger. On assiste à un relèvement de la qualité des livrets grâce à A. Zeno (1688-1750) et à P. Métastase (1698-1782), librettistes qui veulent éviter que les textes ne soient manipulés par les musiciens et par les chanteurs, et visent à conférer à l'opéra continuité et vraisemblance. Leur exemple a toutefois peu d'effets sur le plan général; il contribue parfois, auprès de mauvais imitateurs, à renforcer avec autorité les vieux vices de la rhétorique et de l'artifice. Les critiques — souvent violentes, comme celles de B. Marcello ou des membres de l'Arcadie, tels que Muratori, Gravina, Maffei, Algarotti — sont légion; mais l'insistance même avec laquelle les abus sont dénoncés donne la mesure de leur inefficacité. Le plus grand représentant de l'«école napolitaine», Alessandro Scarlatti, fixe les modèles d'un style d'opéra qui

régnera pendant encore un demi siècle. Dans son sillage, figurent, entre autres, N. Porpora (1686-1768), L. Vinci (1690/96-1730), F. Feo (1691-1761), L. Leo (1694-1744) et J. A. Hasse (1699-1783). Plusieurs nouveautés apparaissent, dans la génération suivante, avec Jommelli (1714-1774), T. Traetta (1727-1779), F. De Majo (1732-1770), A. Sacchini (1730-1786) et, plus tard, Salieri (1750-1825) dont les œuvres, surtout lorsqu'elles sont écrites pour l'étranger, montrent un certain enrichissement des fonctions orchestrales, une plus grande cohérence dramatique et une meilleure efficacité expressive au niveau des arias et des récitatifs.

■ *L'opéra bouffe napolitain.* Entre-temps, dès le début du siècle, en marge de l'*opera seria*, se développe un nouveau genre aux ambitions plus modestes, lié initialement à la culture dialectale et à la *commedia dell'arte* : l'opéra-comique ou, sous une forme inspirée du genre français, dans la seconde moitié du siècle, l'opéra bouffe. La suppression des rôles comiques dans l'opéra séria, entreprise par Zeno, laisse une large place à l'essor du nouveau genre, qui se développera parallèlement et en opposition à la fois avec l'opéra séria; les deux genres se différencient nettement, chacun d'entre eux répondant à des conventions précises. Au niveau des structures formelles, l'opéra bouffe tend à s'identifier à l'opéra séria; sa destination originelle à des théâtres mineurs et à un public plus populaire, ainsi que l'emploi de compagnies de chanteurs et de musiciens moins onéreux entraînent cependant une distinction marquée des deux genres sur le plan de leur traitement musical. Le style comique est caractérisé par une simplicité et une souplesse de langage majeures, un usage moindre de la virtuosité et une expressivité théâtrale plus efficace. Les sujets s'inscrivent dans la sphère du quotidien et du foyer, et reprennent généralement les schémas d'intrigues de situations et la typologie du théâtre populaire et de la comédie. La caractérisation précise des personnages devient beaucoup plus importante que dans l'opéra séria; les *intermezzi* de G. B. Pergolèse (1710-1730) en constituent un exemple précoce et très efficace. Dans le sillage de la réforme de Goldoni, dans les opéras de Galuppi, de N. Piccinni (1728-1800), de G. Paisiello (1740-1816) et de D. Cimarosa (1749-1801), l'individualisation musicale des caractères s'enrichit, peu à peu, d'éléments psychologiques nouveaux; ils accueillent — outre des éléments de satire sociale — des accents sentimentaux et pathétiques, qui préludent au romantisme et à la comédie bourgeoise. Avec les œuvres de la maturité de Mozart, la séparation entre comique et tragique, débouchera sur une synthèse très personnalisée qui dépassera nettement les classifications traditionnelles des styles nationaux et des genres.

■ *L'opéra en France.* En France, la vivacité des groupes intellectuels et la longue tradition théâtrale rendent le débat sur l'opéra particulièrement animé. Au début du siècle, aux côtés du genre de cour de la tragédie lyrique lulliste s'affirme, grâce à l'œuvre de A. Campra (1660-1744), un opéra-ballet spectaculaire, signe d'un goût qui évolue vers la sensualité mondaine et la galanterie. Par ailleurs, avec la controverse entre Raguenet et Le Cerf, apparaît une polémique entre le style italien et le style français, qui connaîtra de larges développements, quelques décennies plus tard. La tragédie lyrique et l'opéra-ballet verront leur plus grand représentant en Rameau — musicien désormais âgé d'une cinquantaine d'années — qui introduit dans ces genres, entre autres, une harmonie plus audacieuse et un discours instrumental tendu et évocateur, suscitant les réactions des nostalgiques du grand goût lulliste. Mais, désormais, l'opéra italien conquiert aussi Paris. Vers la moitié du siècle, l'opéra bouffe suscite l'enthousiasme des encyclopédistes (Rousseau, Diderot, d'Alembert) et soulève la célèbre Querelle des Bouffons. Le style comique italien ne tarde pas à influencer, surtout grâce à Duni (1709-1775), dans la veine française de la comédie avec insertions musicales, des parodies avec couplets ainsi que des vaudevilles mis en scène au Théâtre de la Foire, qui, dans les dernières décennies du siècle, s'affirment comme un véritable genre d'opéra (opéra-comique), se caractérisant par la présence de dialogues en prose au lieu de récitatifs. Sont attachés à ce genre les noms du dramaturge Favart (1710-1792) et des compositeurs Philidor (1726-1795), Monsigny (1729-1817), Dalayrac (1753-1809), Grétry (1741-1813) et Méhul (1763-1817).

■ *Innovations et réformes.* Dans le domaine du style tragique, une réforme profonde est entreprise par l'Allemand Ch. W. Gluck (1714-1787). En collaboration avec le librettiste Calzabigi (1714-1795), Gluck poursuit un idéal dramatique empreint d'une unité sévère et d'une esthétique classique : abolie — ou, du moins, fortement restreinte — l'exhibition du bel canto comme fin en soi. L'harmonie ayant été renforcée, il réalise une union rigoureuse de la musique et du texte, assurant la finalité de chaque partie de l'opéra au drame, de l'ouverture aux arias, aux récitatifs, aux chœurs et aux interventions instrumentales. Ces innovations provoquent à Paris une polémique avec les défenseurs du style italien traditionnel, qui opposent à Gluck, successivement, Piccinni et Sacchini. A la suite du séjour de Gluck à Paris, l'opéra italien connaîtra encore, avec Mozart et Rossini, une époque florissante; cependant, son caractère cosmopolite entre désormais en contradiction avec le nouveau courant que la Révolution française et l'ère napoléonienne impriment à l'histoire européenne, favorisant le développement des nationalismes; l'«universalité» du style italien, qui avait été remis en cause par Gluck, ne survivra pas longtemps au déclin de l'Ancien Régime.

■ *Autres genres de musique théâtrale.* Dès le début du siècle, apparurent, dans différents pays, des tentatives pour valoriser, sous forme de variantes de l'opéra italien, des formes théâtrales liées à la tradition populaire, telles que le *ballad opera* en Angleterre, ou la *zarzuela* en Espagne, toutes étant caractérisées, comme le vaudeville français, par un mélange de chansons et de récitation en prose. Mais celles-ci auront une vie brève; il n'y a qu'en Allemagne que le *Singspiel* (voir même le *Liederspiel*) exerce une influence réelle sur la naissance de l'opéra national. Cultivé sous sa forme originelle à Hambourg, au début du XVIII^{e} s., par J. Kusser (1660-1727), R. Keiser (1674-1739) et

Telemann, il assimilera, par la suite, des éléments du *ballad opera* anglais, et, dans la seconde moitié du siècle, est diffusé dans toute l'aire allemande, sous l'action de J. A. Hiller (1728-1804), de D. von Dittersdorf (1739-1799) et de J. Haydn; il atteindra son apogée avec Mozart. Etrange expérience allemande (bien que conçue par Rousseau) que celle du *mélologue* ou *mélodrame,* drame récité ou mimé, avec accompagnement musical, auquel se consacrera, en 1770-1780, Georg Anton Benda (1722-1795).

IV — La musique instrumentale de la seconde moitié du XVIII^e siècle

Les manifestations intellectuelles qui s'étaient produites au début du XVIII^e s., dans des formes sectorielles et contradictoires, se consolident dans la seconde moitié du siècle et se fondent en une réorganisation homogène et cohérente du savoir, sous le signe monumental de l'Encyclopédie, dont la publication commence en 1751. La grande protagoniste de l'époque, la philosophie, se charge de coordonner et de faire fusionner la multiplicité des nouveaux problèmes et intérêts en un système organique d'idées qui s'imposera rapidement et sur un plan général. Peu après, la Révolution française provoquera, elle aussi, de profondes modifications dans la substance effective des rapports sociaux et des projets politiques. Bien qu'il ne soit pas possible d'établir des relations directes entre le Siècle des Lumières et la musique, dans son ensemble, on peut entrevoir un phénomène analogue dans les développements que le langage et les formes musicales subirent dans la dernière partie du siècle.

■ *Le nouveau style de «sonate» et le classicisme viennois.* La musique instrumentale de la première moitié du XVIII^e s. (mais aussi des décennies 50 et 60) était caractérisée par l'instabilité des formes qui, sous l'impulsion de la nouvelle sensibilité tonale, étaient en train d'adopter des caractères nouveaux et souvent très différents, selon le nom qui les désignait, de pays en pays, et d'école en école; en revanche, dans les dernières décennies du siècle, on assiste à une consolidation du langage musical autour de certains principes structurels qui investissent tout genre instrumental, conférant à la pensée musicale l'homogénéité et la stabilité structurelle qui donnent à cette période le nom de classique. Sur la base des modèles consacrés par l'«école viennoise» de F. J. Haydn (1732-1809) et de W. A. Mozart (1756-1791), la forme sonate s'impose comme l'expression la plus parfaite du nouveau dynamisme imprimé au discours musical, non plus construit sur une simple juxtaposition, mais sur des agglomérats synthétiquement complexes. Ce principe s'affirme, non seulement dans la sonate pour instrument soliste, dont il tire son nom, mais également dans la symphonie, le concerto, ainsi que dans les formes naissantes de la musique de chambre : quatuor, quintette et trio. Le déclin de la conscience instrumentale, se vérifiant en Italie et en France, contribue à rendre absolue et incontestable l'affirmation de l'école viennoise dont les formules techniques et stylistiques s'imposent alors comme un point de référence obligé. Par la suite, celles-ci constitueront, au-delà de l'opposition artificielle entre classique et romantique, le point de départ commun dont est issue toute la musique instrumentale du XIX^e s. Les origines de la forme sonate sont d'ailleurs assez complexes, et les diverses tentatives pour en attribuer le mérite à une école plutôt qu'à une autre, furent vaines. De nombreuses expériences, menées de façon autonome par les clavecinistes, par les violonistes et par les symphonistes italiens et allemands, permettent de parvenir à la définir; expériences dont la diffusion est assurée non seulement par l'éclectisme et par les déplacements de musiciens comme J. Ch. Bach et Mozart, mais aussi par le développement de l'édition musicale. En outre, l'évolution de la forme sonate s'accompagne de modifications dans l'emploi des instruments et des ensembles instrumentaux. Dans la musique d'ensemble baroque, l'usage des instruments n'était pas encore suffisamment défini ; les substitutions (par exemple violon-flûte) étaient normales et les parties étaient souvent redoublées par les unes ou par les autres; en conséquence, la distinction entre musique orchestrale et musique de chambre n'avait qu'un caractère pratique. Avec le déclin de la basse continue et l'adoption du principe de la sonate, les instruments s'intègrent dans un tissu plus organique et les particularités des timbres instrumentaux employés conditionnent, dès le départ, le caractère et la structure de la composition. Une sensibilité nouvelle pour la couleur instrumentale se développe, orientée vers la récupération progressive de tous les éléments compositionnels, dans une dimension subjective qui sera le propre du romantisme.

■ *La musique de chambre.* La distinction entre musique orchestrale et musique de chambre revêt désormais un sens précis, et, dans cette dernière, des organismes bien déterminés commencent à se stabiliser : par exemple, le quatuor à cordes, dont le développement est lié au nom de Haydn, ou le quintette, dans lequel excellent L. Boccherini (1743-1805) et surtout Mozart. La symphonie, de même, en vient à élaborer son propre style orchestral, caractérisé par de forts contrastes dynamiques, des mélanges, la fragmentation des thèmes à travers les timbres instrumentaux, l'augmentation importante des parties. L'orchestre, nettement subdivisé en familles instrumentales distinctes, est renforcé par l'adjonction de nouveaux instruments, surtout dans le groupe des vents (la faveur croissante, dont jouit la clarinette par rapport à la flûte, est significative). Dans ce domaine, la contribution majeure est due à l'école de Mannheim, qui en est désormais à sa seconde génération avec Carl Stamitz (1745-1801), Ch. Cannabich (1731-1798) et l'Italien C. J. Tœschi (v. 1731-1788). Le concerto pour instrument soliste et orchestre, qui supplante définitivement le vieux *concerto grosso,* acquiert une grande importance. Celui-ci trouve cependant une sorte de continuateur dans le genre français de la symphonie concertante, forme hybride entre la symphonie et le concerto pour plusieurs solistes, qui jouit d'une certaine faveur dans toute la seconde moitié du siècle.

■ *Du clavecin au piano.* Tandis qu'en Italie le concerto pour soliste continue à être lié à la pratique virtuose du violon, en Allemagne septentrionale, le concerto pour clavecin — et, avec Mozart, pour piano — acquiert un certain relief. Bien qu'inventé dès le

début du siècle, cet instrument ne s'affirme que dans les dernières années du XVIII^e^ s., quand le nouveau langage de la sonate crée des conditions plus propices pour valoriser ses caractéristiques dynamiques. A la fin du siècle, avec Clementi, le piano commence à devenir le protagoniste de l'âge romantique. Dans la musique d'ensemble, l'apparition du piano aux dépens du clavecin, provoque un bouleversement intéressant, grâce auquel l'instrument à clavier acquiert le rôle prédominant d'instrument «obligé»; dès lors, se développent, surtout avec Mozart, les formes de la sonate pour instruments et piano, et du trio avec piano et orchestre. Enfin, dans le genre de la musique de divertissement, la cassation, le divertissement et la sérénade, typiques de cette époque, constituent la suite baroque.

■ *Principaux centres de production instrumentale.* La principale contribution italienne à cette période de l'histoire de la musique instrumentale concerne la symphonie. L'œuvre de Sammartini est prolongée par L. Boccherini, G. Pugnani (1731-1798) et G. Brunetti (1740-1798). Dans le domaine de la symphonie, se distinguent Galuppi et Jommelli, qui introduisent, dans cette forme, des sections de développement, des contrastes thématiques et dynamiques, et des modulations. Malgré les apports estimables de Piccinni et de Sacchini, le genre décline rapidement dans les dernières décennies du siècle, quand l'abondante production de symphonies autonomes les relègue à leur fonction originelle d'ouverture d'opéra. La tradition violonistique se poursuit avec Pugnani, avec son élève G. B. Viotti (1755-1824), principal représentant de l'école violonistique piémontaise et de l'école française, avec P. Nardini (1722-1793) et F. de Giardini (1716-1796). L'art du clavecin survit non seulement avec Cimarosa, mais aussi avec les épigones de Scarlatti, P. D. Paradisi (1707-1791), G. M. Rutini (1723-1797) et M. Vento (1735-1777) aux côtés desquels on peut placer l'Espagnol A. Soler (1729-1783). Enfin, signalons le compositeur et pédagogue G. B. Martini (1706-1784), d'un relief particulier. De même, en France, la production instrumentale paraît, dans l'ensemble, mince et de niveau modeste; parmi les quelques rares compositeurs qui cultivent ce genre, citons F.-J. Gossec (1734-1829) et l'Italien G. G. Cambini (1746-1825). A cette période, Paris exerce d'ailleurs — avec le Concert spirituel et par ses activités éditoriales — une fonction importante en tant que centre d'échanges et de diffusion des idées. L'apport de l'Angleterre est, lui aussi, modeste : le goût étranger et les compositeurs d'«importation», comme l'Italien Giardini et les Allemands J. Ch. Bach et K. F. Abel (1723-1787), y prédominent encore. Dans l'aire allemande, Vienne est le centre culturel le plus actif. Siège d'une cour impériale et comptant de nombreux mécènes, Vienne est l'objectif de nombreux musiciens étrangers; mais cette ville peut compter surtout sur un groupe de compositeurs locaux formés à l'école de Monn, de Wagenseil et de l'Italien Caldara. La symphonie et le concerto sont les domaines dans lesquels les compositeurs exerçant à Vienne (F. L. Gassmann (1729-1774), Michael Haydn (1737-1806), J. K. Vaňhal (1739-1813) et D. von Dittersdorf, ainsi que, naturellement, Franz Joseph Haydn et Mozart) se montrent les plus actifs. En Allemagne septentrionale, la cour de Berlin représente le foyer musical le plus actif. Le compositeur principal est C. Ph. E. Bach (1714-1788) qui fournit une importante contribution au développement de la symphonie, du concerto et surtout de la sonate pour clavecin (ou clavicorde), genre versant désormais dans les tons pathétiques et sentimentaux du préromantisme (Empfindsamkeit). Plus jeune de vingt ans, son frère Johann Christian (1735-1782) exerce à Londres, à Milan, à Paris et à Mannheim, manifestant un goût éclectique, enclin à la veine plus brillante du style galant. En même temps, dans certaines des dernières œuvres de Mozart, comme déjà dans celles de J. Schobert — compositeur qui s'est suicidé très jeune (v. 1740-1767) —, la sensiblerie, qui s'insinue dans l'opéra-comique, ainsi que le ton pathétique, caractérisant une partie de la production contemporaine de lieder, font entrevoir les signes d'une angoisse qui est en train de miner l'optimisme classique.

Le XIX^e^ siècle

I — LE ROMANTISME

S'il existe une caractéristique générale de la culture du début du XIX^e^ s., elle réside dans une certaine déliquescence de l'homogénéité que le Siècle des Lumières avait créée entre les classes intellectuelles européennes, et qui avait donné le classicisme musical viennois de la fin du XVIII^e^ s. et la dernière floraison de l'opéra italien. En quelques décennies, les difficultés socio-économiques ébranlèrent l'objectivisme sécurisant de ce siècle et libérèrent les tendances irrationnelles, qui avaient été refoulées auparavant par les structures hiérarchiques de la société. Le monde culturel apparut désormais profondément divisé, non seulement par le jugement sur la Révolution et l'inertie des forces politiques conservatrices, mais aussi en raison d'un patriotisme culturel naissant, à la recherche de formes d'art autochtones (l'un des symptômes en fut le déclin du style «supranational» de l'opéra italien). Le concept même de liberté acquit des significations différentes : chez Beethoven, il se rattacha aux grands thèmes d'égalitarisme; chez les premiers romantiques, il prit un aspect réactionnaire dans la défense de l'individu par rapport au «nivellement» de la société bourgeoise. En outre, le déclin du mécénat et d'anciennes pratiques reposant sur les œuvres de commandes, fondées sur les rapports personnels entre l'artiste et le destinataire, modifièrent le caractère objectif et immédiatement «communicatif» des formes, des styles et des conventions musicales. Et si, du fait même de ces changements, l'artiste vit la portée sociale de sa propre fonction accrue de façon extraordinaire, il en resta en même temps frustré par un sentiment d'impuissance, d'autant plus aigu que les nouveaux centres de pouvoir et le public lui-même apparaissaient désormais flous et impersonnels.

Bien que l'épithète «romantique» ait été prise comme terme musical seulement dans la troisième décennie du siècle, les prémices de la conception du romantisme musical peuvent déjà être pressenties dans la seconde moitié du XVIII^e^ s., avec Herder et Hamann, à l'époque des courants irrationnels de la culture allemande *(Sturm und Drang)*. Entre 1790 et

1810, avec Wackenroder, Jean-Paul et E. T. A. Hoffmann, les éléments fondamentaux de l'esthétique musicale romantique furent désormais fixés. On assista alors plus à un renversement qu'à une transgression des principes esthétiques du Siècle des Lumières: les raisons mêmes, qui, dans la philosophie rationaliste, avaient relégué le langage «asémantique» de la musique, au rang d'un art hédoniste et utilitaire, cherchèrent désormais — avec la réévaluation des formes cognitives extra-rationnelles et intraduisibles par des mots — à le promouvoir au rang d'un langage privilégié en tant qu'expression de l'ineffable et de «l'infini».

▪ *Primauté esthétique de la musique instrumentale.* Le principe de la musique comme «langage absolu» remplaça la théorie du XVIII[e] s. qui la considérait comme l'imitation de la nature et donnait la primauté, traditionnellement, au genre vocal. Avec cette nouvelle conception, la philosophie reconnut à la musique une validité esthétique autonome et plaça la musique instrumentale en position prioritaire, justement parce qu'elle n'était pas liée au support externe d'un texte. Il est significatif que cette évolution du jugement esthétique ait coïncidé avec la découverte de la dimension expressive du piano, dimension très particulière, et, pour ainsi dire, abstraite et stylisée, très éloignée de la voix humaine et privée d'une matérialité de timbre spécifique; en valorisant au maximum, presque à l'état pur, les gradations dynamiques, le rythme et les rapports harmoniques, cet instrument semblait puiser directement à l'essence profonde de la musique. Après l'emploi, très subjectif qu'en fit Beethoven, le piano fut utilisé de façon naturelle, permettant à la fois de traduire l'imagination fantastique, l'exploration intérieure et la virtuosité transcendante. Il atteignit la suprématie grâce à la «consommation» musicale bourgeoise, et devint alors le symbole de la souveraineté créatrice de l'artiste romantique. On assista à une évolution analogue pour les autres genres instrumentaux, bien que sous des formes expressives différentes : la musique de chambre devint plus feutrée et intime, ne cédant pas à des énonciations grandiloquentes, mais tissant un ensemble polyphonique presque immatériel. La musique symphonique, uniforme du point de vue du timbre, donc plus enflammée et vigoureuse, se confirma de plus en plus comme le genre destiné par excellence aux grandes aventures de l'esprit et de la fantaisie, et s'adressant surtout au grand public. Dans la symphonie notamment, Beethoven effectua une transformation du concept purement technique du «thème musical» : celui-ci devint — de façon plus subjective — une «idée»; les matériaux thématiques commencèrent donc à assumer une individualité expressive propre, conditionnant ainsi les structures musicales internes, et entraînant de nombreuses significations émotives et créatrices d'images. En ce sens, pour les romantiques, le «genre symphonique» représenta une sorte de forme «spirituelle», touchant également les autres formes orchestrales, comme l'ouverture et le concerto pour soliste ou les formes non seulement instrumentales, comme l'oratorio, la messe et, avec Wagner, l'opéra lui-même; avec le poème symphonique, en outre, ce genre connaîtra un développement particulier et significatif.

Dans la pensée romantique, le langage instrumental apparut le plus adapté à s'acquitter du rôle attribué à la musique; on explique ainsi mieux la nouvelle position sociale que le musicien assuma dans le monde bourgeois, compte tenu des nouvelles structures de la consommation musicale. Bien que de nombreux compositeurs romantiques aient cultivé la musique vocale (comme les lieder), composant même, dans de nombreux cas, les meilleures œuvres de leur production, le genre vocal prit néanmoins une importance secondaire et fut, en général, destiné à une consommation plus étroite, «privée», familiale même (ce côté «anti-héroïque» représentant l'autre visage du romantisme, vulgarisé à l'époque *Biedermeier,* par l'expression «petit bourgeois»).

▪ *Le nouveau public.* Cependant, les principaux événements de la vie musicale furent liés aux grands concerts publics, les *Gewandhaus-Konzerte* de Leipzig, la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Vienne, la *Philharmonische Gesellschaft* de Berlin et les Concerts du Conservatoire de Paris. Autour de ceux-ci, se déploya une très intense activité menée par les éditeurs, négociants en musique, imprésarios et critiques musicaux; le contact du compositeur avec son public ne fut plus direct, mais s'effectua par l'intermédiaire d'un marché impersonnel et ramifié, qui mit fin à son contact réel avec la société. Le seul fait de ne plus se limiter à un cercle restreint de commanditaires, mais à un nombre potentiellement illimité de consommateurs anonymes, incita le compositeur à identifier ses destinataires à l'humanité entière et à concevoir l'œuvre d'art comme un idéal universel, qui l'engageait tout entier. Cette situation, qui pouvait encore apparaître comme idyllique aux yeux de Beethoven, eut des conséquences négatives quelques décennies plus tard : alors que, d'un côté, la liberté du compositeur s'était accrue, de l'autre côté, le public bourgeois acceptait de moins en moins la nouveauté, ne correspondant pas à un goût constitué. D'où cette contradiction entre l'humanité idéale vers laquelle se tournait l'artiste et l'humanité réelle du public fréquentant les concerts. On assista non seulement aux premiers symptômes d'un désaccord entre l'artiste et la société, mais encore à la naissance de l'individualité romantique symbolisée par la formule du «génie incompris», et dont on trouve un écho dans la polémique de Schumann envers le «philistinisme» ou dans les écrits de Berlioz et de Wagner.

▪ *Religiosité et archaïsme.* L'une des conséquences du développement des recherches historiques sur la musique ancienne se manifesta, pour la première fois dans le répertoire musical, par un intérêt pour les œuvres du passé (par ex., la «renaissance de Bach», due aux recherches de J. N. Forkel et ensuite de Mendelssohn); à la même époque, une reprise des techniques contrapuntiques se remarqua dans le langage musical (par ex. dans les œuvres de Beethoven, dans les dernières pièces de Chopin, et chez Schumann). A cette récupération historique, on associe parfois les tendances mystiques des romantiques (surtout en Allemagne). D'un côté, on trouve ce que l'on appellera, dans la seconde moitié du siècle, le «cécilianisme», c'est-à-dire la restauration des anciennes formes liturgiques, de la polyphonie palestrinienne et du chant grégorien; d'un autre côté, on assiste à un retour à des compositions de caractère religieux, plus

ou moins étroitement «confessionnel», telles la *Missa solemnis* de Beethoven, les messes de Schubert, les oratorios de Mendelssohn, et les compositions sacrées et liturgiques de Liszt.

■ *De la fin du XVIII^e s. à la Restauration.* Alors que l'on peut cerner, dans leurs grandes lignes, les aspects généraux de la période romantique, il est plus difficile de caractériser le romantisme sur le plan stylistique. En fait, du moins à ses débuts, il n'apparaît pas comme un style déterminé, opposé à un style précédent, mais, plus généralement, comme une poétique ou un climat expressif dans lesquels les suggestions littéraires ont beaucoup d'importance. En ce qui concerne le langage, il n'existe pas une vraie rupture avec le passé. Les structures classiques de Haydn, Mozart et Beethoven continueront de servir de modèles et de points de référence également pour la musique instrumentale de l'époque suivante, avec cependant des altérations ou des oppositions. La plus grande inquiétude harmonique, l'intensification expressive, la forte mobilité rythmique et dynamique, que les romantiques conférèrent au discours musical, bouleversèrent les équilibres formels classiques, engendrant, de fait, des formes nouvelles, mais sans modifier en substance les fondements techniques et théoriques du métier. Du reste, une véritable opposition entre «classiques» et «romantiques» se vérifie seulement après 1830, à l'époque des premières «écoles» et des premiers manifestes.

L'époque tourmentée de transition entre le Siècle des Lumières et le romantisme prit, chez Beethoven (1770-1827) un caractère emblématique. Fidèle pendant toute sa vie à un humanisme «éclairé» et révolutionnaire, Beethoven resta étranger au caractère médiéval et réactionnaire du premier romantisme et fut très proche de l'idéal des romantiques de la seconde génération, qui firent de lui un symbole de la montée de la bourgeoisie, à une époque désormais mythique de son histoire. La forme sonate constitua chez Beethoven un élément vital, faisant corps avec l'invention musicale elle-même; cependant, ses principes structurels furent exacerbés dans une nouvelle dialectique qui en éliminait tout rationalisme pour arriver à une plus grande intériorité. En outre, dans les derniers quatuors et sonates, il introduisit des innovations très audacieuses qui n'auront pas de prolongement immédiat chez ses successeurs. La position de Schubert (1797-1828) fut différente; il utilisa des formes instrumentales analogues (symphonies, sonates pour piano, trios, quatuors et quintettes), mais dans un climat intimiste et familier. Plutôt que de s'opposer aux principes classiques, Schubert les éluda par une dimension prosaïque du discours musical, qui cherchait à exalter et à faire éclater les structures en une série d'images isolées et de fragments très mobiles : dimension qui trouva sa plus complète expression dans la forme du lied. S'étant désormais consolidé comme forme d'expression d'un état d'âme particulier, le lied occupa une place importante pendant tout le XIX^e siècle allemand; de plus, les textes ne furent pas seulement extraits de la poésie romantique, mais également des anciens *Volkslieder* et chants populaires que certains hommes de lettres (Arnim et Brentano, parmi les premiers) avaient recueillis dans un esprit de récupération des traditions nationales. Parmi les auteurs de lieder, on peut citer J. F. Reichardt (1752-1814), C. F. Zelter (1758-1832) et, parmi les continuateurs du style schubertien, J. C. Loewe (1796-1869), R. Franz (1815-1892), ainsi que Mendelssohn et Schumann. C. Maria von Weber, entre autres, fut particulièrement intéressé par les lieder populaires. En ce qui concerne le répertoire pianistique, le véritable pionnier fut Muzio Clementi (1752-1832), l'un des premiers, avec J. L. Dussek (1760-1812), à traiter le piano dans un style nettement distinct de celui du clavecin; parmi ses élèves, on trouve l'Irlandais, J. Field (1782-1837), créateur du *nocturne* et représentant du «dandysme» pianistique symbolisé ensuite par Chopin. En revanche, la technique du piano fut développée dans le sens de la virtuosité par J. B. Cramer (1771-1858), J. N. Hummel (1778-1837), C. Czerny (1791-1857) et S. Thalberg (1812-1871). L'ancienne tradition instrumentale italienne, ne survivra ensuite que dispersée à l'étranger. G. B. Viotti vécut à Londres et à Paris, où il implanta la tradition piémontaise du violon. Parmi ses élèves français figurent P. M. F. Baillot (1771-1842) et J. P. Rode (1774-1830), auxquels on peut ajouter le Parisien R. Kreutzer (1766-1831), élève de Stamitz. Cambini vécut également à Paris, tandis que le poste de directeur du Conservatoire était occupé par le compositeur d'opéras L. Cherubini, personnalité éminente de la vie musicale du Paris révolutionnaire et napoléonien (auteur également de quatuors, d'une symphonie et d'un traité de contrepoint). Enfin, citons la figure isolée de N. Paganini (1782-1840), singulier mélange de génie romantique et de cosmopolitisme libertaire, trait d'union entre l'ancienne école de violon italienne et l'expérimentation virtuose de nouveaux univers qui, avec Liszt, trouveront leur expression naturelle au piano.

■ *La seconde génération romantique en Allemagne et en France.* Vers 1830, un tournant se produisit, témoignant, surtout en Allemagne, de la fin d'une époque et de la naissance d'une nouvelle phase romantique. La nouvelle génération, n'ayant pas connu la vieille Europe, considérait la période de la Révolution comme un âge désormais classique et appartenant à l'histoire. Le désaccord ne se situa plus entre l'esprit du Siècle des Lumières et le romantisme, mais dans une continuelle recherche de modernité, comme en témoignent, par exemple, les mouvements littéraires «Junge Deutschland» et «Jeune France». En quelques années, les grandes personnalités ayant marqué la période précédente disparurent : Beethoven, Schubert et Goethe moururent, et Rossini se retira de la scène. Lié à l'affirmation internationale de Paganini et de Liszt, le «récital» moderne du soliste fit son apparition, avec le culte de la virtuosité et toutes ses connotations romantiques et démoniaques. Les recherches historiques s'affirmèrent, avec l'apparition des études sur la musique ancienne (de Baini, Kiesewetter et Fétis). A Berlin, Mendelssohn dirigea la *Passion selon saint Matthieu.* Entre-temps, de nouvelles orientations musicales se dessinèrent : à Paris, avec la *Symphonie fantastique* de Berlioz et l'arrivée de Chopin, en Allemagne, avec les premières œuvres de Schumann et la publication de la «Neue Zeitschrift für Musik». Robert Schumann (1810-1856), aussi bien dans sa musique que dans ses écrits, fut l'interprète le plus conscient

des tensions agitant cette seconde période romantique. Le meilleur de sa production se trouve dans les lieder et les brèves pièces pour piano, librement modelés par son intuition fantastique, alors que les architectures classiques restent pour lui un idéal longtemps et obscurément recherché mais jamais atteint. Au contraire, F. Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) développa le discours musical presque naturellement, en un parfait équilibre formel, aussi bien dans les pièces brèves, *Lieder ohne Worte* («Romances sans paroles») que dans les concertos, les ouvertures et les symphonies. On trouve une perfection formelle tout aussi réussie dans les *Nocturnes, Préludes, Mazurkas* et *Etudes* de Frédéric Chopin (1810-1849), exprimant une sorte d'auto contemplation très raffinée. Pendant ce temps, comme l'avait déjà pressenti le compositeur et pamphlétaire J. F. Lesueur (1760-1837), on assista à l'affirmation d'une direction psychologique et descriptive de la musique à programme, dont les plus grands représentants furent, en France, Hector Berlioz (1803-1869) et Félicien David (1810-1876), et, en Allemagne, Franz Liszt (1811-1886). Symptôme d'un affaiblissement de la conscience architecturale et tirant paradoxalement ses origines de l'extension du concept de l'autosuffisance de la musique (poussé au point d'attribuer au langage musical les prégoratives mêmes de la poésie, c'est-à-dire l'expression de sentiments déterminés), le *poème symphonique* se présenta comme la forme idéale pour deux raisons : il développa la tendance — inhérente à l'évolution de la musique occidentale — à rechercher une interdépendance toujours plus étroite entre les éléments structurels de la musique (mélodie, harmonie, rythme) et le facteur «timbre» instrumental, allant jusqu'à renverser les rapports traditionnels, en privilégiant plus la sensation sonore pure, que les principes d'ordre et de clarté formelle. Avec Berlioz, l'orchestration, déjà enrichie par Weber et Meyerbeer, devint une source intarissable de couleurs et d'effets de timbre, non plus pris comme des facteurs accidentels, mais allant de pair avec l'invention musicale elle-même. Les possibilités de l'orchestre en furent considérablement amplifiées, soit par l'adoption de nouveaux instruments ou l'augmentation en puissance des instruments déjà existants, soit par la plus grande différenciation et la mise en valeur des caractéristiques de chaque facteur instrumental (la tendance à «diviser» les pupitres est typique), ou enfin par l'exploration de mélanges inusités. Parmi les instruments nouvellement introduits, on trouve : le piccolo, le cor anglais, la clarinette basse, le *saxhorn*, le cornet à piston, l'ophicléide, la harpe, l'orgue, les cymbales, la grosse caisse et les cloches.

II — L'OPÉRA DU XIX^e^ S.

Au début du siècle, la situation musicale en France et en Italie fut très différente de la situation allemande. Par son plus grand enracinement dans la culture et dans la société, la philosophie du Siècle des Lumières ne s'identifia pas complètement à l'esprit révolutionnaire, tout comme, dans les groupes conservateurs, l'opposition à la Révolution ne détermina pas nécessairement un refus des principes rationalistes. Dans le domaine musical, cela se traduisit par une plus faible tendance à adopter les principes esthétiques liés au développement de la musique instrumentale romantique, entraînant donc un certain désintérêt pour ce genre musical, auquel il manquait, du reste, de solides racines nationales. L'intérêt du compositeur et du public se tourna principalement vers l'opéra, genre dans lequel l'exposition des sentiments et des idées ou l'évocation de situations réelles prenaient un aspect plus objectif et intelligible. De nouveaux sujets, liés à la réalité du temps et relatant la période révolutionnaire et immédiatement suivante, furent introduits dans les opéras de forme traditionnelle, tels que ceux de Salieri, Spontini, Cherubini, Paër, Grétry, Méhul, Lesueur, dont les œuvres reflètent les grands problèmes éthiques et sociaux (on peut ajouter aux noms cités, et toutes proportions gardées, le *Fidelio* de Beethoven). Au XIX^e^ s., dans la vie et dans la culture bourgeoise, l'opéra acquit une importance bien plus grande qu'auparavant, influençant directement la littérature de consommation et les habitudes populaires, et éclipsant presque partout le théâtre. Bien que la fin du XVIII^e^ s. ait vu le déclin de la prédominance de l'opéra italien en Europe, le genre lyrique domina encore pendant quelques décennies en France, grâce à des compositeurs italiens, comme L. Cherubini (1760-1842), F. Paër (1771-1839), G. Spontini (1774-1851) et, plus tard, Rossini. Par ailleurs, le fait que ces compositeurs aient été parfaitement intégrés à la vie musicale parisienne, et qu'ils aient écrit des œuvres en langue française, dont la précision formelle, harmonique et instrumentale n'aurait pas été de mise en Italie, témoigne d'une situation profondément changée.

■ *L'opéra italien du début du XIX^e^ s.* En Italie, au début du XIX^e^ s., le Bavarois Simon Mayr (1763-1845) se détache des nombreux autres compositeurs mineurs; s'inspirant de Gluck, il a introduit le style de l'opéra-choral, genre imposant, destiné à exercer une grande influence sur les compositeurs suivants, comme P. Generali (1773-1832), N. Vaccai (1790-1848), S. Mercadante (1795-1870) ou G. Pacini (1796-1867). Gioacchino Rossini (1792-1868) effectua aussi, quant à lui, des innovations prudentes et avisées : enrichissement de l'ouverture et des parties instrumentales (emploi du *crescendo*, récitatifs symphoniques, corrélations thématiques), fin des ornements laissés à l'arbitrage des chanteurs, utilisation des chœurs à l'exemple de Mayr. Cependant, pour Rossini, l'opéra bouffe de la fin du XVIII^e^ s., aux innovations parfaitement intégrées dans des structures traditionnelles, continua à représenter sa principale source d'inspiration, avec ses *arie*, ses *colorature*, sa technique des *finals* et son écriture instrumentale contenue, laissant toujours la primauté au chant. Les traits dominants des œuvres de Rossini, véritable modèle pour ses successeurs, furent surtout la simplicité de la mélodie, la clarté rythmique, ainsi que le rapport vital plus étroit entre paroles et musique, voix et instruments, le tout reposant essentiellement sur la fonction rythmique (un procédé typiquement rossinien consiste, d'un côté, dans l'éclatement rythmique de la parole, et de l'autre, dans la stylisation de la parole par l'instrument). Pendant ce temps, dans la seconde décennie du siècle, le romantisme s'était répandu également en Italie (grâce au libéralisme modéré français), n'entraînant ni déchirements excessifs, ni innovations particulièrement ori-

ginales dans le paysage étroit et plutôt rigide de la culture italienne. Son apport se traduisit essentiellement par l'exigence d'un langage plus simple et facilement recevable par le plus grand public, ainsi que par un intérêt pour l'Histoire et le patriotisme, et par une tension sentimentale et psychologique. Ses caractéristiques se retrouvent dans les œuvres des deux principaux compositeurs qui occupent l'interrègne entre Verdi et Rossini, c'est-à-dire V. Bellini (1801-1835) et G. Donizetti (1797-1848). Leur production traite essentiellement le thème de l'amour, dans toute sa phénoménologie sentimentale, incarnée par des personnages féminins désespérés et larmoyants. Dans les *arie*, les épanchements lyriques dominèrent, accompagnés discrètement, bien qu'avec habileté et justesse par les instruments, alors qu'on réservait le plus souvent les éléments dramatiques aux *cabalette* et aux morceaux d'ensemble.

■ *Grand opéra et opéra-comique en France.* Le «grand opéra», à l'exemple de la *Muette de Portici* d'Auber ou du *Guillaume Tell* de Rossini, se développa en France. Genre nouveau, bien qu'ayant des rapports lointains avec la tragédie lyrique, il réussit à s'imposer comme l'expression idéale de la grande bourgeoisie de la Restauration et du Second Empire, et s'avéra un formidable instrument de propagande, directement régi par le gouvernement et par la cour. Les romans d'Alexandre Dumas et de Victor Hugo offrirent le point de départ à des sujets tragiques, médiévaux et populaires, dont les personnages, peu crédibles, se trouvaient confrontés à une suite de situations extraordinaires avec apparition de fantômes, sombres homicides, scènes chorales grandioses, élans révolutionnaires et amours vouées à la mort. Outre Rossini et D. E. Auber (1782-1871), G. Meyerbeer (1791-1864), J. F. F. Halévy (1799-1862), ainsi que Donizetti et Verdi se consacrèrent à ce genre lyrique. Catalogue inépuisable du mauvais goût, le grand opéra constitua en même temps une incitation importante à l'exploration de nouveaux moyens d'expression, de sonorités inédites, d'harmonies inusitées, et, en ce sens, il exerça une grande influence sur le développement de l'opéra, sur Wagner, sur Moussorgsky ou les véristes. A côté du grand opéra, l'opéra-comique fit sa réapparition, utilisant des sujets soit comiques, soit sérieux, mais toujours dans un climat «petit-bourgeois» de normalité et de passions modérées, d'ingénuité romanesque et d'humour, auquel Scribe prêta la verve de ses livrets. Reposant sur le mélange du parlé et du chanté, l'opéra-comique garda les structures traditionnelles du genre et conserva la vieille répartition des «numéros», en développant ultérieurement l'autonomie du langage instrumental. Les principaux compositeurs représentatifs de ce style furent : Auber, Halévy, F. A. Boieldieu (1775-1834), N. Isouard (1775-1818), F. Hérold (1791-1833), A. Ch. Adam (1803-1856), A. Thomas (1811-1896) et, enfin, Charles Gounod (1818-1893), dont le *Faust* (écrit à l'origine avec des scènes parlées) s'éloigna cependant des modèles traditionnels et laissa entrevoir une nouvelle époque de l'opéra français, plus ouverte à la culture européenne. Un sous-produit de l'opéra-comique est l'*opérette*, qui en représente une parodie malicieuse et mordante. Parmi les auteurs les plus célèbres, on peut citer : J. Offenbach (1819-1880), Hervé (1825-1892) et Ch. Lecocq (1832-1918), auxquels se rattachent, dans la Vienne de François-Joseph, J. Strauss jr. (1825-1899), K. Millöcker (1842-1899) et C. J. A. Zeller (1842-1898).

■ *Le «drame musical» allemand.* En Allemagne, dans les premières décennies du siècle, quelques compositeurs romantiques tentèrent de créer un genre d'opéra non assujetti aux conventions italiennes ou françaises, mais obéissant à des valeurs authentiquement allemandes. E. T. A. Hoffmann (1776-1822), L. Spohr (1784-1859), C. M. von Weber (1786-1826) et H. Marschner (1795-1861) œuvrèrent dans ce sens. Imprégnée d'un climat intensément romantique et parcourue d'un sens mystérieux de la nature, l'œuvre de Weber offre quelques intuitions inédites, comme l'emploi évocateur de timbres instrumentaux (vents principalement : cors, trombones, clarinettes), l'adoption d'idées conductrices et surtout une conception de l'opéra, en tant que forme *durchkomponierte* («entièrement composée»), c'est-à-dire comme le développement ininterrompu d'un matériel thématique exposé au début, qui sera la base du «drame musical» de Wagner. Pendant la première moitié du siècle, la *Spieloper*, dérivée de l'opéra-comique, fut cultivée par G. A. Lortzing (1801-1851), O. Nicolai (1810-1849) et F. von Flotow (1812-1883). Enfin, avec Richard Wagner (1813-1883), la dissolution des structures conventionnelles de l'opéra atteignit son apogée. On peut établir ainsi le sommaire des éléments les plus caractéristiques du langage lyrique wagnérien : conception de l'opéra comme *«Wort-Ton-Drama»* (la poésie, la musique et la mise-en-scène formant un tout indissociable); déclamation très violente du texte, entraînant la fin de la distinction entre récitatif et air, grâce à un flux mélodique continu et infini; fonction constructive de l'orchestre, se traduisant par un amalgame de couleurs et un gigantisme des pupitres, surtout en ce qui concerne les cuivres; fonctions structurelles des *Leitmotive* parcourant toute la composition; tension harmonique portée à l'extrême à travers l'enchaînement ininterrompu de résolutions exceptionnelles (chromatismes).

■ *De Verdi au «vérisme».* En même temps que Wagner, Giuseppe Verdi (1813-1901) effectua une rénovation très personnelle de l'opéra italien. Des premiers opéras de la période du Risorgimento, hâtivement ébauchés, sans préoccupation excessive de la qualité des moyens employés, Verdi passa à une seconde phase autour de 1850, caractérisée par une extrême concentration dramatique, liée à une fusion plus essentielle entre parole et musique. Cette nouvelle manière représenta le point culminant de la forme d'opéra traditionnel, avec la distinction entre récitatifs et airs, les pièces séparées et les formes fermées. Après quoi, Verdi, s'engageant prudemment dans des voies nouvelles, aborda le grand opéra, enrichit les fonctions orchestrales, et chercha des structures plus articulées pour des drames plus complexes, d'une grande ampleur historique *(Aida)*. Enfin, désormais à l'époque de la percée wagnérienne, il atteignit un style décidément moderne, avec ses derniers opéras (*Otello* et *Falstaff*) dont la déclamation mélodique continue se détache de toute fragmentation conventionnelle. Parmi les contemporains de Verdi, on peut retenir : A. Ponchielli (1834-1886),

F. Marchetti (1831-1902), A. Gomes (1839-1896), S. Gobatti (1852-1913), tous campant sur des positions traditionnelles. On peut citer également le wagnérien A. Boito (1842-1918) et A. Catalani (1854-1893), fidèle à un romantisme tardif. En France, pendant ce temps, on assista à une énergique action de renouveau menée par Georges Bizet (1838-1875), avec *Carmen*, opéra dont le réalisme psychologique, la spontanéité dramatique et l'absence de préjugés bouleversa littéralement les vieilles traditions du théâtre français.

Les dernières décennies du siècle furent traversées de tendances oscillant et variant entre Wagner, Verdi, Gounod, Bizet et la nouvelle formule du *vérisme*. En Italie, aucune innovation particulièrement originale ne fut apportée, que ce soit avec les véristes R. Leoncavallo (1858-1919), P. Mascagni (1863-1945), P. Cilea (1866-1950) et U. Giordano (1867-1948), ou avec les wagnériens A. Smareglia (1854-1929) et A. Franchetti (1860-1942) qui dépassèrent largement le XIX^e siècle. Parmi eux, se distingua Giacomo Puccini (1858-1924) qui, après avoir expérimenté le vérisme et les styles européens, en vint à élaborer un style personnel d'une certaine modernité. En ce qui concerne la France, on peut encore citer, parmi les partisans de l'opéra-comique, L. Delibes (1836-1891), E. Chabrier (1841-1894) et, surtout, Jules Massenet (1842-1912); en revanche, les influences wagnériennes (mais également véristes du grand opéra) se remarquent chez E. Reyer (1823-1909), A. Bruneau (1857-1934), V. d'Indy (1851-1931) et G. Charpentier (1860-1956). En Allemagne, parmi les wagnériens, il faut retenir K. Goldmark (1830-1915), E. Humperdinck (1854-1921) et E. N. von Rezniček (1860-1945). En outre, jusqu'au milieu du siècle, le développement des courants patriotiques provoqua la naissance d'une forme de théâtre national dans des pays qui, jusqu'alors, en étaient privés, comme la Russie, la Pologne, la Bohême et l'Espagne.

III — La musique instrumentale dans la seconde moitié du XIX^e siècle

La seconde moitié du XIX^e s. fut l'époque de la décadence progressive du romantisme. A partir des années 1850, des courants antiromantiques commencèrent à apparaître; d'une façon générale, ils ne provoquèrent pas de substantiels renversements de tendances, mais introduisirent des facteurs de division dans la culture de l'époque et accentuèrent, souvent de façon polémique, les caractères préexistants du romantisme. L'apparition de traditions nationales, restées jusqu'alors en marge du développement culturel européen, contribua également à éliminer du romantisme tout caractère unitaire. D'un côté, on assista à une extension énorme des frontières de ce courant qui, arrivé à ce stade, contribua à l'intégration européenne de cultures périphériques; de l'autre côté, les aspects et les éléments nouveaux, étrangers en substance, furent différemment intégrés dans la culture du romantisme tardif (en ce sens, l'influence wagnérienne et l'influence de la musique symphonique sont importantes).

■ *Tendances antiromantiques et «formalismes».* Le premier courant, qui s'opposa à l'esthétique wagnérienne du «sentiment», fut le mouvement formaliste aboutissant à Eduard Hanslick; ce dernier affirma que la musique ne pouvait avoir comme contenu que sa forme elle-même, qui n'exprimait pas de sentiments, mais symbolisait surtout le psychisme dynamique. Il s'agit donc d'un désaveu manifeste d'une direction psychologique et descriptive de la musique (surtout du poème symphonique), et, implicitement, des fondements de l'opéra romantique. Un changement de direction s'opéra également dans le domaine des recherches en histoire de la musique; à la vigoureuse organisation interdisciplinaire de A. W. Ambros, typique de l'historisme romantique, on opposa la *Musikwissenschaft* (musicologie), organisation positiviste, influencée par les recherches acoustiques de Helmholtz. Ce dernier entendait effectuer ses recherches musicales en suivant une méthodologie scientifique rigoureuse, reposant surtout sur la théorie musicale et le déchiffrage des documents anciens, l'histoire de la musique étant essentiellement conçue comme l'histoire des techniques et des formes, en faisant abstraction de tout jugement de valeur sur l'œuvre d'art (quitte à y réintroduire, par la suite, les vieux concepts de l'esthétique romantique).

Adversaire du courant de Weimar (représenté par Liszt et Wagner) et se désintéressant de l'opéra, Johannes Brahms (1833-1897) apparaît comme une parfaite incarnation de l'idéal esthétique de Hanslick. Dans ses œuvres, qui embrassent presque tous les genres de la musique instrumentale (des sonates pour piano aux symphonies, concertos, ouvertures et à la musique de chambre), il poursuivit un idéal de perfection formelle — inspiré par les modèles classiques de Haydn et de Beethoven — qui le contraignit à un travail obscur et tourmenté de remaniement et de finition. Peu partisan des prouesses extérieures, Brahms donna le meilleur de lui-même dans le domaine contenu et réfléchi de la musique de chambre et des lieder, dans le sillage des œuvres de Schubert et de Schumann. Ses contemporains et successeurs voulurent en faire un symbole du classicisme antiromantique; en réalité, le climat intimiste et crépusculaire, la densité harmonique, la fluidité mélodique de son langage, reliant les contrastes et tempérant les principes dialectiques des formes classiques, en révèlent sans équivoque les ascendances romantiques. En fait, son «classicisme» témoigne de la substantielle complémentarité des deux courants, classicique et romantique, dans la musique allemande du XIX^e s.

■ *Le symphonisme post-wagnérien.* Dans le domaine de la musique symphonique, qui se rattache à la révolution opérée par Wagner, les formes musicales furent soumises à un processus de gigantisme, soit dans les structures, soit dans les moyens orchestraux. A travers le chromatisme wagnérien exacerbé, la corrosion des fonctions harmoniques traditionnelles arriva à des conséquences extrêmes, sans vraiment dépasser les fonctions tonales. Le sens abstrait de la forme étant perdu définitivement, on chercha à confier l'organisation de la pensée musicale à un réseau de rappels et de corrélations thématiques plus ou moins sous-jacents, qui sillonnèrent la composition entière, se stabilisant en points de référence au cours du discours (la leçon du *leitmotiv* est évidente). De cette manière, le matériel thématique se restreignit souvent à quelques noyaux embryonnaires, ou, même, se réduisit à une unique cellule d'origine (comme dans le cas de la «forme cyclique»); cette tendance connaî-

tra un développement important dans la musique moderne, en entraînant l'affirmation progressive du principe de la variation comme substitut de l'invention thématique. De même, l'éventail des timbres de l'orchestre et le programme extra-musical du poème symphonique deviendront, de plus en plus, des générateurs de structure. Avec plus ou moins d'autonomie, la plus grande partie des compositeurs de musique instrumentale de cette période s'engagèrent dans la voie tracée par Wagner. Parmi les chefs de file allemands les plus importants, on peut citer : A. Bruckner (1824-1896), qui pratiqua un symphonisme colossal, reposant sur une conception cyclique de l'élaboration thématique, et utilisa une densité sonore et mystique, ardemment contestée par J. Brahms; M. Bruch (1838-1920); Hugo Wolf (1860-1903), essentiellement auteur de lieder, également avec orchestre; Gustav Mahler (1860-1911), élève de Bruckner et également auteur d'architectures sonores gigantesques dans lesquelles l'accumulation exaspérée d'idées musicales, de réminiscences et d'enclaves sonores devint une démystification lucide de l'idéologie petite-bourgeoise sous-jacente au symphonisme romantique tardif; Max Reger (1873-1916), habile contrapuntiste, introduisit dans des formes classiques un chromatisme très dense; H. Pfitzner (1869-1945) et Richard Strauss (1864-1948), auteur surtout d'opéras et de grandiloquents poèmes symphoniques, dans lesquels apparaît une recherche extraordinaire et effrénée de timbres. Parmi les pianistes, élèves de Liszt, on peut encore citer H. von Bülow (1830-1894) et C. Tausig (1841-1871). En France, les principaux représentants du post-wagnérisme furent : le Belge César Franck (1822-1890), professeur, pianiste, organiste et compositeur d'œuvres symphoniques, de pièces symphoniques et chorales, et de musique de chambre (dans lesquelles une veine mystique et candide épouse la sinueuse sensualité du chromatisme) et ses élèves, V. d'Indy, E. Chausson (1855-1899), H. Duparc (1848-1933) et Ch. Bordes (1863-1909). En revanche, le style de Ch. C. Saint-Saëns (1835-1924) apparaît d'esprit classique, rationaliste, et assez académique; P. Dukas (1865-1935) et Gabriel Fauré (1845-1924) se formèrent à son école. Fauré, E. Lalo (1823-1892) et A. E. Chabrier (1841-1894) représentèrent en priorité ce goût aristocratique et raffiné, typique du romantisme instrumental français qui culminera avec Debussy.

Enfin, en Italie, à l'époque de la prédominance générale de l'opéra, la musique instrumentale fut peu cultivée, et seulement par quelques musiciens isolés : A. Bazzini (1818-1897), S. Golinelli (1818-1891), L. Mancinelli (1848-1921) et, pour la génération suivante, par G. Sgambati (1841-1914), G. Martucci (1856-1909), M. E. Bossi (1861-1925) et F. Neglia (1874-1932), fortement influencés par la tradition allemande. Une place à part est occupée par Ferruccio Busoni (1866-1924), qui vécut surtout en Allemagne. A partir des classiques, il utilisa un langage personnel reposant sur la pureté expressive, sur le contrepoint et par lequel il annonce le dépassement du système tonal.

IV — LES ÉCOLES NATIONALES

La redécouverte du peuple et de ses modes d'expression — qui fut un des postulats d'origine de l'esthétique romantique — acquit un relief particulier dans les pays de langues slaves. L'absence de processus d'industrialisation et d'urbanisation contribua à y maintenir le patrimoine musical rural d'une façon plus vivante et plus intègre qu'en Europe de l'Ouest. Dans ces pays, au milieu du siècle, l'émergence d'une classe intellectuelle dotée d'une nouvelle conscience sociale et politique, et le support des traditions populaires fournirent le fondement à la naissance d'une musique populaire de caractère savant, dans laquelle la récupération du folklore correspondait à la recherche d'une authentique identité culturelle. Par ailleurs, l'introduction d'éléments ethniques dans l'opéra d'art s'effectua de même, toujours à travers le filtre «anoblissant» des principes techniques et formels et des canons esthétiques liés au modèle du romantisme occidental. Ce n'est que chez Moussorgski et chez Janáček, que l'exploitation du chant populaire, avec ses caractéristiques particulières, modales, rythmiques et mélodiques, s'accompagna d'une conscience précise de son autonomie par rapport à la tradition savante occidentale, engendrant ainsi une syntaxe et un lexique réellement neufs.

■ *Les écoles nationales slaves.* En Russie, après environ un demi-siècle de prédominance de l'opéra italien, une orientation nationale s'était annoncée, depuis la première moitié du siècle, avec M. Glinka (1804-1857), A. Dargomyjski (1813-1869) et A. N. Sérov (1820-1871). S'inspirant de leur exemple, à St-Pétersbourg, vers 1860, le groupe des Cinq se constitua autour de M. Balakirev (1836-1910), leur porte-parole étant le critique d'art V. Stasov. Outre son promoteur, le groupe réunissait les compositeurs C. Cui (1835-1918), A. Borodine (1833-1887), N. Rimski-Korsakov (1844-1908) et Modest Moussorgski, de loin le représentant le plus cohérent et original, qui exercera une grande influence également à l'étranger, et surtout en France (Debussy). Au contraire, un intérêt moindre pour les problèmes nationaux, et une adhésion plus explicite aux modèles du romantisme occidental marquera le courant qui aboutira à Anton Rubinstein (1829-1894), fondateur, avec son frère Nicolas, des premiers conservatoires russes de musique (St-Pétersbourg et Moscou), et à I. Tchaïkovski (1840-1893), le plus grand représentant de ce courant, stylistiquement éclectique. Les compositeurs de la génération suivante suivirent également les modèles occidentaux, surtout allemands, et leur style d'un romantisme tardif dépassa largement le début du XX^{e} siècle : A. Liadov (1855-1914), S. I. Tanéïev (1856-1915), S. Liapounov (1859-1924), A. Arenski (1861-1906), A. Glazounov (1865-1936) et S. Rachmaninov (1873-1943). Bien qu'intégrée dans le romantisme parisien, l'œuvre de Chopin laissait déjà entrevoir des critères et des solutions très avancés, dans l'emploi de matériaux sonores appartenant au folklore, considérés comme le point de départ de l'école nationale polonaise. Une originalité moindre se rencontre chez ses successeurs : S. Moniuszko (1819-1872), H. Wieniawski (1835-1880), I. Paderewski (1860-1941), dont la production ne s'écarte pas des modèles du folklore romantique tardif. En Bohême, le changement de la situation sociale et politique restreignit désormais le courant des échanges culturels avec l'Autriche, qui, très intense pendant tout le XVIII^{e} s., avait permis à un grand nombre de musiciens de Bohême de

prendre une part active dans la vie musicale européenne, et cela jusqu'au début du romantisme. Un réveil musical s'effectua à partir du milieu du siècle, avec Bedřich Smetana (1824-1884) et Antonin Dvořák (1841-1904) : avec eux, la référence à la tradition musicale des villages de Bohême se greffa sur un fond culturel solidement ancré dans le romantisme allemand. Parmi leurs élèves, on trouve Z. Fibich (1850-1900), J. B. Foerster (1859-1951) et J. Suk (1874-1935). De tous, le plus significatif est Leóš Janáček (1854-1928), folkloriste rigoureux, pour qui l'acquisition des éléments populaires engendra un langage musical nouveau, désormais projeté vers les expériences modernes du XX^{e} s.

■ *Pays scandinaves, Grande-Bretagne, Espagne.* Dans les pays scandinaves, on peut citer les Danois N. W. Gade (1817-1890) et C. Nielsen (1865-1931), et les Suédois F. Berwald (1796-1868) et E. Sjögren (1853-1918); en Norvège, E. Grieg (1843-1907) est la personnalité la plus significative : de formation allemande, il traita le folklore de son propre pays avec une sensibilité très sincère. Après lui, on trouve encore les Norvégiens Ch. Sinding (1856-1941) et J. Svendsen (1840-1911), ainsi que le plus grand compositeur finlandais, Jan Sibelius (1865-1957), très longtemps fidèle au symphonisme romantique tardif. En Angleterre, à la fin du siècle, on assista également à un réveil musical, soumis stylistiquement aux influences étrangères, surtout allemandes. Parmi les représentants les plus significatifs, on trouve : Ch. Stanford (1852-1924), attiré par la musique populaire anglaise et irlandaise, E. Elgar (1857-1934), compositeur éclectique, voisin des positions de Strauss, et F. Delius (1862-1934). En revanche, l'influence française domina en Espagne où, après une longue période de stagnation, un mouvement de renaissance musicale prit un nouveau départ avec F. Pedrell (1841-1922), initiateur du théâtre musical national et chercheur systématique des traditions populaires, I. Albéniz (1860-1909) et G. Granados (1867-1916), connu surtout pour sa production pianistique, dans laquelle l'inspiration folklorique est imprégnée de nombreuses influences de l'Europe centrale.

Le XX^{e} siècle

I — LE DÉBUT DU XX^{e} S.

Entre la fin du XIX^{e} s. et la Première Guerre mondiale, l'intégration de presque tous les pays européens dans le monde capitaliste et leurs échanges économiques croissants entraînèrent, indirectement, une harmonisation générale des structures musicales en Europe centrale et une homogénéité progressive de l'organisation de la vie musicale à l'échelle internationale.

■ *Nouvelles conditions de la vie musicale.* En quelques décennies, de nouveaux orchestres symphoniques, des théâtres lyriques, des saisons de concerts et des conservatoires, s'établirent selon des modèles à peu près identiques, dans presque toutes les villes d'une certaine importance, non seulement en Europe, mais aussi aux Etats-Unis, au Canada, en Amérique latine et jusqu'au Japon, désormais engagé dans un processus irréversible d'occidentalisation. De véritables phénomènes de monopoles apparurent dans l'industrie éditioriale, qui en arriva à jouer un rôle dominant dans la formation du goût et dans l'orientation de la consommation de masse. Avec l'ouverture de filiales à l'étranger, elle contribua à un échange de plus en plus important entre des aires culturelles différentes : en Italie avec Ricordi, en Allemagne avec Peters et Breitkopf & Härtel, en France avec Heugel et Durand, etc. Dans l'optimisme général, caractéristique de l'idéologie impérialiste, cette diffusion de la musique européenne apparut aux yeux des contemporains presque comme un symbole du destin de l'hégémonie de l'Europe sur le monde, et une expression du nouveau bien-être de l'humanité, à laquelle science et progrès semblaient assurer un avenir de compétitions économiques, pacifiques et profitables. Les fréquentes participations de la musique aux grandes expositions industrielles — qui se succédèrent périodiquement dans les capitales européennes — témoignèrent, de façon éloquente, de l'esprit grandiose et emphatique, caractéristique de la vie musicale publique de cette époque. De même, l'unification croissante des systèmes commerciaux et des organisations à l'échelle mondiale correspondit à une homogénéité progressive de la consommation musicale de masse ; désormais, elle prit partout des aspects similaires, s'appuyant sur un répertoire stable et planifié, privilégiant, de plus en plus, l'aspect historique et faisant appel aux interprètes d'exception, parmi lesquels se détacha la silhouette de démiurge du chef d'orchestre. Les grandes œuvres du symphonisme romantique allemand, les opéras de Wagner, de Verdi, de Puccini, et du vérisme italien et français constituèrent les piliers de ce répertoire. De même, les productions des écoles nationales de la deuxième moitié du XIX^{e} s., perdirent rapidement leurs traits distinctifs avec l'intégration des grands circuits de diffusion de la musique. Le folklore cessa d'être une marque d'authenticité ethnique, pour faire désormais partie d'un vocabulaire stylistique international, enrichi ultérieurement par les apports nouveaux de la colonisation en Orient. Cependant, l'élargissement le plus significatif du répertoire prit une orientation historique : après la renaissance de Bach au XIX^{e} s., on assista alors — toujours grâce à la musicologie — à la «redécouverte» de Mozart, de Schubert, de certains répertoires peu connus d'avant Beethoven, ainsi que de la musique instrumentale du XVIII^{e} s. française et, plus tard, italienne.

■ *Rupture entre les compositeurs et le public.* Une des conséquences les plus importantes d'une telle orientation historique de la consommation musicale fut la disponibilité toujours moindre du grand public à accepter la production contemporaine, à part celle qui s'avérait comme un prolongement de la tradition. Il se produisit alors une rupture entre le grand public et les artistes, qui se traduisit par l'isolement progressif de ces derniers des circuits musicaux normaux, et qui, au bout de quelques années, entraînera l'apparition du phénomène avant-gardiste. Aux problèmes soulevés par cette «rupture» de portée historique, on répondit souvent avec redondance, en invoquant le motif que le compositeur moderne était lui-même victime de l'incompréhensibilité de son langage. Mais une telle incompréhension semble beaucoup plus une conséquence que la cause de la rupture du rapport de communication entre public et musicien, dans le sens où le langage extrémiste de l'avant-

garde devint possible précisément parce qu'un tel rapport était rompu. La portée historique de l'avant-gardisme, rendant ce courant profondément lié à son propre temps, réside justement dans la dénonciation d'une crise du langage qui, à son tour, témoignait de l'incapacité de la culture dominante à produire des valeurs socialement communicables, tout élan de rénovation étant désormais aliéné au culte fétichiste d'un progrès qui semblait beaucoup plus une rationalisation qu'une transformation de la réalité (l'*Aufklärung* pris par T. W. Adorno comme rationalité et civilité dans son ouvrage *Dialektik der Aufklärung*, 1947). La bourgeoisie, menacée à la fois par le développement incontrôlé d'un capitalisme de masse et par l'apparition d'inquiétantes agitations sociales, rechercha dans la grandeur du passé l'assurance d'une fonction historique semblant désormais en péril, et s'irrita contre une musique faite de doutes et d'incertitudes ou qui semblait ne plus croire aux bons sentiments et aux autres grandes valeurs.

■ *La crise du romantisme.* Appartenant aux deux siècles, G. Mahler et Claude Debussy (1862-1918) furent les premiers interprètes de cette crise, subissant tous les deux une certaine méconnaissance de la part du public et de la critique contemporaine, qui eurent tendance à neutraliser les aspects les plus nouveaux et corrosifs de leurs œuvres pour ne privilégier que des éléments appartenant à un domaine stylistique plus familier : le côté post-wagnérien dans le cas de Mahler, et le caractère symboliste et impressionniste dans le cas de Debussy. En fait, sans pour autant donner vie à une école (le «debussysme» ne constitua qu'un épisode maniériste et éphémère), l'un et l'autre — dans la spécificité de leur propre expérience artistique et du milieu culturel dans lequel ils évoluèrent (Vienne et Paris) — représentèrent un dépassement décisif du romantisme tardif et un point de départ dont il faut tenir compte pour les futures orientations musicales. Mahler clôtura définitivement l'époque de la symphonie, en engageant un processus de démantèlement du langage romantique allemand et une décomposition progressive des structures qui atteindront leurs conséquences extrêmes avec Schoenberg et l'école de Vienne. Avec Debussy, la musique française s'émancipa de l'emprise allemande et se mit en syntonie avec les courants modernes littéraires et artistiques qui fermentaient dans le climat culturel parisien.

■ *L'avant-garde parisienne et le «modernisme» néoclassique.* Après le scandale suscité par *Pelléas et Mélisande*, Paris devint la capitale la plus vivante et la plus ouverte de la musique européenne, point de rencontre de nombreux musiciens de provenance diverse, qui lui conférèrent une dimension internationale, alimentant cet esprit raffiné et d'une élégance un peu ironique caractéristique d'une ville prête à assimiler toute mode nouvelle sans s'y impliquer, du futurisme au surréalisme, des *fauves* au néoclassicisme. L'ironie est précisément l'aspect qui caractérise le mieux la partie la plus originale et «moderne» de l'œuvre de Maurice Ravel (1875-1937). Son rationalisme très net et antipoétique, se mêle à une distinction aristocratique, aux allusions espagnoles, et imprégnée de réminiscences du répertoire français pour clavecin du XVIII^{e} s. Mais c'est avec Erik Satie (1866-1925) que l'ironie devint provocation ouverte et démolition irrévérencieuse de toute rhétorique officielle. Aux nobles et hauts idéaux musicaux, il opposa sa *Musique d'ameublement*, un aphorisme corrosif, et le goût du «non-sens»; cependant, dans sa désacralisation systématique, il parvint à des intuitions très hardies, concernant l'harmonie, le rythme, et le concept même de composition musicale. A côté de Satie, et de l'écrivain Jean Cocteau, apparut bientôt, sous le nom de «groupe des Six», un groupe de jeunes compositeurs, unis par un même esprit de «modernité», anti-académique et dérisoire : Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Francis Poulenc (1899-1963), L. Durey, G. Auric et G. Tailleferre. Le groupe tint jusqu'en 1925, après quoi, ses membres s'éloignèrent progressivement de la sèche essentialité du langage qui avait caractérisé l'influence de Satie, en s'orientant vers un constructivisme solide (Honegger) ou vers un classicisme coloré et brillant (Milhaud). Parmi les influences externes ayant exercé une incidence très significative sur la vie musicale parisienne (et également ailleurs), on peut citer brièvement le *jazz* et le *music-hall* américains, dont l'apparition en Europe se situe aux alentours de la Première Guerre mondiale, grâce à l'expansion de l'industrie discographique. Déjà auparavant, l'influence du jazz et de la musique de danse avait représenté une étape importante dans la formation de nombreux compositeurs de cette époque, par le côté désacralisant à l'égard de la tradition et du conformisme bourgeois. Les rapports de Paris avec l'Espagne et la Russie devinrent également particulièrement étroits, dans un échange réciproque d'influences, du fait de leurs longues habitudes culturelles. Pour Manuel de Falla (1876-1946), le plus grand compositeur espagnol du XX^{e} s., l'influence du climat parisien se manifesta surtout par une rigueur formelle, une sensibilité de coloriste orienté vers des timbres purs, et par la richesse rythmique : caractères qui se fondent pourtant dans un langage très personnel, dans lequel le rapport avec le folklore espagnol, imprégné d'un existentialisme déchirant, se teinte d'une assimilation subtile de modes extratonals. En 1906, les Ballets russes arrivèrent à Paris, dirigés par l'imprésario S. Diaghilev et par le chorégraphe M. Fokine, noms auxquels fut associé celui du jeune Igor Stravinski (1882-1971), révélé par le *Sacre du printemps*. Le scandale suscité par la première représentation de ce ballet (1913) appartient désormais à l'épopée de l'histoire de la musique. Mais la violence des couleurs, l'impétuosité sauvage des rythmes, le désordre que l'œuvre provoqua dans les traditions conceptuelles et esthétiques de la musique présagèrent bien peu de la voie sur laquelle Stravinski déboucha, après quelques années, en y restant fidèle pendant près de trente ans. Il ouvrit la voie à l'artisanat néoclassique et à la parodie raffinée, à la récupération aristocratique de la tradition en une dimension méta-linguistique, fruit certainement de l'assimilation du climat culturel parisien, mais qui, par ailleurs, ne pouvait atteindre de tels niveaux de cohérence que chez un étranger, à qui la tradition occidentale apparaissait comme «en filigrane», telle une perspective limitée, pour ainsi dire «a-problématique» et peu pertubée par les conjonctures et les conditionnements de l'histoire.

■ *L'expressionnisme et l'école de Vienne.* Au début du siècle, le climat culturel viennois était très différent de celui de Paris. Capitale d'un empire délabré,

désormais au bord de l'asphyxie, sous la pression de l'irrédentisme national, de l'agitation sociale, et d'un climat d'exaspération provoqué par l'appareil bureaucratique et répressif de l'Etat, Vienne dissimulait un profond sentiment de peur, sous une apparence frénétique de divertissement et d'évasion. Cette atmosphère dramatique de crise n'engagea pas les intellectuels à rompre avec le passé en affichant la désaffectation moqueuse des Français, mais cette rupture prit des tons angoissés et apocalyptiques, chargés de souffrances morales. Le passé musical lui-même, aussi gigantesque qu'opprimant dans sa grandeur, ne put être simplement mis de côté, mais demandait que sa décadence fût complètement consommée, de l'intérieur.

Le mot «expressionnisme», (comme d'ailleurs le terme «impressionnisme») naquit également du vocabulaire de l'art figuratif — comme cela se produira souvent dans les courants musicaux du XX^{e} s. Le phénomène témoigne d'un intéressant renversement idéologique par rapport au siècle précédent. Alors que l'idéalisme romantique avait privilégié la musique entre tous les arts, le positivisme et le naturalisme polarisèrent désormais l'attention sur la réalité et l'ordre matériel des choses; la peinture eut alors la primauté, du fait qu'elle était dotée d'un contenu réel et concret plus important. Le problème esthétique ne consista plus à donner une forme matérielle à l'idée, mais à découvrir l'idée profonde cachée derrière les formes de la matière. L'expressionnisme de Kandinsky repose sur ces présupposés, et cherche à abolir de la peinture toute référence à des objets naturels, ou, autrement dit, à ne plus concevoir la nature, en tant qu'univers de signes conventionnels. C'est sur des concepts analogues que s'appuyèrent l'expressionnisme de Schoenberg et le dodécaphonisme, avec lequel on dépassa précisément le concept d'«imitation de la nature», qui avait eu une si grande importance dans l'histoire de la musique. A travers une série d'expériences mûries grâce à la pratique de la composition, Arnold Schoenberg (1874-1951) parvint à une dissolution des rapports dialectiques et structurels de la musique traditionnelle, fondée sur l'idée thématique et sur la fonction d'agrégation exercée par celle-ci. Le matériau musical en fut ainsi réduit à un stade pré-formel, indifférencié, destiné à être entièrement réorganisé, peu à peu, selon un schéma structurel déterminé. Chez Alban Berg (1885-1935), l'application de la méthode dodécaphonique fut moins systématique, filtrée à travers une interprétation personnelle mettant l'accent sur les valeurs communicatives et expressives du langage musical, employé comme sonde psychanalytique, faisant émerger du subconscient les troubles de l'individu écrasé par une société inhumaine. Enfin, avec Anton von Webern (1883-1945), le dodécaphonisme atteignit ses conséquences les plus radicales. Réduite à des agrégats sonores dénués d'importance, la matière sonore fut directement en relation expressive avec elle-même, en un solipsisme extrême dans lequel on retrouve cette position «négative» d'isolement, propre à l'artiste radical, définie par Adorno comme l'unique salut de la société rationaliste.

Ferruccio Busoni (1866-1924), qui vécut surtout à Berlin, occupa une position isolée dans le paysage de la musique allemande, proche de l'avant-garde, qu'il avait même anticipée, par certaines solutions stylistiques et, surtout, par la profonde rectitude morale avec laquelle il poursuivit le renouveau de la tradition. Alexandre Scriabine (1872-1915), de nationalité russe, mais lié culturellement à l'Allemagne (et incidemment, au groupe du «Blaue Reiter») apparaît comme une personnalité inquiète et contradictoire, pour qui l'expérimentation du langage musical est guidée par un spiritualisme visionnaire et teinté de mysticisme.

■ *Les années 20 en Allemagne.* A l'époque de la République de Weimar, Berlin devint l'un des centres les plus actifs de la vie musicale allemande. Paul Hindemith (1895-1963) en fut l'inspirateur, en opposant à l'esthétique romantique le principe de la musique comme produit de consommation *(Gebrauchsmusik)* et en arborant une conception objectiviste du langage musical, qui effectua une récupération des matériaux stylistiques et expressifs les plus variés, selon une optique déformante. Après une série d'expériences, allant de l'atonalité à la modalité et à la polytonalité, dans la seconde partie de sa vie, il trouva une solution antithétique, par certains aspects, de celle de Schoenberg, en effectuant une reprise de la tonalité, mais très élargie au chromatisme total. E. Křenek (1900-1979) se rapproche de P. Hindemith par un certain sarcasme et la déformation grotesque des matériaux stylistiques d'emprunts. Dans cette ligne, on peut placer les compositeurs ayant collaboré avec Bertold Brecht : Kurt Weill (1900-1950), Hanns Eisler (1898-1962) et Paul Dessau (1894-1979) qui employèrent la musique d'origine populaire et de cabaret au service de la technique de démystification, née du concept de l'«éloignement» brechtien. D'objet de consommation, la Gebrauchsmusik se transforma en instrument de conscience politique. Entre 1933 et 1938, la vie musicale allemande perdit ses représentants les plus significatifs : Schoenberg, Berg, Webern, Hindemith, Weill, Eisler, Wellez et Adorno furent frappés par l'épuration nazie, à cause du caractère critique et corrosif de leur musique. Ne restèrent en Allemagne et en Autriche que jeunes et vieux conservateurs, tels que Pfitzner, P. Graener, H. Kaminski, R. Strauss, ou les nouveaux partisans d'une alternative musicale national-socialiste, inspirés par les valeurs d'un vitalisme primitif et d'une virilité ostentatoire, comme Carl Orff (1895-1982) et Werner Egk (1901).

■ *La musique en Union soviétique.* Vers 1935, par suite de la détérioration des rapports internationaux, et des interventions du gouvernement soviétique dans la politique culturelle, on assista à un changement dans la vie musicale russe jusqu'alors ouverte à l'Occident, dans un rapport d'échanges réciproques, que la révolution de 1917 n'avait pas interrompus, mais enrichis au contraire de nouvelles problématiques. Ce climat culturel, dont avaient bénéficié des personnalités comme Scriabine et Stravinski, avait, quelques décennies plus tard, également joué un rôle dans la formation de Serge Prokoviev (1891-1953) et de Dimitri Chostakovich ; à la différence de leurs prédécesseurs, chez ces derniers, l'expérience de la modernité européenne ne se traduisit pas par une rupture avec la réalité de leur propre pays. Les attitudes irrévencieuses et provocatrices, l'impétuosité sauvage du rythme, l'emploi très audacieux de la dis-

sonance, qui caractérisent la période occidentale de la production de Prokoviev, laissèrent présager en lui des tendances radicales, étrangères à sa nature, trop portée à la communication immédiate et à l'évidence du geste pour s'aventurer en dehors du terrain solide de la tonalité. Alors que l'intégration dans la vie musicale soviétique ne laissa pas de traces significatives dans l'évolution du style de Prokofiev, Chostakovitch (1906-1975), au contraire, après un parcours de jeunesse enflammé, devint le plus pur et fidèle interprète de la ligne officielle soviétique.

■ *Folklore et ethnomusicologie.* Au début du siècle, grâce aux nouveaux critères d'observation scientifique du fait musical et du perfectionnement des moyens d'enregistrement phonographique, la discipline nouvelle de l'ethnomusicologie (alors appelée «musicologie comparée») se développa ; en Hongrie et dans les Balkans, Béla Bartók (1881-1945) et Zoltán Kodály (1882-1967) apportèrent une contribution importante, aussi bien dans le domaine de la documentation que de la méthodologie. Le document ethnomusicologique ne fut plus considéré comme un objet en soi, mais comme élément et phénomène d'un système linguistique et culturel déterminé, à l'intérieur duquel il devint seulement significatif. Ceci impliqua l'abandon progressif des concepts du XIX^{e} s., évolutionnistes et centrés sur l'Europe, au profit d'une vision synchronique et relativiste reconnaissant une pleine autonomie à la pluralité des langages musicaux ethniques. En ce sens, Bartók arriva à des conclusions analogues, en certains points, aux voies suivies par Schoenberg : la reconnaissance de la valeur relative, c'est-à-dire historique et culturelle et non naturelle, du système fondé sur la tonalité. Dans les œuvres de Bartók, l'assimilation de la musique populaire ne se traduisit pas par une simple récupération des stimuli ou des matériaux mélodiques, mais devint la syntaxe d'un langage nouveau.

■ *Le début du XX^{e} s. en Italie.* En Italie, les symptômes les plus significatifs du renouveau musical furent marqués par un renouveau de l'intérêt pour la musique instrumentale, à l'exemple de la France. Les artisans en furent un groupe de jeunes compositeurs, nés autour de 1880 : O. Respighi (1879-1936), I. Pizzetti (1880-1968), G. F. Malipiero (1882-1973) et Alfredo Casella (1883-1947). Chez Casella et Malipiero, l'émancipation de l'opéra du XIX^{e} s. et le modernisme européen prirent une connotation historique prononcée et archaïsante, dans la récupération des anciennes formes instrumentales italiennes, ce qui correspondit, d'ailleurs, dans le domaine musicologique, aux études de Torrefranca sur l'apport italien aux origines de la symphonie. Des tendances archaïsantes s'observent également dans la musique sacrée catholique, avec la redécouverte du chant grégorien et les nouvelles dispositions émanant du *motu proprio* de Pie X : Lorenzo Perosie (1872-1956) s'en fit l'interprète, au moins pour la partie liturgique de sa production. L'opéra de type traditionnel, oscillant entre le vérisme et le wagnérisme, trouva encore des partisans, comme I. Montemezzi (1875-1952), E. Wolf-Ferrari (1876-1948), Franco Alfano (1876-1954) et Riccardo Zandonai (1883-1944). Enfin, l'éphémère temps du *futurisme* fut représenté en musique par F. B. Pratella (1880-1955) et Luigi Russolo (1885-1947), pionnier de la poétique de «l'art des bruits». Le fascisme n'apporta pas de changement important dans la vie musicale ; exception faite de quelques compositeurs mineurs au service de la propagande du régime, l'absence d'une véritable politique culturelle (célébrations officielles mises à part) permit généralement aux musiciens de conserver leurs propres orientations, sans adhérer formellement au régime. Parmi les musiciens qui s'affirmèrent entre les deux guerres, on peut citer M. Castelnuovo Tedesco (1895-1968), A. Veretti (1900-1978), et, surtout, G. F. Ghedini (1892-1965), Luigi Dallapiccola (1904-1975) et Goffredo Petrassi (1904). Vers 1940, Dallapiccolla fut l'un des premiers compositeurs italiens à comprendre l'importance historique du dodécaphonisme et à sentir la nécessité de s'en servir en l'assimilant d'une façon indépendante (la référence à la tradition italienne des XVII^{e} et XVIII^{e} s. est constante) ; son profond sens éthique et civil de la musique constitua un autre point commun avec Schoenberg.

■ *La musique aux Etats-Unis.* Les années de l'après-guerre, suite à l'intensification des rapports entre les Etats-Unis et l'Europe, provoquèrent un abandon rapide de l'esprit conservateur des anciens compositeurs de la Nouvelle-Angleterre, ayant, à la fin du siècle passé, donné vie au premier véritable groupe de musiciens autochtones, enlisés, le plus souvent, dans une imitation, honnête bien qu'académique, du romantisme allemand tardif (J. K. Paine, G. W. Chadwick, E. Mac Dowell, H. Parker). Les nouveaux compositeurs, nés entre 1890 et le début du siècle, affichèrent une actualisation souple de la nouvelle mode européenne et surtout une franche désinvolture dans le fait de remanier et de transformer des styles et des techniques de provenance diverse, en les adaptant à l'arrière-plan culturel américain. Parmi les compositeurs les plus significatifs, on peut citer : W. Piston, V. Thompson, Roger Sessions et Aaron Copland. Une direction différente fut adoptée par Charles Ives (1874-1954), personnalité originale et à part, qui élabora à son propre compte un langage d'une modernité surprenante, loin des chemins suivis par l'avant-garde européenne historique. Edgar Varèse (1883-1965), autre personnalité géniale, se lança dans la voie de l'émancipation du bruit, en aboutissant, vers 1930, aux premières expériences de musique électronique. Dans ce domaine, il fut suivi également par H. Cowell et l'ingénieur russe Léon Thérémine, puis par O. Luening et W. Ussachewsky. Des compositeurs comme Paul Creston, William Schuman, Leonard Berstein (1918), Lukas Foss (1922) restèrent attachés aux modes les plus traditionnels de l'éclectisme cosmopolite, oscillant entre néoclassicisme, libre atonalisme et l'emploi du jazz et de la chanson américaine. Une place à part fut occupée par George Gerschwin (1898-1937), représentant principal d'un groupe de compositeurs d'origine juive qui donnèrent vie, avec les *music-halls* de Broadway, à un langage théâtral original, typiquement américain.

II — L'APRÈS-GUERRE

■ *Le culte de Webern.* Après la Seconde Guerre mondiale, l'avant-gardisme, c'est-à-dire le refus des formes tournées vers un langage communicatif, apparut comme le *modus operandi* le plus conforme à la

nature de la nouvelle génération des musiciens, ayant atteint la maturité au début des années 50. La culture radicale du début du XX^e s. resta un point de référence constant de la nouvelle étape d'expérimentation : celle-ci chercha à se situer elle-même, non seulement en musique, mais également en littérature ou dans les arts, comme une phase toujours plus avancée (une «phase II», selon l'expression de Gottfried Benn) de l'avant-garde historique d'après la Première Guerre; partant de là, elle continua à élaborer des thèmes et des problématiques, en revendiquant pour elle-même une sorte d'héritage idéal (au-delà d'un rapport effectif de continuité historique). La nouvelle phase expérimentale du langage musical prit comme point de départ le stade le plus avancé du sérialisme viennois : non pas la version modérée et pleine de compromis de Schoenberg — dont la portée historique était considérée comme épuisée (son modèle de «libre dodécaphonie» avait été désormais amplement utilisé par les compositeurs à la mode de la génération du milieu du siècle) — mais la méthode radicale et rigoureuse d'Anton Webern, dont la musique bénéficia, auprès des compositeurs de la nouvelle génération, d'un culte exclusif et ésotérique, qui se prolongera jusqu'au début des années 60. Sur le plan de la technique et du langage, l'influence de Webern consista essentiellement en plusieurs points : refus de tout critère logique et structurel qui ne soit pas entièrement déductible de l'idée présidant à la structure totale du morceau, c'est-à-dire de sa configuration sérielle; abstraction complète des sons, privés de toute tension dialectique et temporelle, pour être eux-mêmes considérés comme des points isolés et instantanés, privés d'attraction gravitationnelle, comme renfermés à l'intérieur du silence et évoluant dans une dimension où la durée est comme entièrement convertie en espace (d'une façon analogue, si l'on peut dire, à l'univers informel de Paul Klee); dimension mélodique non plus dotée de rapports d'intervalles, mais de séquences de timbre *(pointillisme)*; principe sériel étendu à tous les paramètres de la composition, y compris les modes d'attaques, les rapports dynamiques et l'organisation des durées; enfin, totale détermination rationnelle du discours musical et adoption d'un principe numérique comme noyau structurel, non dénué de l'écho mystique qui rapproche Webern et les nombreux post-weberniens des polyphonistes médiévaux. Mais, plus qu'un modèle, Webern symbolisa, par ailleurs, l'emblème de la condition nouvelle d'isolement de la composition musicale au sein de la société contemporaine, à l'image des catégories interprétatives fournies par Th. W. Adorno (*Philosophie der neuen Musik*, 1949) : pour ce dernier, la musique d'avant-garde s'avère une tentative extrême pour fuir la commercialisation, à une époque où le commerce du «beau» était caractéristique de la forme spécifiquement sociale de l'art.

■ *L'avant-garde post-webernienne de Darmstadt.* L'Institut Kranischstein de Darmstadt, fondé par P. Hindemith et W. Fortner en 1946, devint le centre d'étude et de débat du courant post-webernien, à l'époque de la reconstruction de la vie musicale allemande, après la guerre. L'année 1949 fut une année importante dans l'histoire de l'Institut de Darmstadt, car elle vit la présentation de *Mode de valeurs et d'intensités* d'Olivier Messiaen (né en 1908), déjà fondateur, dans les années 30, du mouvement néo-romantique «Jeune France» et, désormais, l'un des premiers à élaborer un principe de sérialisation totale des paramètres musicaux (reposant non pas sur une série dodécaphonique, mais sur un système particulier de «modes»). Cette œuvre marqua le début de l'expérience sérielle de la future «école de Darmstadt», dont on peut situer véritablement la naissance en 1951, avec l'exécution de *Polyphonie X* pour 18 instruments de Pierre Boulez (né en 1925), de *Kreuzspiel* pour vent, piano et percussions de Karlheinz Stockhausen (né en 1928) et de *Polifonica-Monodia-Ritmica* de Luigi Nono (né en 1924). Pour la première fois, ces trois œuvres appliquèrent rigoureusement le principe sériel et le divisionnisme pointilliste, démontrant désormais la présence d'un véritable courant compétent d'avant-garde, d'inspiration post-webernienne. Toutefois, sous l'apparente concordance des techniques et des objectifs unissant les trois représentants de ce courant, il est déjà possible de distinguer des différences embryonnaires, destinées à engendrer, par la suite, des développements discordants. Le rationalisme mathématique de Boulez, cherchant à atteindre un objectif absolu dans la série dodécaphonique, individualisa la formule primaire d'organisation des sons, en l'étendant également à tous les paramètres de la composition (timbre, rythme, durée, dynamique, etc.) alors que Stockhausen utilisera un constructivisme empirique, en recherchant plus des dimensions sonores inexplorées que des subtilités structurelles et aboutissant, peu à peu, à la musique électronique (voir plus loin). Enfin, avec Luigi Nono, se dessine une troisième voie, développée plus tard avec *Il Canto sospeso* pour solistes, chœur et orchestre (1956), le *Diario polacco* et *la Terra e la compagna* (1958) dans lesquels le compositeur prend ses distances vis à vis du mécanisme sériel et conçoit la composition selon un dessein global, envahi de tension morale.

■ *La crise du structuralisme.* Les années 1956-1957 représentent un tournant pour l'école de Darmstadt. Déjà, l'année précédente, en 1955, *le Marteau sans maître* de Boulez avait montré une atténuation de la rigueur formelle en vue d'une exploration plus libre du timbre et de l'harmonie d'ascendance debussyste. En 1957, avec la *3^{eme} Sonate pour piano*, Boulez continua d'affronter le problème de la structure, mais pour y introduire un principe nouveau allant dans une direction contraire, celle de l'aléa ou de l'indétermination. Le nouveau principe trouva immédiatement des résonances auprès d'autres compositeurs de Darmstadt et donna lieu (sous la forme du système aléatoire contrôlé) à des applications ultérieures développées en une série de compositions datant de 1958 et 1959, comme *Zyklus* et *Refrain* de Stockhausen ou *Mobile* pour 2 pianos de Henri Pousseur (né en 1929). L'«hyperdéterminisme» structurel, qui avait caractérisé l'expérimentation musicale du début des années 50, prit donc une direction opposée, c'est-à-dire montra l'absence d'une nécessité structurelle, avec l'apparition de l'*œuvre ouverte*, suivant la logique aléatoire. On assista ainsi à une convergence entre le rationalisme post-webernien et le courant venant des Etats-Unis, représenté par John Cage, qui était parvenu à une suspension analogue de la nécessité logique dans le discours musical, par une voie dif-

férente : celle de l'irrationalisme vitaliste. Toutefois, une différence sépare les deux conceptions de l'aléa. Dans l'avant-gardisme de Darmstadt, l'aléa représente une conséquence implicite dans le développement même de l'hyperdéterminisme sériel, dû au fait que sa complexité structurelle a désormais largement dépassé les capacités analytiques de l'oreille humaine. Au contraire, pour J. Cage et les compositeurs américains, l'aléa provient de la dévaluation du rôle de l'auteur et du concept d'«œuvre d'art» par rapport à la réalité imprévisible de l'existence. L'aléa tend essentiellement à éliminer toute intention subjective dans l'acte de composition, en abandonnant les résultats combinatoires de la matière sonore à une logique mystérieuse et incontrôlée de facteurs fortuits (*happening*, intervention du milieu ambiant, compositions au moyen du tirage au sort, etc.). La conception différente de ces deux courants aléatoires ne manqua pas d'alimenter, en quelques années, polémiques et diatribes théoriques. Mais, sur le plan pratique, l'opposition entre les deux aspects de l'aléa est beaucoup moins sensible. Il est très significatif que la chute de l'utopie structuraliste (c'est-à-dire de la musique totalement déterminée) ait représenté pour l'expérience post-webernienne, l'ouverture vers des éléments nouveaux, qui, étrangers à leurs coordinations idéologiques, ne tardèrent pas à mettre en crise les fondements techniques et conceptuels. La rupture entre le projet structurel d'une composition et sa perception effective s'ajoutera rapidement — à travers l'importance croissante assignée au rôle de l'interprète — à la redécouverte de la pratique improvisée et remettra en valeur le geste de l'interprète, par rapport au résultat sonore lui-même (*gestualisme, action music*). Ce stade marqua la fin de la fonction historique de l'école post-webernienne; son utopie intégraliste fut un échec, mais l'hérédité d'une conscience aiguë et critique du langage musical resta très vive (conscience qui, au contraire, fit défaut aux compositeurs américains).

Au seuil des années 60, l'unité, bien que purement apparente de l'école de Darmstadt, laissa désormais la place à une pluralité de positions personnelles ayant très peu de points communs entre elles. Boulez abandonnera rapidement et définitivement la composition pour la direction d'orchestre, alors que Stockhausen, laissant désormais derrière lui les structures pointillistes sidérales, expérimentera l'organisation des grandes masses sonores dans leurs rapports phoniques et spaciaux, en se fondant sur des techniques empruntées aux compositions électroniques (*Gruppen-Technik*, 1957). Luigi Nono s'écarta encore plus radicalement du formalisme; à l'exemple de Schoenberg, il porta à maturité la conception globale de la composition qui engageait le musicien, non seulement sur le plan du langage et des structures, mais également sur celui des contenus et des signifiants. Avec *Intolleranza 1960*, de Nono (1961), l'œuvre lyrique fit bruyamment son entrée dans le domaine de l'avant-garde post-webernienne, dont elle avait été jusqu'alors bannie.

■ *Diffusion de l'expérience post-webernienne.* La crise du structuralisme vit également l'époque de la plus grande diffusion de l'expérience post-webernienne en Europe ; sa propagation fut d'autant plus grande, qu'elle accueillit désormais en son sein une pluralité d'éléments différents. En 1955, commença la publication de la revue «Die Reihe» (*«la Série»*), dirigée par H. Eimert et Stockhausen; à partir de 1958, furent créés les «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», annuaires des Cours d'été de Darmstadt. Entre les années 50 et 60, la fréquentation des Cours d'été devint une étape obligatoire pour tout jeune compositeur qui désirait entrer dans le vif de l'expérimentation musicale d'avant-garde et dans les circuits de sa diffusion. L'explorateur le plus important du principe aléatoire fut Henri Pousseur, déjà cité, dont l'appartenance à l'école post-webernienne remonte à 1955 avec *Quintette à la mémoire d'Anton Webern.* Avec *Scambi* (1957), Pousseur introduisit des aspects aléatoires dans la musique électronique; en 1960, avec *Répons*, il les utilisa dans un contexte gestuel, alors que, dans l'«opéra mobile», *Votre Faust* (1960-1963), l'aléa s'empara de la structure théâtrale.

L'école italienne fut particulièrement importante, à partir de Bruno Maderna (1920-1973), qui effectua, en Italie et surtout en Allemagne une travail considérable d'organisation et de diffusion de la musique contemporaine (notamment grâce à son rôle de chef d'orchestre). Dans ses compositions, Maderna aborda le divisionnisme post-webernien jusqu'en 1957 (*Serenata nº 2* pour 13 instruments) et en arriva très vite à la musique électronique (souvent étroitement liée aux instruments : *Musica su due dimensioni*, 1957), ainsi qu'à la musique aléatoire *(Serenata per une satellite)* et aux formes du théâtre gestuel (*Hyperion*, 1964). Luciano Berio (né en 1925), apparaît également comme une personnalité complexe et difficile à situer dans un courant. Parmi ses œuvres, on peut citer : la série des *Sequenze*, toutes consacrées à un seul instrument (à partir de 1958); et, surtout, les œuvres dans lesquelles on perçoit le plus son besoin de sonder les langages et les rhétoriques musicales, en une pluralité de points de perspectives comme dans l'œuvre électronique *Thema : omaggio a Joyce* (1959), dans la structure à «collage» de *Sinfonia* (1968-1969), dans les œuvres dont le rapport phonique et sémantique entre les voix et les instruments assume une valeur scénique et gestuelle (*Epifanie*, 1961; *Passagio*, 1963; *Recital I for Cathy*, 1972), ou dans la pure et vraie dimension théâtrale de *Opera* (1970), une des plus grandes œuvres scéniques de l'après-guerre. En outre, on peut citer : Aldo Clementi (né en 1925) avec *Ideogrammi nºˢ 1 et 2* (1959) et, ensuite, *Informel 1, 2, 3* (1961-1963) pour divers ensembles instrumentaux, dans lesquels s'élabore une technique personnelle de *continuum*, consistant en des faisceaux sonores apparemment immobiles, mais mus intérieurement par un épais fourmillement de variations; Angelo Paccagnini (né en 1930) avec *Concerto* pour violon et 6 *ensembles* (1958); Vittorio Fellegara (né en 1927) avec le *Requiem di Madrid* (1958) et le ballet *Mutazioni* (1962); Franco Evangelisti (1926-1980) intéressé par l'exploration de l'aléa avec *Aleatorio* pour quatuor à cordes (1959) et *Random or not Random* pour orchestre (1962); en 1961, dans ce but il fonda le groupe d'improvisation «Nuova Consonanza» avec Egisto Macchi et Francesco Pennisi, entre autres; Niccolò Castiglioni (né en 1932), dont le structuralisme sériel s'unit à un goût pour l'invention et les

effets (*Cangianti,* 1959; *Tropi,* 1959; *Eine kleine Weihnachtsmusik,* 1960), ainsi qu'à une recherche de beautés objectives qui le portera ensuite vers des formes de citation stylistique du passé. Et, enfin, Franco Donatoni (né en 1927), qui, grâce à une assimilation très rapide, franchit toutes les étapes de l'expérience post-webernienne, du structuralisme intégral avec le *Quartetto II* (1958), de l'improvisation aléatoire avec *For Grilly* pour 7 instruments (1960), jusqu'à l'élimination de toute intentionalité d'un programme constructif (*Quartetto IV «Zrcadlo»,* 1963, et *Puppenspiel II,* 1966) pour aboutir à un «collage» métalinguistique, provenant directement de citations post-webemiennes (*Souvenir pour 15 instruments,* 1967); Domenico Guaccero, Camillo Togni, Paolo Castaldi, Armando Gentilucci, Giacono Manzoni (né en 1932), auteur d'œuvres théâtrales engagées politiquement à l'instar de L. Nono (*Atomtod,* 1964; *Per Massimiliano Robespierre,* 1974).

En France, le courant post-webernien inspiré par Boulez est représenté par André Boucourechliev et par Gilbert Amy, ce dernier ayant succédé à Boulez à la direction du «Domaine musical». Quant à Jean Barraqué (1928-1973) connu pour sa *Sonate* pour piano (1952), il fut l'élève de Messiaen. En Allemagne, outre Gottfried Koenig, exerçant surtout dans le domaine de la musique électronique, on peut citer Mauricio Kagel (né en 1931), d'origine argentine, établi en Allemagne depuis 1957, et l'un des plus audacieux disciples de Stockhausen, dans les aventures du matérialisme et de la musique informelle (*Transición II* pour 2 pianos, percussions et bandes magnétiques, 1959; *Heterophonie,* 1961) et, ensuite, l'un des principaux représentants de la conversion post-webernienne au gestualisme et au *happening,* dans le sillage de Cage et du néo-dadaïsme. En outre, les cas de Hans Werner Henze et de Bernd-Alois Zimmermann, sont significatifs, car, après avoir abordé de façon précoce le sérialisme webernien, ils s'en éloignèrent rapidement pour suivre d'autres voies, plus consonantes, à cause de leur vocation théâtrale prédominante. De Zimmermann, mort prématurément (1918-1950), on peut citer l'opéra *Die Soldaten* (1960), l'un des chefs-d'œuvre lyriques de la musique contemporaine. A partir de 1952 (*Boulevard Solitude*), Henze (né en 1926) fut l'auteur d'une longue série d'œuvres conformes à un syncrétisme très raffiné de techniques musicales, de styles et de genres lyriques conventionnels; au climat féerique, intimiste et lyrique de ses premières euvres (parmi lesquelles *Der Prinz von Homburg* 1960; *Elegie für junge Liebende,* 1960), s'ajouta ensuite un fond d'appartenance politique et civile (*Der langweilige Weg in die Wohnung der Natacha Ungeheuer,* 1971).

Le groupe des compositeurs polonais avant-gardistes est particulièrement important, allant de Roman Haubenstock-Ramati (né en 1919), Wlodzimierz Kotonski (né en 1925), à Kazimierz Serocki (1922-1981) et jusqu'à Krzystof Penderecki (né en 1933), qui, dans *Thrène pour les victimes d'Hiroshima* (1961), utilisa quelques aspects de la «technique de groupe» de Stockhausen, pour une recherche d'effets suggestifs de matière (obtenus, par exemple, au moyen de gigantesques *clusters* orchestraux). La production de Penderecki se tournera ensuite vers des formes d'oratorios monumentaux (*Passio secundum Lucam,* 1965; *Utrenja,* 1972) ou théâtraux (*Diably Z Loudun,* 1969), dans lesquels la recherche de sonorités hypertrophiées et d'effets violents et grandioses s'unissent à la récupération de formes archaïques (chant grégorien, formes de l'ancienne liturgie orthodoxe). Chez le Hongrois György Ligeti (né en 1923) l'intérêt pour une conception «timbre et matière» du son donna vie à des structures stratifiées de faisceaux sonores en continuelle expansion, constitués par une polyphonie complexe de cellules infinitésimales cherchant à combler l'espace acoustique entier (*Apparitions,* 1959; *Requiem,* 1965; *Lux aeterna,* 1967). Ce goût pour les espaces saturés se retrouve également dans son œuvre lyrique, par exemple dans *le Grand Macabre* (1977). Le compositeur grec, Yannis Xénakis (né en 1922), tient une place isolée. Etabli à Paris en 1947, à partir de 1956, il parvient à élaborer une forme personnelle de structuralisme aléatoire, fondée sur le calcul de probabilité («stochastique»), en l'appliquant à des œuvres d'une imagination sonore exubérante comme *Syrmos* (1959), *Orient-Occident* (1960), *Nomos alpha* (1966).

■ *La musique concrète et électronique.* Les facteurs précédant la musique concrète furent, d'une part, l'émancipation du timbre réalisée au début du XX^e^ s. par des compositeurs comme Stravinski et Bartók, et, de l'autre, les expériences sur le bruit des futuristes italiens (Russolo) et des compositeurs de formation plus scientifique, comme Edgar Varèse (1883-1965). Le Groupe de recherches de musique concrète, fondé à Paris en 1951 par Pierre Schaeffer (né en 1910) en collaboration avec Pierre Henry (né en 1927) devint l'héritier de telles expériences pionnières. La production du Groupe consista en «collages» dans lesquels le matériau sonore (enregistrement des bruits de la vie quotidienne) était réélaboré et modelé selon différentes formes structurelles, parfois avec l'adjonction de sons artificiels (*Orphée, 1953*). Toutefois, le chef-d'œuvre de la musique concrète ne naquit pas de cette école parisienne, mais du vieux Varèse, qui composa *Désert,* en 1954, pour orchestre à vent, percussion et bandes magnétiques.

Dans le domaine de la musique électronique, le Studio de Cologne fondé en 1951 par Herbert Eimert (1897-1972) fit preuve du rigorisme le plus pur, du moins au début, et son expérimentation reposa uniquement sur des sons de nature synthétique, c'est-à-dire générés en laboratoire, et organisés selon des critères proches du rationalisme post-webernien. De la collaboration du Studio de Cologne avec l'Institut de Darmstadt naquit, en 1956, la première œuvre électronique importante, le *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, qui élabora électroniquement un texte extrait de la Bible, «Gesang der Jünglige im Feuerofen». En 1955, à Milan s'instaura le premier centre de phonologie musicale italienne, à l'initiative de Berio, Maderna et Paccagnini (on peut retenir quelques-unes de leurs compositions : *Notturno* [1956] de Maderna; *Perspectives* [1957] et l'œuvre déjà citée précédemment *Thema : omaggio a Joyce* [1959] de Berio). D'autres centres de musique électronique furent, par la suite, ouverts à Rome (1957, avec D. Guaccerro, R. Vlad, F. Evangelisti), à Florence (1963, Pietro Grossi) et à Bruxelles (1958,

avec Henri Pousseur), mais furent précédés par l'important studio privé de Gravesano (canton du Tessin), dû à H. Scherchen.

Pendant ce temps, entre 1957 et 1960 un tournant fut effectué dans le développement de la musique électronique, par une série de compositions dans lesquelles les éléments électroniques et de musique concrète étaient intégrés dans un ensemble instrumental (ou vocal) : *Musica su due dimensioni* (1957) de Maderna, *Différences* (1959) de Berio, *Transición* (1959) de Mauricio Kagel, *Kontakte* (1960) de Stockhausen, et *Twice for Cathy or City Garden* de Roman Haubernstock-Ramati. Avec ces œuvres, on dépassa l'antinomie entre instruments traditionnels et possibilités électroacoustiques, entre musique enregistrée et musique «en direct»; d'un côté, les espaces sonores à la disposition du compositeur s'élargirent considérablement, et de l'autre, cela donna une nouvelle direction à l'expérimentation électronique. Les particularités, qui avaient caractérisé, d'une part, le purisme électronique et l'expérimentation technologique du Studio de Cologne, et, d'autre part, la musique concrète du studio de Paris s'atténuèrent ainsi, jusqu'à se rencontrer sur un terrain presque commun. Cependant, en 1960, la tentative de Pierre Henry d'exhumer la vieille poétique des *Objets sonores* de P. Schaeffer n'aboutit à aucun résultat appréciable. En revanche, les meilleurs produits furent obtenus par les compositeurs Michel Philippot (né en 1925), Luc Ferrari (né en 1929) et François Mâche, entre autres, qui, à partir des expériences de Cologne et de Darmstadt, posèrent le problème d'une organisation plus rigoureuse des matériaux concrets. De toute façon, on perdit la vieille illusion que la musique électronique pouvait constituer une alternative universelle à la musique traditionnelle; toutefois, le coup de grâce fut donné par *Synthesizer* de R. A. Moog, composé pour un appareillage portatif (et donc assimilable aux instruments traditionnels) et qui permettait un certain nombre de possibilités électroniques. La différence ne se plaça plus alors entre musique électronique et musique pour instruments traditionnels, mais entre musique synthétique et musique concrète, et, même, entre musique électronique exécutée en direct et musique enregistrée sur bande magnétique *(tape music).*

Les occasions d'emploi de la musique électronique se multiplièrent alors dans des contextes variés, par exemple, pour obtenir des effets déterminés dans le théâtre ou en connexion avec la voix humaine, comme dans *Intolleranza 1960* et *Al gran sole carico d'amore* (1975) de Nono, ou dans *la Fabbrica illuminata* (1964, voix et bande magnétique) et dans *A floresta é jovem e cheja de vida* (1967) du même compositeur.

■ *L'apport américain et le néo-avant-gardisme des années 1960.* Vers 1958 environ, l'intérêt pour les compositions de John Cage (1912) devint croissant en Europe; déjà en Amérique, il disposait d'un bon rang de fidèles, parmi lesquels Earle Brown (1926), Morton Feldman (1926), Christian Wolff (1934) et le pianiste David Tudor. Partant de Ives et de Varèse, à travers les œuvres pour «piano préparé», et les collages de «reliques» sonores ainsi que l'intrusion de matériaux accidentels (par ex. la réaction du public), Cage, avait atteint une destruction provocatrice de toute structure formelle, créant une musique dans laquelle l'auréole existentielle, les gestes de l'interprète, l'espace et tous les événements qui l'entourent, y compris le silence, devinrent partie intégrante du fait artistique (*Winter music,* 1957; *Music for change, Musik Walk,* 1958, etc.), et ceci afin de soustraire totalement l'œuvre d'art au contrôle rationnel en confiant, par exemple, la réalisation de compositions au tirage au sort, à partir du Yi-King, livre divinatoire chinois. Par le côté inimitable de son comportement, touchant parfois au cabotinage, l'exemple de Cage ne détermina pas la naissance d'une école proprement dite en Europe. En revanche, il contribua indirectement, à approfondir cette crise du structuralisme post-webernien qui était parvenu alors à maturité et avait entraîné, dans les années 1960, la naissance d'une nouvelle direction musicale : partant de la réévaluation du signe graphique et du geste de l'interprète par rapport au résultat sonore (et soulignant la causalité existentielle à l'égard de la nécessité de l'œuvre d'art), Cage fit du gestualisme, du *happening,* du théâtre d'improvisation et du *graphisme,* ses points forts. L'exaltation de la liberté et de l'anarchie, la contestation de tout ce qui était institutionnalisation et répression, constituèrent le vague message politique tenu par quelques partisans de ce nouveau climat musical, généralement appelé *néo-avant-gardisme* (en opposition avec l'avant-garde post-webernienne, dont il réfutait la rigueur normative et autoritaire), ou *néo-dadaïsme,* en raison de certains aspects désacralisants et polémiques, semblant s'inspirer du surréalisme dadaïste de l'entre-deux-guerres. Appartiennent, à des titres variés, à ce courant : les formes d'improvisations collectives de Cornelius Cardew (1936-1982), avec *Tratise* (1963-1966) ou *Scratch music;* la production de Donatoni, vers 1965 (avec les œuvres déjà citées, *Quartetto IV «Zcardlo»* ou *Puppenspiel II*); le théâtre gestuel et les *happenings* de Giuseppe Chiari; la *visible music* («musique pour l'œil») de l'Allemand Dieter Schnebel (né en 1930), comme *Abfälle* (Rifiuti, 1962) ou *Réactions* pour soliste, accompagné de la réaction du public; le «théâtre instrumental» de Maurizio Kagel, où la forme de la musique et du spectacle n'est pas fixée à priori, mais déterminée et suggérée par le geste des exécutants-acteurs (*Sonant,* 1961; *Match,* 1964, *Atem,* 1968, etc.). Des éléments de gestualité théâtrale se trouvent également dans les œuvres de Berio et Maderna *(Hyperion)* et diverses influences de Cage se retrouvent chez Stockhausen, soit dans un certain mysticisme pseudo-oriental, caractéristique de sa dernière production, soit dans l'introduction d'une causalité existentielle et de l'*environment* entre les éléments «composants» d'une œuvre (par ex. dans le colossal *Momente,* 1960-1965). Mais le représentant principal de la nouvelle forme de cette théâtralité est Sylvano Bussotti (né en 1931), influencé, non seulement par Cage, mais par des expériences précoces dans le domaine graphique et pictural, et par ses citations poétiques soigneusement choisies, le conduisant à une conception originale du «théâtre total» (*la Passion selon Sade,* 1965; *Lorenzaccio,* 1972; *Nottetempo* et *Oggetto amato,* 1976), le tout mêlé à une élégante gestualité, à une recherche graphique et instrumentale décomplexée, imprégnée de raffinement érotique et émaillée de références littéraires.

LA MUSIQUE POPULAIRE EUROPEENNE

Dans le monde occidental, la «musique populaire européenne» désigne la musique produite et consommée par les classes populaires, avec des modalités et des pratiques différentes de celles de la musique savante. Elle se définit par aires, styles et répertoires, et, conventionnellement, elle est partagée en *traditions musicales* spécifiques. Influencée par la production savante, elle peut l'influencer à son tour et, tout comme la musique des populations extra-européennes, elle constitue un sujet d'études en *ethnomusicologie.* La musique populaire se caractérise, d'une part, surtout par l'absence de toute forme d'écriture et de notation : communication, pratique d'exécution et enseignement étant confiés uniquement à la «tradition orale»; d'autre part, par le fait qu'elle est liée à des occasions fonctionnelles spécifiques (travail, fêtes, festivités particulières, rituels domestiques, spectacles, fêtes de cour, etc.), qui l'intègrent aux différents moments de la vie de la collectivité. Sous la pression de la vie culturelle, et, de nos jours, sous l'influence des moyens de communication de masse, la pratique de la musique populaire n'a vraiment survécu que dans les aires périphériques et décentralisées, où elle correspond à la *musique de village* ou *musique rurale.*

En général, la musique populaire, vocale ou instrumentale, est pratiquée dans trois milieux différents qui, le plus souvent, ne communiquent pas entre eux : secteur *professionnel* et *semi-professionnel* (chanteurs ambulants, musiciens de bals itinérants, etc.); domaine du *divertissement social* (chanteurs de pays, ensembles de chant choral, ou d'harmonie, etc.); milieu *privé* et *familial* (exécutions de berceuses, de chants enfantins, de chants narratifs, etc.). Par conséquent, dans l'étude de la musique populaire, on définit, en règle générale, *l'aire de diffusion* d'un certain répertoire, son *style d'exécution,* l'*occasion fonctionnelle* qu'elle accompagne, le *groupe social* qui l'exprime (avec, éventuellement, précision du sexe, de l'âge ou autre) et le *milieu d'exécution.*

■ *Italie.* Du point de vue musical, l'Italie est divisée en deux grandes aires, correspondant à peu près à deux grandes zones linguistiques : l'Italie du Nord, «gallo-italique» et l'Italie centro-méridionale (la Sardaigne étant indépendante, linguistiquement et musicalement). Au nord, on remarque la prépondérance du chant polyphonique («polyvocal») et syllabique, alliée à une sensibilité tonale et harmonique bien définie bien qu'extrêmement simple, et privilégiant la mélodie de façon presque absolue; au sud, on observe la prépondérance du chant monodique et mélismatique, alliée à une sensibilité mélodique, avec la permanence significative de structures modales et une persistance importante d'œuvres à caractère rythmique et «formulaire».

En ce qui concerne le profil des textes et des chants, les deux aires furent respectivement définies par les chercheurs : l'aire de *chant épique-lyrique,* ou *chant narratif* (appelé communément de nos jours *ballata,* de l'anglais *ballad*) et l'aire du chant *lyrique monostrophique* (*strambotti, rispetti, stornelli,* etc.). Le chant épique-lyrique ou narratif appartient au vaste corpus du chant narratif européen et est étroitement lié aux chant narratif des pays romans : il comprend des chants évoquant des événements singuliers, de caractères variés (tragique, amoureux, magique, etc.) et utilise le mètre épique lyrique, ou le vers diversement quantifié de deux hémistiches, alternativement tronqués et plats. Le chant lyrique monostrophique est très italien, même si l'on ne peut exclure une certaine parenté avec d'autres formes de chant lyrique de la zone méditerranéenne; il consiste en combinaisons de hendécasyllabes rimant différemment, appelées — selon la localité et le type de strophes — *strambotto, rispetto, strofetta, alla stesa, alla lunga, vatoccu, alla boara, canzone, stornello,* etc. Il n'y a que dans le Frioul et en Sardaigne que l'on n'utilise pas l'hendécasyllabe. Ce chant est une composition de nature lyrique, descriptive, qui accorde une large place à la subjectivité de l'interprétation, et permet l'improvisation à partir du texte; chaque strophe présente un caractère poétique très accompli et se suffisant à lui-même.

A part ces deux grandes distinctions (valables seulement pour les textes et considérées comme des caractéristiques prépondérantes), la musique populaire italienne présente des connotations locales, régionales ou même extra-régionales. Le Piémont de l'arc alpin et de la vallée d'Aoste possède des répertoires significatifs, provenant des minorités francophones et occitanes, avec la permanence de musiques de danse typiques (bourrée, courante, gigue, contredanse, etc.) utilisant surtout les rythmes à 6/8 et à 12/8, de chants familiers en occitan et de chants narratifs en piémontais ou en français (la communauté vaudoise est célèbre pour ses complaintes). La pratique du chant narratif monodique persiste encore, notamment dans d'autres aires du Piémont, mais est presque en voie d'extinction. Une autre minorité, germanophone, celle du Valais, a conservé un petit répertoire en langue allemande très significatif. La pratique du chant polyphonique («polyvocal») répandue presque partout, est intéressante : on peut retenir les chants narratifs *canavesani,* les chants de travail pour le désherbage des rizières dans la région de Novare et du Verceil, et les chants du rituel de la mi-carême et du mois de mai (les *cantare le uova* et le *cantamaggio*) de la colline de Cunéo et de l'Astigiana (Lange et Monferrato) ainsi que d'Alexandrie.

La Ligurie se caractérise par un chant polychoral typique qui — de la ville de Gênes (et, à l'origine, du port de cette ville) et de ses environs immédiats (où, sous le nom de *trallallero,* il atteint le plus haut niveau de la pratique d'exécution) — s'est répandu tout le long de la côte et également dans les Alpes Maritimes et dans les Apennins de Ligurie. Ce style de chant, né grâce à un répertoire urbain précis, a influencé toute l'exécution polyvocale de la Ligurie, jusqu'à l'arrière-pays piémontais, lombard et émilien.

La Lombardie offre une polyvocalité traditionnelle (à la tierce), typiquement «alpine» et présente aussi dans la plaine du Pô. Le chant narratif, et le répertoire ouvrier des mines et des travailleurs immigrés, typique des vallées de Côme et d'Orobie est particulièrement digne d'intérêt. Il existe une survivance monodique surtout dans la plaine, comme les chants narratifs et les berceuses, ces dernières étant souvent de forme lyrique et monostrophique. En Vénétie et dans le Trentin, le chant polyphonique domine de

façon incontestable, également sous l'influence des chœurs populaires montagnards, organisés depuis plus d'un demi-siècle. On peut signaler aussi les chants rythmiques de travail (*battipali, argano, reti,* etc.) qui étaient encore en usage, il y a quelques années, dans la lagune vénitienne, tout comme le répertoire vocal et instrumental de la minorité slave l'était dans le Val de Resia. On trouve la permanence de chants en langue allemande et des danses typiques dans le Haut-Adige; le répertoire du Frioul — avec les *villotte,* exemple de chant lyrique monostrophique octosyllabique — est important. En Istrie et en Dalmatie italienne, on rencontre des formes de polyvocalité archaïque sous forme de déchant (chants *alla longa* et *a pera* ou accouplés).

La plaine padovane, piémontaise, lombarde et émilienne, se caractérise par une imposante production de chants populaires de caractère social et politique, diffusés par les mouvements ouvriers agricoles de la fin du siècle dernier et des grandes grèves du début du XX^e^ s. En Emilie-Romagne, outre les variantes locales des chants épiques et lyriques, on observe des formes typiques, lyriques et monostrophiques, par exemple dans les *romanelle (rumanele),* la *boara* et la *stesa.* Dans les Apennins, les musiques et les chants liés aux rituels du mois de mai (*Maggio Cavalleresco* de Reggio et *Maggio Serenata* de Modène) sont célèbres, tout comme les spendides danses des montagnes, répandues dans les Apennins de Reggio, de Modène, de Bologne et de Romagne (*furlana, bergamasco, trescone, roncastalda, menacò,* etc.). Dans toute l'Italie du Nord, la musique instrumentale, pour la plupart liée à la danse, est confiée à des instruments du XIX^e^ s., tels que l'accordéon, la clarinette et les ensembles de cuivres. Les instruments les plus anciens ont presque complètement disparu, sauf : les *piffèri* (flûte traversière en bois) du carnaval d'Ivrée, les *firlinfò* ou *fregamusoni* (flûtes de Pan), utilisées par certains groupes folkloriques des collines de Lombardie, le *pinfero* (hautbois primitif) des Apennins de Ligurie-Lombardie et la *piva* d'Istrie. Le *violon* survit encore dans les montagnes de Brescia et dans les Apennins d'Emilie. Les chanteurs professionnels ont pratiquement tous disparu; il n'en reste désormais que quelques-uns aux alentours de Pavie et de Tromello.

En Toscane, il existe une riche variété de chants lyriques monostrophiques *(rispetti, strambotti, stornelli)* et une pratique réduite du chant polyphonique (chant appelé *bei,* typique de l'arrière-pays de la Spezia et du mont Amiata). On peut retenir également les musiques des rituels du mois de mai (les *cantamaggi* et les *bruscelli*), comme également les exécutions de la *befanata.* Cependant, une tradition assez vivace de chant improvisé, soit à thème, soit « à défi » se rencontre dans des régions assez lointaines telles que la Toscane et la Sicile, où les improvisateurs chantant en octaves, en sixtes et en hendécasyllabes, se mesurent en « tournois » de virtuosité.

En Ombrie et dans les Marches, le chant lyrique et monostrophique prend la forme du déchant : le *vatoccu* ou le *batacchio,* dans le sens de chant avec question-réponse (le terme d'« antienne » serait impropre); on vit apparaître dans ces régions la musique de danse sur le plan formulaire, confiée en particulier à l'*organetto,* petit accordéon diatonique, et aux percussions. Les danses typiques sont le *saltarello* et la *castellana,* de rythme à 6/8; il est rare de rencontrer le chant narratif, et également la pratique polyphonique, limitée en général au chant liturgique. D'intéressants répertoires sont utilisés pour des moments rituels spécifiques, tel le chant de quête de l'Epiphanie (la *pasquella*) et le chant de la *Passione delle ore.* C'est en Ombrie que commença la pratique (devenue courante dans toute l'Italie centrale et méridionale) d'adapter le chant lyrique et monostrophique à l'accompagnement du travail aux champs (strophes *alla mietitura,* etc.).

Dans le Latium également, la pratique du chant lyrique et monostrophique a survécu, aussi bien dans les zones rurales que dans les zones urbaines (par ex. les petites strophes « alla Sor Capanna » ou les refrains). C'est dans le Latium et les Abruzzes que commence l'aire de la *zampogna,* la cornemuse italienne typique, avec deux tuyaux pour la mélodie, accordés par tierces ou par quintes, et les bourdons de dominante, situés dans un unique bloc sur la partie antérieure de l'instrument. Avec des formes variées selon les régions (Ciociaria, les montagnes de Campanie et de Calabre, les Abruzzes, Molise et la Sicile), c'est en substance le même instrument qui est utilisé comme soliste ou pour accompagner le hautbois, appelé *ciaramella* (*chiaramedda, cennamella,* etc.), pour les quêtes de Noël, devenues familières dans toutes les villes italiennes : cet instrument paysan, déjà attesté dans l'iconographie médiévale et de la Renaissance, avec des formes presque identiques aux formes actuelles, s'emploie pour les danses, pour l'accompagnement de sérénades, etc. C'est encore dans le Latium et les Abruzzes qu'est apparue l'aire de la tarantelle, danse populaire la plus célèbre de l'Italie méridionale, à 6/8 ou à 12/8.

En Campanie, la pratique instrumentale pour la danse et l'accompagnement du chant est toujours très active, aussi bien à la campagne qu'en ville. L'instrument principal est le *tamburello ('a tammuorra)*; les autres percussions sont le *scetavaiasse,* le *triccheballacche* et le *putipù* (tambour à friction). On utilise des instruments à cordes, à cordes pincées et à plectre. Le plus souvent, lors d'exécutions de style populaire, c'est à la mandoline qu'on fait appel; la guitare *battente* est un instrument populaire authentique que l'on retrouve dans des régions d'Italie méridionale, par exemple sur le promontoire du Gargano et dans les montagnes calabraises. En Molise, les lamentations funèbres sont très célèbres; en outre, une influence de la musique albanaise, conservée par des groupes ethniques minoritaires, y persiste.

Dans les Pouilles, outre la tradition vocale et instrumentale de Gargano (à Carpi et à Sannicandro), avec guitare normale (appelée guitare française), guitare *battente, tamburello,* castagnettes et voix, on peut remarquer la danse de la *pizzica,* ou *pizzica tarantata* de Nardò et des alentours, utilisée de façon thérapeutique contre la « morsure » de l'araignée mythique, la tarantule, qui appartient au culte local de San Paolo. Cette danse rituelle représente le centre choreutique sur lequel se développa la forme de la *tarantella.* En Calabre, outre la riche tradition paysanne, toujours vivante (peut-être est-ce la raison pour laquelle les plus grands virtuoses de la cornemuse et du *tamburello* sont-ils justement Calabrais), on rencontre une

vaste production discographique populaire, les «disques *da bancarella*», produits par des interprètes non professionnels.

En Sicile, les aspects les plus importants de la tradition musicale sont représentés par des chanteurs charretiers *(alla carrittera),* chantant en général en sixtes ou en octaves, en vers hendécasyllabes, sur des mélodies modales, chantées à tue-tête, et par le répertoire des chanteurs-conteurs ambulants, qui, accompagnés à la guitare, exhibent de grandes affiches divisées en panneaux, illustrant une «histoire». Le *fiscalettu* ou *friscaleddu,* flûte droite en roseau, est un instrument typique pour la danse, mais employé seulement par les gens du peuple; le *scacciapensieri,* archaïque idiophone à bouche, appelé généralement en Sicile le *marranzanu,* connaît encore une vaste diffusion.

La Sardaigne, comme on l'a déjà dit, est un cas à part. La polyvocalité masculine, sous des formes que l'on ne voit nulle part en Italie du Nord, y est très répandue; les chœurs les plus célèbres sont les *tenores barbaricini* et la *tasgia gallurese.* Les *gosos,* et les chants lyriques monostrophiques avec des mètres locaux *(mutu, mutettu, battorina, gobbula),* ainsi que le répertoire religieux, constituent la partie la plus importante du répertoire musical sarde. On y pratique également beaucoup la danse populaire (par ex. le *ballo tondo*), accompagnée par l'*organetto* ou par les *launeddas,* l'extraordinaire triple clarinette sarde (apparentée probablement à l'*aulós* antique), fonctionnant comme une cornemuse, à la différence que la réserve d'air pour le son continu — constituée dans la cornemuse par l'outre en peau — est, dans la *launeddas,* constituée par la cavité buccale du joueur. Les joueurs de *launeddas* atteignent un sommet de virtuosité exceptionnelle, grâce également à l'étude et à la maîtrise des règles complexes du développement mélodique (les *nodas*), transmises de maître à élève.

■ *Europe occidentale.* Presque partout au Royaume-Uni, la pratique de la musique populaire est restée vive en ce qui concerne le domaine vocal, alors que la tradition instrumentale n'a survécu pratiquement qu'en Irlande et en Ecosse. Les chants lyriques d'amour et les chants narratifs *(ballads)* furent très répandus (avec un grand usage de l'échelle pentatonique). Tout comme les chants narratifs plus récents, du XVIII^e^ ou XIX^e^ s. (les *broadsides* et les *come all ye*). Partout, l'exécution monodique domine, à l'exception du Pays de Galles, où il existe une tradition polyphonique. Les instruments principaux sont le *violon,* le *mélodéon,* le *concertina,* le *tin whistle* (flûte droite en métal, comprenant 6 trous sur le devant et aucun trou à l'arrière) et la cornemuse dans la version à vent des Ecossais (*Highland bagpipe,* célèbre dans le monde entier par son utilisation dans la musique militaire) et dans la version à soufflet des Irlandais (*uillean pipe,* probablement dérivée de la musette française). Les danses populaires les plus répandues sont le *reel* (danse nationale écossaise), la *jig* (gigue) et le *hornpipe.*

On sait peu de choses sur la musique populaire en Belgique et en Hollande, alors que l'on dispose d'une documentation plus grande pour la France : on peut retenir les chants narratifs, répandus surtout en France méridionale (dans la région de la langue d'oc) et les instruments de musique bretons, tels que le «couple» cornemuse et hautbois (*biniou* et *bombarde*), la cornemuse à soufflet *(cabrette)* d'Auvergne et la flûte à trois trous, jouée de la main gauche, pendant que la main droite l'accompagne, en percutant un tambour porté en bandoulière (*galoubet* et *tambourin*) de Provence. On trouve encore la *vielle* en Auvergne, dans le Limousin, dans le Berry et dans le Poitou, et un genre de cithare rustique : l'épinette des Vosges.

La Corse présente un répertoire (en italien) de chants agraires, de berceuses, de strophes appelées *alla corsicana* et de chants lyriques et monostrophiques. Le pays basque, dépendant administrativement de la France et de l'Espagne, possède un répertoire de chants lyriques et conviviaux et, plus récemment, de chants politiques. L'*irrintzina,* cri modulé, sorte de hurlement de guerre primitif, est utilisé spécialement pour porter des toasts. On y trouve aussi les *bersolari,* compositions improvisées; parmi les instruments, on peut citer le couple *chistu* et *chun-chun,* ou flûte à 3 trous (semblable au galoubet provençal), la cithare à percussion, produisant à la fois le rythme et le bourdon, et l'*alboka,* clarinette à tuyau double, dont les pavillons sont en corne de bœuf.

L'Espagne présente, au nord, en Galicie et en Catalogne, un répertoire musical lié à celui de la France occitane. Les chants narratifs sont, pour la plupart, les mêmes ballades que l'on retrouve dans toute la France méridionale et en Italie du Nord; de même pour les différentes danses de Galicie, exécutées avec la *gaïta* (cornemuse) et des percussions, sur des rythmes à 6/8 ou 12/8. En revanche, la *sardane* est une danse typiquement catalane, sans parenté évidente avec d'autres régions. Dans le domaine proprement espagnol, la ballade a disparu, pour laisser la place à la romance, composition narrative de plus grande ampleur et d'origine ancienne (proche des *cantares* historiques et chevaleresques du Moyen Age) qui, de nos jours, ne survit que dans le *corrido* andalou et que l'on retrouve, sous cette forme ultime, au Mexique et en Amérique espagnole. Les strophes lyriques et monostrophiques, très répandues, sont appelées généralement *coplas,* chantées soit *a cappella,* soit avec accompagnement de différents instruments à cordes, et employées dans plusieurs danses. Parmi les danses, outre le très célèbre *flamenco* andalou, dérivé du *cante hondo* des paysans andalous et trouvant sa plus haute expression chez les gitans de cette région, on peut citer la *jota* d'Aragon, le *fandango* et la *seguidilla.* L'instrument principal qui les accompagne est la guitare, qui atteint des sommets de virtuosité entre les mains des joueurs tziganes; comme percussions, on utilise les *castañuelas* (castagnettes). Les chants populaires les plus connus au Portugal sont les *fados,* chants lyriques monostrophiques de Lisbonne et de son arrière-pays, dont la notoriété internationale est due au succès de quelques arrangements commerciaux.

La Suisse, à part les répertoires propres aux quatre souches ethniques du pays (allemande, française, italienne et ladine), présente deux sortes de répertoire, surtout montagnard et de tradition pastorale alpine; il s'agit du *jodler* (ou *yodel*), à l'origine cri de rappel, au cours duquel la voix passe (très rapidement et de façon continuelle) du registre normal au registre de fausset et vice versa, et la musique de l'*alphorn* (cor

des Alpes), trompette en bois, de quelques mètres de long dont le pavillon (replié vers le haut) repose par terre pendant l'exécution et qui joue des mélodies simples.

En Allemagne et en Autriche, la pratique de la musique populaire, en Bavière et au Tyrol, se limite aux exécutions instrumentales populaires des groupes folkloriques, ensembles de cuivres ou ensembles typiques avec accordéon et instruments à plectre, parmi lesquels se détache la *Zither,* cithare de table typique et le *Hackbrett,* psaltérion populaire. Le *jodler,* est toujours répandu, mais plus comme élément d'exhibition spectaculaire que comme vrai chant d'appel alpin. Pour le reste, la musique populaire apparaît peu répandue, à part les fanfares de cuivres, de type folklorique et militaire, et certains répertoires à usage familial (ballades, berceuses). Un vaste répertoire social de chants de travail *(Arbeitslieder),* chantés par les ouvriers allemands, jusqu'à l'avènement du nazisme, est aussi attesté; toutefois, la musique populaire n'est pas présente dans toutes les régions de langue allemande.

En Scandinavie et dans les pays baltes, on trouve des chants narratifs (d'après les données de la philologie, le corpus des danses anglaises et écossaises ainsi qu'une bonne partie des ballades européennes seraient d'origine scandinave), des chants lyriques (parmi lesquels les *dajnas* de Lituanie et de Lettonie), des musiques de danse et de cérémonie, jouées avec des instruments typiques, parmi lesquels la *talharpa* balte (une lyre à archet, descendant de la *rotte* médiévale), et le *hardingfele* norvégien (petit violon à 4 cordes de résonance). La *låtpipa* suédoise et le *seljefløyte* norvégien, deux flûtes dont la seconde est très primitive (il n'existe pas de trous digitaux et l'interprète varie le son en bouchant de différentes manières le trou antérieur d'arrivée de l'air), le *langeleik,* cithare suédoise à bourdon, semblable à l'épinette des Vosges et au *dulcimer,* la *nyckelharpa* suédoise, viole à touches qui a presque complètement disparu. Les chants épiques finlandais et baltes semblent également en voie d'extinction : accompagnés par le *kantele,* cithare à cordes pincées, ils sont à l'origine du *Kalevala,* poème national finlandais.

Cependant, la tradition de musique populaire apparaît très riche dans les Balkans et en Europe orientale. Parmi les musiciens professionnels, ou semi-professionnels, on peut citer les *lautari* roumains, les *guslar* qui accompagnent les chants épiques, les *junacke piesme* avec la *gusla* (lyre à une corde jouée avec l'archet; à ne pas confondre avec le *gusli,* cithare russe à *pizzico*) exerçant dans tous les Balkans slaves, les cornemuseux de Macédoine, les luthistes et violonistes grecs et de Crète et les hautboïstes et flûtistes (joueurs de *dvojnice*) yougoslaves. B. Bartók et C. Brăiloiu ont souligné la complexité des rythmes irréguliers de la musique bulgare et roumaine (appelés *aksak,* ou «boiteux» : à 5, 7, 9, 11, 13 et 16 temps). Parmi les répertoires les plus importants, les *byline* russes (chants narratifs épiques), les *doinas* roumaines (chants lyriques), les *dumi* d'Ukraine (chants narratifs), les chants *klephtiques* grecs (chants de caractère historique, racontant les entreprises guerrières ou célébrant la vie de héros). Parmi les ensembles de musique populaire, on peut citer les groupes de *balalaïkas,* luths triangulaires russes, les joueurs de flûtes de Pan *(naiul)* roumains et les ensembles grecs de *bouzuki.* L'apport musical et organologique du Moyen-Orient apparaît fondamental dans presque toutes ces aires, tout comme l'influence de la musique tzigane dans d'autres pays (Hongrie, Roumanie et quelques régions de Yougoslavie).

LE JAZZ

Apparu vers la fin du XIXe s., le jazz est une musique née de la fusion d'éléments africains et européens, et produite par les Noirs américains. Il se caractérise surtout par l'importance du rythme (élément prédominant, survivance de la culture africaine, mais également moule mélodique), par l'improvisation et par le timbre vocal et instrumental particulier, proche des chants populaires afro-américains : *work songs* (chants de travail), *gospels* et *spirituals* (chants religieux) et surtout le *blues* (chant profane soliste). De nos jours, le terme «jazz» — à l'étymologie incertaine, mais, à l'origine, avec une signification probablement obscène et, en tous cas, péjorative — semble inadapté pour certains; c'est pourquoi, pour le remplacer, les expressions de «musique afro-américaine», *black music, creative music* ont été proposées.

■ *Les sources du jazz : work songs, gospels et spirituals, blues, ragtime.* Le jazz est la forme artistique la plus élaborée et la plus originale de la communauté noire des Etats-Unis. A travers le jazz, la minorité noire, se sentant étrangère culturellement et oppressée socialement, a cherché sa propre identité socio-culturelle. La culture africaine, peu homogène (à cause de la variété des pays d'origine des Noirs), a survécu pendant la période esclavagiste, surtout dans les cérémonies et dans les rites de caractère religieux, sous des formes et à des niveaux différents dans les diverses parties du Nouveau Continent. En général, l'héritage africain trouva un meilleur terrain et une plus grande liberté dans les colonies protestantes où la vie intérieure de l'esclave n'était pas considérée comme digne de «civilisation», alors que, dans le milieu catholique, l'esclave était plutôt sujet à une colonisation également spirituelle.

L'unique moment d'expression musicale de l'esclave fut le chant : *work songs,* chants de travail accompagnant rythmiquement les travaux des champs et, plus tard, les constructions de voies ferrées; *gospels* et *spirituals,* chants religieux par lesquels l'esclave fut en contact avec le répertoire culturel des Blancs d'origine européenne (mais les versets de l'Evangile devinrent des allusions codées pour décrire sa condition sociale et existentielle). Dans les chants de travail et les chants religieux (qui constituent un substrat du jazz), chant et rythme prirent une dimension collective, avec la forme «question-réponse» (la phrase de la voix soliste étant répétée par le chœur). De même, le *blues* (précédant de peu le jazz et qui en représentera un des principaux éléments constitutifs), bien qu'il fût chanté seul, put prendre une valeur d'œuvre communautaire, car les exigences expressives du soliste s'identifiaient avec celles de la communauté à laquelle il appartenait. Apparu vers la fin du XIXe s.

et s'étant répandu des campagnes *(country blues)* vers les villes, le *blues* représente le symbole de la diversité du Noir, qui, bien qu'émancipé de l'esclavage, fut repoussé dans des ghettos. Avec le *blues*, et pour la première fois dans la musique des Noirs américains, les instruments firent leur apparition : au début la guitare, qui, en plus d'accompagner le chanteur, semblait lui répondre dans les intervalles entre les vers, répétés trois fois, selon la forme «question-réponse» des chants de travail et des chants religieux ; cet instrument était joué avec une technique particulière, de façon à imiter l'émission vocale.

L'introduction des instruments fut due surtout aux créoles noirs, dont le sang partiellement blanc leur permettait de jouir de privilèges sociaux particuliers (jusqu'à ce que les lois ségrégationnistes de la fin du XIX[e] s. ne les mettent sur le même plan que les Noirs à la peau plus foncée). A travers la musique des créoles, s'effectua une contamination plus marquée entre les deux cultures dont l'expression la plus sophistiquée donna le *ragtime*, première musique afro-américaine totalement instrumentale et, donc, important lien entre le chant populaire et le jazz. Rythmiquement, le *ragtime* se rattache à la culture africaine, mais les riches inventions mélodiques et surtout harmoniques sont tellement proches de la musique européenne que le *ragtime* peut, d'une part, être écrit intégralement sur une portée et, d'autre part, être exécuté par des musiciens blancs. Un des plus grands représentants de la période de maturité de cette musique très enlevée pour piano (et amplement diffusée par les pianos mécaniques) fut Scott Joplin, auteur du très célèbre *Mapple Leaf Rag*, édité en 1899. Joplin peut être considéré comme un auteur de jazz, surtout pour son sens rythmique ; il composa également des œuvres vocales : *A Guest of Honour* (1903), dont il détruisit le manuscrit et *Treemonisha* (1911), resté en version pour piano ; *Treemonisha* utilise, d'une part, le *ragtime* et, d'autre part, se rattache surtout mélodiquement à la vieille tradition lyrique européenne. Cependant, il faut noter que les créoles furent surtout influencés par la «sous-culture» occidentale, c'est-à-dire les marches et les quadrilles diffusés dans les ex-colonies françaises. Ce type de répertoire, à la disposition des Noirs, fut responsable du faible niveau harmonique des premières œuvres de jazz, entremêlant des éléments de *blues*, de musique de fanfare créole et de *ragtime*, porté à maturation dans différentes régions du Sud, parallèlement aux migrations des ex-esclaves, qui firent suite à l'émancipation.

■ *Du jazz de La Nouvelle-Orléans au swing.* L'important port fluvial de La Nouvelle-Orléans, en Louisiane, fut le berceau des différentes expériences à partir desquelles le jazz se répandit ; c'est là que commença également l'ère historique de cette musique. A La Nouvelle-Orléans, on vit apparaître les premiers *bands*, paradant dans les rues ou défilant pour des cérémonies religieuses, comme les funérailles. L'improvisation était polyphonique, généralement centrée sur le trio cornet-clarinette-trombone, alors que le banjo (instrument d'origine africaine) et le tuba basse assumaient des fonctions rythmiques (pour des raisons de transport, le piano ne pouvait trouver de place dans cet ensemble). De l'ère de La Nouvelle-Orléans, qui précède l'ère discographique, on peut retenir des noms presque légendaires, tels ceux du cornettiste Charles «Buddy» Bolden, qui, à la fin du siècle dernier, avait fondé le *Ragtime band* et, ensuite, le *Buddy Bolden Band ;* dans ce dernier groupe, William Geary «Bunk» Johnson (cité par Louis Armstrong comme l'un de ses maîtres) joua comme second cornettiste. «Bunk» Johnson ne laissa pas de témoignages sonores datant de cette période, enregistrant seulement à la fin des années 30. Le premier document sonore, qui donne une certaine idée du style original de La Nouvelle-Orléans, est offert par une formation blanche, l'*Original Dixieland Jazz Band* (formé en 1913) qui, en 1917, enregistra le premier disque de l'histoire du jazz, précédant de quatre années le premier enregistrement d'un groupe de Noirs, le *Sunshine Orchestra*, du tromboniste, Edward «Kid» Ory. En revanche, quelques solos du cornettiste Joseph «King» Oliver — avec Armstrong (second cornet), Johnny Dodds (clarinette), Honoré Dutrey (trombone), Lil Hardin (piano), Bill Johnson (contrebasse) et Warren «Baby» Dodds (batterie) — émergèrent de la parfaite fusion du groupe *Creole Jazz Band*. En 1923, le *Creole Jazz Band* commença à enregistrer à Chicago, où, (venant de La Nouvelle-Orléans), les musiciens de jazz avaient rejoint la masse des Noirs, attirés par les emplois créés par l'industrie de la guerre.

Dès le début, l'improvisation dans la musique de jazz se différencia radicalement de celle effectuée dans la musique occidentale. En fait, dans les premières œuvres de jazz et dans celles qui suivirent, l'improvisation n'apparut pas comme une simple variation au cours de l'exécution d'un discours musical préexistant, ni comme l'une des possibilités ornementales d'une composition destinée à l'écriture et donc à une répétition infinie d'exécutions. Dans le jazz, l'improvisation est le fait de concevoir sur l'instant, ce qui est unique et que l'on ne peut répéter dans la musique. Elle naquit du fait de la confrontation du musicien afro-américain avec un répertoire de base, dans lequel il ne pouvait, ni s'identifier, ni trouver sa place et qui le poussa à le transformer, en le chargeant de signes propres à la communauté noire.

L'influence des bands ou du ragtime prédomina chez les musiciens de descendance créole directe, le *blues* appartenant plutôt à la population noire. Cela apparaît surtout chez les clarinettistes : les créoles avaient adopté une technique particulière pour cet instrument, école caractérisée par un phrasé un peu redondant et maniéré, privilégiant la virtuosité. De cette école descendent James «Jimmy» Noone (au début, jouant avec Oliver et avec Armstrong, puis dirigeant son propre groupe, *Apex Club Orchestra*), Albert Nicholas et Leon Albany «Barney» Bigard (au début avec Oliver et, de 1928 à 1942, avec l'orchestre de Duke Ellington, puis également avec Armstrong). Quant au *blues*, il trouva sa plus grande expression avec John «Johnny» Dodds, et Oliver, Morton et Armstrong.

L'ère discographique du jazz explosa dans les années 20. L'industrie phonomécanique des Blancs créa les *race records*, étiquettes spéciales pour le sous-marché des Noirs qui se révélait rentable surtout avec les chanteurs de *blues*, popularisés grâce aux spectacles itinérants des *vaudevilles* : Gertrude «Ma» Rainey, considérée comme la première à avoir

répandu le *blues* urbain, dans un style très personnel; Mamie Smith (Robinson), à laquelle on doit le premier disque de *blues*, en 1920; et la grande Elisabeth «Bessie» Smith, dont le côté tragique venait de sa condition subalterne de femme noire, inférieure à la fois par sa couleur et son sexe.

Le *blues* instrumental, pour piano, apparut dans des établissements médiocres qui disposaient de cet instrument et qui donnèrent leur nom au *barrelhouse* (ce nom désignait justement les gargotes de La Nouvelle-Orléans); ainsi, tout en adoptant certains éléments du *ragtime*, le *barrelhouse* est, en fait, étroitement lié au *blues* : parmi ses plus grands représentants, on peut citer Charles «Cow Cow» Davenport. Dans les années 30, le *barrelhouse* engendra le *stride*, pratiqué à Harlem et caractérisé par un accompagnement de la main gauche composé d'octaves et de dixièmes redoublées sur le premier et le troisième temps d'une mesure à 4 temps, avec des accords sur les temps pairs. Un représentant significatif de cette école est James P. (Price) Johnson, qui répondit à des propositions de concerts en Europe (il fut également l'auteur de compositions symphoniques). Dans le jazz pour piano, on ressent particulièrement la tradition de la musique savante occidentale, notammment dans le goût rhapsodique de Earl Hines, qui, par ses solos bien construits, cherchant initialement à imiter la trompette d'Armstrong, devint ensuite le père de l'improvisation de jazz sur cet instrument (en fait, il fut surnommé «Fatha», père). Avant Hines, Ferdinand «Jelly Roll» Morton mêla le style du *ragtime* au nouveau style de jazz (dont il se proclama «l'inventeur») en se révélant également un chef d'orchestre solide à la tête de ses ensembles, parmi lesquels le Red Hot Peppers, fondé en 1926. Thomas «Fats» Waller, formé au contact de Johnson et du *stride*, réalisa au clavier, d'une façon encore plus accomplie que celle des deux pianistes cités, une authentique musique afro-américaine, en banalisant de façon humoristique (et également vocale) le répertoire chansonnier qu'il devait aborder. La traduction instrumentale la plus directe du *blues* est le *boogie-woogie* qui, en réalité, est un *blues* rapide, avec des arpèges rythmés et obstinés ou des gammes à la main gauche. Il se répandit au début du siècle au Texas et s'imposa ensuite à Chicago avec Clarence «Cripple» Lofton, Clarence «Pinetop» Smith, qui, en 1928, avec *Pine Top's Boogie-Woogie*, utilisa, pour la première fois, le terme de *boogie-woogie* dans un disque, et le très original James «Jimmy» Yancey, qui mit en évidence les natures identiques du *boogie-woogie* et du *blues*. Le *boogie-woogie* a été successivement popularisé par Albert Ammons, Pete Johnson et Meade Lux Lewis.

Pendant que, d'un côté, le piano devenait l'instrument complémentaire de la voix dans le *blues* (comme la guitare l'avait été au début) et, d'un autre côté, symbolisait la rencontre avec la tradition européenne, le cornet, remplacé ensuite par la trompette, fut l'instrument avec lequel l'impétuosité du jazz de La Nouvelle-Orléans trouva son expression la plus complète. L'histoire de cet instrument s'ouvre avec l'apparition des *kings*, c'est-à-dire les «rois du cornet», qui se défièrent à coups d'épreuves de virtuosité : de Buddy Bolden à Freddie Keppard, qui, par peur d'être copié, renonça à l'occasion d'enregistrer le premier disque de jazz, jusqu'à Oliver. Enfin, c'est avec le cornet d'Armstrong que, vers le milieu des années 20, le jazz abandonna la polyphonie pour une nouvelle mise à l'honneur des solistes. Alors que, dans le groupe *Creole Band* d'Oliver, tous les musiciens avaient un rôle égal, on remarque, à partir de 1925, dans les enregistrements d'Armstrong — avec l'ensemble expérimental des *Hot Five* (amplifié plus tard en *Hot Seven*) — une plus grande place offerte à chaque soliste (les autres musiciens étant «Kid» Ory, Johnny Dodds, Lil Hardin et Johnny St. Cyr, au banjo), les tutti étant conçus en fonction du cornet d'Armstrong. Une telle tendance persista également avec Sidney Bechet (saxophoniste soprano et clarinettiste), dont la musique prit des teintes plus créoles.

L'improvisation dans la musique de jazz passa ainsi, de la simultanéité du discours polyphonique à une succession de solos. Le caractère unitaire, garanti par le thématisme dans la musique de La Nouvelle-Orléans, naquit alors de la destruction du thème, du rapport entre les différents solistes et du rapport entre ceux-ci et la section rythmique. La signification communautaire du jazz fut exaltée par une plus grande liberté expressive, véhiculée uniquement par la séquence harmonique du thème sur lequel avait lieu l'improvisation. Le timbre caractéristique de la voix instrumentale assuma un rôle de protagoniste, tel un moule vocal indissociable du jazz, en contraste radical avec la pureté neutre utilisée par les instrumentistes de la musique savante européenne. Le musicien-compositeur de jazz prolongea son activité créatrice sur l'instrument lui-même, car — au lieu de l'adapter à une musique préexistante — il en tirait la musique elle-même, dans un rapport créatif physique. Le saxophone, le plus nouveau et le plus négligé des instruments occidentaux, par sa virginité culturelle et la malléabilité vocale de sa sonorité, acquit un succès toujours plus grand dans le jazz, à partir de Coleman Hawkins, qui tirait de son saxo-ténor un vibrato riche, bien que fondu.

Un des phénomènes importants de cette période fut l'apparition de grands orchestres, qui utilisèrent un langage d'ensemble (les instruments ne s'y exprimèrent pas en solo, mais en sections : en général les saxophones, les trompettes, les trombones et les percussions), avec des phrases écrites ou improvisées. La musique, qui s'en dégageait, était le fruit de l'arrangement, c'est-à-dire de l'élaboration orchestrale d'un matériel thématique. Le premier orchestre dans lequel les «voix» instrumentales se rassemblèrent fut l'ensemble fondé en 1923, dans un but commercial, par le pianiste et arrangeur, Fletcher Henderson : à défaut d'une tradition orchestrale noire, Henderson subit au début les influences de la musique de danse des Blancs à la façon de Paul Whiteman qui reçut l'appelation imméritée de «Roi du Jazz». L'orchestre de Henderson gagna par la suite sa propre identité de groupe de jazz grâce à la contribution de l'arrangeur et saxophoniste Don Redman (de 1931 à 1940, à la direction de son propre orchestre), et, surtout, par la présence de solistes comme Armstrong, Hawkins, et les trombonistes Charles Green et James Henry «Jimmy» Harrison, ce dernier influençant particulièrement John «Jack» Teagarden, le trompettiste Tommy Ladnier, l'élève le plus original d'Oliver.

Le premier à retrouver un langage orchestral autonome fut Edward Kennedy «Duke» Ellington, avec

qui, solistes et ensemble atteignirent le plus juste équilibre. Ellington, comme compositeur et arrangeur, sembla plutôt en marge du jazz que pleinement dans ce courant, et, dans son langage, on perçoit des techniques et des suggessions «savantes» occidentales. Son univers sonore se caractérise par divers solos improvisés : James «Bubber» Miley, qui par un emploi très personnel de la sourdine réussit à obtenir des notes rauques sur la trompette, et Joseph «Tricky Sam» Nanton au trombone symbolisèrent la phase initiale de la «jungle» de l'orchestre. Parmi les autres interprètes qui jouaient avec Ellington, on peut citer : le trompettiste Charles Melvin «Cootie» Williams, le tromboniste Lawrence Brown, le saxophoniste alto et soprano John Cornelius «Johnny Hodges», la voix la plus originale de l'orchestre d'Ellington, le saxo-baryton Harry Carney, Benjamin Francis «Ben» au saxo ténor, dont le style a évolué avec celui de Hawkins, enfin James «Jimmy» Blanton qui conféra à la contrebasse son rôle de soliste et le clarinettiste Barney Bigard.

■ *L'ère du swing.* Avec William «Count» Basie, pianiste et arrangeur, l'orchestre explosa par le rythme, avec des passages importants d'ensemble qui semblèrent être improvisés de façon égale par les solistes. Parmi les solistes de Basie, on peut remarquer Wilbur «Buck Clayton» trompettiste, Herschell Evans saxo ténor, William «Dickie» Wells trombone, Jonathan «Jo» Jones batteur, et, surtout, le saxo ténor Lester Young, dont la sonorité privée de vibrato, avec des notes effectuant des retards, anticipa le *bop* de Parker. L'orchestre de Basie se rattache au *boogie-woogie* (qui, par la suite, sera exploité commercialement, comme pur rythme dansant) et au *blues* qui, à Kansas City, trouva un nouvel élan avec les *blues shouters,* aux accents hurlés : «Big Joe» Turner, James Andrew «Jimmy» Rushing. Ce fut l'ère du *swing,* terme qui, outre qu'il marque un chapitre du jazz, définit aussi le «balancement» du rythme du jazz pur, c'est-à-dire le jeu d'anticipations, de retards et d'accentuations.

L'emploi constant et uniforme du *swing* dans la musique des années 30 coïncide avec la floraison de grands orchestres dont la fonction consistait surtout à fournir de la musique de danse, une fonction inconnue de la musique africaine, notamment dans les premières expressions des esclaves, où la participation collective faisait tomber la barrière typiquement occidentale entre production et consommation. Toutefois, à l'exemple des formations de La Nouvelle-Orléans — qui avaient réussi à surpasser les limites inhérentes au répertoire de base disponible, grâce à leurs improvisations polyphoniques —, les orchestres afro-américains de *swing* surent également élaborer un langage culturel propre à leur communauté, au sein du circuit blanc des salles de bal dans lesquelles ils évoluaient. Là aussi, l'orchestre constitua une entité différente de celle de la musique occidentale européenne, du fait que chaque formation possédait sa propre individualité, synthèse de la personnalité de ses représentants, et de celles du chef d'orchestre et de l'arrangeur. Cela ne fut possible que grâce à des groupes créatifs, qui n'étaient par simplement des interprètes, même quand, éventuellement, ils jouaient des parties écrites. C'est le cas de l'orchestre de Jimmie Lunceford, dont les riches élaborations, parfois délicieusement humoristiques, sont dues, dans une large mesure, à l'arrangeur et trompettiste Melvin James «Sy» Oliver, avec une très grande contribution des solistes, William McLeish «Willie» Smith, saxo alto et clarinettiste, Joseph Vankert «Joe» Thomas, saxo ténor et James «Trummy» Young, trombone et chant. Comme autres orchestres de l'époque, on trouve ceux de Earl Hines et de William «Chick» Webb, avec la chanteuse, Ella Fitzgerald, qui s'imposa, par la suite, surtout grâce à son timbre chaud et son sens brillant du rythme.

Dans une seconde période, les conditions de consommation eurent des influences négatives sur presque tous les orchestres, en les réduisant à des mécanismes agencés selon des règles codifiées, pour des musiques de danses purement fonctionnelles. Dans l'orchestre du clarinettiste blanc, Benjamin David «Benny» Goodman, appelé «roi du swing», le rythme constitua seulement le point de départ d'habiles jeux orchestraux et d'effets de solos, privés de tout contenu original afro-américain. D'un meilleur impact rythmique semblent les orchestres, également blancs, de Charles «Charlie» Barnet, de Thomas «Tommy» Dorsey, et, en partie, de Harry James, par ailleurs consacré à un répertoire volontairement commercial. Enfin, l'orchestre blanc de Glenn Miller réduisit les formes du jazz au niveau d'une musique de consommation agréable. Le rythme du jazz fut lié à la musique légère américaine et internationale, au sens purement hédoniste du terme, pendant qu'était «épurée» l'âpreté du timbre typique du *blues* qui, dans les années 30, imprégnait le style vocal poignant de Billie Holiday, très proche de la sonorité d'un instrument. En fait, Benny Goodman et les orchestres blancs de danse swing consacrèrent l'officialisation du jazz aux Etats-Unis, aussi bien au niveau du divertissement que de la culture.

En revanche, on remarque une participation significative des musiciens blancs (musiciens presque toujours immigrés) dans la musique de jazz, comme on l'avait déjà observé avec l'original *Dixieland Jazz Band* (comprenant Nick la Rocca cornettiste, George Brunies trombone, Yellow Núñez clarinettiste et Antoh'Lada batterie) qui imitaient les bands des Noirs. On peut retenir également, bien que faisant preuve d'une plus grande créativité et de moins de schématisation, le *New Orleans Rhythm Kings,* avec, entre autres, le talentueux clarinettiste Léon Joseph Rappolo, Paul Mares trompette, et George Brunies trombone. Ce furent justement les Blancs les plus pauvres, déjà en marge de la culture dominante, qui s'approchèrent le plus du jazz, mais les divisions raciales mirent fin à ce phénomène de promiscuité musicale. Le soliste le plus original qui ait tenté, avec des résultats convaincants, de pénétrer le nouveau langage au delà de l'imitation formelle, fut Leon Bismark «Bix» Beiderbecke trompettiste et, à l'occasion, pianiste. A la fin des années 20, on enregistra un apport blanc plus consistant de la part de la moyenne bourgeoisie, surtout étudiante, à Chicago : le clarinettiste Frank Teschemacher, en premier lieu, et le trompettiste Francis Joseph «Muggsy» Spanier. Goodman, Miller et les frères James «Jimmy» et Thomas «Tommy» Dorsey se formèrent également dans la lignée de ce mouvement. Le terme de *dixieland,* qui, dans le langage populaire, avait été

employé pour définir initialement le sud des Etats-Unis, et, ensuite, le premier jazz des Blancs, apparut dans le Sud et fut également utilisé pour désigner le phénomène de redécouverte du jazz des origines, survenu dans le sillage du *swing*, dont il adopta souvent les modèles rythmiques; ce retour, outre qu'il assura le succès pour de petits ensembles blancs qui l'imitèrent, fit tomber dans l'oubli des personnalités de la période de La Nouvelle-Orléans, comme Bunk Johnson.

■ *Bop, cool jazz, hard bop.* L'expérience frustrante de la guerre favorisa une nouvelle prise de conscience de la population noire, avec le refus de nombreuses valeurs de l'*establishment* (à cette époque, on vit apparaître également les premières adhésions au mouvement musulman, suivies par l'identification de la religion chrétienne avec le pouvoir raciste). Les expressions de cette nouvelle tendance furent le *bebop*, appelé également *rebop*, puis, simplement *bop*, né dans les années 40. Par opposition aux constructions protocolaires des arrangements et à l'uniformité de l'accompagnement dans les grands orchestres, le *bop* insista sur la totale improvisation du soliste et la variété rythmique, en se rattachant de façon émotionnelle à l'esprit du *blues*. L'attaque fut portée également sur le répertoire servant de base à l'improvisation, qui déguisait harmoniquement des thèmes mélodiques à succès. Le *bop* trouva son expression la plus totale dans le saxo alto de Christopher «Charlie» Parker, dont les phrases brisées et rapides étaient articulées par un rythme asymétrique dans les accentuations; ce rythme apparaît, en particulier, chez le batteur Kenneth «Kenny» Clarke et, ensuite, atteint un sommet avec le batteur Maxwell «Max» Roach. D'autres solistes de premier plan furent : les trompettistes Théodore «Fats» Navarro et le musicien plus contemporain John Birks «Dizzy» Gillespie, qui fut également le chef de l'unique grand orchestre *bop*; le tromboniste James Louis «Jay Jay» Johnson, les saxophonistes ténors Dexter Gordon, Wardell Gray, Carlos Wesley «Don» Byas et Eli «Lucky» Thompson, et les pianistes Earl «Bud» Powell et Thelonious Monk.

Les nouvelles instances du *bop*, outre le fait d'influencer quelques solistes de *swing* tardif, tel le trompettiste David «Roy» Eldrige et le guitariste Charles «Charlie» Christian, trouvèrent des points communs chez certains improvisateurs, dont le rythme et la sonorité exaspérée se rapprochaient du *rhythm and blues*, musique de danse des Noirs qui, non sans quelque ritualisme, en restaient au *blues;* parmi ces solistes, on remarque surtout les saxo ténors Illinois Jacquet, Ike Abrams Quebec, Eddie «Lockjaw» Davis, au son rauque et agressif. La même puissance rythmique et sonore se retrouve, à la fin de la guerre, dans l'orchestre du vibraphoniste, batteur, pianiste et chanteur Lionel Hampton, qui mêla *boogie-woogie* et *rhythm and blues*, avec quelques éléments du *bop*.

L'improvisation totale du *bop* chercha un discours plus objectif et se mêla à des influences atonales, à la recherche d'une sonorité «raréfiée» dans le *cool jazz*, ou «jazz froid», également caractérisé par un rythme beaucoup plus pauvre. Le *cool jazz*, dans la première époque de l'après-guerre, représenta une innovation originale venant des Blancs (l'expérience restera, cependant, isolée, en ne réussissant pas à créer une tradition véritable), du pianiste Leonard Joseph «Lennie» Tristano, qui eut, parmi ses plus brillants élèves, le saxo alto Lee Konitz et le guitariste William Henry «Billy» Bauer. Le musicien le plus proche du rythme et du son du *bop* fut un autre soliste blanc original, le saxo baryton Serge Chaloff, qui milita dans l'orchestre de Woodrow Charles «Woody» Herman. Le saxo ténor Stanley «Stan» Getz, au goût formel raffiné et à la sonorité pure, fit également partie de cet orchestre, dans lequel le dernier *swing* fusionna avec le *bop* pour une recherche de nouvelles sonorités *cool*, surtout dans les pupitres de saxo; le saxo baryton et arrangeur Joseph «Gerry» Mulligan, au style proche de Getz, fut le point de jonction entre le *cool* et la décadence commerciale du jazz *West Coast*, répandu en Californie et appelé également pour cette raison, *jazz californien*. Dans les années 50, on vit une autre influence artificielle, cette fois entre le jazz et la musique européenne (entre les parties écrites et les improvisations pour solistes) avec le *Third Stream* ou «troisième courant»; les artisans principaux en furent le Blanc Gunther Schuller et le pianiste noir John Aron Lewis avec le Modern Jazz Quartet, dont il fit partie avec le vibraphoniste Milton Jackson.

A l'ombre de cette mode, le bop tardif reprit et fit fusionner le *blues* et le *gospel* dans le *funky* ou *soul* des Jazz Messengers, avec, à leur tête, le batteur Art Blakey et le pianiste Horace Ward Martin Tavares Silver; le *funky* connut également des régressions de consommation, parallèlement à la mode du *rock* et du *rhythm and blues* blanc. Le *hard bop*, dont le modèle fut la technique pianistique percutante de Thelonious Monk, se rapprocha plus logiquement du bop, avec ses accentuations rythmiques plus marquées et des sonorité plus éclatantes. Le *hard bop* trouva ses moments les plus lyriques avec la trompette de Miles Dewey Davis et, dans un développement harmonique original, avec le saxo ténor Theodore «Sonny» Rollins.

■ *Du free jazz aux années 60.* L'agressivité âpre du *rhythm and blues*, exclue à la fois de la musique de consommation des Blancs et de l'officialisation du jazz, dont les saxophonistes Tab Smith et Earl Bostic furent les voix les plus authentiques, influença le jazz de la fin des années 50, où perçait la nouvelle conscience politique des Noirs, donnant vie aux mouvements de Malcom X et du Black Power, après les révoltes des ghettos dans les métropoles. Le problème racial s'exprima de façon agressive dans *Freedom Now Suite* de Roach et, en termes plus tendus et existentiels, dans les groupes du contrebassiste Charles Mingus. L'auto-affirmation culturelle afro-américaine trouva son expression la plus totale avec les voix «hurlées» du saxo ténor et soprano John William Coltrane qui, par une exploration obsessive et effrénée de l'harmonie, parvint au dépassement modal de la traditionnelle séquence d'accords, en libérant de longues improvisations sur un accord unique. Le saxo, trompettiste et violoniste Ornette Coleman, pour lequel la recherche du timbre devint la source coordinatrice du discours, procéda de façon analogue. Avec Elvin Jones, James Arthur «Sunny» Murray et, surtout, avec Milford Graves, la percussion

s'émancipa complètement de sa fonction d'instrument d'accompagnement et assuma un rôle égal à celui des instruments mélodiques.

Les expériences décrites ci-dessus anticipent, ou appartiennent déjà au *free jazz*, dans lequel, l'adjectif *free* (libre) indique fortement la volonté de libération des normes de la tradition formelle du jazz, c'est-à-dire la volonté d'exprimer une culture noire, totalement émancipée de la culture blanche. Eric Dolphy, saxo alto, joueur de clairon et flûtiste, utilisa les traditions thématiques formelles; Archie Shepp, saxo ténor et soprano, récupéra les périodes historiques les plus authentiques de la musique noire; l'Art Ensemble of Chicago des poly-instrumentistes Lester Bowie, Roscoe Edward Mitchell, Joseph Jarman, Malachi Favors, poursuivit un langage collectif désacralisant, en parodiant les moments négatifs du jazz, c'est-à-dire ceux qui furent colonisés; Albert Ayler, saxo ténor, dénatura la sonorité et utilisa des éléments populaires de toute provenance avec une vocalité ambiguë. Dans la musique scénique de l'«Arkestra» de Sonny Blunt «Sun Ra» (au clavier), à travers le travail communautaire, on recupéra les rituels, la religiosité et les musiques afro-américaines pour représenter la sérénité et la logique de l'existence cosmique, opposée aux limites et aux erreurs du présent. A l'abstraction de la raison et à la musique cérébrale de l'Occident, le jazz opposa ainsi le côté «physique» et émotionnel du rythme et du son, cherchant à faire fusionner l'être avec l'acte.

Avec Sun Ra, Coltrane, Coleman, avec le pianiste Cecil Percival Taylor, qui entretenait un rapport percutant et gestuel à l'instrument, le *free* entreprit la recherche de la propre identité des Noirs, au centre d'une musique globalement collective. De cette musique, dans les années 60, apparut une nouvelle forme de solo (représenté surtout par le saxo alto et le poly-instrumentiste Anthony Braxton) dont les nouvelles structures, ainsi que l'écriture, furent cependant perçues comme le début d'une compétition entre les différents musiciens. En fait, les duos dominèrent par rapport aux solos purs; dans ceux-ci, l'identité atteinte permit aux Noirs américains de passer outre l'improvisation pour privilégier le matériel thématique, procédé qui, nous l'avons vu, avait caractérisé le jazz précédent et qui survécut encore, en partie, dans la musique de Samuel «Sam» Rivers, saxo ténor et soprano, flûtiste et pianiste. La possibilité de s'identifier avec le répertoire utilisé libéra la créativité de l'improvisation chez certains musiciens provenant de Saint Louis, ville qui, comme Chicago, resta en marge de New York, devenu le centre opérationnel du jazz. Parmi eux, citons : George Lewis trombone, Julius Hemphill saxo alto, soprano et flûtiste, qui sembla «relire» le *blues* également à travers la lente déformation du *vaudeville* et Hamiet Bluiett saxo baryton. La diversité culturelle accentuée du *free* empêcha son assimilation et sa commercialisation comme *entertainment*, phénomène courant du délestage expressif opéré au cours des diverses phases du jazz (provoquant, entre autres, les continuelles rénovations de cette musique). Les rapports avec la culture occidentale, lorqu'ils survinrent, restèrent sur des bases paritaires, sans «complexe d'infériorité» (comme le démontrent A. Braxton et le Revolutionary Art Ensemble du violoniste Leroy Jenkins, du contrebassiste Norris Jones «Sirone» et du percussioniste Jerome Cooper).

En dehors des Etats-Unis, la lenteur de l'information a tout d'abord favorisé un jazz à caractère d'émulation et souvent limité au domaine de l'évasion. En Europe, au début, le poids de la tradition savante a induit les musiciens à tenter un anoblissement du jazz sous des formes occidentales, en repoussant les éléments différents (et, donc, plus authentiques). On le constate, en partie, dans la «musique totale» du pianiste et compositeur italien, Giorgio Gaslini, qui a tenté une synthèse des modes européennes, savantes et populaires, avec le répertoire afro-américain. En Europe, l'unique improvisateur qui ait su s'insérer pleinement dans le langage du jazz fut Jean-Baptiste «Django» Reinhardt, guitariste belge exerçant en France, qui fit fusionner les modèles du *swing* avec la musique tzigane, musique à laquelle, par ses origines, il était formé. Le dépassement des modèles et des structures argotiques du jazz permit l'intégration de jeunes musiciens européens (surtout d'Allemagne de l'Ouest) dans le langage *free*, d'une façon personnelle et non anoblissante. Enfin, de nouveau, dans le jazz européen des années 60, l'improvisation fut souvent réduite aux modèles cérébraux de la tradition occidentale.

Quant aux rapports entre le jazz et les musiciens classiques, il faut noter que ces derniers n'ont, en général, perçu seulement de la musique afro-américaine que des éléments externes (comme Stravinski, avec *Ragtime* pour 11 instruments et *Piano Rag Music*, puis avec l'*Ebony Concert* écrit pour l'orchestre de Woody Herman); seul, Gershwin a su recueillir, en partie, ce qui émanait de la communauté noire, en vertu de l'absence de conditionnements «savants» de son statut de compositeur de *musicals*.

Les résultats les plus originaux furent obtenus là où le jazz, au contraire de la tradition savante, rencontra la tradition populaire : comme avec Leandro «Lee Gato» Barbieri, saxo ténor dont la musique s'est mêlée librement à la musique populaire sud-américaine. La qualité émotionnelle du *free* a influencé la musique *rock* et accentué en celle-ci le goût de l'improvisation. L'intrusion du style *rock* dans certains courants de musique de jazz fut moins réussie : de tels phénomènes, comme le courant *fusion*, sont dûs à des besoins commerciaux, qui limitent l'aspect créatif à l'utilisation d'éléments électriques et électroniques (Miles Davis, Herbie Hancock, Weather Report). En Italie, où, dans les années 60, le jazz assuma un rôle important comme phénomène socioculturel (lié aux «nouvelles tendances»), on peut retenir le saxophoniste alto Mario Schiano, au style instinctif et cultivant la parodie.

LA MUSIQUE LEGERE

L'expression «musique légère» désigne toute musique considérée comme divertissement et distraction, par opposition à la musique savante ou sérieuse, à la musique populaire et au jazz. La

musique légère comprend deux genres fondamentaux : la chanson et la musique de danse. La chanson peut faire également fonction de musique de danse et est souvent aussi interprétée uniquement par des instruments. Dans la musique légère, la mélodie n'a pas la même signification que dans la musique populaire : dans cette dernière, l'interprétation (selon le temps et le lieu) tend à modifier les données mélodiques, alors que, dans la musique légère, la mélodie est considérée généralement comme une entité accomplie, non subordonnée à l'interprète, qui, au contraire, doit s'adapter à elle. De cette façon, la musique légère se situe dans le même esprit d'absolu et d'abstraction que la musique savante.

Du point de vue culturel et sociologique, la musique légère touche toutes les classes de la société. Elle ne se réfère ni aux couches sociales supérieures ni aux classes populaires; toutefois, elle est organisée (production, distribution et donc, implicitement, pouvoir culturel) par certaines classes supérieures. Les liens étroits entre production et consommation sont, pour une grande part, le résultat des lois du marché qui, de la même façon que pour les autres biens de consommation, tient compte de l'évolution des habitudes du public, de la mode, etc. Aux Etats-Unis, la musique légère a été appelée *popular music,* et l'adjectif «populaire» qui se réfère à sa diffusion, prouve bien sa nature de «musique de masse». Les exigences propres à la production de masse se traduisent généralement par un nivellement de la qualité vers le bas, notamment dans la limitation de la variété des formes musicales et des thèmes.

Le genre de la musique légère remonte à une époque relativement avancée de la civilisation industrielle; caractéristique de l'Occident, elle était inconnue des autres cultures jusqu'à une date récente. Au XX^{e} siècle, sa diffusion a été surtout accélérée par la radio. A partir des années 50, avec la naissance du microsillon, le phénomène prit des proportions spectaculaires. Au niveau de la production, la musique légère est née brusquement du disque auquel elle était étroitement liée : au début, la chanson n'était gravée sur disque qu'après un succès radiophonique et éditorial. Désormais, le succès partit directement du disque et, sauf rares exceptions, il n'exista qu'une seule version discographique du succès d'une chanson. Le disque arriva également à constituer une nouvelle entité esthétique, où se mêlaient texte littéraire et musique, interprétations et arrangement. Le disque 45 tours (avec une chanson par face) fut pendant plusieurs années le seul véhicule de la musique légère et l'économie de l'industrie discographique reposa sur lui. Dans les années 60 (tout d'abord en Angleterre, puis aux Etats-Unis, et ensuite, par répercussion, dans tout le monde occidental), la musique légère devint un terrain d'action pour la contestation de la jeunesse; de ce fait, elle accapara les aspects idéologiques et expressifs de la musique populaire (chants de protestation, *blues,* etc.) rendant plus floues les frontières entre les deux genres. La nouvelle musique, qui en résulta, trouva dans le 33 tours à longue durée un véhicule discographique plus conforme, moins aliénant et plus consommable. Elle eut également une répercussion sur l'économie discographique qui chercha toujours à faire de cette musique un objet de consommation.

■ *L'Italie.* Au XIX^{e} s., l'opéra était un genre de consommation populaire; à partir de ses airs (aussi bien du point de vue mélodique et vocal que de l'interprétation), on fabriqua la romance de salon du XIX^{e} s., la chanson napolitaine italienne, et, à travers elles, la chanson italienne moderne. Pourtant, les origines les plus anciennes de la chanson napolitaine sont populaires, comme le démontrent les premiers exemples remontant au XIII^{e} s. et les nombreuses *villanelle,* parmi lesquelles la célèbre *Michelammà,* datant du XVII^{e} s. Toutefois, à l'époque classique (XIX^{e} s.), la mélodie napolitaine se détacha du moule populaire pour se modeler sur l'opéra, tant et si bien que les premiers exemples sont attribués à des compositeurs comme Bellini (ou Rossini) et Donizetti (respectivement, *Fenesta ca lucive* et *Te voglio bene assaje).* Au début, la chanson nationale italienne s'uniformisa en se caractérisant par sa mélodie *cantabile;* ensuite, elle subit les influences de la proche chanson française (à l'époque du café-concert et de Gino Franzi). Durant les vingt années fascistes, — par opposition au goût américain, qui se répandait de plus en plus en Europe —, la musique légère italienne suivit de nouveau la veine lyrique napolitaine : il reste de cette période la première formulation de la «chanson à l'italienne» (dont l'interprète le plus célèbre fut Carlo Buti), reposant sur la récupération d'un répertoire plus «grand public» que populaire. Malgré l'inévitable influence de la chanson américaine et du jazz (à travers, par ex., l'orchestre de Gorni Kramer et les voix d'Alberto Rabagliati et de Natalino Otto), et ensuite, avec l'arrivée des troupes alliées, malgré l'explosion du *boogie-woogie* et le succès des disques de l'orchestre de Glenn Miller et de Tommy Dorsey, le style «à l'italienne» conserva son rôle dominant, également pendant l'après-guerre; la politique culturelle de la radio s'en inspira en diffusant, par exemple, les voix de Luciano Tajoli, Nilla Pizzi, Claudio Villa, les orchestres de Cinico Angelini et Pippo Barzizza. Cependant, on vit se maintenir et même s'accentuer la divergence entre la culture et la musique légère, qui continua de proposer des formules musicales stéréotypées aux contenus superficiels. Le Festival de la chanson italienne de San Remo, lancé en 1951, devint rapidement le rempart des intérêts esthétiques et économiques de ce type de répertoire musical, contre la diffusion de plus en plus massive, à travers les disques et les premiers juke-boxes, de la musique légère des Etats-Unis (Frankie Laine, les Platters). C'est à cette époque que les chanteurs italiens voulurent imiter ces modèles : en définitive, ils devinrent plus des «hurleurs» que des «mélodistes». En 1958, à San Remo, explosa le phénomène de Domenico Modugno (avec la chanson *Nel blu dipinto di blu*), chef de file de la future génération de chanteurs et auteurs (Umberto Bindi, Gino Paoli, Bruno Lauzi, Giorgio Gaber, Sergio Endrigo, Luigi Tenco, Fabrizio De André, Enzo Jannacci) qui, dans les années 60, renouvelèrent la chanson italienne, avec un langage plus proche de la nouvelle réalité s'inspirant de la chanson française moderne et d'éléments populaires italiens. Cependant, l'industrie discographique, en misant sur le personnage du chanteur, en fit un phénomène commercial et augmenta le culte de l'idole (Adriano Celentano, Mina, Milva, Rita Pavone, Gianni Morandi). A la fin des

années 50, on assista à la récupération de la chanson napolitaine, avec Renato Carosone (qui l'adapta aux nouveaux rythmes américains) et Peppino Di Capri (proche des modèles d'interprétation du *rock*). Ensuite, la musique légère étrangère devint de plus en plus à la mode, du fait de l'importance croissante des capitaux étrangers dans l'industrie du disque. Au milieu des années 60, le *beat* anglais et, ensuite, la musique *pop* américaine révolutionnèrent le goût musical italien, en donnant naissance à de nombreux groupes et en mettant en scène des auteurs-interprètes qui «italianisèrent» psychologiquement les nouveaux contenus (Lucio Battisti). De cette façon, la musique légère en est arrivée à être divisée en deux genres, le style *pop* et un langage plus traditionnel, qui, toutefois, a assimilé certaines exigences de la musique *pop*. Les chanteurs de la nouvelle génération (Roberto Vecchioni, Francesco Guccini, Lucio Dalla, Antonello Venditti, Francesco De Gregori, Edoardo Bennato) se placent au centre de ces courants, en développant l'apport des chanteurs précédents et, parfois, en utilisant les formes de la chanson de consommation, pour exprimer des thèmes sociaux qui les situent, non sans ambiguïté, dans le cercle des mouvements de jeunes d'après 1968. Vers la fin des années 70, alors que le rock, à l'échelle internationale, était réduit à une formule de consommation, la musique *disco* est apparue également en Italie, évoluant vers un spectacle aux effets surtout visuels. Les années 80 semblent miser sur l'emploi assez superficiel de la musique de masse, avec la coexistence d'auteurs et d'interprètes italiens et étrangers (en particulier américains et anglais) et la récupération «revivaliste» de la chanson du passé, surtout celle des années 60.

■ *France.* Avec le «café chantant» de la fin du XVIII^e^ s. et le «café-concert» *(caf'conc')* du XIX^e^ s., la chanson française se mêla aux autres formes de spectacle et gagna une dimension scénique et théâtrale. Cela favorisa un échange culturel profitable entre la musique légère et les autres expressions artistiques, évitant d'isoler la chanson du reste de la culture et empêchant sa décadence (comme en Italie) en posant les fondements du goût scénique et mimique, qui sera la marque des interprètes modernes français. En outre, poètes et musiciens «savants» collaborèrent activement à l'élaboration de la chanson française. Le café-concert trouva ses meilleures expressions vocales avec Yvette Guilbert et dans le réalisme d'Aristide Bruant. Après la Première Guerre mondiale, la chanson française alimenta le *music-hall*, dominé par Mistinguett (nom d'artiste de Jeanne Bourgeois), Maurice Chevalier, Joséphine Baker (venue d'Amérique) et, également, le «chansonnier» Charles Trenet. Pendant la Seconde Guerre mondiale, la chanson française conserva les mêmes modèles, devenus traditionnels, en leur conférant un esprit populaire (Edith Piaf, Yves Montand) ou poursuivit des objectifs plus intellectuels, en participant aux courants culturels du pays, comme l'existentialisme (Boris Vian, Juliette Gréco, Léo Ferré). Parfois, les deux genres fusionnèrent, comme avec Georges Brassens et le Belge Jacques Brel (appartenant culturellement à la chanson française), spécialistes du cabaret. Malgré une tendance nationaliste, la musique légère française subit les influences étrangères, également chez ses chanteurs-compositeurs (Gilbert Bécaud, Charles Aznavour), et Johnny Hallyday devint l'un des représentants les plus connus du *rock'n roll* européen. Dans les années 70, et au début des années 80, la musique légère eut de plus en plus tendance à être absorbée par le cosmopolitisme de la musique de jeunes, du *rock* à la musique *disco*. Parmi les principaux représentants de l'avant-garde de la musique *pop*, on peut citer les *Rita Mitsouko*.

■ *L'Europe du Nord.* Les pays nordiques ont gardé un goût mélodique reposant sur des caractéristiques d'Europe centrale, avec des réminiscences *folk*, tout en étant en même temps largement influencés par la musique légère américaine et également par la musique anglaise. En revanche, les cheminements furent sporadiques et liés à la mode : entre les années 60 et 70, la Hollande connut un écho international dans le cadre de la musique *pop*, avec ce que l'on appela le «Dutch Sound» ; à la fin des années 70, en Suède, le groupe de musique *disco*, «Abba», a atteint un niveau européen.

■ *Les Etats-Unis et l'Angleterre.* Aux Etats-Unis, tout d'abord, la musique légère, tout comme la musique classique, subit l'influence de l'Europe : dans la première partie du XX^e^ s., avec Jerome Kern, elle se rattacha à l'opérette viennoise. Seul, à cette époque, Stefen Foster eut recours au chant populaire religieux des Noirs. Un tournant décisif survint avec George Gershwin qui, dans les années 20, s'inspira du jazz et du *folk* afro-américain. A cette époque, apparut le *musical* (plus tard remplacé par le film musical), qui lança des chansons et des compositeurs, tels que Richard Rodgers, Cole Porter, Harold Arlen (qui donna à la chanson un tournant «jazz» décisif), et Irving Berlin, lui aussi influencé par la nouvelle musique des Noirs. Parmi les interprètes, Bing Crosby et, ensuite, Frank Sinatra se démarquèrent. En revanche, la musique des Noirs et surtout ses interprètes restèrent au second plan : quand un interprète noir atteignait un certain succès, sa chanson était reprise intégralement (quand elle n'était pas imitée) par un chanteur blanc, et cet arrangement obtenait définitivement la consécration nationale et internationale. Les exceptions, comme Nat «King» Cole au début, et, plus tard, dans une moindre mesure, comme Fats Domino, comportaient toujours un compromis vis à vis du goût dominant du public blanc. La musique légère des Blancs s'empara, de façon flagrante, du répertoire et du style des Noirs, avec le premier *rock'n roll* des années 50 (Elvis Presley) qui mêla le *rhythm and blues* avec le *country* et le *western*. Presley et les autres chanteurs de *rock'n roll* rompirent de façon provocante avec la tradition «romantique» de la chanson aux Etats-Unis. Le succès de cette nouvelle musique, qui constitua également le premier exemple d'une musique de génération, permit à certains interprètes noirs de se faire connaître par un public plus grand : en particulier, le chanteur et guitariste Chuck Berry, qui créa le premier exemple de *rock* noir, parallèlement à celui d'Elvis Presley, et ensuite Ray Charles, qui utilisa le *blues* et le *gospel*. Dans les années 60, en Angleterre, pays qui ne jouissait pas d'une tradition originale de musique légère, on vit se développer le *beat*, phénomène de génération qui influença sensiblement également les formes et les habitudes culturelles des

jeunes. Au niveau musical, le *beat* se caractérise, d'une part, par la profonde assimilation du *blues* (considéré comme l'expression la plus proche de la vitalité des mouvements de jeunes), d'autre part, par le travail de groupe. Ainsi naquirent d'innombrables ensembles aux noms souvent pittoresques et provocateurs, qui privilégiaient la guitare électrique (Beatles, Rolling Stones). La musique *beat* favorisa la diffusion des nouveaux courants musicaux de la jeunesse, qui intégrèrent le *rock* aux courants *folk* de divers groupes ethniques des Etats-Unis. Bob Dylan, le premier, Joan Baez ensuite, répondirent aux nouveaux intérêts politiques des jeunes, alors qu'en Californie, des groupes se développèrent en faisant la synthèse des différentes expériences culturelles et en effectuant des recherches essentiellement sur le son (Grateful Dead, Jefferson Airplane, Frank Zappa). L'introduction du *blues* dans la musique *beat* anglaise, puis, dans la nouvelle musique des jeunes Américains favorisa l'affirmation de celle-ci (*rhythm and blues* et *soul music*) et des artistes noirs (James Brown, Otis Redding, Aretha Franklin). La musique des jeunes Blancs et celle des Noirs se rencontrèrent sous diverses formes. Sous le terme de *rock*, puis de *pop*, on regroupa certains courants, qui prirent le nom de leur élément musical de base : *folk rock* (dans lequel prédominent des éléments populaires), *country rock* (du courant *country and western*) etc., ou caractérisé par une qualité sonore prépondérante : *hard rock*, par exemple, ou «*rock* dur», privilégiant une sonorité rauque et un rythme obsédant. En outre, l'improvisation — dérivée du jazz, ce dernier ayant régulièrement influencé le *rock*, notamment avec des courants comme le *pop jazz* ou, plus récemment, *fusion* — connut une grande impulsion dans la nouvelle musique américaine.

Partie d'une condition de pure consommation, la musique de masse a acquis, du fait des bouleversements dus aux mouvements de jeunes, une richesse créative inédite, supprimant ou réduisant la distance entre les genres et jusqu'au sens du mot genre lui-même. Toutefois, le *rock* a fini, dans une large mesure, par se faire absorber par les «lois du marché» et par des valeurs idéologiques opposées à ses idées d'origine. La brève époque du *punk* a représenté le dernier sursaut provocateur du *rock*, en se ralliant, d'une façon cette fois-ci ironique, au premier *rock'n roll*.

La musique *disco* des Etats-Unis a exercé également une influence internationale; elle se présentait au début comme une musique plus «facile» et commerciale, par opposition au caractère obsédant du *rock*. Elle récupéra progressivement les qualités de la musique afro-américaine (dont elle descend en substance) en accentuant l'esprit *funky*, hérité du *rhythm and blues* et du *soul*. Pays leader dans le domaine de la créativité, les Etats-Unis furent également un centre du rayonnement international des formes des autres pays, surtout celles du centre et du sud de l'Amérique (*rumba*, *samba*, *mambo*, etc., de Cuba et du Brésil, et à une époque plus récente, le *reggae*, de la Jamaïque). Parmi les pays anglo-saxons, le Canada a fourni des interprètes de qualité, comme Joan Mitchell et Neil Young, alors que d'autres artistes comme Leonard Cohen, bien qu'original, reste très proche du langage des Etats-Unis. L'Australie et la Nouvelle-Zélande, après avoir subi une inévitable «colonisation» musicale, ont commencé à produire une musique de niveau également international (Air Supply, AC/DC), ne se démarquant pas, cependant, du style *rock* américain.

■ *L'Espagne et le Portugal.* Dans ces pays, la musique légère est intimement liée aux modes et aux traditions de la musique populaire. Les frontières entre musique légère et musique populaire sont donc souvent floues. L'influence de la culture des gitans est restée profonde en Espagne. Au Portugal, le *fado* a trouvé un interprète moderne avec Amalia Rodrigues, qui connaît désormais une popularité internationale. Récemment, surtout en Espagne, des courants proches du *rock* et de la musique *disco* (Barrabas) sont apparus à côté d'une chanson toujours très mélodique et standardisée.

■ *Grèce.* Là, également, les frontières entre la musique légère et la musique populaire sont incertaines. A la fin des années 60, le *sirtaki* a connu une popularité européenne, grâce à Mikis Theodorakis, parmi les compositeurs, et à Nana Mouskouri, parmi les interprètes.

■ *L'Allemagne et l'Autriche.* Comme en Italie, à la base de la musique légère allemande, il n'y a pas vraiment de tradition populaire. En Allemagne, pendant la période expressioniste, Kurt Weill effectua une fusion très originale entre musique savante et musique «de masse», en collaboration, pour les textes, avec Bertolt Brecht. Dans la période de l'après-guerre, au contraire, la musique légère a subi une certaine influence de la chanson moderne américaine. Une contribution particulière a été fournie par la musique «pop» électronique (Tangerine Dream) et par le *punk* (Nina Hagen), alors qu'au début des années 80, des courants de musique *disco* apparurent, dans une recherche d'effets électroniques et répétitifs et dans un esprit caricatural.

■ *L'Union soviétique et l'Europe centrale.* La musique légère s'y est développée dans les sillage des différents courants et genres de la musique populaire. On y vit fréquemment le déclin de formules «cristallisées» et le recours aux modes romantiques du XIX^{e} s.; toutefois, et surtout récemment, l'influence exercée par les courants internationaux a été inévitable, en particulier celle de la musique *pop*, venue des Etats-Unis, et qui, en Union soviétique, avait provoqué la floraison de nombreux groupes, soit de *rock*, soit de musique *disco*, très proches de ces modèles.

■ *L'Amérique latine.* A la différence de ce qui s'est passé en Amérique du Nord, les rythmes, danses et jusqu'à certains instruments africains (en subissant plus ou moins et selon les pays, les influences de la culture des dominateurs espagnols, portugais et, dans une zone plus réduite, français) se maintinrent à Cuba, à Trinité, en Haïti et en Amérique du Sud, creuset de nombreuses cultures musicales hétérogènes. Paradoxalement, la culture autochtone, éliminée presque complètement par les conquérants blancs, fut remplacée, dans le domaine musical, par la culture des Africains amenés comme esclaves sur le continent américain; cette culture devint ensuite, en l'absence d'une tradition blanche spécifique, le substrat de la musique nationale dans tous ces pays. Seule, dans la zone des Andes et en Bolivie, a sur-

vécu une culture pré-colombienne, qui a été l'objet récemment d'un regain d'intérêt, en restant, cependant, limitée à des opérations de récupération culturelle. Une certaine hybridation avec la tradition pré-colombienne semble avoir survécu dans la musique mexicaine, où des éléments de culture indienne (du reste très faibles, car ils furent étouffés par la domination européenne) sont venus se mêler à des rythmes africains et au goût mélodique espagnol. Les rythmes de Cuba ont connu une large exportation, dilués bien sûr par les structures des chansons et de la musique de danse des Etats-Unis et d'Europe : ces rythmes sont précisément tous d'origine africaine, comme la *rumba,* qui s'est répandue de manière internationale dans les années 30, et le *mambo,* qui s'est imposé après la guerre. La *habanera,* en vogue en Europe au XIX^{e} s., a été longuement considérée comme espagnole, mais présente également des affinités avec les rythmes africains : de même, le *tango,* qui a trouvé un terrain de développement en Argentine et, ensuite, dans les années 20, a envahi le nord de l'Amérique et l'Europe. Au-delà de la mode, le *tango* constitue encore un élément fécond en Argentine où son représentant le plus connu internationalement, est le compositeur et joueur de bandonéon, Astor Piazzola. Si le *tango* a acquis une physionomie «blanche», la *samba,* au Brésil, n'a pas perdu son identité noire et, sous diverses formes, constitue encore le genre le plus riche de la musique légère de cette nation. Dans les années 60, la *bossa nova* a mêlé le rythme de la *samba* à la sophistication harmonique du jazz. De l'île de la Jamaïque, dans les années 50, les Etats-Unis ont importé le *calypso,* d'origine africaine ; sa fusion avec le *rock* a fait se développer en Jamaïque le courant plus récent du *reggae* (Bob Marley), qui a donné un nouvel élan au *rock* international.

■ *L'Afrique.* Avec la disparition progressive des communautés tribales, les diverses cultures musicales ont perdu une bonne part de leur fonction sociale. Toutefois, surtout dans les pays les plus liés à l'Occident, des musiques rythmées et des instruments originaux se sont conservés en s'adaptant, dans une certaine mesure, aux nouvelles situations. Un processus original de propagation s'est ainsi développé, donnant dans plusieurs pays une physionomie inimitable au *pop* africain. Ainsi, l'orgueil culturel africain s'exprime-t-il par l'«embaumement» des périodes appartenant au passé, et dans le remodelage des éléments hétérogènes (du jazz au *funky,* du *rock* à la musique *disco,* sans exclure le style *country* américain), tout en gardant les formes ou l'esprit de sa propre culture. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que les musiques occidentales proviennent, en grande partie, de racines africaines, celles de la musique des Noirs amenés comme esclaves en Occident.

Au Nigéria, les courants prédominants, tous deux très semblables rythmiquement et parfois identiques au *calypso,* sont le *highlife* (avec de nombreux instruments, surtout à vent) et le *juju* (avec la prépondérance des voix et des *talking drums* ou «tambours parlants» à membrane, capables d'émettre des sons variés). Le premier, déjà en vogue en Guinée dans les années 50, a ensuite subi les fortes influences du jazz et du *funky,* pour devenir internationalement connu comme *afro-beat,* grâce aux nombreuses tournées du groupe musical «Africa 70» de Fela Anikulapo Kuti, qui dénonça explicitement les agissements politiques ; le second, déjà répandu dans les années 20, avec une ascendance marquée de la culture tribale Yoruba, a subi ensuite les influences du *rock* et d'autres courants occidentaux, trouvant ses meilleurs représentants en Moses Olaiya, Chief Commander Ebenezer Obey et King Sunny Ade. Une riche floraison de musique électronique est apparue au Zaïre, où la *rumba* se mêla au *rock* (Paum Kamba, Pablo). Au Cameroun, les formes traditionnelles fusionnèrent avec l'électronique. L'Afrique du Sud est connue en Occident à travers des musiciens de jazz comme Dollar Brand et Dudu Pukwana, qui ont été contraints à émigrer, tout en conservant divers éléments de la culture de cette région, où prédominent les rythmes vifs, appelés *kwela* et *xhosa,* fusions récentes entre le *blues* et le *rock.* Au Kenya, les courants *pop* sont multiples ; dans ce pays, le *mambo* connaît une grande diffusion, et on ressent les influences du jazz, ainsi que le singulier mélange du chant musulman (foi qui compte de nombreux adeptes dans ce pays) et de la musique électronique. En Tanzanie, la contrebasse a une fonction de moteur de l'orchestre, alors que de nouveaux instruments, comme la guitare, réussissent à réinventer une riche tradition mélodique et rythmique.

LES CIVILISATIONS MUSICALES EXTRA-EUROPEENNES

Les pays arabes

L'expression «musique arabe» désigne les manifestations musicales de la péninsule arabique (Arabie Saoudite, Yémen, Koweït, Emirats arabes), de l'Irak, de la Syrie, de la Jordanie et du Liban, mais également des pays islamiques d'Afrique du Nord (Egypte, Soudan, Tunisie, Algérie, Maroc et Mauritanie). Du point vue musical, une telle immensité territoriale s'avère très complexe ; dans chacun des pays cités, on rencontre une grande variété de genres et de styles, apparaissant dans chaque village, ville, oasis, campements de nomades bédouins, mosquées et *tekke* (maisons de confréries mystiques). Renonçant à l'illustration de ces styles (qui serait inévitablement superficielle), nous nous proposons d'examiner la musique «classique», c'est-à-dire la musique d'*élite,* qui dépasse les frontières d'une seule région. Enracinée dans la culture arabe pré-islamique, et enrichie d'éléments propres aux pays avec lesquels les Arabes entrèrent en contact, la musique classique se développa dans les plus grands centres de l'empire islamique, et particulièrement, dans les capitales des califats : Damas, Bagdad et Cordoue.

■ *Histoire.* L'histoire de la musique classique arabe peut être divisée en quatre périodes : 1) L'époque du *Giāhiliyya,* période pré-islamique d'«ignorance», jusqu'à 622 ap. J.-C., année de l'Egire, considérée comme le début de l'ère musulmane. 2) Période de «développement», de 622 à la chute de Bagdad (XIII^{e} s.), en Orient ; jusqu'à la chute de Grenade (XV^{e} s.) en Occident. 3) Période de «conservation», à partir du XIII^{e} s. en Orient et, en

Occident, du XV^e s. au XIX^e s. 4) Période moderne, du XIX^e s. jusqu'à nos jours.

Période Giāhiliyya. Les connaissances sur la musique de la période pré-islamique sont très limitées et ont été déduites de sources littéraires plus tardives. En général, cette période est caractérisée par un style vocal, avec accompagnement d'instruments comme le *duff* (tambour), le *tanbur* (luth) et le *nay* (flûte en roseau). De jeunes et très jeunes chanteurs *(qainat)* et chantres *(mughanni)* se produisaient dans les marchés de la Mecque (d'U'Kaz) et d'autres centres, en chantant, ou en récitant (sous une forme mélodique) des poèmes comme le *qasida* (ode), le *nasb* (histoire d'amour) ou le *biga* (lamentation).

Période de développement. Grâce à une série de conquêtes spectaculaires, l'empire islamique s'étendit, des frontières de l'Inde à l'Espagne et au sud de la France. Les populations arabes entrèrent en étroit contact avec des cultures raffinées comme celles de la Perse sassanide, de Byzance et d'Europe occidentale. Du mélange d'éléments de la tradition arabe et des terres conquises jaillit une nouvelle culture, dominée par la langue arabe et, donc, souvent très superficiellement identifiée comme étant arabe. Comme les lois canoniques islamiques considéraient la musique comme un plaisir défendu — *malahi* — pendant les quatre premières décennies, sous le gouvernement des califes «orthodoxes», la musique trouva un climat peu favorable à son développement. En revanche, sous la domination des deux dynasties suivantes, des Omeyyades (661-750) et des Abbassides (750-1258), les activités musicales eurent tendance à fleurir. Les cours des califes, à Damas et à Bagdad, ou les cours plus petites des gouverneurs provinciaux, devinrent non seulement des centres de développement des arts et des sciences, mais de véritables foyers de culture musicale, où se rassemblaient les meilleurs musiciens, venus de toutes les parties de l'empire. A cette époque, la musique persane et de nombreux instruments de musique persans se répandirent dans les territoires de langue arabe. Grâce aux nombreuses sources littéraires, comme le *Kitāb al-Aghānī al-Kabīr* («Grand livre des chants») de Abū'l-Faraj al-Iṣfahānī (897-967), on peut connaître les noms des musiciens les plus célèbres de l'époque, Zalzal, Yaḥyā al-Makki, et surtout Ibrāhīm et Isḥāq al-Mawṣilī, considérés comme les meilleurs musiciens de l'Islam. A la même époque, une théorie musicale ou «science de la musique» *('Ilm al-Musīqī)* se développa, et d'importants traités de musique virent le jour. Le califat ayant comme capitale, Cordoue, en territoire espagnol, après avoir absorbé la tradition musicale orientale, développa son propre style musical, appelé «andalou» (voir, plus loin, Formes et pratiques d'exécution); on considère que le principal créateur de ce style est Ziryāb, excellent musicien, élève de Isḥāq al-Mawṣilī, émigré en Espagne en 822.

Période de conservation. La chute du califat abbasside et la destruction de Bagdad, œuvre de l'armée mongole en 1258, marquent le début de la période de «conservation», époque de stagnation intellectuelle et culturelle dans tout le monde arabe; l'activité culturelle se tourna vers la Perse et l'Asie centrale, où elle fleurit sous la protection des gouverneurs mongols convertis à l'Islam. En Espagne, la culture andalouse, bien que sous la constante menace des actions de reconquête chrétienne, continua au contraire à se développer, jusqu'à l'expulsion définitive des musulmans d'Espagne, en 1492. Les réfugiés arabes s'établirent alors en Afrique du Nord, en conservant la culture andalouse, mais ce nouveau milieu fut beaucoup moins favorable que le précédent au développement des arts.

Période moderne. L'expédition napoléonienne en Egypte ouvrit le monde arabe à l'influence occidentale; l'introduction de l'imprimerie et la réforme du système éducatif, au XIX^e s., furent à l'origine du *Nahda,* renaissance culturelle et intellectuelle de l'Egypte, du Liban et de la Syrie. En 1869, au Caire, on inaugura le premier théâtre d'opéra et, au XX^e s. apparurent les conservatoires modernes et les académies musicales où étaient enseignées la musique traditionnelle arabe et la musique occidentale. Toutefois, le procédé d'occidentalisation a fait décliner la popularité de la tradition musicale arabe. Au milieu du XX^e s., particulièrement en Egypte, certains compositeurs ayant accompli leurs études au sein de la tradition européenne, ont cherché à créer une nouvelle école musicale, reposant sur une synthèse des deux cultures.

■ *Théorie.* La théorie musicale arabe repose sur trois notions principales : matériel tonal, modes mélodiques et modes rythmiques. Le premier théoricien connu qui aborda une systématisation de la tonalité fut Ibn Misjaḥ (m. 715); le système qu'il élabora — connu seulement par des sources indirectes, aucune de ses œuvres n'ayant survécu — comprend 8 modes, appelés *asabi,* décrits sous forme de tablatures pour luth. A partir du IX^e s., la théorie musicale arabe s'est développée sous la forte influence de la pensée théorique grecque; à cette époque, de nombreux ouvrages d'Aristoxène, de Pythagore et de Ptolémée, entre autres, furent traduits en arabe. Les plus grands théoriciens de cette époque furent al-Kindī (790-864), al-Fārābī (872-950) et Ibn Sīnā (980-1037). Les modes musicaux furent illustrés en termes semblables au «système parfait» des Grecs, avec la division d'une échelle heptatonique de deux octaves en tétracordes (*jins,* pl. *ajnas*) couvrant des intervalles de quarte juste, subdivisés à leur tour en intervalles plus petits. Les intervalles étaient représentés en termes de rapports de longueur entre les proportions d'une corde. Un autre théoricien important fut Safī-ad-Dīn'Abd al-Mu'min, ayant vécu dans la période de la chute de l'empire abbasside (XIII^e s.). Son système, bien que contenant de nombreux éléments de dérivation grecque, introduisit un nouveau critère de division de l'octave en 17 intervalles de la mesure d'un *limma* (90 cents ou centièmes d'un demi-ton) et d'un *comma* (24 cents). La succession de tels intervalles à l'intérieur d'une octave est la suivante : LLC LLCL (4a) LLC (2a) LLC LLCL (4a). Cela constitue une échelle «intermodale», semblable à l'échelle chromatique occidentale. En choisissant entre les degrés de cette échelle, on obtient des modes. Ṣafī-ad-Dīn individualisa 12 modes primaires *(shudud)* et 6 modes secondaires *(awazat).* Outre les modes mélodiques, il répertoria 8 modes rythmiques fondamentaux, présentés sous forme de cycles rythmiques. Les œuvres de Ṣafī-ad-Dīn contiennent également le premier exemple de notation musicale, réalisée au moyen des lettres de l'alphabet (pour représenter les hauteurs)

et de nombres (pour les figurations rythmiques). De nombreuses théories suivantes furent fortement influencées par la pensée logique de Ṣafī-ad-Dīn. Au début du XIX^{e} s., un musicologue libanais, Mikhā'īl Mashāqa, introduisit un système de division de l'octave en 24 quarts de tons; ce système domine dans la théorie arabe moderne. La musique arabe comprend un grand nombre de modes (*maqam*, pl. *maqamat*). Dans les pays orientaux, la liste atteint 119 *maqamat*, en Afrique du Nord, le nombre descend sensiblement et varie selon les régions. Les *maqamat* de la tradition orientale sont considérés comme des combinaisons de tétracordes *(ajnas)*, formés par des intervalles qui s'étendent entre 2 et 6 quarts de tons. En général, le *maqam* est présenté sous la forme d'une échelle de 2 octaves, à l'intérieur de laquelle il existe des degrés importants : *qarar*, avec fonction de tonique, *ghammaz*, degré secondaire et *dhahir*, sous-tonique. Il existe également un grand nombre de modes rythmiques, de cycles de battements aux timbres différents. Dans les régions orientales, on a pu établir une liste de 111 modes rythmiques avec un nombre de battements variant entre 2 et 176, alors que dans les régions d'Afrique du Nord, le nombre de modes rythmiques est très inférieur.

■ *Formes et pratiques d'exécution.* Les caractéristiques générales de la musique classique arabe peuvent se résumer ainsi : monophonie et hétérophonie, usage des modes rythmiques et mélodiques, union avec le langage et la poésie de la tradition classique, usage d'instruments spécifiques. Actuellement, on compte deux styles principaux : le style oriental, répandu en Egypte, au Liban, en Syrie et en Irak et le style occidental, dérivé de la tradition andalouse, au Maroc, en Algérie et en Tunisie. Le style oriental se caractérise par la très grande place conférée à l'improvisation. En fait, sa forme principale est le *taqsim*, prélude improvisé pour instrument soliste, de rythme libre. Le *taqsim* commence et se termine avec un *maqam* particulier, au registre grave; au contraire, la section médiane se situe généralement dans le registre aigu et effectue fréquemment une modulation vers d'autres *maqamat*. L'équivalent vocal du *taqsim* est le *layali*, vocalise sur les paroles *yā layl, yā'aynī* («Oh nuit, oh mes yeux»). On trouve comme autres formes instrumentales, le *bashraf*, dont les différentes sections sont construites sur des modes rythmiques longs, la *tahmila*, dans laquelle des sections solistes alternent avec des sections d'ensemble, et le *samai*, comprenant également différentes sections et caractérisé par l'usage du mode rythmique homonyme, à 10/4, suivi par une section à 3/4. Les principales formes vocales sont la *qasida*, improvisation soliste sur la forme poétique homonyme, les *muwashshahat*, chants solistes ou d'ensemble, reposant sur des poèmes d'origine andalouse, et le *dawr*, forme d'origine égyptienne composé de nombreuses sections. La musique de la tradition orientale est exécutée par un petit ensemble, appelé le *takht*, qui comprend 5 éléments. Les instruments sont : le *ud* ou luth arabe, le *qanun*, une cithare trapézoïdale à cordes pincées, avec 24 chœurs de cordes triples, le *kaman*, violon de type occidental, le *nay*, flûte droite et le *req*, tambourin à cadre avec 5 rangs de sonnailles. Depuis quelques décennies, dans certaines régions, et particulièrement en Egypte, on utilise des ensembles plus grands, constitués des mêmes instruments, mais en plus grand nombre et des pièces vocales sont exécutées par des chœurs à l'effectif considérable. En outre, l'improvisation est réduite au minimum, au profit de la musique composée. Chaque exécution comprend divers morceaux reposant sur différents *maqamat*. On s'éloigne alors de la tradition remontant aux califats abbassides, qui imposait que chaque *nawba* (suites composées de pièces vocales et instrumentales, de solistes et d'ensemble, exécutées selon un ordre préétabli) s'appuyât sur un unique *maqam*.

En ce qui concerne le style arabe occidental, appelé également style andalou, il faut souligner qu'au cours de la domination musulmane en Espagne, on vit se développer un vaste répertoire organisé théoriquement en 24 *nawbat* (pl. de *nawba*), reposant tous sur un mode différent *(tubu)*. Ensuite, chaque mode était associé à un système complexe d'éléments extramusicaux, mystiques et thérapeutiques. Les textes des *nawbat* étaient construits sur les *muwashshahat*, déjà évoqués, poèmes de forme strophique, répandus en Andalousie. Entre le X^{e} et le XV^{e} s., les populations venant de la péninsule Ibérique, s'établirent dans divers territoires d'Afrique du Nord, en y apportant des éléments de la culture andalouse. Au contact des traditions locales, naquirent trois principaux courants : marocain, algérien et tunisien. Le *nawba* marocain est une suite de chants (*sanai*, sing. *sana*), reposant sur un mode mélodique unique; il consiste en 5 sections (*miyazen*, sing. *mizan*), chacune dans un des 5 modes rythmiques : *bsit, qaim-u-nusf, btayhi, quddam* et *draj*; chaque *mizan* est précédé d'un *tushiya*, prélude instrumental et suit un modèle préétabli d'accélération, qui introduit un élément de variété dans une structure par ailleurs uniforme. Le répertoire *nawba* marocain est exécuté par des instrumentistes-chanteurs qui jouent des instruments traditionnels : le *rebab*, luth à archet, différents *ud*, des luths et des violons, des violes et le *tar*, un tambourin; parfois, on utilise le *darabukka*, tambour d'argile à une peau. Les chants solistes suivent une forme établie, qui ressemble beaucoup à celle des trouvères et des troubadours de l'Europe médiévale. Actuellement, on connaît seulement 11 *nawbat*, dont certains sont incomplets. De nos jours, aucun *nawbat* n'est exécuté entièrement; en revanche, sans ordre spécifique, on exécute de simples sections *(miyazen)* extraites des différents *nawbat*. Le *nawbat* algérien consiste en 9 sections vocales et instrumentales. Cinq de ces sections sont une suite de chants *muwashshahat* et chacune est construite sur un mode rythmique différent; ces sections sont : *al-musaddarat, al-batayhiyat, al-drajjat, al-insiraf, al-makhlas*. Les quatre autres sections font office de prélude, introduction ou interlude. De même, le *nawba* tunisien, ou *malouf*, est constitué d'une série de pièces vocales et instrumentales. Les cinq principales sections vocales, sur des textes *muwashshahat* sont construites sur différents modes rythmiques appelés : *tayhiyat, barwal, draj, khafif* et *khatm*; ceux-ci sont précédés de préludes instrumentaux (*istifatah* et *msaddar*) et par une section vocale *(abyat)*; les sections vocales ou une partie de celles-ci sont séparées par des interludes instrumentaux *(fariqha)*. Toutes les sections font référence à un mode mélo-

dique unique, à part le *tushiya,* interlude instrumental entre le *tayhiyat* et le *barwal,* qui repose sur le mode du *nawba* suivant; cela prouve que, dans le passé, il existait un ordre préétabli pour l'exécution du répertoire entier des *nawbat*. Actuellement, en Tunisie, on ne trouve plus que 13 *nawbat,* en 13 modes mélodiques. Même si le *malouf* tunisien présente les principales caractéristiques des autres expressions de la tradition d'Afrique du Nord, il contient également de nombreux éléments tirés de la musique arabe orientale. Ces éléments, comme les sections instrumentales, furent acquis quand la Tunisie, incorporée à l'Empire ottoman, entra en contact avec la culture des régions orientales du monde arabe.

La Perse

Bamshad, Azad et Barbad sont les noms de trois musiciens ayant exercé sous les Sassanides, la dynastie (224-632) qui unifia la région iranienne et créa un climat favorable au développement culturel du pays. On attribue la mise au point des sept modes principaux et des trente modes secondaires ainsi que la composition de 360 mélodies au plus célèbre des trois, Barbad, qui exerça à la cour du dernier des Sassanides, Khosrô II Parviz, protecteur des arts. L'influence exercée à cette période par la musique persane à l'égard de la musique arabe pré-islamique est signalée par quelques indices : le luth arabe *(ud),* par exemple, semble dériver du luth persan *(barbat)* et on ne peut pas exclure les influences de la musique persane sur d'autres régions.

En 642, l'empire des Sassanides s'écroula sous les coups de l'armée musulmane, et la Perse fut annexée à l'empire islamique : la culture persane devint l'une des composantes les plus importantes de ce qui, de nos jours, est connu comme la culture islamique. La musique se développa dans des conditions plutôt difficiles et, souvent, elle fut interdite du fait d'une hostilité de nature religieuse. A cette époque, du moins en ce qui concerne la théorie, la musique persane connut un développement parallèle à celui de la musique arabe du Proche-Orient; en fait, les œuvres théoriques de al-Fārābī (872-950), Ibn Sina (980-1037) ou Safi ad-Dīn Abd al Mu'min (m. 1257) — déjà évoquées dans le paragraphe consacré à la musique arabe — appartiennent, dans une même mesure, à la réalité musicale des deux cultures (néanmoins, il faut préciser que tous les théoriciens de l'époque adoptèrent la langue et des noms arabes et que, par conséquent, il n'est pas toujours possible de bien situer géographiquement les différents auteurs de ces traités, dans les frontières complexes du monde islamique). Ce n'est qu'après la chute de Bagdad (dévastée par les Mongols en 1258) que les traités musicaux furent rédigés en langue persane. Les auteurs les plus importants furent Qotbaddin Shirazi (m. 1310), Amoli (ayant exercé entre 1334 et 1341), Joriam (m. 1413) et Maraqui (m. 1436), considéré comme le dernier grand théoricien persan de l'Antiquité. A l'époque moderne, la théorie musicale fut codifiée surtout par des chercheurs du XX^{e} s., comme Ali Naqi Vaziri, Mehdi Barkeshli et Hormoz Farhat.

En Iran, on trouve un grand nombre de traditions musicales : de multiples et vives traditions populaires se sont maintenues dans les différentes aires du territoire, parmi les divers groupes ethniques; dans les églises chrétiennes, dans les mosquées et dans les lieux de réunions des confréries mystiques *sufi,* on pratique chants et musiques religieuses. Au mois de Muharran, on assiste aux exécutions du *ta'ziye,* commémoration scénique et musicale du martyre de Hasan et d'Hosseyn (fils de Ali, premier *imām*); des musiques particulières sont ensuite jouées dans les lieux de rencontre *(Zur Khane),* où les hommes se rendent pour des exercices physiques; en outre, dans les cercles culturels et dans les salles de concert des villes, il est possible d'écouter de la musique occidentale, classique et légère. On traitera ici uniquement la musique persane classique contemporaine, qui tire ses origines de la pratique musicale du XIX^{e} s. Sa principale caractéristique est d'être monophonique et hétérophonique, c'est-à-dire constituée par une seule ligne mélodique, parfois énoncée en même temps que ses propres variantes; elle se caractérise également par l'organisation du répertoire d'après le système des *dastgah,* par l'usage d'instruments aux effets particuliers et par la grande importance accordée à l'improvisation.

La musique persane classique est microtonale. En 1920, Ali Naqi Vaziri a établi une division de l'octave en 24 quarts de tons, mettant donc en théorie un système tonal semblable à celui qui prédominait dans la musique arabe. En 1944, Mehdi Barkeshli, influencé par Safi-ad-Dīn, proposa un système de division de l'octave en 22 intervalles. Toutefois, le système tonal effectivement utilisé dans la pratique musicale actuelle ne coïncide pas avec les systèmes mis au point par ces deux théories. En fait, en 1965, Hormoz Farhat, en prenant comme base une série de mesures, releva la présence, dans le système tonal iranien — en plus des intervalles stables de 90 cents, et d'un ton de 204 cents — d'intervalles de seconde neutre dont l'étendue, même s'ils étaient reconductibles à 2 valeurs (respectivement de 135 et 165 cents), apparaissait variable et dépendait de l'interprète; en outre, Farhat releva l'existence de ce système également dans un intervalle plus grand que le ton, d'une étendue d'environ 270 cents. Tout le répertoire musical classique est appelé *radif.* Celui-ci comprend 12 structures ou schémas *(dastgah),* chacun d'entre eux se composant d'une série de pièces *(gusheha)* traditionnellement regroupées. Le mot *radif,* désigne également un des ordres particuliers pour exécuter les *gusheha,* entre chaque *dastgah* : actuellement en Iran, comme cet ordre a été élaboré par divers experts, il en existe différentes variantes, parmi lesquelles celles de Ma'arufi, de Miza Abdollah, de Aqa Hosseyn Qoli et de Saba.

Bien que portant les mêmes noms que ceux donnés aux modes mélodiques, les 12 *dastgah* ne sont pas homogènes du point de vue modal. Le nom qui les différencie se réfère uniquement au nom du mode du premier *gushe* (sing. de *gusheha*), d'une certaine importance, et présent dans le *dastgah* lui-même, le *daramad.* Ce mode, également appelé *gushe* ou *maqam,* se présente sous forme d'une échelle, caractérisée par un certain ordre des intervalles et par des degrés d'une importance particulière : le degré de cadence finale, le premier degré *(aqaz),* un degré de cadence secondaire *(ist),* un degré de déclamation mélodique *(shahed)* et un degré «libre», qui peut-être élevé ou abaissé en fonction du mouvement de la

mélodie *(mutaghayyzer)*. Sept des 12 *dastgah* sont considérés comme primaires, les 5 restants, appelés *avazat,* apparaissant comme secondaires et dérivés des premiers. Le dastgah *Shur* est placé en relation avec les 4 avazat : *Abu Atā, Dashti, Bayat-e-Tork, Afshari;* le dastgah *Homayun* avec le avaz (sing. de *avazat*) *Bayat-e-Esfahan.* Les dastgah restants sont : *Segah, Chahargah, Mahur, Rast-e-Panjgah* et *Nava.* Chacun des morceaux *(gusheha)* représente deux types différents. La présence d'au moins un *gushe* du premier type — ou d'un *gushe* véritable *(shah gushe)* — est indispensable à l'exécution d'un *dastgah* particulier. Les *gushe* du premier type, qui portent chacun un nom, sont de rythme libre, et peuvent être utilisés, soit sur le mode du *dastgah* auxquels ils font référence, soit sur un mode différent. Dans ce dernier cas, afin de rétablir le mode initial du *dastgah,* on ajoute une brève cadence *(forud)* aux *gushe,* qui sont en position finale. Certains de ces *gushe* peuvent figurer dans plusieurs *dastgah;* dans ce cas, on les fait suivre de *forud* différents. Souvent, les *gushe* sont désignés avec des noms de modes (par ex., les *gushe* suivants du *dastgah Shur : Bozorg, Ozzal, Shahnar, Hosseyni, Bayate Kord*). Les *gushe* du second type, appelés également *tekke,* sont des compositions avec une forme mélodique et rythmique particulière, qui utilisent le modèle du *shah gushe* auquel ils sont associés. Ils peuvent se présenter soit avec des schémas métriques réguliers (par ex., *Kereshme, Bartanegar, Naghme*), soit être libres (par ex., *Dobeyti, Jamedaran, Masnavi*).

En plus des *gushe,* l'exécution d'un *dastgah* peut inclure d'autres compositions métriquement déterminée, par ex., le *Muggadima* (un prélude) et le *Pish-Daramad* (pièce précédant les *daramad*), qui utilisent le mode principal du *dastgah* auquel il se réfère, tout en présentant des modulations dans les modes des autres principaux *gushe*; le *Reng,* forme de danse à 6/8, exécutée dans un *tempo* rapide; le *Tasnif,* pièce vocale introduite récemment et souvent d'un auteur utilisant le mode du *dastgah,* mais faisant apparaître également des modulations; le *Chaharmezrab* et le *Domezrab,* deux pièces instrumentales virtuoses, reposant généralement sur une seule formule mélodique. Les *gushe* se repèrent grâce aux modes utilisés et à leur structure mélodique et rythmique *(maye).* Dans certains cas, la structure est uniquement déterminée par le mode, dans d'autres cas, elle est plus marquée sur le plan mélodique. Au cours de l'exécution, le musicien improvise en se fondant sur cette structure, en maintenant les caractères distinctifs et en adoptant souvent la technique de la «centonisation», c'est-à-dire l'association improvisée des fragments et des sections reconnaissables de la mélodie.

■ *L'exécution.* Le *dastgah* peut être réalisé instrumentalement ou vocalement. Dans le premier cas, il est exécuté par un seul instrument ou par un petit ensemble. Les instruments les plus utilisés sont le *santur,* le *setar,* le *tar,* le *kemanche* et le *nay.* Le *santur* est un psaltérion trapézoïdal, muni de 78 chœurs de quadruples cordes disposées sur deux rangées de chevalets mobiles; les cordes sont percutées au moyen d'une paire de baguettes minces, dont l'extrémité est en feutre. Le *setar* est un luth à long manche, muni de 4 cordes mises en vibrations au moyen d'un petit plectre métallique; par sa sonorité délicate, c'est l'instrument préféré pour les passages solistes. Le *tar* est également un luth à manche long, possédant 3 chœurs de doubles cordes; les cordes du dernier chœur ne sont pas accordées à l'unisson comme les autres, mais à l'octave. Le *kemanche* est une vièle à embout, à 4 cordes, et le *nay* est une flûte droite, généralement à 5 trous. L'instrument rythmique de la musique iranienne est le *domback* ou *zarb,* tambour à une peau avec un profil de calice en bois, réalisé au tour. Parmi les autres instruments de la musique iranienne — mais, de nos jours, moins utilisés que dans le passé — on trouve le luth *(ud)* et une cithare trapézoïdale *(qānūn),* tous deux communs aux pays arabes du Proche-Orient.

Dans l'interprétation vocale du *gushe,* le chanteur est accompagné par un ou plusieurs instruments qui répètent, à brève distance, la ligne mélodique improvisée, en réalisant ainsi une sorte de canon; l'exécution vocale du *gushe* peut être également entrecoupée par des reprises instrumentales de larges sections de la mélodie. Le style vocal de la tradition persane est sans égal, et se différencie des styles des aires voisines, non seulement par des caractéristiques générales de timbre, mais également par l'emploi d'ornements particuliers ou par des styles de *vibrato* comme le *tahrir,* obtenu au moyen de changements rapides et continus de la voix, qui passe du registre de poitrine à celui de fausset. Les textes employés de préférence dans les improvisations vocales sont les compositions mystiques des poètes sufi (Jelal ad-Din Rumi, Sa'adi, Araqi).

L'Inde

Au cours des millénaires, la culture indienne a fait preuve d'une extraordinaire vitalité et, tout en assimilant des éléments étrangers, a maintenu des caractères originaux. La multiplicité de la réalité musicale présente sur le continent indien reflète la variété des composants culturels, fruits de la longue et complexe histoire de cette région du monde. Les fouilles effectuées (à partir de 1922) tout au long du cours de l'Indus, à Mohenjo-daro et Harappa, témoignent de la présence, dans le sous-continent, d'une civilisation urbaine, remontant au III^e^ millénaire. Vers 1500 av. J.-C., l'invasion de l'Inde par les populations d'Asie centrale, de langue indo-européenne, eut pour conséquence, dans la région, le développement d'une culture reposant sur les écritures sacrées védiques et le sanskrit. Les siècles suivants verront la naissance des grandes religions : le brahmanisme (IX^e^ s. av. J.-C.) dont l'hindouisme tire ses origines, le bouddhisme et la doctrine de Jina (Vardhamāna, VI^e^ s. av. J.-C.).
Au VI^e^ s. ap. J.-C., la culture indienne se répandit dans une grande partie de l'Asie. A cette époque, on vit apparaître la récitation mélodique des textes védiques, considérés par de nombreux musicologues comme à l'origine de nombreux genres indiens. Au cours du XI^e^ s., tout le sous-continent tomba sous la domination de l'Islam. Au point de vue culturel, le Nord ressentit surtout les influences islamique et persane. L'influence fut la plus forte entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ s., quand des instruments et des genres musicaux arabes furent introduits dans les cours des empereurs Moghols — célèbres pour leur activité musicale — et dans toute l'Inde. La culture et la

technologie européennes se répandirent en Inde au XVI^e s. À part quelques genres «modernes» (comme la musique légère et la musique de film), l'influence de la musique occidentale sur la musique indienne a été jusqu'à nos jours plutôt limitée et superficielle, si l'on exclue l'introduction de plusieurs instruments (violon, harmonium) et, plus récemment, l'amplification électronique. La variété des genres musicaux présents sur le sous-continent indien est extraordinaire, des chants des chasseurs des îles Andaman aux récitations mélodiques des textes védiques; de la musique des pêcheurs du Kerala aux traditions musicales des temples et des cours. Toutefois, plutôt que la présentation sommaire de ces styles (qui, d'ailleurs, attendent d'être étudiés de façon systématique), ce développement sera consacré à l'examen des trois traditions classiques de l'Inde : la tradition musicale de l'Hindoustan, celle du Karnataka et celle du Cachemire. Les traditions de l'Hindoustan et du Karnataka sont plus importantes que leurs noms ne le laissent entendre : en fait, la première tradition constitue un système de référence pour toute l'Inde du Nord, et la seconde, pour l'Inde méridionale. Au contraire, la tradition du Cachemire (Kashmiri Sufyana Kalam), qui, stylistiquement, se situe au croisement des cultures musicales de l'Islam, de l'Asie centrale et de l'Inde est de caractère étroitement local : en fait, cette tradition ne se rencontre que dans la seule région dont elle prend le nom. Chacune de ces trois traditions — qui, hier comme aujourd'hui, désignent la musique de l'élite culturelle du pays — a développé ses propres sytèmes théoriques; toutes les trois utilisent uniquement des genres musicaux monodiques et deux notions principales de base : la notion de mode mélodique (ou type mélodique) et la notion de mode rythmique.

■ *Les traditions musicales de l'Hindoustan et du Karnataka.*

□ *La théorie antique.* Les traditions musicales de l'Hindoustan et du Karnataka offrent de nombreuses caractéristiques communes et, étant donné qu'entre les deux, on ne rencontre de différences appréciables qu'à partir du XIV^e s., il est très probable que leurs racines proviennent d'une tradition unique. Leurs systèmes théoriques dérivent des principaux traités sanscrits, le *Nāṭyaśāstra* de Bharata (II^e s. av. J.-C.-II^e s. ap. J.-C.), le *Brihaddesi* de Matanga (V^e-IX^e s.) et le *Saṅgītaratnākara* de Sarangadeva (1210-1247). Ces traités définissent les éléments principaux de la théorie musicale indienne. L'octave est subdivisée en 22 intervalles microtonaux *(śruti)*, qui, associés à une modalité préétablie, déterminent les 7 degrés *(svara : ṣaḍja, ṛṣabha, gāndhāra, madhyama, pañcama, dhaivata, niṣāda)*, qui composent les deux échelles principales *(grāma)*. En utilisant, en qualité de centres tonaux, les degrés différents de chacune des échelles, on obtient des échelles secondaires *(mūrchanā)* qui peuvent donner — en sélectionnant 5, 6 ou 7 degrés — une série de types mélodiques *(jātis)*, qui sont les archétypes des actuels *rāga*. Dans ces traités, la théorie rythmique est développée comme celle qui concerne les hauteurs : les cycles rythmiques *(āvarta)* sont obtenus par l'intermédiaire de l'assemblage d'unités *(angas)* comprenant, chacune, un ensemble de battements élémentaires *(mātrās)*.

□ *La théorie moderne.* A l'époque moderne, on compte deux notions de première importance utilisées par les deux traditions : le *rāga* et le *tāla*. Le *rāga*, qui, dans le sud de l'Inde, est appelé *rag*, est un mode, de type mélodique, sorte de cadre sur lequel repose une composition ou une improvisation. En général, le *rāga* se présente comme une succession de hauteurs, mais, contrairement à ce qui arrive dans les modes occidentaux, dans le *rāga*, le sens de la direction (ascendant ou descendant) n'est pas obligatoirement uniforme. Le nombre de hauteurs présentes dans une simple octave peut varier de 5 à 7, et le nombre des degrés de la forme ascendante *(aroha)* peut différer de celui des degrés de la forme descendante *(avroha)*. Du point de vue des fonctions spécifiques, les degrés les plus importants du *rāga* sont le *vādī* (ou degré principal) et le *samavādī* (ou degré «co-principal»). Dans certains *rāga*, les différents degrés sont reliés à des formules mélodiques particulières. Les éléments extra-musicaux associés au *rāga* forment un réseau extrêmement complexe. Organisés anthropomorphiquement en systèmes familiaux, avec les pères *(rāga)*, les mères *(rāginī)*, les fils *(putra)* et les filles *(putri)*, les *rāga* peuvent être liés à neuf *rasa* (émotions, états d'âme); en outre, ils doivent être exécutés à des moments prescrits de la journée, lors de périodes particulières ou dans des occasions spécifiques de fêtes. De plus, ils peuvent guérir des infirmités particulières et également être la cause de phénomènes naturels comme la pluie, les incendies, les inondations, etc. Le *rāga* est donc conçu comme une partie d'un ordre cosmique; l'exécution maladroite du *rāga* peut occasionner le bouleversement de cet ordre et provoquer des catastrophes. Les connexions extra-musicales du *rāga* peuvent être observées sous une forme artistique typiquement indienne, les *rāgamala*, caractérisés par un abord singulier de la peinture, de la musique et de la poésie; l'«atmosphère» de chaque *rāga* est illustrée par une série de miniatures auxquelles est alliée une brève pièce poétique. Le nombre de *rāga* est élevé dans les deux traditions, et quelques *rāga* de l'Hindoustan ont des noms semblables à ceux des *rāga* du Karnataka; toutefois, des formes mélodiques similaires ne portent pas toujours les mêmes noms. Au nord, le système de classification le plus courant, idéalisé par Bhatkhande, en fonction du matériel tonal employé, assigne chaque *rāga* à 1 des 10 *thāṭs* (sortes d'échelles heptatoniques). Au sud, la classification est plus complexe du fait que l'on a ajouté les permutations mathématiques possibles des intervalles à la définition des 72 *melas* heptatoniques. Les deux traditions ont en commun la notion de *tāla*, terme désignant un mode rythmique, un cycle d'impulsions rythmiques organisées en groupes avec une hiérarchie d'accents. Pendant l'exécution, quand les phrases de la mélodie se mettent à s'entrelacer avec le cycle rythmique, le *rāga*, ainsi que le *tāla* comportent des réalisations improvisées, complexes et élaborées; au cours de celles-ci — pour le chanteur ou l'instrumentiste réalisant le *rāga*, ainsi que pour le percussioniste élaborant le *tāla*, et également pour le public — il est fondamental de pouvoir se référer constamment à l'articulation du cycle du *tāla*. Pour favoriser la rencontre de telles articulations, un système de calcul

des temps s'est développé, fondé sur le mouvement et sur le battement de la main. Comme le *rāga* et le *tāla,* leurs articulations sont différentes du nord au sud. Les deux traditions montrent des caractéristiques communes en ce qui concerne l'exécution. En fait, aussi bien au nord qu'au sud, la musique est exécutée presque uniquement par de petits ensembles, composés généralement d'un soliste (instrumentiste ou chanteur qui, partant d'un *raga,* exécute une ligne mélodique), d'un percussioniste (élaborant le *tāla*) et d'un joueur de *tampūra* (qui, tout au long de l'exécution, tient le bourdon caractéristique), mais, parfois, également de plusieurs solistes et accompagnateurs. Les deux traditions oscillent entre improvisations et compositions, mais les formes de chacune d'entre elles ont des caractéristiques propres, qui en justifient les développements séparés.

■ *Les formes de la tradition musicale de l'Hindoustan.* L'exécution instrumentale typique consiste dans la réalisation du *rāga,* habituellement développé en trois sections : *ālāp, jor* et *gat.* L'*ālāp* est un prélude improvisé, exécuté en rythme libre par un soliste, avec l'accompagnement de la *tampūra.* Dans cette section — où les capacités techniques du soliste peuvent s'exprimer avec une plus grande évidence — les éléments distinctifs, la structure et les caractéristiques essentiels du *rāga* sont présentés. L'apparition d'un rythme régulier en conclusion de l'*ālāp* marque le début de la seconde période *(jor),* au cours de laquelle la vitesse croît progressivement. Après une partie d'extrême virtuosité *(jhālā),* l'entrée des *tabla* marque le début de la troisième section *(gat)* — également conclue par un *jhālā* — dans laquelle, simultanément avec l'élaboration du *tāla* de la part du percussioniste, le soliste improvise en se fondant pour la première fois, sur une brève composition pouvant également apparaître sous sa forme originale. Les instruments les plus communément utilisés sont le *sitār* et le *sarode,* tous deux luths à cordes pincées, et le *sarangui,* sorte de vièle, la *vichitra vīnā,* sorte de cithare tubulaire (moins employée), le *surbahar,* instrument semblable à la cithare, mais plus grand, l'*esrāj,* autre type de vièle et le *jalatarang,* instrument composé d'un ensemble de tasses de porcelaines remplies d'eau et percutées avec de petites baguettes. A une époque plus récente, on a vu apparaître également le *shenai,* sorte de hautbois. Ces instruments sont constamment accompagnés par les *tabla,* une paire de tambours que l'on peut accorder et par un instrument à bourdon, la cithare *tampūra,* luth à manche long. Les principales formes vocales du Nord sont le *dhrupad,* le *khyāl* et le *thumrī.* Du point de vue formel, l'exécution du *dhrupad,* ressemble à la réalisation instrumentale du *rāga*; il s'ouvre par une section de rythme libre *(ālāp)*; il se développe en une section *(nom tom ālāp)* rythmée, mais métriquement indéterminée, correspondant au *jor* de la réalisation instrumentale du *rāga*; il se conclue avec le *dhrupad* véritable, composition définie métriquement, qui comporte un texte poétique et qui correspond au *gat.* Le *dhrupad* est toujours accompagné par le son du *pakhāvaj,* tambour à 2 peaux. Le *khyāl* et le *thumrī* sont des formes vocales mineures; dans l'une et l'autre, des sections préfixées sont ajoutées aux sections improvisées. Au nord, les techniques d'improvisation musicale constituèrent traditionnellement le patrimoine des corporations de musiciens *(garānās),* qui développaient leurs propres styles d'exécution.

■ *Les formes de la tradition musicale du Karnataka.* L'improvisation joue également un rôle de premier plan dans la musique du Sud. Toutefois, la musique d'auteur, non improvisée, y prend une plus grande importance, et de nombreux noms de compositeurs et d'œuvres sont célèbres. Trois compositeurs sont d'une importance capitale : Syāma Śāstri, Tyāgarāja et Mattusvāmi Dīkshitar; ils sont tous du XVIII^e s. et il est rare qu'un programme de concert ne prévoie pas au moins une de leurs compositions. La musique du Sud est essentiellement vocale, et les concerts uniquement instrumentaux sont beaucoup moins fréquents que dans le Nord. En outre, le répertoire instrumental, est, en grande partie, dérivé du répertoire vocal. Ce dernier est étroitement lié aux pratiques religieuses, et un grand nombre de textes utilisés dans les compositions ont un caractère dévotionnel. La principale forme vocale de la musique du Sud est le *kṛti* (ou *kirtana*), qui s'articule en trois sections différentes : le *pallavi* qui évolue dans deux registres de *rāga,* médium et basse; l'*anupallavi,* limité aux registres medium et alto, et le *charanam,* libre de couvrir la tessiture entière du *rāga.* Le *pallavi* est souvent précédé d'un prélude improvisé *(ālāpana)* et est répété à chaque section du *kṛti.* Vers la fin du *kṛti,* dans lequel sont souvent insérés plusieurs *charanam,* il est possible d'ajouter le *niraval* (improvisation déterminée métriquement et fondée sur un vers de poème) et le *śvara kalpana,* improvisation rythmique ayant pour texte des syllabes, avec une fonction mnémotechnique, associées à diverses formules rythmiques. Une autre forme vocale importante est le *pallavi* (à ne pas confondre avec la section homonyme du *kṛti*). Elle s'articule dans une longue section improvisée *(ālāpana),* une section plus rapide *(tānam)* et le *pallavi* lui-même, qui prévoit la présence d'un texte et la réalisation du *tāla.* Le *padam* et le *jāvali* sont des formes mineures. En général, dans l'exécution des formes vocales, la voix est accompagnée par le violon, par le *mṛidangam* (tambour à deux peaux aux membranes que l'on peut accorder) et par l'inévitable *tampūra.* Parfois, au cours de l'exécution, on utilise d'autres instruments rythmiques, comme le *ghatam,* jarre de terre cuite, et le *kanjira,* tambour à cadre. Les instruments habituellement employés par les solistes sont : la *vīnā,* luth à cordes pincées et à long manche, la flûte traversière, le violon et le *jalatarang.* Ces instruments reprennent le répertoire vocal et sont accompagnés par des ensembles du même type que ceux utilisés pour un même répertoire. En Inde du Sud, on peut également écouter des concerts exécutés par des ensembles instrumentaux composés d'un ou de deux *nadaswaram* (sorte de hautbois de grande taille) et par une *clarionet* (clarinette occidentale ordinaire). Ces instruments sont fréquemment accompagnés par le *tavil,* tambour à deux peaux. Souvent, la musique du Karnataka est un support pour le *Bharata natyam,* l'un des genres fondamentaux de la danse indienne.

■ *Les formes de la tradition musicale du Cachemire.* La troisième tradition musicale du sous-continent indien est celle du Cachemire (Kashmiri Sufyāna Kālam ou Kashmir Sulyāna Mūsīqī); elle s'est développée probablement à la fin du XV^e s., dans

les cours des dominateurs musulmans, pendant la période des plus grandes splendeurs de la culture locale, correspondant au règne du sultan Zainul Abidin. Les cours des sultans du Cachemire furent les points de rencontre pour les musiciens originaires d'Inde, de Perse et d'Asie centrale. Bien que possédant des caractères propres, la musique du Cachemire englobe des éléments musicaux des aires adjacentes et reflète l'atmosphère cosmopolite des cours où elle se développa. Comme les musiques de l'Hindoustan et du Karnataka, la musique du Cachemire est une musique d'élite, mais, outre sa fonction de divertissement, elle assume également un rôle rituel et religieux et est exécutée pendant les *Mehfils,* réunions de prières des Soufis musulmans. La musique du Cachemire est une musique modale. Le mode mélodique est appelé *maqām,* mais certains musiciens l'appellent aussi *rāga.* Le *maqām* est caractérisé par une échelle avec une structure particulière d'intervalles; les degrés y sont organisés hiérarchiquement : les plus importants étant le degré final, le *wadi* (ou degré principal) et le *samawadi* (degré «co-principal»).

L'identification de chaque *maqām* — même lorsqu'il partage avec d'autres modes l'échelle mélodique et les degrés principaux — est toujours possible grâce à la présence de formules mélodiques particulières. Actuellement, il existe 36 *maqāmat,* mais, dans le passé, il y en avait beaucoup plus; certains d'entre eux, les 12 principaux, sont associés aux signes du zodiaque, et on peut noter qu'ils ont des propriétés thérapeutiques et représentent les cris de certains animaux. Les 36 *māqamat* sont tous exécutés à des moments et dans des circonstances préétablis. Certains *maqām* du Cachemire ont des noms semblables aux *maqām* du Proche-Orient, d'autres portent les noms de *rāga* de l'Hindoustan. Le système rythmique de la musique du Cachemire est organisé en 14 modes rythmiques *(tāla),* composés de 4 à 32 temps. Une exécution consiste en une «suite» de pièces modalement homogènes et ordonnées selon le mode rythmique utilisé; la suite (appelée également *māqam*) s'ouvre avec un prélude instrumental *(shakl)* suivi par une série de chants, dont le premier sur un *tāla* qui compte le plus grand nombre de temps, le dernier sur des *tāla* plus courts. La suite est exécutée par de nombreux chanteurs-musiciens, qui s'accompagnent tous avec leur propre instrument. Les instruments sont : le *santur*, psaltérion trapézoïdal comprenant 78 chœurs de quadruples cordes et joué en général par le chef de l'ensemble, un ou plusieurs *setar* (luth à 9 cordes) et le *dokra,* nom qui désigne les *tabla* indiens, récemment introduits également au Cachemire. La Kashmiri Sufyāna Kalām, bien qu'ayant de nombreux points communs avec la musique de l'Hindoustan (surtout dans le domaine de la théorie musicale), est liée, par ses caractéristiques essentielles (notamment le concept de suite), à la musique arabe du Proche-Orient.

La Chine

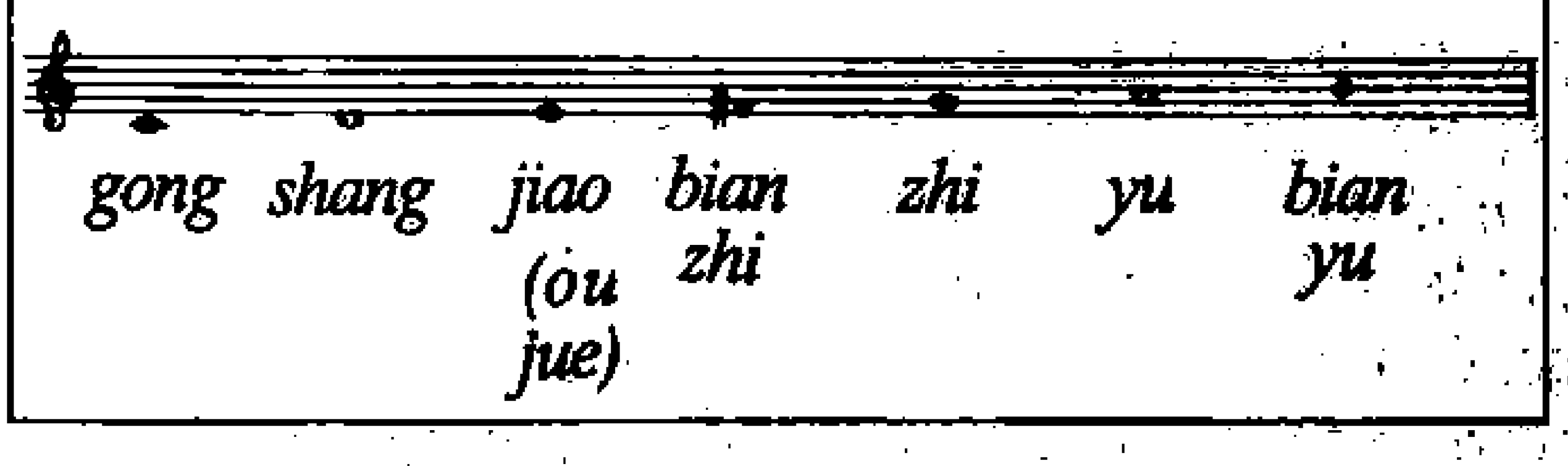
■ *Histoire.* La tradition fixe les débuts de l'histoire musicale chinoise à la date précise de 2697 av. J.-C., mais les premiers témoignages archéologiques concernant la musique ne remontent pas avant le début du second millénaire av. J.-C. Il s'agit de répertoires datant de la dynastie Shang (1766-1122 av. J.-C.); ils consistent en fragments d'os incisés, sur lesquels sont gravés des verdicts d'oracles, dont les idéogrammes contiennent des signes interprétables comme des représentations de tambours ou d'autres instruments de musique. En revanche, les écritures remontant à la dynastie suivante, Zhou (1122-221 av. J.-C.) contiennent des références directes à des événements musicaux. La destruction des sources écrites, perpétrée au cours de la dynastie Qin (221-206 av. J.-C.) est compensée par l'abondance des écrits de la période Han (206 av. J.-C. - 221 ap. J.-C.) et par la tradition, apparue à cette époque et développée par la suite, consistant à rédiger des copies des textes plus anciens. Il existe ainsi divers documents, rédigés au X^e^ s. ou plus tard, et qui peuvent contenir, dans certaines parties, des copies de textes remontant au II^e^ s. ap. J.-C., ou jusqu'au premier millénaire av. J.-C.

Ainsi, la dynastie Han constitue-t-elle le meilleur point de référence pour la recherche sur la musique chinoise. Des allusions à la musique sont contenues dans les chroniques de la dynastie, dans les manuels rituels, dans les biographies et dans les œuvres philosophiques. Grâce aux recueils poétiques anciens, nous savons que l'argument des chants était l'amour, la divinité et la satire politique. Dans d'autres sources, nous apprenons que toutes les cours réclamaient des danses et des musiques adaptées aux cérémonies et aux différents divertissements. Pendant la dynastie Han, on institua l'Office impérial de la musique (*Yuefu*), pour enregistrer et cataloguer tout ce qui concernait la musique et les acquisitions scientifiques dans le domaine des études acoustiques; en outre, on assista à l'augmentation de l'influence des cultures «externes», provenant d'Asie centrale, sur la musique chinoise. Il s'ensuivit une période d'invasions et de crises (le «Moyen Age» chinois), qui entraîna la division de l'empire en royaumes autonomes.

La Chine fut réunifiée sous la dynastie Sui (589-618) et, sous la dynastie Tang (618-907), elle atteignit le sommet de son développement. De cette époque, il reste les listes impériales des dix sortes de musique *(shih pu chi),* avec des descriptions d'instruments, de costumes et de répertoires des groupes musicaux ayant exercé à la cour impériale, dans la ville de Changan. Un groupe provenait de Samarkand, un autre de la haute plaine du Pamir, et un autre de Boukhara, en Asie centrale. Le long des routes commerciales, découvertes ensuite par Marco Polo, arrivèrent des musiciens de Tourfan, Kachgar et Kiuechan. Certains groupes, venus d'Inde et de Corée, rejoignirent la cour chinoise; un groupe chercha à mêler des éléments de la tradition chinoise avec des éléments du centre asiatique; d'autres musiciens, chinois, tentèrent de récupérer la plus ancienne expression musicale de leur pays; et le dixième des ensembles musicaux enregistrés sur ces listes, se consacra au vaste répertoire de musique chinoise contemporaine. Le caractère international de la culture chinoise des périodes Sui et Tang est attesté, entre autres, par le fait que peu de tavernes de l'époque pouvaient penser prospérer sans les prestations de musiciens et de danseurs étrangers, et que certains écrivains conservateurs parlaient de trahison

de la culture chinoise en faveur de celle de l'Occident (ou en faveur des goûts importés grâce aux routes marchandes du désert ou de la mer). Les écoles les plus célèbres pour la formation des musiciens et des danseurs de cour se trouvaient dans le quartier de la capitale, appelé «le Jardin des poiriers» *(Li Yuan).* Au temps des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes (907-959), les fastes de la cour impériale disparurent, ruinés par les guerres et les invasions; les habitants du Jardin des poiriers, et des centaines d'autres artistes, furent ainsi contraints à se produire dans les théâtres publics et dans les maisons de thé, adaptant donc leur style à un goût plus populaire. En outre, à cette période, ils commencèrent à employer des instruments et des musiques d'origine mongole. A l'époque suivante, celle de la dynastie Song (960-1279), la stabilité politique permit la publication d'un plus grand nombre d'œuvres musicales et une réapparition de la pratique musicale de cour, avec, en toile de fond, une continuelle expansion de l'activité théâtrale et musicale citadine. Lors de la dynastie mongole Yuan (1279-1368), la musique liée aux représentations théâtrales devint la forme la plus importante, et continua à fleurir et à se développer au cours de la dynastie Ming (1368-1628) et Qing (1644-1911). Avec la chute de l'Empire, la musique chinoise acquit une réputation de plus en plus grande, justement sous des formes théâtrales, et on assista à une phase d'expérimentation vers de nouvelles directions formelles et de mélange avec le langage musical occidental. Après la proclamation de la République populaire de Chine (1949), une esthétique marxiste-léniniste s'affirma dans tous les arts et, dans le domaine musical, il y eut des tentatives de représenter la lutte des classes à travers la composition d'œuvres concernant les questions posées par le socialisme, ou par la récupération des traditions musicales locales. Alors qu'avec un tel processus, la musique des minorités devenait du domaine public, les directives dominantes pendant la période de la Révolution culturelle en empêchèrent le développement. En 1980, la Chine s'est montrée en mesure de réaliser un nouvel équilibre (potentiellement précieux) entre les traditions historiques et les exigences actuelles.

■ *Théorie.* Comme on l'a vu précédemment, les écrits du X^{e} s. contiennent des copies de textes sûrement plus anciens. On peut affirmer que la théorie musicale chinoise commence avec le mythe des origines de la musique, au cours du III^{e} millénaire av. J.-C.; ce mythe décrit la construction de tubes en bambou «générateurs» *(lu),* déterminant les notes fondamentales de l'échelle musicale. En Chine, tout comme dans d'autres civilisations antiques, on attribua à la musique des pouvoir particuliers : par exemple l'«accord» des tubes de bambou «générateurs» était réalisé de façon à ce que l'empereur soit, justement, en accord avec l'univers et avec le rythme des saisons. Des philosophes comme Confucius (551-479 av. J.-C.) se prononcèrent plusieurs fois sur la qualité éthique et spirituelle de la musique, et d'ailleurs, dénoncèrent les dangers de son utilisation impropre. Les conventions esthétiques et les rituels relatifs à la musique continuèrent à être l'objet de discussion entre les érudits, si bien que, jusqu'à la compilation (II^{e} s. av. J.-C.) d'œuvres comme le *Livre des rites (Li chi)* et le *Livre de la musique (Yueh chi),* les bases théoriques et acoustiques de la musique chinoise ne purent se consolider. Le texte original du *Livre de la musique* — en admettant qu'il ait réellement existé — n'a pas été conservé, mais les sections consacrées à la musique des versions postérieures du *Livre des rites* et d'autres œuvres fournissent de nombreuses informations sur la plus ancienne science musicale chinoise. Dans une tombe découverte en 1978, on a retrouvé 124 instruments de musique, parmi lesquels un ensemble de 64 cloches et 32 carillons de pierre; les cloches étaient incisées de façon très particulière en rapport avec leur son, et portaient la date de construction (433 av. J.-C.). Les systèmes d'intervalles chinois furent traditionnellement décrits comme générés par des séries de quintes obtenues grâce à la différente pression de l'air dans un tube de longueur variable. Un degré de base s'obtient en soufflant dans un tube fermé à une extrémité; en soufflant avec plus de puissance, le même tube produira un son à la douzième supérieure (une octave plus une quinte). En construisant un tube d'un tiers plus long que le précédent, on obtiendra un son d'une quinte inférieure à l'original; ainsi, en disposant de tubes tour à tour plus longs (ou plus courts) d'un tiers que le précédent, on pourra produire douze sons non tempérés, semblables à ceux en usage dans la Grèce antique et dans la musique occidentale à ses débuts. Les inscriptions sur les cloches du V^{e} s av. J.-C. indiqueraient, d'ailleurs, que les théoriciens chinois étaient en mesure de formuler de tels système également au travers de la subdivision d'une corde (comme en Grèce); toutefois, l'énonciation conventionnelle des degrés, contenue dans les sources disponibles, fait toujours référence à des tubes sonores. Les douze sons possèdent un nom individuel (comme nous, nous distinguons le *do* du *ré);* avec ce vocabulaire tonal, il est possible de parvenir à reconstituer une échelle de 7 notes, qui comprend un noyau de 5 sons *(wusheng)* et deux sons mutants *(bian).* L'échelle de base (en partant du *do,* par exemple) peut être transposée sur d'autres degrés, et chaque échelle possède 5 points d'inversion modale, qui correspondent aux sons du noyau pentatonique; chacun d'entre eux peut donc devenir la tonique *(gong)* du nouveau mode.



Les expériences acoustiques, qui se succédèrent tout au long de l'histoire chinoise, parvinrent, entre autres, à des formules mathématiques relatives au tempérament égal; toutefois, celui-ci ne fut accepté dans la pratique chinoise, qu'à une époque récente, quand cela devint nécessaire, en cas de mélange avec la musique et les instruments de la tradition occidentale.

■ *Instruments.* Le système musical le plus connu de classification des instruments est celui qui distingue 8 timbres *(pa yin),* en considérant les divers matériaux de construction : l'argile, la courge, la pierre, les métaux, la peau, le bois, le bambou et la soie. Un tel système, taxinomiquement utile, mais fondamentalement inadéquat, bien que choisi par les philosophes,

ne rencontra pas la faveur des musiciens, qui préférèrent considérer le mode de production sonore, en faisant concrètement la distinction entre les instruments à vent, à cordes et à percussion. Nous nous référerons de façon indicative à la taxinomie du système classique, tout en concentrant cependant l'analyse sur les instruments encore en usage actuellement. Dans les familles d'instruments en argile, on trouve les flûtes globulaires *(xuan)*, découvertes dans des lieux archéologiques datant du II^e^ millénaire av. J.-C. Les carillons *(bianqing)* appartiennent à la famille des pierres, car ils sont faits dans ce matériau, et les ensembles de cloches *(bianzhong)* — découvertes également lors des premières fouilles réalisées sur ces lieux — font partie de la famille du métal. Puis, à partir du V^e^ s. av. J.-C., on possède une grande quantité d'informations sur la richesse instrumentale de la Chine ancienne, grâce aux ouvrages, aux écrits et aux bas-reliefs. Le terme taxinomique de courge se réfère au *sheng* (ou *sceng*), orgue à bouche, construit à l'origine, justement avec une courge qui fonctionne comme un réservoir : dans celle-ci, on a creusé un trou pour l'émission de l'air qui passe ensuite dans environ 17 tuyaux de bambou. Chaque tuyau du *sheng* est doté d'une anche métallique, qui produit un son quand l'unique trou du tuyau vient à être fermé, permettant ainsi à l'air de le traverser. C'est cet instrument qui, plus tard, sera introduit en Europe, entraînant la construction d'instruments similaires, comme l'accordéon, l'harmonium et l'orgue à anches libres. La version chinoise fut utilisée dans un but mélodique, bien que celle-ci produise des harmonies, généralement en quartes ou en quintes. Le son du *sheng* peut être continu, puisque l'anche libre permet de produire des sons, soit en inspirant, soit en expirant. La famille des instruments en bambou comprend la flûte traversière *(yi)*, la flûte droite *(xiao* ou *hsiao)* et l'ancienne syrinx *(paihsiao)*. Les flûtes traversières en usage actuellement sont dotées d'un trou supplémentaire, placé entre l'embouchure et les trous pour les doigts, et recouvert par une membrane qui, sollicitée par la colonne d'air, produit un bourdonnement caractéristique.

L'évocation taxinomique de la soie désigne tout d'abord une variété de cithare semi-tubulaire ; parmi celles-ci, la plus connue en Occident est le *k'in* (avec 7 cordes de soie) qui apparaît souvent sur les peintures montrant des sages confucéens, bien qu'il soit probable que Confucius ait, en réalité, utilisé un instrument différent. Les positions des doigts sont indiquées par 13 entailles, disposées le long des 120 cm de l'instrument, laqué de noir. Les cordes sont pincées par les doigts de la main droite, pendant que des mouvements de la main gauche fixent les hauteurs, effectuent des embellissements et obtiennent des sons harmoniques et des *glissandi*. Les indications relatives à une telle variété de mouvements de cette main ne furent évoquées dans la notation musicale, qu'au plus tôt au VI^e^ s. ap. J.-C., alors que le *k'in* existait depuis plus de mille ans. Un autre instrument ancien (qui n'est cependant pas resté aussi populaire) est la cithare *se*, à 25 cordes, avec des chevalets mobiles. Les variantes *zheng* de cette cithare, de 13 à 16 cordes, semblables au *koto* japonais et au *kayakuem* coréen, sont désormais utilisées comme instruments solistes ; la majeure partie d'entre elles possèdent des cordes de métal et également de soie.

Parmi les luths à cordes pincées chinois, le *p'ip'a* est peut-être le plus ancien : importé de Chine autour du VI^e^ s., grâce aux routes commerciales d'Asie centrale, il devint un instrument très célèbre, du fait de son rôle de soliste et de son répertoire «à programme». Les exemplaires utilisés actuellement sont munis de 4 cordes de soie (ou de nylon) ; le manche est divisé en 4 grosses frettes et d'une autre douzaine de frettes placées le long du corps piriforme de l'instrument ; avec les ongles de la main droite et les doigts de la main gauche, on peut obtenir du *p'ip'a* toutes les variétés sonores de la guitare occidentale. Parmi les autres instruments à cordes propres à la tradition plus populaire, on peut citer en premier lieu, le luth plat, «en forme de lune» *(yuejin)*. Il a actuellement 10 frettes et une caisse de bois ronde qui produit un son étonnamment brillant, comme si, à l'intérieur, était fixée une fine bande de résonance métallique. Le *sanxian* est un luth à 3 cordes, avec un manche sans frettes et un corps constitué d'un châssis de bois, recouvert de peau de serpent. Le plus répandu des instruments à archet est une variante à 2 ou 4 cordes du *huqin* (ou *hu-k'in*), dont le manche traverse, comme une broche, le corps de l'instrument ; cela permet à l'archet de passer entre les cordes (très relevées) en utilisant à la fois les deux côtés des crins. Cela permet également une plus grande flexibilité dans le son et dans la production du *vibrato*, car les doigts se déplacent sur les cordes qui ne touchent pas le manche. Un autre instrument à cordes est le *yang-k'in*, psaltérion frappé avec deux baguettes flexibles, probablement introduit en Chine par les navigateurs arabes, entre le XVII^e^ et le XVIII^e^ s.

Gongs plats, cymbales, crotales, ainsi que tambours en tous genres apparaissent en grand nombre dans la pratique musicale chinoise. Parmi les instruments à percussion, le plus singulier est le *banku*, tambour circulaire fréquemment utilisé dans l'opéra et la «musique narrative» (répertoire vocal de ballades, de contes, d'histoires, de légendes, etc.) ; dans cet instrument, la peau est tendue par une série de coins en bois, de sorte qu'au centre, il ne reste qu'un petit espace vide : de cette façon, les petites baguettes de bois utilisées pour la percussion peuvent produire, soit un son ordinaire de tambour, soit un son sec comme un claquement. Les gongs utilisés également dans l'opéra *(luo)* sont aussi dignes d'intérêt : leur superficie est incurvée sauf au centre, qui permet la production d'un son tendant à monter ou à baisser. Enfin, on peut citer les instruments à vent à anche double. Le plus ancien est le *guan*, qui semble avoir été introduit en Asie centrale dans les orchestres de cour, avant d'apparaître au Japon et en Corée. Un instrument plus connu est le *sona*, qui provient du monde arabe et a fait son apparition en Chine plus tard, au XVI^e^ s., dans de nombreux répertoires théâtraux et locaux.

■ *Pratiques d'exécution*. On peut retrouver des traces relatives à la musique ancienne et à la musique de cour chinoise principalement dans les traditions musicales ayant survécu au Vietnam, en Corée et au Japon. Dans la Chine actuelle, le noyau de la vie musicale est représenté plutôt par l'opéra, qui retiendra donc notre attention. Les formes musicales pour

le théâtre ont toujours existé en Chine, mais leur plus grand développement n'est attesté clairement qu'à partir du XIII[e] s. : le terme générique désignant l'opéra est *xiqu*. L'opéra aristocratique, *kunqu*, avec ses formes poétiques classiques et son accompagnement délicat, subit la concurrence du *yiyangqing*, plus redondant, et des opéras locaux, *bangziqiang* (appelés ainsi, à cause des castagnettes, *bangzi*, utilisées par le chef d'orchestre pour signaler les changements de la musique pendant la représentation). A partir du XVIII[e] s., le genre principal fut appelé *pihuang*, terme qui semble une contraction des noms relatifs aux deux styles vocaux (*xipi* et *erhuang*) sur lesquels repose la musique d'opéra. Quand on évoque l'évolution de la musique d'opéra, il convient de se rappeler que chaque région a développé un style spécifique, comme un dialecte particulier; quand un groupe de théâtre devait se produire en dehors de son district d'origine, il pouvait se servir de mélodies reconnaissables par n'importe quel public, ou d'airs particuliers conventionnels, pour que l'auditoire puisse saisir le contenu émotif et dramatique d'une scène, même s'il ne comprenait pas le sens des paroles. Toutefois, dans ses expressions régionales, l'opéra jouit d'une grande faveur, et le répertoire de Pékin est, peut-être, le plus connu du public occidental. Outre les récitatifs, accompagnés par le son des percussions, par les danses et par des pièces musicales de virtuosité, les opéras comprennent également des airs vocaux — en général, exécutés dans les styles *xipi* et *erhuang* — dont la signification est éclairée par la nature de l'accompagnement rythmé *(ban)*. Ainsi, l'emploi de nombreuses conventions musicales, facilement compréhensibles permet-il de créer des opéras dont la progression dramatique peut être suivie par une grande variété d'auditeurs. De nos jours, l'opéra tire son inspiration de nouvelles formes et de sources dramatiques diverses. De nouveaux instruments et styles de danse ont été introduits; toutefois — dans cette forme de la musique chinoise — on retrouve la même volonté de communiquer avec un public hétérogène. Dans la rue et sur les routes, la tradition des «chants narratifs» et la musique populaire en général gardent leur vitalité, comme du reste, les divers genres classiques.

Mais, de nos jours, la Chine doit confronter ses plus ancienne traditions à un nouvel «élément étranger», l'Occident, avec une meilleure connaissance de l'existence de cultures marginales multiples, au sein de son territoire; en outre, elle doit prendre en compte le rôle des moyens modernes de communication de masse. Les tendances fondamentalement linéaires et rythmiques de la musique chinoise ne sont pas encore facilement adaptables au goût occidental, enclin à la densité harmonique. Néanmoins, on a pu observer que les bases théoriques essentielles des deux traditions sont similaires; en outre, la Chine (à la différence du Japon) fait usage de formes thématiques ou orientées de manière strophique, qui s'accordent bien avec les conceptions des compositions occidentales.

Le Sud-Est asiatique

Le Sud-Est asiatique comprend, outre la région continentale formée par la Birmanie, la Thaïlande, le Laos, le Cambodge et la Malaysia, également les îles de l'Indonésie et des Philippines. La configuration ethnique, linguistique et culturelle du Sud-Est asiatique est extrêmement complexe. Les nombreuses langues parlées de cette région peuvent se regrouper en 3 familles principales : le groupe malayo-polynésien, tibéto-birman et austro-asiatique. Au cours de l'histoire, la majeure partie de cette aire a subi l'influence de l'Inde et de la Chine, et certaines régions ont subi celle de la culture islamique; à une époque plus récente, cette partie du monde a subi un intense processus d'occidentalisation. Du point de vue musical, malgré l'hétérogénéité des styles, des genres, des techniques et des instruments, il existe des caractéristiques communes à l'aire entière, qui permettent de la considérer comme une unité. Ces caractéristiques consistent dans la présence d'instruments de la famille des carillons de gongs (en général, constitués par des séries de gongs accordés, souvent à mamelons) ou d'instruments à plaques métalliques, enfin, d'ensembles musicaux qui fonctionnent selon le principe de la stratification polyphonique. Dans ces ensembles, les instruments, ou groupes d'instruments, exécutent simultanément certaines versions de la mélodie principale, différentes par leur rapidité ou, mieux, par leur scansion rythmique, ou, ponctuellement, des moments particuliers de la mélodie; le résultat d'ensemble est justement une structure polyphonique, à plusieurs niveaux. On abordera ici seulement des aspects de la culture musicale du Sud-Est asiatique : la musique de l'Indonésie (le *gamelan* de Java et de Bali) et la musique traditionnelle de Thaïlande, du Cambodge, du Laos et des Philippines. En revanche, la culture musicale vietnamienne ne sera pas abordée, à cause de son affinité avec la musique chinoise.

■ *L'Indonésie : le «gamelan» de Java et de Bali.* L'indonésie est constituée d'un archipel d'environ 3000 îles habitées, comptant une population globale qui dépasse les 100 millions d'habitants et un complexe linguistique fractionné en plus de 250 idiomes différents. La musique indonésienne est très différenciée, tout comme sa culture; notre description mettra en évidence les traditions musicales de Java et de Bali, c'est-à-dire celles qui sont les plus importantes, culturellement et historiquement. En général, l'histoire de la culture indonésienne est divisée en quatre périodes principales. 1) *La période préindienne*, qui va de l'époque de la migration des Indonésiens, venant des régions méridionales de la Chine (l'actuelle province de Yunan) et de leur installation dans l'archipel, autour de 1500 av. J.-C., jusqu'aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Cette époque est caractérisée par la présence de religions animistes, par l'apparition des carillons de gongs et du théâtre d'ombres *Wayang*. 2) *La période indienne*, de l'apparition des premiers missionnaires bouddhistes et hindous à Sumatra, vers le I[er] s. ap. J.-C., jusqu'à l'avènement de l'Islam, au XII[e] s., dans la péninsule malaise et à Sumatra, et au XV[e] s., à Java. Cette période vit l'introduction de nombreux éléments de la culture indienne et leur profond enracinement dans la culture indonésienne. Sumatra devint un centre de l'enseignement bouddhique; c'est à Java que certains des plus importants monuments bouddhistes *(Borobudur)* et hindous *(Perambanan)* furent érigés; les récits épiques du *Ramayana* et du *Mahabharata* furent traduits en javanais et procurèrent les premiers

sujets pour le théâtre *Wayang*. 3) *La période islamique,* du XII[e]-XVI[e] s. à nos jours, caractérisée par un processus d'islamisation à différents niveaux, dû à la stratification sociale et à la configuration géographique; dans certaines aires (comme Halmahera et Sumatra) ce phénomène fut profond; dans d'autres régions (Java), il s'avéra plus superficiel, et, dans d'autres territoires encore (Bali), il ne se vérifia pas complètement. Cette période, de toutes façons, vit l'introduction de nombreux usages musulmans et les récits islamiques commencèrent à faire partie du répertoire *Wayang;* les traditionnelles réserves islamiques confrontées à la musique et au théâtre durèrent peu et n'empêchèrent pas leur développement. 4) *La période occidentale,* qui commence au XVI[e] s., avec l'apparition des colonisateurs portugais, anglais et hollandais et qui dure encore. Celle-ci vit l'introduction de la culture et de la technologie occidentale, événement qui a profondément influencé le style de vie des Indonésiens et qui, depuis le début du XX[e] s., conditionne également, et de plus en plus, l'évolution des arts. Dans la culture actuelle, on retrouve les caractères de toute cette époque. La musique fait partie intégrante de la culture indonésienne et forme un contexte unique, avec le théâtre, la danse, la religion, le langage et la littérature. A Java et à Bali, les orchestre *gamelan* accompagnent les représentations du théâtre de marionnettes *(wayang kulit)* ou les drames dansés *(wayang wong)* ou d'autres formes de danses. Ces représentations peuvent faire référence, comme on l'a déjà montré, aux mythes hindous du *Ramayana* et du *Mahabharata,* à des narrations musulmanes comme *Amir Hamzah,* ou encore aux aventures de Panji, héros de la tradition indonésienne. Ces récits, qui contiennent l'essence des concepts religieux et philosophiques, régissent le développement de l'action, de la représentation et de la musique. La musique de Java et de Bali est caractérisée par la présence d'ensembles instrumentaux, les *gamelan,* composés principalement d'idiophones; des gongs accordés, en forme de «chaudron», et des plaques métalliques sont réunis en séries complexes ou en carillons de gongs. Un traitement séparé des deux *gamelan,* balinais et javanais, se justifie par l'existence de différences particulières entre les deux expressions musicales, bien que la première soit dérivée de la seconde.

■ *Java.* La musique javanaise repose sur deux systèmes d'intervalles : le *pelog* et le *slendro.* Dans le premier, heptatonique, il existe une différence notable entre les intervalles les plus grands et les plus petits. Dans le système *slendro,* pentatonique, les différences d'étendus des intervalles sont, au contraire, moins prononcées. On peut noter que, ni le genre *pelog,* ni le *slendro* ne désignent un modèle spécifique d'intervalle, mais se limitent à fixer un critère général pour l'accord des instruments à sons fixes, même si cet accord varie ensuite dans la pratique de chaque *gamelan.* En général, au centre de Java, un *gamelan* complet comporte deux séries d'instruments, l'une accordée en *pelog,* et l'autre en *slendro;* les deux genres ont pourtant une note commune, appelée *tumbuk,* qui sert de transition pour passer d'un genre à l'autre. Chacun des deux systèmes donne naissance à d'autres modes, appelés *patet,* caractérisés par des notes déterminées, hiérarchisées, et par des formules cadentielles typiques. Le genre *slendro* comprend trois *patet : nem, sanga* et *manyura,* dont les formules cadentielles conduisent respectivement à la 2[e], à la 4[e] et à la 5[e] note du système; alors que le *pelog* permet la déclinaison de trois autres *patet : lima, nem* et *barang,* cadencés respectivement sur la 1[re], la 5[e] et la 6[e] note du système; on peut encore noter que chaque *patet* du genre *pelog* n'utilise que 5 notes sur les 7 à sa disposition. L'actuel *gamelan* centro-javanais est le résultat d'un processus évolutif pluriséculaire, partant de l'ancien *gamelan mungan,* tritonique, puis du *gamelan kodok ngoren,* pentatonique, pour arriver au *gamelan carabalen,* hexatonique et au *gamelan sekati,* heptatonique. L'actuel gamelan centro-javanais comprend jusqu'à 75 instruments de types suivants (le nombre d'instruments de chaque gamelan au complet est indiqué entre parenthèse, en précisant, si ce sont des instruments accordés selon le genre *pelog,* ou selon le genre *slendro*) :

— IDIOPHONES. Gongs seuls, suspendus verticalement : *gong agung,* le gong ayant les plus grandes dimensions, et dont le diamètre peut atteindre jusqu'à 1 m (2); *gong suwukan,* de dimensions plus petites (de 4 à 6); *kempul,* de dimensions réduites (11). Gongs simples, suspendus horizontalement : *kenong japan,* le plus grand, monté sur des lanières croisées sur un cadre de bois (2 ou 3); *Kenong,* semblable au *japan,* mais plus petit (11); *ketuk,* gong en forme de chaudron, petit (2); *kempyang,* paire de petits gongs en forme de chaudron, accordés en *pelog* (2); *engkuk* et *kemong,* petits gongs, en forme de chaudron, accordés en *slendro* (2). Carillons de gongs en forme de chaudron, suspendus horizontalement : *bonang,* carillons de gongs bombés, en forme de chaudron, sur des cordes croisées dans un grand cadre de bois; il en existe trois tailles, accordées à différentes octaves : *bonang panembung,* à tessiture grave (2); *benang barung,* de tessiture moyenne (2); *bonang panerus,* de tessiture aiguë (2). Des plaques métalliques : *saron,* séries de plaques métalliques appuyées sur une caisse de bois. Il en existe trois tailles, accordées à plusieurs octaves : *saron demung,* grave (4); *saron barung,* médium (8); *saron panerus* ou *peking,* alto (2). *Gender,* plaques métalliques suspendues sur des résonateurs. Elles existent en trois dimensions, de différentes tessitures : *gender panembung* ou *slentem,* grave (2); *gender barung,* médium (3); *gender panerus,* alto (3); *gong kemodong,* paire de lames de bronze, à surface saillante, suspendue sur un résonateur d'argile; elle est utilisée pour remplacer le gong (1). Xylophones : *gambang,* lames de bois posées sur un châssis en forme de berceau (3).

— CORDOPHONES : *celempung,* cithare à cordes pincées (3); *rebab,* luth à archet (2).

— AÉROPHONES : *suling,* flûte droite (3).

— MEMBRANOPHONES : *kendang gending,* tambour à deux peaux avec lanières, en forme de baril (1); *ketipung,* semblable au précédent, mais plus petit (1); *ciblong,* semblable au *ketipung,* mais encore plus petit (1).

En plus de ces instruments, on trouve également un chœur masculin, *gerongan,* et 3 chanteurs solistes, *pesinden.* La majeure partie des instruments du *gamelan* sont à tempérament fixe, toutefois le *rebab,* le *suling,* tout comme le chœur et les solistes *pesinden,* font usage de degrés ajoutés, appelés sons vocaux. La

mélodie principale, *pokok*, est exécutée de préférence sur les instruments des groupes *saron*, alors que les développements de cette mélodie sont confiée aux instruments des groupes *gender* et *bonang*, au *gambang*, au *rebab*, au *suling* et au *celempung*. Ceux-ci peuvent consister dans l'anticipation des sons de la mélodie principale et dans la subdivision métrique de celle-ci, en périodes de 2, 4 ou 8 pulsations rythmiques, selon des formules particulières ou sous forme d'improvisation contrôlée. La fin de chaque phrase est signalée par un coup de gong *agung*, et les phrases sont intérieurement scandées par des coups de gongs différents, horizontaux et verticaux. La formule scandée définit le rythme de la pièce. Dans une forme de dimension réduite, comme le *lancaran*, la phrase *(gongan)*, placée entre deux coups de gong *agung*, comprend 8 battues; dans la forme la plus étendue du *gending ageng*, rarement exécutée, le *gongan* consiste en 256 battues. Les formes les plus répandues sont le *ladrang*, de 32 battues, le *gangsaran*, d'égales dimensions, mais différent dans la combinaison des diverses parties et le *ketawang*, de 16 battues. Au centre de Java, la tradition musicale se développa dans les cours des nobles, mais se répandit aussi dans les campagnes. Les *gamelan* des villages sont généralement construits dans des matériaux plus pauvres que le bronze, comme le fer ou le cuivre; les châssis, moins décorés, contiennent un nombre plus petit d'éléments, cependant, le répertoire est semblable, et les modalités pour jouer avec ces ensembles d'instruments sont les mêmes. A côté de la musique instrumentale, il existe des traditions vocales variées, qui accompagnent les représentations *Wayang*. Il y a cependant un genre en soi, le *macapat*, qui consiste dans l'interprétation vocale des opéras de la poésie javanaise, reposant sur des textes de caractère didactique, philosophique ou religieux. La tradition du *gamelan* du centre de Java n'est pas la seule qui existe à Java, mais coexiste avec des traditions de la zone occidentale de l'île, caractérisées par des ensembles instrumentaux de moindre dimension et par divers systèmes. Par exemple, on trouve un important ensemble instrumental, le *gamelan degung*, formé par le *kecapi* (une cithare «à terre», dans laquelle le support des cordes est constitué par le sol) et par la flûte *suling*; en outre, il existe des ensemble de *angklung*, tuyaux de bambou accordés et placés sur un châssis de bois. Enfin, dans les centres urbains comme Djakarta, il existe des complexes hybrides comme le *kroncong*, qui mêlent des instruments javanais à des instruments occidentaux.

■ *Bali*. Dans cette petite île à l'est de Java, d'une population de 2 millions d'habitants, il existe environ deux mille ensembles musicaux, qui interprètent plus de 20 genres, tous caractérisés par l'usage d'instruments particuliers et dotés d'un répertoire propre et d'une fonction spécifique. La plus grande partie des types d'instruments javanais sont en usage à Bali et là aussi, comme à Java, le principe de la stratification polyphonique est mis en pratique. Cependant, on note des différences substantielles entre les deux cultures musicales. La tradition du *gamelan* fut introduite à Bali par l'aristocratie hindouiste javanaise, émigrée sous la pression islamique. Les différences pourraient venir de la diversité des milieux au sein desquels les deux genres musicaux évoluèrent au cours des siècles derniers : milieu islamique à Java et culture hindoue à Bali. L'une des principales différences consiste dans la présence — dans la musique balinaise — d'accords couplés, que l'on ne rencontre pas dans la musique contemporaine javanaise. C'est-à-dire que les parties sont jouées pratiquement à l'unisson par les deux groupes d'instruments accordés de façon légèrement différente; les battements qui en résultent créent un son d'une brillance particulière, caractéristique de la musique de Bali. En général, la musique de Bali est plus dynamique, avec des changements rapides d'intensité et de rapidité. Un des traits caractéristiques de nombreux genres balinais est le *kotakan*, qui se produit quand le complexe instrumental se divise en deux ou en plusieurs sections exécutant rapidement différentes parties qui s'entrelaçent. A Bali, la musique est surtout une composante du rituel religieux, des offrandes votives et des célébrations et, dans la majeure partie des cas, on associe la danse aux représentations dramatiques. Le *gamelan gambuh*, orchestre formé d'une grande flûte droite *(gambuh)*, d'un *rebab* et de divers gongs est l'un des plus anciens ensembles instrumentaux; il accompagne les rares représentations de *gambuh*, drames dansés qui illustrent les histoires de Panji, héros culturel balinais du XV^e s. Actuellement, l'ensemble instrumental de grandes dimensions le plus commun est le *gamelan gong kebyar*, qui dérive de l'ancien *gamelan gong gede*. Celui-ci apparut dans les années 30 de notre siècle pour accompagner un style de danse nouveau et brillant, le *kebyar*; il compte plus de 25 instruments. La section des gongs fournit la structure de base, alors que la mélodie principale et son développement sont réalisés par l'ensemble des *gender*, dont font partie le *jeogang*, doté d'une tessiture grave, le *jublag*, une octave plus haut, le *gijng*, avec un ambitus de plusieurs octaves et les quatuors de *pencacah* et de *kantil*, accordés à l'octave. Auprès des *gender*, on trouve également un instrument de la famille du *bonang*, appelé *reong*, qui assume une fonction identique. Les changements de rapidité et d'intensité sont signalés par deux tambours coniques, les *kendang* et par les cymbales *cengceng*. L'échelle utilisée par le *gamelan gong kebiar* est l'échelle pentatonique de type *pelog*. La musique pour le théâtre d'ombres *Wayang* est fournie par le *gender wayang*, ensemble de quatre instruments de la famille des *gender*, qui utilise l'échelle pentatonique de type *slendro*. Parmi les nombreux ensembles instrumentaux, on peut citer le *gamelan angklung*, reposant sur une échelle tétratonique *slendro* et répandu dans les villages, et le *gamelan pelegongan*, ensemble de grandes dimensions destiné à l'accompagnement de la danse traditionnelle, *legong*. Le principal genre vocal est le *kekawin*, utilisant les anciens poèmes épiques du même nom.

■ *Thaïlande*. Quand les Thaïs occupèrent les régions de la Chine méridionale, leur culture se cristallisa au sein de la sphère d'influence chinoise. A partir du VIII^e s., ils se déplacèrent vers le Sud (à cause de la pression des invasions mongoles), dans les régions qui appartiennent actuellement à la Thaïlande, au Laos et au Cambodge, et leur culture se développa sous une forte influence khmère et indienne. Là, au cours des siècles, l'interaction constante entre les peuples de tout le Sud-Est asiatique créa une affinité entre les

cultures musicales de la Thaïlande, du Laos et du Cambodge. On a peu d'éléments sur l'histoire de la musique thaïlandaise, car les documents en notre possession sont très rares. La tradition classique de la musique thaïlandaise, toutefois existante, se développa dans les milieux courtisans du royaume d'Ayuthia (1350-1782), et sa fonction de musique de cour persista jusqu'en 1932, lorsqu'une forme de démocratie vit le jour. A partir de là, la musique traditionnelle continua à perdre de sa popularité, bien que les institutions publiques et privées se soient efforcées de la sauver. La musique traditionnelle est une musique d'ensemble, et, comme beaucoup d'expressions de l'aire asiatique sud-orientale, elle repose sur le principe de la stratification polyphonique. Le système thaïlandais d'intervalles est organisé en 7 notes, plus ou moins équidistantes, avec des intervalles d'une étendue approximative de 171 cents. Dans l'exécution, on distingue deux styles, le *thai* et le *mown*. Dans le *thai*, on n'utilise que 5 sons sur les 7 disponibles, ce qui fait apparaître un mode pentatonique, utilisé dans quatre ordres différents, selon la note de départ, qui peut être la 1re, la 7e, la 4e ou la 3e du système heptatonique. Dans le style *mown*, peut-être dérivé de la tradition Mon, on utilise 6 ou les 7 sons du système. Du point de vue formel, les pièces sont définies par les formules rythmiques des *ching* (cymbales à mains). Partant de là, on distingue trois formes principales : *sam chan*, sur une formule rythmique longue, *sawng chan*, sur une formule moyenne et *chan dio*, sur une formule brève. Dans les longs motifs, les coups de *ching* interviennent une fois dans chaque mesure, et dans les formules brèves, 4 fois dans chaque mesure. Dans la musique thaïlandaise, comme dans beaucoup d'autres traditions du Sud-Est asiatique, l'accent tombe plutôt à la fin qu'au début de l'unité de mesure métrique, contrairement à ce qui se produit dans la musique occidentale. Les principaux idiophones de la musique traditionnelle thaïlandaise sont : le *ranak ek*, xylophone à 22 lames posées sur une sorte de berceau ; le *ranat thum*, instrument similaire au précédent, mais accordé dans un registre plus grave ; le *khawng wong yai*, ensemble circulaire de gongs bombés, accordés, identiques au *bonang* indonésien ; le *khawng wong lek*, semblable au précédent, mais avec un registre plus aigu ; le *ranat thong ek* et le *ranat thong thum*, métallophones, respectivement de tessiture aiguë et grave ; le *mong*, un gong ; le *ching*, paire de cymbales de petites dimensions et le *chap*, paire de cymbales de grandes dimensions. Le groupe des instruments à cordes est composé du *so duang* et du *so su*, luths à archet d'origine chinoise, avec des chevilles postérieures, et le *so sam sai*, luth à archet à 3 cordes, semblable au *rebab* javanais ; on trouve également un instrument important, le *jakhe*, cithare à terre à 3 cordes, probablement d'origine indienne. Les instruments à vent sont le *pi nay*, hautbois à anche double et le *khlui*, flûte droite. Les membranophones sont : le *taphon*, tambour à baril horizontal, à double membrane, joué avec les mains ; le *klong that*, ensemble de deux grands tambours verticaux, percutés avec des baguettes et un tambour à calice, le *thon*, semblable au *darbukka* du Proche-Orient. Il existe trois genres d'ensembles instrumentaux classiques : le *pi phat*, formé par des idiophones, membranophones, et le *pi nay* ; le *mahori*, comprenant, en plus des instruments à cordes, des idiophones et des membranophones de plus petites dimensions ; et le *khruang sai*, qui comprend des instruments à cordes, une flûte et des petits tambours.

■ *Cambodge*. Le Cambodge, habité par une population hétérogène (Vietnamiens, Chinois, Chams et Khmers) mais ayant le *khmer* comme langue officielle, développa une culture riche et variée, dont la continuité s'est amoindrie toutefois, après les récents bouleversements politiques. Il n'est pas encore possible d'estimer tout l'effet destructeur que de tels événements ont exercé sur cette culture ; néanmoins, un certain nombre de musiciens khmers ont émigré aux Etats-Unis, et on verra pendant combien de temps ces réfugiés, loin de leur environnement d'origine, sauront conserver la tradition et quels changements elle subira. Dans la tradition cambodgienne, il existe différents types d'ensembles instrumentaux ; les plus importants sont le *pin peat* et le *mahori*. Le *pin peat* ressemble au *pi phat* du Laos et de la Thaïlande et comprend : le *ronaet ek*, xylophone à 21 lames ; le *ronaet thung*, xylophone à 17 lames ; le *kong touch*, carillon circulaire de 17 gongs et le *kong thom*, carillon de 16 gongs (ces derniers ressemblant au *khawng wong yai* et au *khawng wong lek* thaïlandais) ; quelques hautbois (*sralai* ou *pi-shanai*) ; la flûte *khloi* ; deux sortes de tambour — le *samphor*, un tambour à 2 peaux de forme cylindrique qui est frappé avec les mains, et le *skor thom*, couple de grands tambours frappés avec des baguettes — et, enfin, les *ching*, paire de cymbales tenues avec les mains. L'ensemble *mahori* consiste en un *raneat ek*, un *raneat thung*, un *raneat dek*, métallophone, et quelques cordophones : le *tro u* à 2 cordes, le *tro khmer*, à 3 cordes, le *takhe*, une cithare, une flûte *(khloi)* et quelques tambours. L'ensemble est semblable aux homonymes de Thaïlande et du Laos. Les autres ensembles instrumentaux sont le *klang chnak*, d'origine malaise, et le *phleng khmer*, formé par le *tro khmer*, le *cha pei* (luth à manche long), le *pey ar* (un hautbois) et quelques tambours. Il existe différents types de théâtre d'ombres : le *Nang Sbek*, qui utilise de larges panneaux de cuir avec des silhouettes découpées, accompagné par le son de l'orchestre *pin peat* et qui tire son répertoire de l'ancien poème épique indien, le *Ramayana* ; et, enfin, l'*Ayang* ou *Nang Kalun*, semblable au *Wayang* indonésien.

■ *Laos*. Au Laos, également, il existe une grande variété de traditions musicales. La musique de cour de Luang Prabang prévoit deux sortes d'ensembles : le *pi phat* et le *mahori*, étroitement semblables aux ensembles cambodgiens et thaïlandais, si bien que, parfois, on considère qu'ils ont été empruntés plutôt que de tradition indigène. Ces ensembles utilisent des instruments appartenant au genre des carillons de gongs. Cependant, l'instrument laotien le plus important est le *ken*, orgue à bouche en bambou, apparenté au *sheng* chinois, et au *sho* japonais, ainsi qu'à une série d'instruments que l'on trouve dans de nombreuses zones du Sud-Est asiatique. Le *ken* peut avoir différentes dimensions, avec un nombre de tuyaux variant de 6 à 18 ; il est joué comme instrument soliste ou dans des ensembles, comme c'est le cas dans le *lum glawn*, dans lequel un homme et une femme chantent, accompagnés par le *ken*. Un autre

genre vocal important est représenté par la cantillation des *Jatakas*, histoire des vies antérieures du Bouddha, ou des narrations de caractère local.

■ *Birmanie*. La musique birmane appartient à la culture des carillons de gongs, et dans de nombreux ensembles instrumentaux, on trouve des séries de gongs bombés. Cependant, la musique birmane est nettement distincte de celle du reste du Sud-Est asiatique; en fait, à cause du voisinage de l'Inde, les influences indiennes sont plus sensibles. Son isolement relatif a permis à la culture birmane de conserver certains caractères et des instruments disparus dans d'autres régions. Dans les ensembles instrumentaux, les tambours ont un rôle important, et l'ensemble s'identifie souvent avec le nom des tambours utilisés. Un des ensembles les plus importants est le *hsaing-waing*, comprenant une série de 21 tambours (qui portent tous le même nom), accordés et disposés sur un châssis circulaire. Les tambours sont accordés en appliquant aux membranes une pâte de riz cuit, ainsi que de la cendre, méthode d'accord caractéristique de l'Inde et qui prouve l'origine indienne de l'instrument. Les autres instruments de l'ensemble sont : le *kyi-waing*, série de 21 gongs bombés, disposés en cercle, semblables aux instruments d'autres régions du Sud-Est asiatique, comme le *khawng wong yai* de Thaïlande; le *maung-zouing*, série de gongs bombés, montés sur un châssis droit; le *maung*, un grand gong simple bombé, suspendu verticalement; les *si*, petites cymbales tenues avec les mains; les *yagwin*, plaques de grandes dimensions; le *chauk lonbat*, série de tambours à sons indéterminés et d'autres instruments comme le *hnie*, un hautbois, et divers tambours à fente. Ce genre d'orchestre peut présenter différentes combinaisons des instruments décrits ci-dessus et est utilisé en diverses occasions, par ex. dans les commémorations religieuses et bouddhistes, et dans d'autres fêtes, ainsi que dans l'accompagnement de représentations théâtrales. Les autres ensembles instrumentaux sont de dimensions moindres et comprennent un tambour et peu d'instruments. Il existe un répertoire étendu de chants classiques, dans lequels les textes sont regroupés en recueils. Certains de ces chants sont accompagnés par le *suang-gauk*, harpe arquée, par des cymbales et le battement des mains. Le plus ancien répertoire de chants *kyo* remonte au XIV^e^ s. ap. J.-C. et le *suang-gauk* probablement au VII^e^ s. ap. J.-C. La musique birmane repose sur un système d'intervalles heptatonique; toutefois, les degrés effectifs du système varient selon les instruments. Néanmoins, dans chaque mode, seuls 5 des 7 sons permis du système sont pris en considération. Les Birmans ont développé un système théorique complexe, qui reste lié uniquement à la tradition orale.

■ *Philippines*. Les Philippines ont subi une forte influence de la culture occidentale, qui a eu des effets très importants dans le domaine musical. Ceci est prouvé par la diffusion du jazz et de nombreux genres de musique classique et légère occidentale, ainsi que par l'incidence des systèmes harmoniques et mélodiques occidentaux sur certains chants populaires. On ne considérera ici que les expressions indigènes, comprenant également la musique des Philippins de religion musulmane, ce qui touche approximativement 2 % de la population totale. Il existe deux traditions de musique autochtone : celles du Nord et du Sud, toutes deux présentant une série de caractéristiques communes avec les traditions musicales du Sud-Est asiatique, comme l'emploi des carillons de gongs. Toutefois, les gongs du Nord et ceux du Sud montrent des différences substantielles : en fait, les premiers sont plats, alors que les autres sont bombés. Dans les deux parties du pays, les gongs possèdent toujours une grande valeur sociale et sont souvent un trésor de famille. Au nord, il existe divers ensembles instrumentaux, formés de gongs plats *(gangsa)* ou par des gongs et des tambours; le *topayya*, ensemble utilisé par la population kalinga, du nord de Luzon, formé par 6 gongs qui sont frappés avec les mains; l'*itundak*, ensemble de 7 gongs utilisé chez les populations karao, établies également au nord de Luzon; et le *palook*, autre ensemble kalinga constitué par un gong percuté avec des baguettes. Dans d'autres ensembles, comme l'*inila ud*, les gongs sont frappés en même temps que quelques tambours. Comme autres instruments de la musique du Nord, on trouve des tubes de bambou à percussion, des cloches, des idiophones à percussions réciproques, des guimbardes, des cithares polycordes, l'arc musical, des syrinx, différentes sortes de flûtes à bouche et à nez. Dans le sud des Philippines, l'ensemble instrumental le plus important est le *kulintang*, répandu parmi les populations musulmanes de la région. Il existe de nombreuses sortes de *kulintang*, dans lesquels l'instrument homonyme (semblable au *bonang* javanais, car il est composé d'une série de gongs bombés) est frappé en même temps que beaucoup d'autres instruments. Chez les Magindanao, population de l'île de Mindanao, les ensembles instrumentaux comprennent des *kulintang*, des gongs *gandingang* et *babanlil*, des gongs à mamelons *agung* et des *dabakan*, tambours cylindriques. Les compositions pour *kulintang* suivent les principes de la stratification polyphonique, commune à tout le Sud-Est asiatique. De même, au sud comme au nord, il existe une grande variété d'instruments comme le *kubing* (une guimbarde), divers tambours à fente en bambou, des xylophones et des grelots. L'instrument principal est le *kudyapi*, luth à 2 cordes, que l'on peut trouver dans la population maranao à Mindanao; il est utilisé dans des exécutions en soliste ou comme partie d'un ensemble, par exemple avec le *kubing*, le *tumping* (une flûte) et le *saluray* (une cithare tubulaire).

La Corée

Que l'on observe la carte géographique ou que l'on considère l'histoire de l'Asie, la Corée apparaîtra comme une région charnière entre les cultures chinoise et japonaise. En effet, chacune de ces cultures a exercé son influence sur la Corée et sur sa tradition; toutefois, ce pays a su élaborer et conserver une civilisation originale à l'intérieur de ce contexte, et a apporté une contribution spécifique à la musique.

■ *Histoire*. Les premières sources de la musique coréenne, que l'on a pu retrouver, figurent dans un livre chinois du III^e^ s. ap. J.-C., décrivant des fêtes musicales populaires. Cette musique rurale *(nongak)* est encore répandue. D'autres formes musicales populaires, comme les pantomimes masquées, les représentations de marionnettes, les brillantes exhibitions de tambours et la musique de danse, révèlent la

coexistence d'éléments indigènes et étrangers. Certaines danses notamment, exécutées lors des festivités, semblent conserver les traditions musicales venues de Chine au Japon, au travers du théâtre itinérant coréen. Le chamanisme *(mudang)* est une tradition coréenne ayant survécu aux siècles d'oppression des autres cultures et religions; certains rituels chamaniques sont accompagnés d'ensembles composés de flûte, de tambours, d'aérophones à anche double et de vièles, mais l'élément musical essentiel et le plus intéressant est un petit gong plat *(ching)* avec lequel le *chaman* s'accompagne souvent pendant qu'il chante ou danse. Il n'est pas établi que cet instrument soit à mettre en relation avec le gong de la tradition bouddhique, ou s'il est plutôt un dérivé métallique du tambour rond à cadre, que les *chamans* utilisaient dans toute la zone septentrionale. La plus grande partie des documents historiques en notre possession, provenant des fouilles archéologiques, concerne la musique coréenne de cour. Du I^er^ au VII^e^ s., le territoire coréen fut divisé en trois royaumes et, pour quelques temps, certaines provinces se trouvèrent sous les dominations chinoise ou japonaise; le royaume Koguryo, au nord du pays, subit l'influence plus directe de la Chine, bien que ce fut le royaume Paikche (qui s'étendait le long de la côte sud-occidentale), qui entretenait avec celle-ci des contacts maritimes. Le royaume de Kyerim (appelé par la suite Silla), dans la région sud-orientale, fut le moins touché par l'influence étrangère, mais, alors que toute la région coréenne allait se trouver sous son contrôle — entre le VII^e^ et le X^e^ s. — les rapports avec la culture de la dynastie chinoise contemporaine Tang, se firent de plus en plus étroits. Au début, les cultures musicales des trois royaumes étaient nettement différentes, mais, après l'unification qui fut l'œuvre de la dynastie des Yi ou Li (1392), ces traditions furent toutes appelées *hyangak* ou «musique coréenne», pour la distinguer du *tangak*, ou «musique chinoise de la dynastie Tang» que, par la suite, on appela musique chinoise tout court. Le terme *aak* fut ajouté pour désigner la musique de cour et la musique des rites confucéens. Au cours de la seconde décennie du XII^e^ s., l'empereur de la dynastie chinoise, Song, apporta en Corée une grande quantité d'instruments rituels, avec des instructions concernant les danses civiles et militaires que ces instruments devaient accompagner. Avec la floraison de la vie de cour, le rituel et la musique de banquet avaient mêlé des éléments indigènes et étrangers, même si l'on faisait toujours — en plus d'autres classifications — une différence entre ces éléments, correspondant à la traditionnelle distinction de Confucius entre musique de «droite» et de «gauche». L'apogée de la musique de cour eut lieu dans la première période de la dynastie Yi (1392-1593); le directeur du département de la musique royale, Pak Yong (1378-1458), commença la publication d'œuvres concernant la théorie et l'histoire de la musique coréenne, et entreprit la systématisation du répertoire pluriséculaire *aak* et du répertoire pour d'autres instruments à accord unifié. De même, pendant cette période, des chroniques illustrant les rituels des cours du roi Sejong (1418-1450) furent publiées. Durant le règne de Songjong (1469-1494), on développa les formes de notation pour la cithare sur table et, en 1493, un important «Livre de la musique» *(Akhak kwebom)* fut publié; on y trouve des informations détaillées sur les systèmes à intervalles, sur la danse, sur les doigtés des instruments, sur les arrangements pour les groupes et également sur les costumes et les accessoires nécessaires aux représentations, le tout illustré avec des dessins. Encore de nos jours, ce riche trésor d'informations constitue la base de nombreuses recherches sur les musiques coréenne et chinoise de cette époque. La dynastie tardive Li (1593-1910) vit, d'une part, la décadence des rituels traditionnels de la cour, tout comme la fin des rituels bouddhistes et confucianistes, et, d'autre part, connut une série continuelle d'invasions, qui affaiblirent la structure de l'Etat. Pendant cette période, les éléments d'influence étrangère furent peu à peu adaptés à la tradition coréenne. Les membres survivants de l'aristocratie purent se réconforter avec l'écoute de chants nouveaux ou rénovés de style classique, tels le *sijo*, le *kasa* et le *kagok*, dont les textes et la musique nous aident à comprendre l'esprit de l'époque. En 1910, l'annexion japonaise de la Corée entraîna la dissolution de la cour, mais des traces de sa tradition musicale survécurent comme curiosité historique. Pendant toute la dynastie tardive Li et la période d'occupation, la musique occidentale devint très populaire en Corée, et notamment les hymnes des missionnaires et les airs des fanfares militaires; de son côté, la musique légère japonaise se répandit partout. Après l'indépendance, c'est-à-dire à partir de 1945, on tenta de rétablir la dignité de la musique nationale et de stimuler une production qui puisse entrer en compétition avec l'Occident, dans ses genres internationaux. En 1951, l'Institut national de musique classique fut fondé, avec pour objectif de pousser les jeunes à étudier les ancienne traditions musicales de cour et les formes d'origine populaire; on encouragea également la création d'opéras, de symphonies et de ballets. Dans le même temps, des musiciens coréens de jazz et de musique légère se révélèrent non seulement en Corée, mais également sur le marché japonais. A la suite de la division du pays, après la guerre de Corée (1950-1953), on tenta d'adapter les formes musicales traditionnelles aux idéologies des deux territoires.

La culture marxiste dominante au nord, très attentive aux grandes expressions collectives, porta ses efforts, avant tout, sur la musique traditionnelle. Dans l'ensemble, en Corée du Sud, les efforts furent plus limités et orientés historiquement, pour rétablir les anciennes traditions et développer de nouvelles formes. Les activités de recherche, d'enregistrement et d'exécution se sont avérées très utiles pour la culture de l'Occident, car elles nous ont montré la richesse de la musique coréenne et les capacités des musiciens coréens dans l'exécution de la musique occidentale. De nos jours, en Corée, on trouve le meilleur de ces deux formes d'expression musicale.

■ *Théorie.* Les racines historiques de la théorie musicale coréenne se retrouvent dans les sources chinoises et dans les chants traditionnels bouddhiques. Les témoignages, qui nous sont parvenus, de l'interprétation coréenne de ces théories, ont commencé avec le *Akhak Kwebom* (1493), mentionné dans les notations instrumentales du XVI^e^ et du XVII^e^ s. et dans des manuels de la même époque. A la base de ces systèmes théoriques, on trouve 12 degrés non tem-

pérés et 2 des modes possibles, générés par une échelle pentatonique. En réalité, ces modes sont effectivement heptatoniques, car il existe 2 degrés mobiles dans chaque mode, mais les sources coréennes font seulement référence au noyau pentatonique des modes. Notre exemple montre les échelles *pyong-jo* et *kyemyon-jo :*

Comme les gammes majeures et mineures de la musique occidentale, ces échelles peuvent être transposées, en prenant divers degrés de départ; ces derniers varient au cours des siècles, en fonction de l'époque et de l'instrument concerné (en Occident aussi, on trouve bien une flûte en *do* et une clarinette en *si* bémol). Dans un tel contexte, il est important de noter que la théorie musicale coréenne fait également la distinction entre les degrés des musiques «étrangères» et de la musique indigène; par exemple, dans la musique de cour, le degré fondamental, appelé *hwangjong* est assimilable au *do* du système occidental dans les répertoires *aak* et *tangak,* mais est interprété comme *mi* bémol dans la musique coréenne *(hyangak),* de sorte que, en fait, chacun des 11 degrés restants est placé une tierce mineure au-dessus. Les théoriciens coréens de la musique, comme leurs collègues occidentaux, ont donc plutôt tendance à considérer les échelles en terme de rapports nominaux plutôt qu'en terme de tonalité : le *pyong-jo* correspond à la séquence, *do-ré-fa-sol-la* et le *kyemyon-jo* à *ré-fa-sol-la-do.* Deux autres termes d'utilisation commune se retrouvant dans les systèmes d'intervalles de la théorie coréenne sont le *u-jo* et le *naksi-jo.* Historiquement, ils ont eu diverses significations, mais, généralement, ils se réfèrent à l'échelle transposée d'une quarte *(u-jo)* ou d'un degré entier *(naksi-jo).* Les recherches ont démontré que, dans au moins un genre vocal classique (le *kagok*), l'échelle *kyemyon-jo* a été réduite à seulement 3 notes *(do-fa-sol);* mais l'utilisation habituelle d'une vaste pratique ornementale dans la musique coréenne fait en sorte que les sons employés effectivement dans les morceaux constituent un ensemble beaucoup plus riche, aussi bien dans le sytème tritonique, que dans l'échelle pentatonique. Toutefois, la connaissance de ces «noyaux» d'échelle constitue l'aide la plus sûre pour évaluer l'essence de la théorie musicale coréenne. La pratique ornementale et l'utilisation de formules musicales stéréotypées peuvent être plus facilement comprises par l'étude de la tradition musicale bouddhique, en particulier des chants choraux *chissori,* très pénétrants, et de la musique rituelle lente, *pomp'ae.* En même temps, les concepts liés à la forme et à l'utilisation des formules rythmiques conventionnelles apparaissent clairs, quand on étudie la musique instrumentale et vocale profane, et la musique de cour.

■ *Les instruments.* L'instrument coréen le plus répandu semble être le *changgo,* tambour à deux peaux, galbé et en forme de sablier; généralement, l'extrémité gauche de l'instrument, en peau de vache, est frappée avec la main, alors que l'extrémité droite, en peau de cheval, est percutée par une baguette de bambou. Le tambour est généralement posé à terre, en face du musicien, mais il peut être porté transversalement sur le corps, lorsqu'on l'utilise pour des danses rurales *(non-gak),* ou lors d'exhibitions de danseuses professionelles *(gishang).* Un autre tambour portable est le *yonggo,* en forme de baril, frappé avec deux baguettes recouvertes de tampons souples. Le *puk,* petit tambour à baril, à deux peaux clouées, est utilisé pour l'accompagnement de chants narratifs suggestifs, *pansori :* on en joue en percutant l'extrémité gauche avec la main et l'extrémité droite avec une baguette. Les orchestres de cour comprennent divers instruments à percussions, de formes singulières, comme l'*o,* reproduction en bois d'un tigre blotti, dont la partie supérieure, munie de dentelures, est «grattée» par une petite baguette de bambou, au début et à la fin des pièces des rituels confucianistes. Souvent, pour commencer et pour conclure une exécution, les chefs des ensembles de cour utilisent le son d'un instrument appelé *pak* — mot onomatopéique — consistant en 6 planchettes en bois réunies en éventail, qui s'entrechoquent. Parmi les instruments à sons déterminés, les plus singuliers sont le *p'yong'gyong,* carillon de pierre, le *p'yonjong,* carillon de cloches et le *panghyang,* formé par des plaques de métal accordées : ce sont des instruments de lointaine provenance chinoise, qui n'existent plus dans leur pays d'origine (on n'en a qu'un témoignage archéologique). Un autre exemple rare de survivance partielle des traditions chinoises dans la musique coréenne est représenté par le *hoon,* flûte globulaire en argile. L'aérophone le plus commun de la musique coréenne est cependant le *piri,* à anche double, avec 7 trous pour les doigts, plus un, à l'arrière, pour le pouce; bien que le corps tubulaire du tuyau soit très réduit, la grande anche, qui y est appliquée, produit un son étonnamment fort, qui peut être combiné avec un large *vibrato* et avec un style mélodique fluide, semblable à celui du saxophone. De même, le *taegum,* flûte traversière, a un son également suggestif, grâce aussi à ses dimensions (74 cm de longueur); il est pourvu d'un large trou pour l'émission de l'air, et entre celui-ci et les 6 trous pour les doigts, il y en existe un autre, recouvert d'une membrane, qui produit une sorte de bourdonnement, se superposant aux sons de longues durées. Il existe de nombreux autres types de flûtes traversières; la plus singulière aux yeux des Occidentaux est le *chi,* qui est pourvu d'un insufflateur de bambou, inséré dans ce qui est normalement le trou pour les lèvres et fixé avec de la cire; il y a 5 trous pour les doigts et, sur l'extrémité de l'instrument, se trouve une soupape en forme de croix, qui peut être bouchée avec le petit doigt de la main gauche. Ce précieux instrument, connu en Corée au moins à partir du XI^e s., est actuellement inconnu, non seulement des autres parties de l'Asie, mais aussi en Occident. Les syrinx *(so)* identiques à celles que l'on voit parmi les anciennes œuvres artistiques chinoises, sont encore jouées dans les ensembles coréens qui interprètent la musique de cour, tout comme le *saeng,* version coréenne de l'orgue à bouche chinois. En revanche, on note des influences mongoles dans le long *nap'al,* une trompette, et dans le hautbois à section conique, le *hojok*

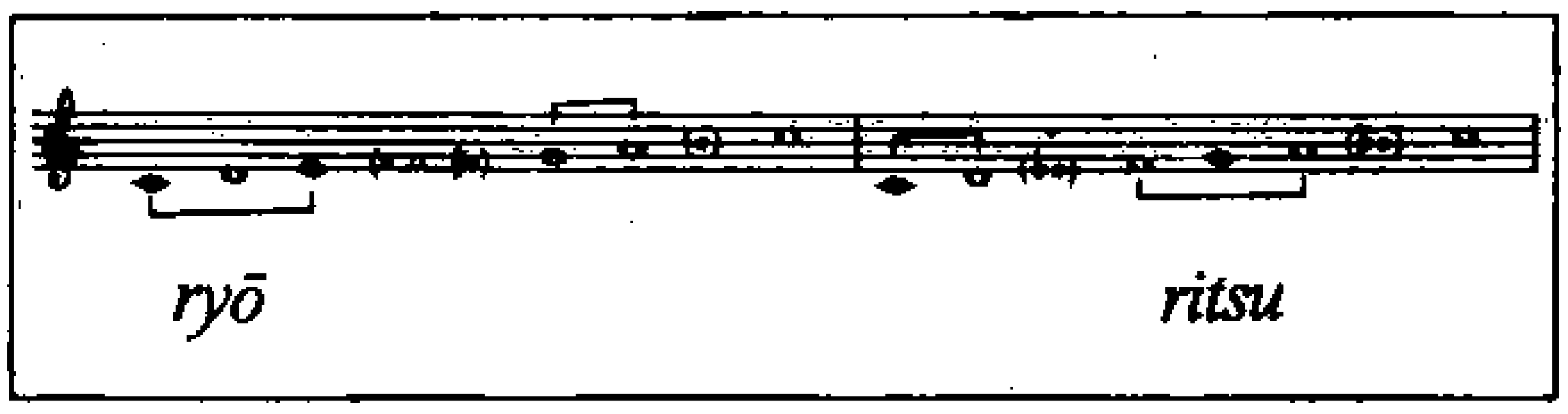
Les célèbres *haegum*, vièles à 2 cordes, dérivent naturellement de la plus ancienne version chinoise, mais les musiciens coréens en ont radicalement modifié la construction. Le manche s'incurve vers l'extérieur ainsi que vers l'intérieur, et les chevilles semblent mises à l'envers, étant donné que les cordes s'enroulent autour de leurs parties les plus épaisses, alors que leur extrémité la plus fine, qui sort du manche, reste inutilisée. L'archet passe à travers les cordes, comme dans les versions chinoises. Une autre variante raffinée, apportée à la version coréenne, consiste en un drap accroché aux chevilles, ce qui empêche de voir les doigts de l'interprète bouger sur les cordes. Le *kayakeum*, cithare semi-tubulaire à 12 cordes est l'instrument cordophone le plus populaire de Corée; les chevalets mobiles permettent à l'instrument de jouer selon plusieurs accords; en outre, par la pression exercée par les doigts de la main gauche sur les cordes derrière les chevalets, il est possible de modifier ou d'embellir les sons produits par les cordes de soie, pincées avec la main droite. De même que de nombreux instruments déjà décrits, cette cithare se rattache aux traditions chinoises et japonaises, mais, en même temps, elle montre des traits caractéristiques purement coréens; le corps exceptionnellement étroit et la technique d'exécution particulière confèrent au *kayakeum* un timbre plus intense que celui des instruments analogues d'autres régions de l'Asie orientale. En revanche, le *komungo*, cithare sur table à 6 cordes est une invention coréenne, attribuée au musicien de cour, Wang San-ak (ayant exercé au XVII^e^ s.); 3 des cordes les plus externes sont dotées de chevalets mobiles, alors que les 3 cordes centrales se tendent au-dessus des 16 touches supérieures; on percute cette combinaison insolite de cordes à l'aide d'une baguette de bois, tenue par la main droite. Cependant, la plus curieuse des cithares coréennes est l'*ajeng*, dont les 7 cordes sont accordées grâce à l'action de chevalets mobiles et mises en vibration par un archet, constitué par une baguette colophanée de bois de saule. Un autre instrument, d'une grande valeur historique, est le *yanggum*, psaltérion à marteaux, dérivé d'une version chinoise d'instruments provenant également du Moyen-Orient; en Europe orientale, il se développa sous la forme du cymbalum *(Hackbrett)*, en Italie, du *dulce melos* (dulcimer), et il est probablement à l'origine des instruments à clavier européens. L'étude de la musique coréenne et de ses instruments constitue donc une source riche d'informations sur les parcours, régionaux et internationaux, du goût et de la technologie musicale.

Pratiques d'exécution. Nous avons déjà mis en lumière le système reposant sur les intervalles de base de la musique coréenne et la tendance générale à accentuer l'ornementation. Dans un tel contexte, il faut souligner également les *vibrati* longs et contrôlés, qui s'entendent dans plusieurs solos instrumentaux ou vocaux. L'ancienne musique de cour est significative surtout par le lent déroulement pénétrant des lignes mélodiques, par la variété des structures métriques et par ses compositions multi-sectionnelles. En revanche, d'autres genres musicaux coréens apparaissent de caractère plus vif, et font usage de mètres ternaires, comme beaucoup de danses et de chants populaires et, souvent, à la première écoute, ils ressemblent plus à une tarentelle italienne qu'à toute autre forme musicale coréenne; cependant, les syncopes des rythmes mélodiques font de cette musique quelque chose d'absolument original. Le style vocal des narrateurs de *pansori* peut également surprendre l'auditeur occidental par le pathos et le caractère de l'ornementation, qui rappelle le *cante hondo;* il semble que ce style se soit développé aux XVIII^e^ et XIX^e^ s. Une autre forme caractéristique — du XIX^e^ s. — est le *sanjo*, ample série de variations et d'improvisations, initialement attribuées au virtuose de *kayakeum*, Kim Ch'ang-jo (1867-1919) qui fut, peut-être, inspiré par le style dramatique des *pansori* et de la musique chamanique *sinawi*. En général, le *sanjo* commence par un mouvement lent, introspectif, puis devient de plus en plus rapide et se rapproche de l'improvisation : ensuite, il diffère fortement des autres formes instrumentales que l'on décèle en Asie orientale et trouve des parallèles plutôt dans les improvisations du *rāga* indien. A l'origine, le *sanjo* était exécuté sur des cithares *kayakeum* ou *komungo*, avec l'accompagnement d'un tambour, appelé *changgo;* mais, au cours du XX^e^ s., on a utilisé également d'autres instruments. Au cours des siècles, les formes classiques de la musique coréenne ont employé diverses notations. Initialement, celles-ci reflétaient l'origine chinoise des genres musicaux, mais, à partir du XV^e^ s., la musique coréenne a développé ses propres systèmes de notation; parmi ceux-ci, le plus suggestif est le *chonggan-po*, notation mesurée, qui laisse présager l'écriture des degrés et des symboles techniques relatifs à l'exécution, dans un réseau de carrés, placés à l'intérieur de colonnes représentant des mesures. Jusqu'au XIX^e^ s., dans toute l'Asie orientale, on ne trouve pas de trace d'une notation aussi détaillée; l'aspect graphique exceptionnel du système coréen ne doit pas nous faire oublier la conscience fondamentale du caractère sonore de cette musique. Les exécutions actuelles prévoient de nombreux éléments qu'aucune notation traditionnelle ne pourrait fixer; c'est pourquoi, la notation fournit à l'interprète, simplement une série d'aide-mémoire et ne peut donner, à celui qui étudie les partitions, les coordonnées suffisantes pour comprendre les aspects les plus significatifs de la musique coréenne (que seule peut procurer l'écoute directe).

Le Japon

Les témoignages archéologiques et les sources chinoises attestent une pratique musicale japonaise dès le III^e^ s. av. J.-C., mais l'histoire documentée de la musique japonaise ne commence qu'en 435 ap. J.-C., quand, selon la tradition, 80 musiciens coréens furent appelés de leur pays, pour se produire lors des célébrations des funérailles impériales. Au VI^e^ s., l'importation d'éléments de la musique continentale augmenta, introduisant même le chant bouddhique *(shomyō);* ainsi, à partir de la période de Nara (710-783), les fondements théoriques et la monenclature de la musique japonaise furent-ils stabilisés à travers l'adaptation de pratiques religieuses et courtisanes, étrangères aux nécessités de la culture japonaise. En ce qui concerne le système des intervalles, ces musiques utilisèrent les modes *ryo* et *ritsu*. Ces modes

furent sujets à des variations, comme celle montrée dans l'exemple suivant :



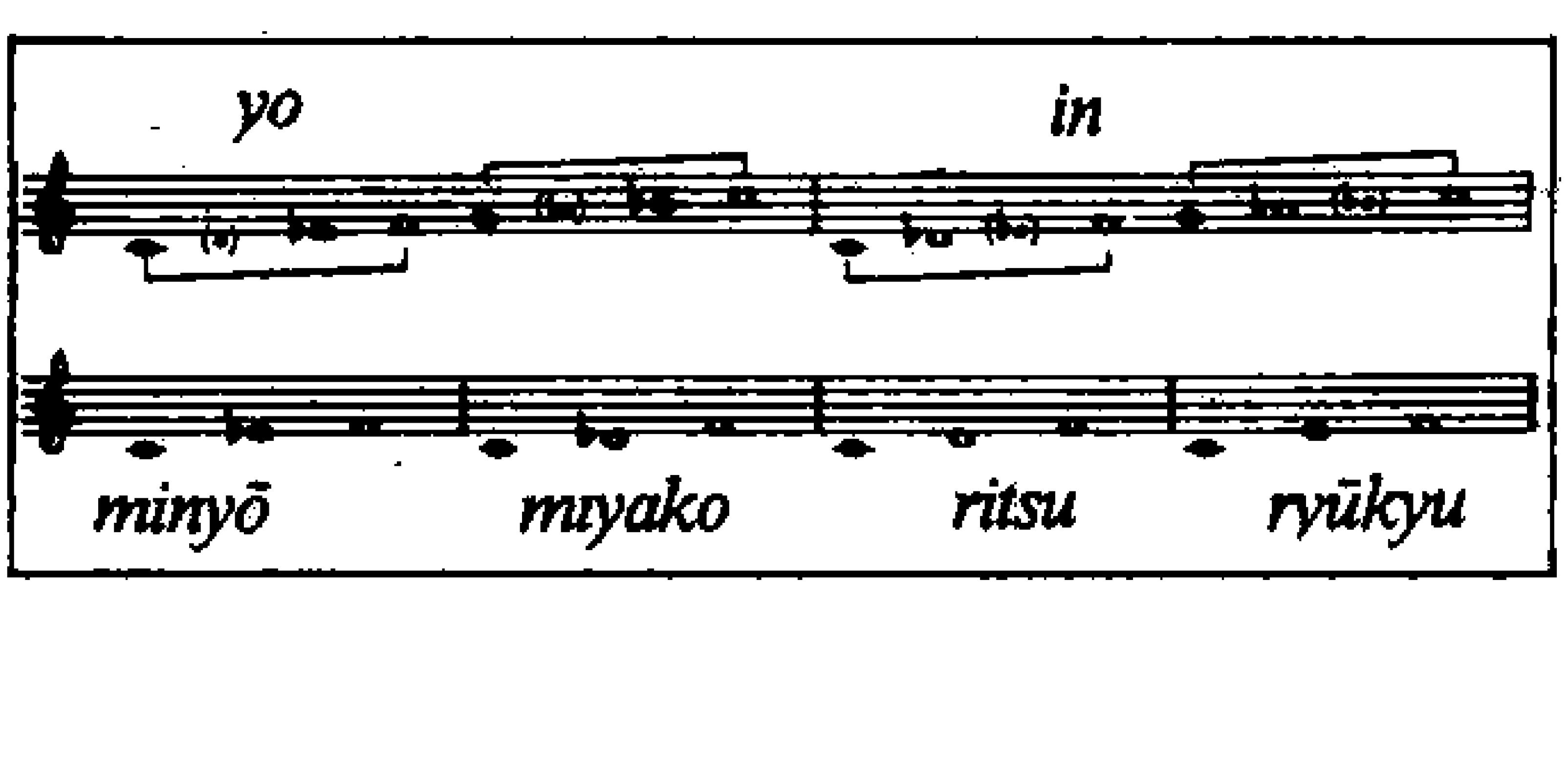
Le terme désignant généralement la musique de cour japonaise est : *gagaku* (musique élégante); les caractères chinois utilisés pour écrire ces mots sont les mêmes que ceux qui qualifient la musique impériale en Chine *(yen yueh)* et en Corée *(aak)*. Le genre *gagaku* peut être qualifié selon deux critères : en fonction des origines historiques du répertoire et en fonction de la pratique d'exécution. La classification historique fait la distinction entre le *togaku,* musique venant de Chine ou d'Inde et le *komagaku,* musique originaire de Corée ou de Mandchourie. L'ancien répertoire musical japonais comprenait également des œuvres provenant d'autres régions comme celles du Sud-Est asiatique, et, bien sûr, des compositions originales indigènes. Mais les termes *togaku* et *komagaku* restent les notions de base pour toute analyse du matériel et des pratiques d'exécution. Les deux termes fondamentaux de la classification de la pratique d'exécution *gagaku* sont : *bugaku* ou musique accompagnant la danse, et *kangen,* musique purement instrumentale. La musique vocale s'individualisa à travers le genre spécifique du morceau exécuté. L'instrumentation de base du *gagaku* consiste en un court instrument à anche double, appelé *hishiriki,* et un orgue à bouche appelé *sho,* pourvu de 17 tuyaux de bambou, regroupés sur un réservoir d'air. De nos jours, le *sho* reproduit une grappe de sons sur les notes fondamentales de la mélodie, même si, à l'origine, il pouvait produire des notes simples séparées. Une autre version de la mélodie est exécutée à la flûte : on l'appelle le *ryuteki,* dans le *togaku,* et le *komabue,* dans le *komagaku.* En revanche, dans le milieu *gagaku,* pour exécuter une musique religieuse shintoïste, on utilisera la flûte *kagurabue.* Chaque type de flûte diffère, soit par ses dimensions, soit par l'intonation. Un grand tambour suspendu, à baril *(gaku-daiko),* et un petit gong, également suspendu *(shoko),* constituent les éléments centraux du pupitre des percussions *gagaku.* Dans le *togaku,* celui qui dirige le groupe utilise un petit tambour à baril *(kakko)* frappé avec 2 baguettes et, dans le *komagaku,* un tambour plus grand, en forme de sablier *(san no tsuzumi),* frappé d'un seul côté par une baguette. Une cithare semi-tubulaire, à 13 cordes, avec des chevalets mobiles (*koto* ou *gakuso*) et un luth piriforme à 4 cordes *(biwa),* constituent la section des instruments à cordes du *gagaku;* ils ne sont pourtant pas utilisés dans l'accompagnement des danses *(bugaku);* bien que l'histoire nous montre à quel point la musique pour instruments à cordes était populaire auprès de la cour, actuellement la cithare sur table et le luth du *gagaku* exécutent seulement de brèves formules stéréotypées qui — comme pour le grand tambour et pour le petit gong — semblent servir en premier lieu à scander le *tempo.*

La plus ancienne écriture japonaise qui soit arrivée jusqu'à nous est constituée d'un fragment de notation pour luth, retrouvé dans la chambre du trésor Shoso-in du VIII[e] s. ap. J.-C.; ce même édifice contient 45 instruments musicaux, reflétant la magnificence et le goût continental de l'ancienne musique japonaise. A partir du XIII[e] s., les chroniques de cour et les romans s'ajoutèrent à un nombre croissant de partitions, nous permettant ainsi de connaître la tradition; on peut faire remonter au patrimoine de l'Asie orientale les titres des nombreuses compositions contenues dans ces écritures et notations, bien que d'autres pièces indiquent la naissance d'un style de composition japonais original. La notation *gagaku* se compose, en premier lieu, d'une série «d'aides» pour la mémoire de l'exécutant, puisque la musique au Japon est généralement enseignée comme un fait sonore plutôt que graphique : pour l'élève, cela implique la nécessité d'apprendre une composition par voie orale, à travers l'enseignement d'un maître, avant de pouvoir «lire» l'expression graphique. La manière dont la musique *gagaku* est lue actuellement peut différer notablement de l'interprétation originale. Toutefois, même dans sa forme actuelle, elle offre une occasion exceptionnellement précieuse pour connaître la musique d'une période splendide de l'histoire de l'Extrême-Orient.

Entre le XIII[e] s. et le XV[e] s., les principales nouveautés dans le développement de la musique japonaise furent des narrations épiques et des drames accompagnés du luth *biwa,* apparus initialement sur des scènes érigées dans les sanctuaires *shinto* ou dans les temples bouddhistes; par la suite, grâce à l'œuvre de Kannami Kiryotsugi (1333-1383) et de son fils Zeami Motokiyo (1363-1444), ces pratiques représentatives devinrent une forme d'art appelé *nō,* qui, à côté de différentes manifestations du théâtre populaire *(geinō),* représente le modèle du style théâtral japonais. La musique typique du *nō* consiste en un chant entonné par les acteurs principaux (*shite* ou *waki*), en un chœur à l'unisson *(ji),* et dans les sons de 3 tambours et d'une flûte, connus dans leur ensemble sous le nom de *hayashi.* La musique vocale est appelée *utai* ou *yōkyoku;* du point de vue théorique et formel, elle repose sur des modèles bouddhiques, bien que les résultats musicaux soient sensiblement différents des chants religieux bouddhiques. Les règles tonales et mélodiques sont rigoureuses et l'improvisation n'est pas admise, bien que les diverses écoles *nō* interprètent les mêmes compositions dans de nombreux modes différents et emploient divers styles vocaux. La flûte de l'ensemble *hayashi (nōkan)* n'exécute pas les mélodies vocales, mais est utilisée plutôt pour souligner les passages entre les différentes parties du drame, pour définir l'atmosphère et, souvent, pour accompagner les danses. Cette dernière fonction est réalisée surtout en jouant 4 mélodies stéréotypées, de 8 mesures, formées pendant la longue évolution du théâtre *nō,* et arrangées de façon appropriée pour la danse seule; des formes mélodiques particulières s'y ajoutent et servent à identifier les danses ou des parties d'entre elles *(dan).* Le tambour *taiko* est seulement utilisé pour accompagner la danse : il s'agit d'un tambour à baril, pourvu de deux peaux liées avec des lanières, placé au niveau du sol et frappé par deux baguettes; son répertoire se compose également de formules stéréotypées *(tetsuke)* qui, en général, sont exécutées selon un ordre préétabli, ce qui permet à

l'auditeur de deviner par anticipation les développements imminents de l'action. Un système identique d'organisation se retrouve dans le répertoire musical du *kotsuzumi* — tambour en forme de sablier, recouvert de 2 peaux, tenu sur l'épaule droite avec la main gauche et frappé avec la main droite — et dans celui, plus grand ou *ō tsuzumi*, porté sur le flanc gauche. Outre l'accompagnement de la danse, ces deux instruments fournissent le soutien essentiel d'une grande partie de la musique vocale; pour acquitter cette fonction, les interprètes doivent connaître l'intégralité du texte du morceau exécuté, de façon à pouvoir insérer les formules rythmiques adéquates dans le contexte de la distribution syllabique de l'exécution vocale. On peut noter que, si l'improvisation n'est pas une pratique courante dans la musique japonaise, les diverses interprétations diffèrent pourtant entre elles de façon notable, c'est pourquoi il convient de se préparer à écouter un morceau «classique» avec une attitude ouverte et souple : contrairement à ce qui se passe pour la musique classique occidentale, il peut arriver d'entendre une exécution radicalement différente de celle qui a été apprise ou écoutée précédemment.
Dans l'analyse de la musique japonaise, les termes *jo, ha, kyū,* (introduction, développement dans différentes directions, conclusion précipitée), sont souvent appliqués à des extraits particuliers ou à des structures plus vastes; cette distinction ternaire apparaît utile pour la compréhension de l'articulation de la musique japonaise et, en particulier, de celle du *nō*.
Entre le XVI^e^ et le XIX^e^ s., une croissance significative des formes musicales populaires se produisit, conséquence de la continuelle expansion de l'activité commerciale. Dans le domaine de la musique instrumentale, le répertoire pour le *koto* se rénova et les répertoires de l'école du XVII^e^ siècle, *Ikuta*, et de l'école *Yamada* (XVIII^e^ s.) différèrent entre eux par quelques aspects sytilistiques qui devinrent des styles dominants. Le *koto* était associé au *shakuashi*, flûte droite de bambou et au *kokyū*, luth à archet, ainsi qu'au *shamisen*, luth à 3 cordes pincées pour l'exécution de la musique de chambre *(sankyoku)*. Dans la plupart des cas, les compositions comprenaient une ligne vocale, mais un répertoire de *koto* pour soliste devait se développer sous la forme appelée *danmono*, dans laquelle les diverses sections *(dan)*, généralement de 104 battues, étaient constituées à partir d'une idée mélodique de base. Les compositions résultant d'une telle musique ne dénotent pas une originalité absolue, mais montrent plutôt, comme c'est le cas pour la peinture traditionnelle japonaise, une habileté consommée dans l'exploitation du patrimoine commun. Le *shakuashi* est également important par son répertoire pour soliste : la caractéristique capacité japonaise à créer un maximum d'effet à travers la manipulation précise d'un matériau assez réduit, y atteint un niveau élevé; par exemple, dans la tension musicale créée justement par l'interruption du son de la ligne mélodique, qui se trouve juste au-dessus ou au-dessous du son central ou de sa quinte : dans la musique occidentale, l'attente de la résolution dans ce passage coïncide avec l'écoute et la conscience des progressions harmoniques ou du développement thématique, ou avec l'attente des formules rythmiques du tambour du drame *nō*.

Durant la période Toukugawa (1615-1868), l'un des plus grands foyers pour le luth *shamisen* furent les «quartiers du plaisir» de la cité d'Edo, lieux dans lesquels les *geishas* entretenaient leurs clients, en jouant et en chantant dans un style nouveau, plus léger. De nos jours, on peut encore écouter les genres lyriques, comme les *kouta* et *hauta*. Le style narratif et dramatique *(jōruri)* de la musique pour théâtre de marionnettes atteignit son apogée avec le *gidayū*, appelé ainsi du nom de son fondateur Yakemoto Gidayu (1651-1714). Le nouveau théâtre populaire *kabuki*, pleinement développé au XVIII^e^ s., en combinant ces deux traditions avec la pratique instrumentale d'ensemble du théâtre *nō (hayashi)*, donna vie à un nouveau style de musique japonaise. Actuellement, le *kabuki* utilise 3 sortes de musique : le genre narratif, la musique jouée par un ensemble présent sur scène *(debayashi)* et la musique exécutée par un groupe hors de la scène *(geza)*. Si la musique narrative est de type *gidayū*, l'interprète vocal et le joueur de *shamisen* se placent souvent sous la scène, à gauche, comme s'ils étaient dans un théâtre de marionnettes. La position du groupe présent sur scène dépend du type de représentation : par exemple, dans les morceaux de danses traditionnelles, le joueur de *shamisen* et les chanteurs se placent sur une estrade, en travers, au fond de la scène, alors que les joueurs de tambour et de flûte sont assis sur le plancher, devant ceux-ci. Le *nagauta* (long chant) est le plus important des chants lyriques pour *shamisen*; les plus importants genres narratifs sont le *kiyomoto* et le *tokiwazu*. Chaque répertoire musical pour *shamisen* utilise un instrument de dimension variée et un style vocal différent, de sorte que l'on puisse facilement le reconnaître lors de l'exécution. Au cours du XIX^e^ s., de nombreux genres se développèrent en répertoire pour concertiste; il est possible actuellement de les écouter, soit dans les théâtres, soit dans les salles de concert. La musique hors scène *(geza)* consiste en un répertoire particulier pour *shamisen* ou pour ensembles de percussions, dont l'objectif est de situer la scène, en fonction du lieu, du temps, de l'atmosphère, de l'heure du jour et du caractère des personnages. Dans la musique pour tambour du *kabuki*, on peut trouver la formule stéréotypée dérivée du *nō*, bien qu'on utilise également des modèles plus vifs, comme dans le cas de la musique pour *shamisen*. La possibilité d'employer autant de sortes de musiques dans le *kabuki* augmente grandement la couleur et le ton des représentations.
Au cours de la période Edo, l'emploi des échelles *yo* et *in* reflète une approche plus spécifiquement indigène de la musique de cette époque, que les théoriciens japonais modernes caractérisent en distinguant 4 tétracordes de base, appelés *minyō, miyako, ritsu* et *ryūkyu*, comme il apparaît dans les exemples suivants :



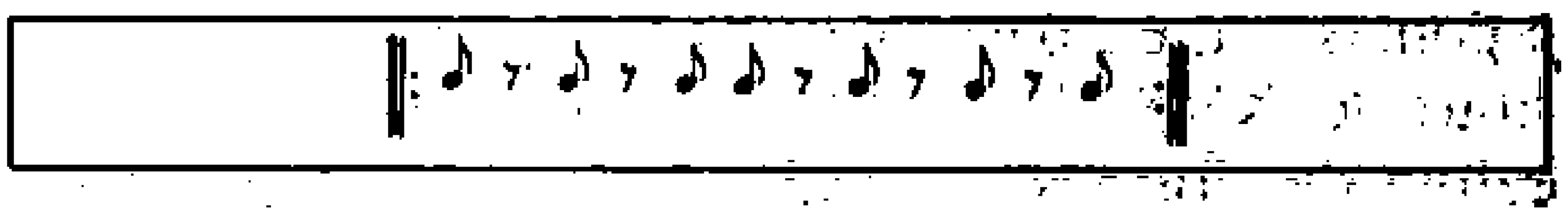
Chaque tétracorde comprend une quarte juste, à l'intérieur de laquelle on trouve un son différent, intermédiaire; lorsque les mélodies utilisent divers tétracordes ascendants et descendants, on tire de ces structures une échelle de 7 sons. Ce système revêt une importance particulière pour l'étude de la musique japonaise, car il permet d'interpréter les «modulations» mélodiques, même en l'absence de références ultérieures peu nombreuses.

A partir de 1868, avec la période Meiji (1868-1912), les rapports commerciaux et culturels avec l'étranger s'intensifièrent et on vit apparaître au Japon le commencement d'un processus de modernisation. La culture musicale traditionnelle souffrit d'abord de la perte du contrôle économique sur l'activité musicale, exercée jusqu'alors à travers un système corporatif. La première «irruption» de la musique occidentale au Japon survint par l'intermédiaire des fanfares militaires et du nouveau système d'instruction publique. Bien qu'un corpus d'enseignants fût constitué pour tempérer l'apport de la musique occidentale dans la musique japonaise, seuls les diplômés en musique occidentale entrèrent dans le système d'enseignement; ainsi, jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la musique traditionnelle fut-elle exclue de la structure «scolaire». La musique populaire présente une situation plus diverse et plus mobile : des éléments traditionnels et modernes y apparaissent mélangés en de nombreuses combinaisons intéressantes. Comme les musiques occidentale et japonaise reposent sur des systèmes différents, il fut très difficile de les combiner d'une manière qui ne fût pas superficielle. Le représentant le plus connu de l'expression musicale traditionnelle est le joueur de *koto* Myagi Michio (1894-1956). Yamada Kosaku (1886-1965) fut, quant à lui, le principal partisan de la création d'un opéra mixte oriental et occidental, dans le domaine de la musique lyrique et orchestrale. Depuis 1950, la scène musicale japonaise compte un nombre important de compositeurs, tels que Matsudaira, Mayuzumi, Maki Ishu ou Takemitsu; ce dernier s'est montré particulièrement habile dans la recherche d'une esthétique spécifiquement japonaise, sans pourtant recourir à un style traditionnel. Par ailleurs, les musicologues japonais s'intéressent non seulement à leur musique, mais également aux musiques d'autres pays et, de nos jours, le Japon est devenu l'un des plus importants centres musicaux internationaux.

L'Afrique subsaharienne

■ *Caractères généraux.* J. H. Kwadena Nektia, éminent ethnomusicologue ghanéen a défini, avec beaucoup d'à-propos, l'étude de la musique africaine du sud du Sahara comme «l'étude de la diversité dans l'unité». En fait, observées de l'extérieur, les musiques africaines subsahariennes (que, plus brièvement, nous appelerons dorénavant «musiques africaines») montrent une ensemble de caractéristiques et de tendances communes, alors qu'après une observation plus attentive, la présence d'une grande diversité entre les traditions paraît évidente. De nombreux caractères généraux des musiques africaines sont bien connus, et, pour cette raison, constituent, dans leur ensemble, ce que l'on désigne comme «l'africanité» dans la musique. En général, l'un des caractères les plus communs est de mettre au premier plan l'aspect rythmique de la musique : dans une grande partie de la musique africaine, l'intérêt pour le rythme prévaut sur les autres aspects, tels que l'harmonie et la mélodie. A ce propos, inévitablement, on associe l'usage des tambours à la musique africaine : pourtant, l'utilisation d'une vaste gamme d'instruments idiophones (grelots, gongs, idiophones à percussions réciproques, clochettes et instruments similaires) semble plus répandue encore que l'utilisation des tambours. De même, les instruments comme les xylophones, les luths, les flûtes et les harpes sont utilisés dans un but plus rythmique que mélodique.

La grande importance assumée par le rythme explique la préférence générale pour les structures rythmiquement complexes. Comme la notion de complexité est une notion relative, il est nécessaire de l'examiner ici plus en détail. En premier lieu, les formules rythmiques africaines sont généralement brèves et répétitives, et une ou plusieurs de ces formules jouent souvent le rôle d'unités constitutives de base ou de structures sous-jacentes à la forme musicale. Il y a quelques décennies, dans les recherches du Père A. M. Jones, l'une de ses formules rythmiques fut présentée comme formule standard, étant donnée sa présence (sous plusieurs formes) dans une grande partie de la musique africaine. Dans l'exemple suivant, cette formule est transcrite telle qu'elle est réalisée dans de nombreuses musiques des populations anlo ewe du Ghana sud-oriental :

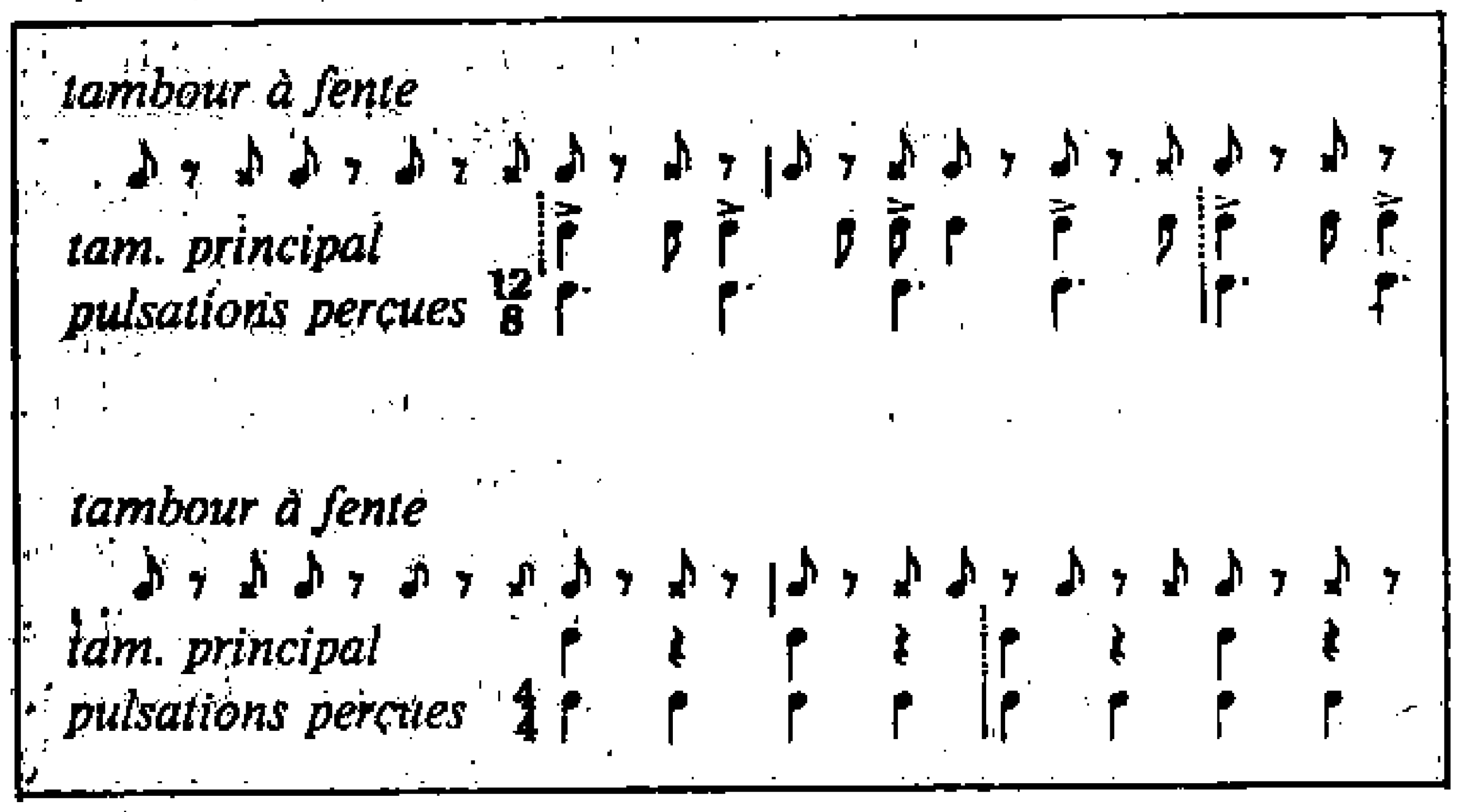


En général, dans la musique anlo, ce rythme est réalisé par un tambour à fente, au son aigu, ou par un grelot. Cette formule est considérée comme la pulsation fondamentale de la musique. On peut trouver également la même formule rythmique, exécutée de manière légèrement différente chez les populations ashanti, établies également au Ghana.

L'exemple suivant illustre sa réalisation au *kete*, ensemble des tambours royaux. Dans ce cas, la formule, est également réalisée avec un tambour à fente au son aigu, et représente le rythme fondamental de l'ensemble (dans l'exemple, le signe indique les coups amortis du tambour) :

En lui-même, ce rythme n'est pas particulièrement complexe; toutefois, nous pouvons y observer une autre tendance rythmique souvent présente dans la musique africaine, ainsi que l'ambiguïté du mètre rythmique. En fait, si on écoute ce rythme de base isolé de son contexte, il ne semble pas observer de mètre particulier, de façon à pouvoir être perçu dans des structures rythmiques diverses, déterminées par les différentes structurations métriques définies par l'ensemble ou par différentes pièces du répertoire *kete*. Ainsi, peut-on comparer les réalisations — effectuées par le tambour à fente et le tambour principal — de deux morceaux *kete*, en faisant attention aux pulsations perçues. Les rythmes des autres instruments de l'ensemble (en général, trois autres tambours et un grelot) peuvent soutenir ou bien contraster la stru-

ture métrique implicite dans la formule fournie par le tambour principal, de telle manière qu'il puisse générer un ensemble de figures rythmiques et souvent, un entrelacement d'associations rythmiques en conti-



nuelles transformations. Aucune des formules, prises individuellement, n'est rythmiquement complexe. La complexité naît des modalités à travers lesquelles ces brefs motifs répétés viennent à se combiner entre eux verticalement et horizontalement. Cette dernière considération peut être étendue au rythme africain en général; des rythmes simples mais antithétiques ou entrecroisés, joués simultanément et qui changent leurs propres coordonnées métriques lors de l'exécution, sont, en fait, la norme plutôt que l'exception. Dans les exemples cités plus haut, bien que le rythme du tambour à fente reste toujours identique, après que la formule du tambour principal a changé, les pulsations perçues donnent, dans le premier cas, une mesure à 12/8 et, dans le second, une mesure à 4/4. Bien qu'il existe d'importantes exceptions, une autre tendance de la musique africaine est représentée par le fait que les systèmes d'accords des instruments sont souvent définis seulement dans leurs grandes lignes. Ces systèmes d'accords peuvent être étudiés de manière plus précise, en tenant compte des données obtenues par l'examen des instruments à sons fixes, comme les xylophones. Dans de nombreuses cultures africaines, il n'existe pas de notions de hauteurs ou de relations d'intervalles et il semble exister autant de systèmes d'accords que de xylophones. Une exception à cette tendance (qui n'est pas rare) se retrouve au Buganda, zone culturelle de l'Ouganda, où les xylophones sont accordés avec beaucoup de précisions sur une échelle qui compte une division égale de l'octave en 5 notes. En revanche, un bon exemple de non-standardisation est fourni par la musique pour ensemble de flûtes des populations kasena du Ghana du Nord. Bien que les groupes de flûtes produisent invariablement une gamme de 7 notes, il n'existe pas deux groupes accordés de la même façon. Dans un cas, deux groupes de flûtes, l'un de tessiture grave, l'autre de tessiture aiguë, utilisées — mais jamais simultanément — par un seul groupe d'interprètes, qui en sont également les propriétaires, diffèrent de telle façon que, dans la disposition des intervalles, une mélodie peut assumer un caractère complètement différent quand on passe du premier groupe de flûtes au second. Ce manque de standardisation tonale n'est pas nécessairement lié au manque de technologie approprié : ceci porte plutôt à conclure que la mise au point spécifique des intervalles n'est pas un élément important dans la musique de certaines cultures africaines. Il se peut également, bien que ce ne soit pas prouvé, que la diversité des accords soit esthétiquement appréciée, aussi bien par les musiciens que par les auditeurs. Les types d'échelles africaines les plus communes comportent 4 à 7 notes. Généralement, les gammes avec 5 ou moins de notes comportent seulement des intervalles plus grands que le demi-ton tempéré. Dans la musique africaine, l'harmonie est la règle plutôt que l'exception. Certaines cultures optent pour une harmonie de tierces semblables à celle de l'Occident; d'autres évitent les tierces et tendent à harmoniser par quarte et quinte diatoniques. Dans les aires fortement influencées par la culture islamique (surtout dans le Sahel, région confinant avec la partie méridionale du désert du Sahara), dans la musique d'ensemble, l'harmonie revêt une importance moindre. Ici, la préférence est pour l'hétérophonie (en substance, l'exécution simultanée de plusieurs versions d'une même mélodie), pratique commune dans tout le monde musulman.
Une des observations communes les plus formulées à propos de la nature de la musique africaine, souvent avec des généralisations abusives, concerne la dépendance de cette musique avec les circonstance d'exécution et le contexte fonctionnel dans lequel elle vient s'insérer. Il est vrai qu'il existe plusieurs musiques réservées à des objectifs spécifiques, et il est également exact qu'elles sont rarement écoutées en dehors de leur contexte habituel. L'exécution des musiques de travail (par ex. les chants des rameurs, des bûcherons ou des batteurs), de berceuses, de rimes pour le jeu ou encore de musiques destinées à des cérémonies rituelles comme les funérailles ou les rites de puberté, est normalement limitée aux circonstances sociales auquelles les musiques se réfèrent; ces musiques ne sont donc pas exécutées, comme diraient les Africains «selon l'inspiration du moment» (c'est-à-dire que leur choix n'est pas lié à l'arbitraire). Toutefois, en même temps, on trouve une grande quantité de musiques moins spécifiques, qui peuvent être exécutées lors de diverses occasions sociales, ou qui, simplement, ont pour finalité le divertissement. De plus, si, en effet, une musique de danse est rarement exécutée en dehors de son propre contexte spécifique, l'exécution de cette même danse et la musique identique qui l'accompagne, peuvent être également appropriées à certaines cérémonies comme des funérailles, un mariage, une procession, ou des événements qui comportent une présence royale, ou aussi comme un pur divertissement au marché.
Le fait est que, dans de nombreuses sociétés africaines, la musique trouve tant de moyens d'expression qu'il est difficile de la cataloguer en prenant comme base les applications du contexte : dans certains cas, le son organisé des êtres humains peut ne pas être considéré comme musique. Par exemple, les charpentiers, plantant leurs clous, peuvent coordonner les coups de leurs marteaux, de façon à produire des rythmes d'un grand intérêt, et non pas des sons au hasard. Toutefois, on peut n'y voir aucun effort de coordination (qui, en revanche, est à la base de nombreuses musiques de travail); il existe plutôt un désir — face au fait inévitable de produire un bruit — de rendre le résultat sonore le plus plaisant possible. Le même phénomène se produit souvent avec les dactylos ou les préposés à la poste, qui timbrent à la main la correspondance, et dans d'autres activités qui

— par nature — ne représentent pas des événements musicaux. Il est compréhensible que les Européens soient frappés par les aspects fonctionnels d'une grande partie de la musique africaine; néanmoins, il ne faut pas perdre de vue que le concept de «l'art pour l'art» est tout sauf absent de la culture africaine.

La majeure partie de la musique africaine n'est pas exécutée sous forme de «concert», comme en Europe, où l'interprète est nettement différent de l'auditeur. Il est souvent difficile de distinguer les interprètes principaux (quand il y en a) de ceux qui participent de façon plus fortuite à l'événement musical (qui battent des mains, par ex., ou ceux qui «s'ajoutent» aux interprètes experts). Très souvent, il semble que tous les auditeurs présents se tiennent prêts à «jouer», ce qui a fait soutenir à certains l'hypothèse que le spécialiste ou l'expert musical était virtuellement absent dans la culture africaine, et que tous les Africains étaient dotés d'un talent naturel pour la musique, ou encore que l'exécution de la musique était un facteur communautaire. Bien que cela puisse être vrai pour cetaines sociétés (notamment, pour la population pygmée), en général, il existe une distinction entre les experts, les personnes douées et les personnes complètement ou partiellement privées de capacités musicales. La distinction s'opère entre les personnes qui font de la musique et celles qui «essayent» ou «tentent» d'en faire.

Dans un type de société hautement stratifiée, il peut exister des individus dont les moyens de subsistance dépendent, plus ou moins, de leur propre habileté à produire une musique raffinée, ce qui nécessite une longue pratique et un perfectionnement constant. Un excellent exemple est constitué par ceux qu'on appelle les *griots* (chanteurs professionnels de louanges) de Guinée et de la région de Sénégambie en Afrique occidentale. Ces musiciens (qui sont à la fois poètes, philosophes, commentateurs sociaux et évocateurs d'esprits) assument d'importantes fonctions sociales et musicales dans leur communauté. Leur entraînement, bien qu'informel et entièrement oral, débute à l'âge infantile et se poursuit sur plusieurs années. Etrangement, les *griots*, ne jouissent pas du statut privilégié accordé en Afrique à la majeure partie des musiciens habiles, et ce fait peut être mis en relation avec l'influence exercée par la culture musulmane, dans les territoires qu'ils occupèrent.

Comme la musique, dans toute l'Afrique, exerce un rôle important dans les cérémonies royales, les musiciens professionnels sont souvent accrédités auprès des cours. Dans de nombreux cas, la musique, les instruments de musique et, donc, les musiciens eux-mêmes représentent le pouvoir et le prestige des chefs. Par exemple, parmi les populations de langue akan du Ghana, la confiscation des tambours du chef en temps de guerre était interprétée comme un symbole et un signe de victoire sur le chef lui-même. Pour toute la société, la musique d'une grande variété d'associations culturelles et d'organisations sociales de type principalement récréatif revêt probablement une importance moindre. Toutefois, ce genre de musique peut parfois exiger une grande habileté et une profonde expérience. Sa nature communautaire peut se refléter, soit dans la pratique du chant choral, soit également dans l'adresse avec laquelle de nombreux participants peuvent faire partie du groupe, en développant par ex., la plus simple des parties instrumentales; dans ce cas cependant, on choisit presque toujours, de façon critique, un ou deux interprètes compétents. Le concept «communautaire» de la musique africaine trouve donc un démenti définitif dans le fait que — comme dans beaucoup de sociétés — un nombre non négligeable d'Africains s'abstiennent de participer à d'éventuels événements musicaux, par manque de vocation spécifique.

■ *Les instruments de musique.* Bien que le nombre d'instruments de chaque société spécifique soit relativement restreint, ou puisse, selon les aires, comprendre des sortes d'instruments avec des caractéristiques particulières (par exemple, les instruments à archet et à anche double sont plus courants dans une société à forte influence musulmane), dans l'ensemble de l'Afrique subsaharienne, les genres fondamentaux des instruments sont tous représentés. La facture des instruments de musique africains demande un degré d'habileté très variable, bien que, souvent, ils soient de facture élémentaire. En fait, les sons musicaux, peuvent être produits au moyen d'objets sonores naturels ou peu élaborés comme les pierres (lithophones), les cornes d'animaux (trompettes) et les courges (grelots); néanmoins, certains instruments d'une complexité considérable nécessitent le concours d'habiles facteurs : par exemple, la harpe-luth à 21 cordes de Guinée et de Sénégambie, les ensembles de tambours accordables des Buganda (en Ouganda), les grands orchestres de xylophones des Chopi du Mozambique, le *mbira* à double rangée de lames des populations shonas du Zimbabwe et les tambours parlants, façonnés en forme de sablier des Yoroubas du Nigéria. De même, la construction d'un instrument relativement simple comme un tambour sculpté peut demander une spécialisation considérable, ainsi qu'un grand soin : non seulement pour que l'instrument — une fois terminé — produise effectivement le son approprié, mais également parce qu'il est possible que le tambour — en plus de ce qui est nécessaire pour la production sonore — puisse posséder d'autres caractéristiques. En fait, comme il a été mentionné précédemment, un tambour peut être un des emblèmes du pouvoir et du statut social du chef; il peut figurer comme objet rituel ou comme produit artistique; et, dans une culture de conception animiste, il sera certainement doté d'une «âme» et demandera des soins particuliers pour sa construction.

L'Afrique subsaharienne constitue un territoire très vaste, avec plus de 700 idiomes différents; il est donc naturel qu'on y trouve des variations importantes entre chaque type d'instruments de musique. Par exemple, les xylophones peuvent être utilisés avec des résonateurs en courge, ou disposer d'une caisse propre, ou être dotés d'une cavité de résonance creusée dans la terre; cependant, ils peuvent ne pas avoir de résonateurs, les lames étant simplement, soit posées sur un tronc d'arbre de bananier (fraîchement taillé), soit disposées transversalement sur les jambes étendues de l'instrumentiste. L'accord et le nombre de lames varient de façon considérable, comme varie également le nombre de baguettes utilisées dans les techniques d'exécution. De même, dans le cas des instruments simples comme l'arc musical (proche des arcs de chasse primitifs), on enregistre des grandes variations dans les dimensions de

l'instrument, le nombre de notes produites, leur émission et le type de résonateur utilisé (la bouche, une courge évidée, appliquée à l'instrument ou la terre même). La plus grande variété se rencontre, peut-être, dans les catégories de tambours ou de membranophones. Leur grandeur peut aller de la taille de l'homme qui les frappe à celle d'une tasse de thé. Bois et courge sont les matériaux préférés pour la caisse; pour la membrane, on utilise généralement des peaux de chèvre, de mouton, de vaches et de nombreuses variétés d'antilopes. Les tambours présentent une diversité de formes stupéfiantes — coniques, cylindriques, à sablier, à calice, en forme de chaudron, etc. — et sont dotés de systèmes variés d'accord; on peut les percuter avec des baguettes, avec les mains ou avec une main et une baguette. En définitive, la leçon que l'on tire de l'étude des instruments de musique africains est que l'ingéniosité africaine a créé un *instrumentarium* d'une variété telle qu'il peut défier les paramètres des fonds instrumentaux européens.

■ *Formes musicales.* En général, les formes musicales africaines sont brèves et statiques. La répétition, variée ou non, constitue le procédé structurel fondamental. Un exemple de l'extrême brièveté de certaines formes répétitives est représenté par la musique pour xylophone de la population *buganda* de l'Ouganda. Dans certaines pièces, la séquence mélodique entière ne demande généralement que 2 secondes et demie pour être exécutée. Cette brève phrase est répétée ensuite de nombreuse fois sans variations ou altérations d'aucune sorte. Dans ce cas, la brièveté de la mélodie ne signifie pas que la technique d'exécution employée soit simple. Les lames du xylophone sont percutées alternativement à une vitesse d'environ 11 coups à la seconde, par 3 joueurs qui utilisent une technique comparable au → hoquet occidental. Cette technique est essentiellement caractérisée par l'emboîtement de parties différentes, afin de produire une seule mélodie; plus qu'une forme, c'est un procédé, et il est très commun dans la musique africaine. Par exemple, dans certaines musiques pygmées d'Afrique centrale, une sorte de hoquet, sans variations, se forme entre les parties d'une flûte et d'une voix, qui se combinent pour produire une phrase ou un groupe de phrases mélodiques (parfois, 2 flûtes et 2 voix s'entrelacent en réalisant une suite de hoquets alternés). Selon la définition occidentale du hoquet, les interprètes jouent alternativement; dans la version pygmée, les parties de flûte et de la voix s'encastrent l'une dans l'autre avec des modalités identiques, mais sont énoncées toutes deux par le même interprète, qui souffle alternativement dans la flûte et chante en imitant le timbre des instruments. De même, le hoquet est utilisé par des ensembles de flûtes seules ou par des trompettes seules dans beaucoup d'autres cultures africaines.

La technique du hoquet implique un certain degré de similarité entre les parties. Toutefois, dans beaucoup d'autres musiques d'ensemble, il est courant qu'un ou deux instruments réalisent des figures mélodiques ou rythmiques simples, répétitives et sans variations, alors que, sur cette toile de fond constante, d'autres musiciens proposent des figurations variées ou improvisées. C'est le cas du type de musique pour ensemble de tambours décrit précédemment. Selon la pièce exécutée, le premier tambour a plus ou moins de liberté dans le choix des formules; d'autres instruments peuvent avoir aussi des possibilités analogues de choix (toutefois, en général, plus restreintes). Cependant, le résultat n'est jamais chaotique, puisque les instrumentistes font attention aux différentes formules proposées et coordonnent les variations. En Afrique, la forme musicale chorale la plus couramment décrite et qui — semble-t-il — se retrouve partout, est de style responsorial ou antiphoné. En général, dans cette forme, un *leader* (ou un petit groupe d'instruments) énonce une brève phrase mélodique à laquelle les autres chanteurs répondent, en superposant leur voix au moins dès la première énonciation. Cette réponse peut faire écho de la part du *leader,* constituer une sorte de refrain, fournir une courte interruption à la «partie-guide» ou compléter partiellement la ligne mélodique énoncée par cette dernière. C'est ainsi que la corrélation des différentes formules rythmiques réalisées par des tambours et l'usage extensif du hoquet, à l'instar du chant responsorial ou de forme antiphonée, mettent en lumière l'étroite interdépendance d'éléments musicaux aussi caractéristiques de la musique africaine. Très souvent, dans les musiques d'ensemble, la ligne mélodique, énoncée par un simple interprète, n'est pas perçue comme étant complète; une partie n'en accompagne pas une autre, mais, les deux parties ou davantage sont indissociables et forment un ensemble unitaire et indissociable. Ceci est prouvé par le fait qu'il est souvent difficile ou impossible, pour un interprète, de jouer sa propre partie détachée du contexte musical, sauf dans le cas où il est en mesure de recréer mentalement et simultanément les autres parties essentielles. On peut supposer qu'en Afrique, ce trait fondamental de structure musicale est lié à l'intime interdépendance caractéristique des relations sociales traditionnelles, qui apparaît notamment dans l'analyse des enchevêtrements complexes des responsabilités et des obligations sociales existant dans l'organisation familiale de nombreuses sociétés africaines.

■ *Musique et langage.* En Afrique, la relation existant entre musique et langage transcende celle qui vient s'instaurer entre la musique et les textes des chants, et qui va bien au-delà de la relation inhérente à chaque tradition orale. Une série d'associations sonores sert à la compréhension et à l'exécution de la musique : paroles, syllabes sans signification, codes, signaux et aides verbales de type mnémotechnique. Dans certains cas, même un instrument de musique peut être utilisé pour réciter des textes non musicaux, à travers l'imitation des inflexions tonales et du rythme relatif à la voix parlée. Les «tambours parlants» africains, déjà évoqués, peuvent vraiment parler, et leur vocabulaire est uniquement limité à celui de l'interprète. Les rythmes du langage et les hauteurs relatives sont également imitées par une variété d'autres instruments, comme les flûtes, les tambours à fente, les xylophones et les trompettes. L'exécution purement «parlée», faite par les instruments, comprend, entre autres, la récitation des proverbes traditionnels, l'évocation des généalogies royales, l'appel à la population pour l'assemblée, l'intercession des esprits et la communication des nouvelles.

De même, le «parlé» est utilisé dans le contexte de l'exécution musicale véritable. Par exemple, une fois combinés, les rythmes de base d'une pièce exécutée

par un ensemble de tambours, peuvent donner forme à un texte qui, ensuite, peut délimiter et prescrire l'utilisation appropriée de la pièce elle-même. Un morceau ashanti, exécuté par un ensemble de tambours rappelle au chef de marcher avec attention, car le trébuchement du roi serait de mauvaise augure; il convient que cette pièce soit exécutée en suivant le chef dans un cortège. D'autres pièces pour tambour sont spécifiquement liées à des groupes particuliers de personnes (par ex. les guerriers, les chasseurs, les artisans) qui en conditionnent l'emploi. Dans certaines situations, un joueur de tambour peut également insérer des phrases «parlantes» dans le contexte de la danse qu'il accompagne, par exemple, pour commenter la prestation d'un danseur, demander à boire ou encore faire parvenir des informations aux membres de l'ensemble. Des expressions verbales n'ayant rien à faire directement avec la signification de la musique peuvent également être associées à des formules rythmiques particulières, dans le seul but d'aider la mémorisation. En fait, il est courant — à des fins didactiques et, justement, comme support mnémotechnique — que les joueurs de tambour mettent en relation l'énonciation de syllabes avec les sons déterminés produits par les tambours. De cette façon, dans le cas où, dans un certain style, on enchaîne un son grave, produit en percutant le centre de la membrane du tambour, avec un son aigu, produit en percutant le bord, le percussioniste, — en associant, aux deux sons, deux syllabes (*«tun»* pour le grave et *«tin»* pour l'aigu) — sera en mesure d'enseigner, d'exécuter et de se rappeler les formules définies par la combinaison des deux sons, sans avoir besoin de recourir à l'instrument. Ce procédé est particulièrement utile dans les styles percussifs qui utilisent une grande variété de techniques et peut être adopté également pour d'autres instruments. La musique africaine a été très négligée du point de vue esthétique, peut-être parce que la majeure partie des ethnomusicologues a concentré son attention sur la description des aspects fonctionnels et du contexte ou a pris un raccourci plus étroitement analytique. Alors que la fonction et le contexte peuvent être observés directement, et que certaines analyses de la musique ne peuvent pratiquement s'effectuer qu'à partir d'enregistrements sonores, la valeur esthétique — jugée avec les paramètres traditionnels des populations autochtones et non avec des préjugés occidentaux — peut sembler moins directement évaluable aux yeux du chercheur non africain. Comprendre ce qui rend une exécution techniquement correcte, plus plaisante du point de vue esthétique, est bien différent du fait de connaître la structure de la pièce interprétée et la raison de cette exécution. Par exemple, pour en revenir à la musique pour ensemble de tambours, il se peut que les modèles rythmiques réalisés au cours d'une exécution, y compris les variantes du premier tambour, soient tous connus, c'est-à-dire non improvisés; sur le plan technique, la pièce sera exécutée correctement si chaque exécutant se rappelle, sélectionne et synchronise de façon adéquate les formules requises : cependant, à chaque fois que l'adhésion des instrumentistes aux principes esthétiques déterminés fera défaut, l'exécution sera considérée comme «terre à terre».
Selon le plus important de ces principes, le groupe doit adopter en permanence une attitude collective d'interdépendance. Le premier tambour, bien qu'il soit le *leader* reconnu et qu'il ait, de loin, le rôle le plus important de l'ensemble, ne doit pas faire étalage de sa propre virtuosité ou se faire remarquer de manière excessive. Si une pièce est, en grande partie, définie par la série des formules réalisées par le premier tambour, ce dernier a, généralement, la prérogative de choisir la séquence des motifs à utiliser au cours de l'exécution. Le choix doit être accompli avec goût : les formules sont répétées et juxtaposées de façon à ce que l'exécution ne devienne ni ennuyeuse (par des répétitions trop constantes), ni fébrile (par le changement brusque et précipité des motifs). En outre, les formules rythmiques réalisées par le premier tambour sont appréciées uniquement en vertu du type de relation qui s'instaure avec les structures rythmiques plus ou moins fixes, réalisées par les autres éléments. Le premier tambour doit donc régler sa propre exécution, de façon à ce que l'essence rythmique de fond soit régulièrement répétée et clairement perçue par les auditeurs. Pour la même raison, les instrumentistes, qui accompagnent le premier tambour, doivent choisir des variations qui intègrent plus qu'elles ne brouillent les réalisations de ce dernier.
Ce sens de la mesure représente une norme esthétique présente dans une grande partie de la musique africaine. Les solistes virtuoses de harpe-luth de Guinée et de Sénégambie, au lieu d'opprimer l'auditeur par l'ostentation gratuite de passages techniquement complexes, préfèrent dérouler avec finesse une séquence de variations mélodiques et rythmiques. Le même type de finesse caractérise, entre autres, les styles d'exécution du *mbira* (instrument à la technique complexe, joué par les Shona du Zimbabwe), du xylophone des Lobi-Dagarti du Ghana et des instruments à cordes pincées de nombreuses traditions d'Afrique orientale. Si l'on n'accepte pas ces normes esthétiques de contrôle vigilant et de finesse d'exécution, il est facile d'accuser cette musique de statisme excessif, de répétitivité et, donc, de monotonie. En revanche, si on l'approche, en consentant à tenir compte de sa nature, la musique africaine déploie une inépuisable fascination.
■ *Le XX^e^ siècle.* Dans l'Afrique sub-saharienne, de nouvelles formes musicales sont apparues dès l'époque de l'influence islamique et des contacts assidus avec l'Europe. Les musiques de l'Eglise chrétienne, des harmonies militaires et de la tradition populaire occidentale ont pénétré dans le territoire entier et été acceptées diversement. Par la suite, elles se sont mêlées aux éléments indigènes, en produisant une variété de formes et d'éléments musicaux essentiellement urbains, parmi lesquels on peut citer la musique et la danse «highlife» du Ghana et du Nigeria, et le style particulier de musique pour guitare de l'Afrique orientale, le style jazz «afro» d'Afrique du Sud, le style de musique de danse congolais (avec des influences latino-américaines) répandu dans une grande partie de l'Afrique centrale et orientale. Dans un grand nombre de ces formes, les instruments musicaux occidentaux — trompettes, saxophones et guitares — sont joués en même temps que les instruments africains traditionnels. En outre, suite à la traite des esclaves, les principales musiques africaines furent exportées dans le Nouveau Monde, où elles donnèrent l'impulsion à de nouvelles traditions. D'un point de vue général, il semble que les musiques à

caractère syncrétique et également les musiques de type plus spécifiquement européen se soient développées et aient pris pied, en Afrique, sans bouleverser les formes plus traditionnelles. De nos jours, il est possible, en visitant les grands centres urbains, d'écouter des musiques qui vont des symphonies de Beethoven aux concerts de tambours, liés aux cultes animistes. Les écoles enseignent communément, soit la musique européenne, soit la musique traditionnelle africaine, et de nombreux gouvernements subventionnent des groupes musicaux ou des compagnies de ballets et, de diverses façons, favorisent les expressions artistiques traditionnelles. La musique reste une partie intégrante de la vie africaine et rien ne prête à croire que les choses soient en train de changer.

L'Amérique

Dès le début de la conquête du continent américain par les Espagnols (XVI^{e} s.), des musiques d'origine européenne et, par la suite, par l'intermédiaire des esclaves noirs, des musiques d'origine africaine, se superposèrent aux traditions millénaires des populations autochtones. De la rencontre de ces cultures, à une époque coloniale, naquit le style hybride qui imprègne la majeure partie des musiques latino-américaines, même si celles-ci, par la suite, présentèrent dans chaque région leur propre originalité et leur propre développement. Cependant, sur le continent américain, on trouve un bon nombre de musiques traditionnelles, des plus rudimentaires aux plus complexes, dont l'élaboration a commencé à partir de l'époque pré-colombienne.

▪ *La musique des sociétés primitives.* Parmi les musiques d'origine précolombienne toujours au répertoire, on distingue celles qui n'ont subi aucune ou très peu d'influences externes. Elles appartiennent au patrimoine de certains groupes marginaux, restés souvent en dehors des centres de civilisation ou de colonisation. La plupart du temps, il s'agit de groupes d'Amérique du Nord, pour un temps nomades, ou de populations des forêts de l'Amérique centrale et d'Amazonie, ainsi que d'ethnies présentes dans le sud de l'Amérique méridionale. Ces groupes se caractérisent par l'isolement géographique, la mobilité et le refus d'assimilation culturelle. Leurs instruments musicaux sont rudimentaires — percussions, grelots, racloirs et flûtes simples — et le chant occupe une position prédominante. Leurs pratiques musicales sont étroitement liées aux rites magiques et religieux : il s'agit de mélodies primitives, exemples de celles qui furent peut-être la musique des premiers habitants du continent. Au nord, dans les immenses plaines et dans les vastes superficies gelées du Canada et d'Alaska, la musique des populations autochtones domina, incontestablement, jusqu'au début du XIX^{e} s. Essentiellement vocale et monodique, la musique des Esquimaux accompagnait surtout les danses et les incantations magiques. L'instrument traditionnel était un tambour à cadre muni d'une peau, circulaire ou ovale selon la région, dont le diamètre pouvait mesurer plus d'un mètre et qui était frappée par une baguette ou un maillet. Les danses *pisik* et *aton* pouvaient être accompagnées par des orchestres de tambours. En général, la structure musicale, différente en fonction de la situation géographique des groupes d'Esquimaux (de la Terre de Baffin à l'Alaska), se fonde sur un système pentatonique : du reste, le pentatonisme catactérise presque toutes les musiques indigènes du continent américain.

La majeure partie des descendants des tribus indiennes d'Amérique du Nord, tout en étant aujourd'hui confinées dans des réserves, reste liée aux traditions musicales de leurs pères. Leur musique, comme celle des autres groupes ethniques du Sud, s'est enrichie grâce à la diversification des instruments. Ils utilisent des instruments à vent, comme les sifflets et les flûtes à bec, accompagnés par des tambours de diverses formes ; l'usage des racloirs est fréquent, de même que celui d'un vaste assortiment de grelots et de clochettes. Ces instruments de conception élémentaire sont fabriqués avec des matériaux comme l'os, le bois, le bambou ou la courge ; ils accompagnent les danses ou les chants d'incantation, de chasse ou de guérisons. Chez les groupes autochtones — un temps marginaux — du nord du Mexique, de Californie méridionale, des montagnes de Chihuahua et de Sinaloca, la musique montre des caractéristiques encore proches de la musique d'origine, datant de la période précédant la conquête. L'évocation de la vie du cerf reste le thème préféré de ces chants. Les chanteurs, s'accompagnant avec des instruments idiophones à grattage et avec un tambour à eau, stimulent les mouvements d'un danseur travesti en cerf qui, en imitant les mouvements de l'animal, scande ses propres mouvements avec l'aide de sons produits par des sabots de cerf (qu'il tient accrochés à la ceinture) et par des grelots (colliers de graines végétales attachés aux chevilles). Un des traits caractéristiques de la musique des sociétés primitives du continent américain est l'absence d'instruments à cordes : si l'on exclue, peut-être, l'arc musical, d'un usage très limité, les cordophones restèrent inconnus jusqu'à l'arrivée des Espagnols.

Dans les forêts tropicales d'Amérique centrale et d'Amazonie, on enregistre des traditions musicales peu conditionnées par des influences externes. Elles sont le patrimoine des populations aborigènes, dont l'identité culturelle a été sauvegardée par les circonstances du milieu ambiant. Établies le long des fleuves, ces populations, dont l'économie repose sur la chasse et la récolte, ont, au cours des siècles, émigré par petits groupes, à travers d'immenses forêts. En Amazonie, il y a plus de 250 groupes ethniques disséminés sur un territoire de plusieurs millions de kilomètres carrés. Auprès de ces groupes, la musique a une fonction de premier plan dans les nombreuses occasions de la vie en société (guerre, chasse, cérémonies funèbres), et permet surtout de maintenir un rapport étroit avec le monde surnaturel et avec les esprits de la forêt. Ce rôle de médiation est souvent attribué aux flûtes, à travers lesquelles la voix d'un esprit pourrait se manifester. La forêt, d'ailleurs, fournit en abondance les matériaux nécessaires à la construction des instruments : syrinx simple en bambou, d'usage fréquent, mais, également, flûtes à bec et flûtes traversières ainsi que différentes sortes de trompettes, des plus rudimentaires, constituées d'une feuille enroulée, aux plus élaborées, constituées d'un corps de bois muni d'une queue de tatou faisant fonction de pavillon. Comme instruments musicaux, on trouve également des coquillages d'eau douce ;

enfin, on utilise divers tambours et sonnailles de formes diverses. Sous l'effet de puissants hallucinogènes, le rythme des instruments à percussion et des grelots, les mélodies des flûtes et le chant réitéré du chaman constituent l'unique lien avec l'esprit apparu au cours du «voyage».

Dans le versant amazonien des Andes, on enregistre l'usage de la *quena,* flûte droite à entailles, en os ou en bambou : elle est la preuve des contacts établis, dès l'époque précolombienne, entre les populations des régions montagneuses et celles de la forêt. Vers le Sud, dans la région du Gran Chaco, où alternent savanes et forêts, et en Patagonie, vivent encore des groupes d'indigènes dont les moyens de subsistance sont assez limités. Le chant, qui apparaît comme la principale manifestation musicale, est parfois accompagné par des instruments très simples, comme le bâton à grelots, ou par un instrument à vent constitué simplement d'un tuyau en bois, duquel on ne peut tirer qu'une seule note. Une analyse complète des productions musicales des sociétés primitives américaines montre que leur musique ne reposait pas constamment sur un système tonal défini, mais s'organisait par rapport à un centre tonal (tour à tour identifié avec des degrés différents), autour duquel s'effectuait l'élaboration des mélodies. L'emploi d'instruments identiques le long d'un territoire très étendu est la preuve des contacts des migrations et des échanges intervenus dans l'histoire des différents groupes, qui ont peuplé le continent au cours de leur lente avancée vers le Sud.

■ *L'héritage des grandes civilisations amérindiennes.* L'époque précolombienne vit le développement des grandes civilisations d'Amérique centrale et de l'Amérique des Andes.

— L'AMÉRIQUE CENTRALE. Jusqu'à l'arrivée des Espagnols au XVI^e s., l'art musical des anciens Mexicains, connut un développement notable grâce à des civilisations comme celles des Mayas, et, par la suite, celle des Aztèques. La musique accompagnait tous les rites et les danses. Exécutée pendant les sacrifices humains ou pour guider les guerriers au combat, elle était présente partout. Chez les Aztèques, elle rythmait les hymnes et était associée à la récitation des poèmes. Le palais impérial de l'actuelle ville de Mexico était muni d'une «maison de chant» *(cuicacalli),* où étaient formés musiciens, poètes et danseurs. Sous la présidence du monarque, on organisait des concours, et les interprètes qui donnaient de mauvais résultats encouraient des peines pouvant être très sévères. L'étroite relation existant entre le poème, le chant et la danse apparaît de façon évidente dans le mot aztèque *cuicatl,* qui désigne ces trois moyens d'expression à la fois. Les principales informations sur la fonction occupée par la musique nous sont parvenues grâce à quelques chroniqueurs espagnols du temps de la conquête; en revanche, les données concernant les styles et les formes musicales nous sont inconnues. Toutefois, grâce aux recherches archéologiques et à la découverte de nombreux exemplaires d'instruments, nous connaissons les instruments utilisés et leur possibilités acoustiques. Avec la civilisation maya, on assista à un développement technologique qui se vérifie notamment dans la réalisation de sifflets sophistiqués anthropozoomorphes. La production des flûtes et des tambours et la diversification de leurs formes augmentèrent de façon considérable; et les instruments en céramique témoignent de l'habileté des artisans. Chez les Aztèques, les sifflets *huilacapitzli,* en céramique, possèdent jusqu'à 4 trous, qui permettent l'émission de 5 notes. La majeure partie des flûtes ou *tlapitzalli* est en céramique, en os, ou en bambou, elles possèdent de 5 à 6 trous. L'emploi d'autres instruments à vent était fréquent, comme les trompettes *(tecciztli)* en bois ou en cuivre, et les trompettes en coquillage *(quiquiztli);* en outre, on trouvait, sous diverses formes, des grelots, des crécelles, des clochettes, des carapaces de tortues percutées avec des cornes de cerf et des racloirs en os. La majeure partie de ces instruments figure sur les fresques et, surtout, dans des manuscrits enluminés où apparaissent des musiciens et des danseurs en train de jouer avec 2 instruments à percussion, base des rythmes préhispaniques : le *huehuetl* et le *teponaztli,* considérés comme étant d'origine divine et présents dans toutes les cérémonies. Le *huethuetl* est un grand tambour vertical en bois, fermé à l'extrémité supérieure par une peau; il est percuté avec les mains. Le *teponaztli,* tambour horizontal, consiste en un tronc d'arbre creux sur lequel sont entaillées deux languettes, de façon à pratiquer une ouverture en forme de H; souvent, il est sculpté et revêtu de matériaux précieux, et est percuté par des baguettes : en frappant les deux languettes, on obtient des sons différents. Les actuelles populations indiennes d'Amérique centrale n'ont pas conservé les échelles, les rythmes et les mélodies de l'époque précolombienne : cependant elles ont hérité de certains instruments de musique et, de nos jours, certains groupes du Mexique et d'Amérique centrale chantent et dansent encore au son du *huethuetl* et du *teponaztli.*

— L'AMÉRIQUE DES ANDES. Dans l'Amérique de la période précolombienne, les instruments de musique les plus élaborés furent l'œuvre des populations andines. Il s'agit principalement d'aérophones, dont l'étude revèle que les échelles employées, étaient généralement pentatoniques. Avant l'empire inca, le long des côtes du Pérou, les civilisations mochica, nazca et chimu, culturellement très évoluées, se développèrent. Détenant des connaissances approfondies dans le domaine des instruments de musique, elles réalisèrent un ensemble d'instruments encore utilisés le long de la cordillère des Andes. Outre les dizaines de milliers de vases extraits des tombes du littoral péruvien, les fouilles archéologiques ont également mis à jour une grande quantité d'instruments de musique, qui se sont parfaitement conservés dans le désert; des représentations picturales furent également découvertes; elles révèlent les différents contextes dans lesquels les instruments étaient employés, par exemple, lors des fêtes ou des combats.

Etablis le long de la côte nord du Pérou, entre le II^e et le VIII^e s., les Mochica utilisaient déjà une bonne part des instruments, dont, par la suite, héritèrent les Incas (XI^e-XVI^e s.) et les populations actuelles des Andes. Après avoir construit des trompettes en exploitant des animaux en forme de coquille, les Mochica en construisirent avec de l'argile cuite, et modelèrent diverses formes qui démontrent la grande maîtrise des céramistes locaux. Le type le plus courant de trompette consiste en une embouchure, bien galbée par rapport aux lèvres, avec un tube conique, en général, enroulé

d'un tour sur lui-même, et d'un pavillon évasé simplement ou en forme de tête humaine ou d'animal en train de lancer un cri. De même, l'emploi de flûtes globulaires est fréquent, tout comme l'utilisation des deux instruments primordiaux : la *quena* et la *syrinx*. La *quena*, largement utilisée par les populations andines, est un instrument de conception simple, mais aux remarquables possibilités sonores. Il s'agit d'une flûte droite constituée par un tube cylindrique ouvert aux deux extrémités et qui, dans les exemplaires actuels, possède 3 à 7 trous; l'embouchure est une entaille réalisée sur le bord supérieur de l'instrument. A cette époque, la *quena* était en bambou ou en argile, ou encore en os de lama ou de pélican; dans la période précédant la conquête, il y en avait en argent. La syrinx (flûte de Pan), portée par d'autres populations andines à un degré de perfection inégalé dans le reste du continent, est fréquemment représentée dans les céramiques mochica. De nos jours, en général, elle se compose de tuyaux superposés, fixés les uns aux autres et fermés aux extrémités inférieures par des nœuds naturels. Les tubes, de longueurs et de diamètres différents, sont unis dans un ordre croissant, ce qui permet la production de notes distinctes. Les syrinx sont souvent organisées en «orchestres» qui peuvent comprendre jusqu'à quatre types d'instruments de tailles différentes. Il faut souligner une particularité de la musique d'ensemble exécutée par ces instruments : ceux-ci sont fabriqués deux par deux, de telle façon que les notes produites par une des deux flûtes couplées soient complémentaires des notes produites par l'autre; par conséquent, les notes d'une même mélodie devront être jouées alternativement par deux musiciens. Il semble que cette technique d'exécution, sans doute très ancienne, repose sur le même principe que celui utilisé à l'époque mochica. Certains exemplaires de syrinx en bambou, venant de la côte du Pérou, de l'époque pré-inca, présentent à la base des tuyaux fermés par des disques mobiles en bois, qui permettent l'accord de l'instrument; à la même période, il était également caractéristique de construire avec le plus grand soin des syrinx en argile cuite. Le type de membranophone surtout utilisé par les Mochica — qui s'ajoutait aux grands tambours — ressemble beaucoup à l'actuel *tinya*, instrument à percussion formé par un cadre peu profond sur lequel sont tendues directement deux peaux, fixées l'une à l'autre par des lanières de cuir; dans les représentations picturales, on peut voir danser les instrumentistes, avec les tambours en mains. Enfin, la fascination exercée sur ces populations par les instruments idiophones est significative. On en distingue deux sortes : les grelots et les cloches. Certains grelots étaient accrochés à la ceinture des guerriers et des musiciens; les clochettes, assemblées en colliers, étaient attachées aux chevilles; les unes comme les autres accompagnaient les danses et les combats.

Ce bref inventaire du matériel instrumental des Mochica présente un point de référence intéressant pour l'évaluation de la facture et de l'emploi des instruments de musique, à l'époque pré-inca. En effet, dans la période qui sépare les Mochica (II^{e}-VIII^{e} s., comme on l'a vu précédemment) de la chute de l'empire inca, au XVI^{e} s., — en ce qui concerne les instruments —, on n'enregistra pas de grande nouveauté, excepté un degré varié de perfectionnement et d'évolution des formes et des décorations dans chaque type de culture. Il faut évoquer également sur la côte méridionale du Pérou, la civilisation nazca, qui a produit de splendides syrinx en terre cuite, parfois décorés de peintures et dont le nombre de tuyaux, ordonnés en une seule rangée, variait de 3 à 14. A partir du XI^{e} s., la culture chimu, développée le long de la côte nord du pays, prolongea la tradition mochica jusqu'à l'annexion du territoire effectuée par les Incas, au XVI^{e} s. Les célèbres orfèvres chimu construisirent des instruments en métal précieux, tels des grelots et des clochettes.

A l'époque à laquelle se développèrent les empires côtiers, dans la cordillière des Andes, d'autres civilisations apparurent : la culture tiahuanaco (XI^{e}-XII^{e} s.) autour du lac Titicaca, et celle des Incas, dans la région de Cuzco.

A partir du XII^{e} s., les Incas organisèrent leur propre empire : à la veille de la conquête espagnole, ceux-ci s'étaient étendus du nord de l'équateur au centre du Chili, la frontière ouest étant définie par les limites naturelles de l'océan pacifique et la frontière est par la forêt amazonienne, où les Incas avaient pénétré pendant une courte période. Les diverses recherches et les fouilles archéologiques entreprises dans les régions correspondant à celles qui font partie de l'empire inca, montrent qu'il n'existait pas d'instruments pré-incas, comparables à ceux que l'on trouvait le long de la côte, à part quelques sifflets. Les instruments de musique utilisés par les Incas sont semblables à ceux en usage dans les civilisations de la côte; il n'est donc pas possible de leur en attribuer l'invention. En revanche, il est intéressant de noter combien l'apparition de nombreux instruments, jusque là inutilisés le long de la Cordillière, coïncide avec l'expansion de la civilisation inca. La majeure partie de ces instruments (syrinx, quena, trompettes en coquillage, tambours et clochettes) est décrit dans la chronique de l'Indien Guamán Poma de Ayala, rédigée peu après la conquête espagnole. L'effective distribution géographique de ces instruments, retrouvés au cours de fouilles ou encore en usage dans certaines régions des Andes, coïncide donc avec les limites de l'empire à son apogée. Et l'histoire de leur diffusion semblerait en étroite relation avec celle des Incas qui, après leur conquêtes, utilisèrent pour leur propre bénéfices l'organisation, les procédés techniques et les réalisations artistiques des peuples soumis, soit dans le domaine de l'architecture et de l'orfèvrerie, soit dans celui des instruments de musique. D'autre part, au cours de leurs conquêtes, les Incas effectuèrent des transferts de population, en remplaçant certaines ethnies vaincues par des groupes vassaux provenant d'autres régions *(mitmaq)*. Cette pratique, bien que l'on soit certain que ces groupes n'abandonnèrent pas leur patrimoine culturel, accéléra, sans doute, le processus de diffusion générale des instruments musicaux. De cette façon, à la veille de la venue des Espagnols, certains instruments — pendant un temps utilisés le long de la côte pacifique — s'étaient répandus dans tout le royaume inca. Les Incas peuvent donc être considérés comme les «promoteurs» de la diffusion des instruments de musique pré-incas dans les pays andins.

Bien qu'ayant imposé leur propre administration et le culte du soleil à la population soumise à leur domination, les Incas ne furent pas hostiles aux religions

locales, ce qui contribua, par la suite, à préserver les variétés des traditions régionales et à conférer à l'empire inca une remarquable vivacité culturelle. Les représentants des différentes régions, accompagnés de leurs propres musiciens, se rendirent souvent à Cuzco pour rendre hommage à l'empereur. A cette époque, l'art musical connut un processus de croissance considérable, dont les résultats marquent les différentes régions de Andes, encore de nos jours. Chants, musique et danses accompagnaient les rites et les fêtes qui étaient liés à différents cycles, principalement celui du soleil, mais également ceux de la lune et des étoiles. Le cycle agricole était scandé par des fêtes, pendant lesquelles, comme dans tous les sacrifices dédiés aux puissances terrestres et célestes, on exécutait de la musique. Les guerres, les funérailles, la naissance des enfants de l'empereur, tous les événements extraordinaires étaient accompagnés de manifestations musicales. Les nouvelles circulaient rapidement grâce au *chaski,* rapide messager pédestre, dont les trompettes de coquillage résonnaient sur les routes incas, des côtes désertiques du Pacifique, aux sentiers isolés de la Cordillière, jusqu'aux versants amazoniens. Les armées de l'empereur avançaient au rythme des tambours, dont les membranes étaient parfois recouvertes, selon les sources, par les peaux des ennemis les plus courageux. Les trompettes sonnaient les rassemblements. Au son des syrinx, se joignaient parfois les voix des femmes, qui dominaient au contraire, dans d'autres occasions. Les grandes fêtes avaient lieu dans la capitale, en présence de l'empereur : la plus importante était l'*inti raymi,* fête du soleil, qui avait lieu lors du solstice d'hiver, avec la participation de délégations provenant de toutes les provinces. Après les sacrifices des lamas, danses, chants, musiques et hymnes dédiés au soleil — et à son représentant sur terre, l'empereur — se succédaient; de longues files de danseurs s'animaient dans tout l'empire, au son de la *quena* et des tambours.

La plus grande partie des informations, concernant les manifestations musicales des populations de l'empire inca, nous sont parvenues grâce aux chroniqueurs indigènes et espagnols du XVIᵉ s. Au Pérou et en Bolivie, certaines traditions musicales, nées de la civilisation andine, sont présentes encore aujourd'hui, notamment dans la région du lac Titicaca, où les Quechua et les Aymara ont conservé des mélodies instrumentales qui semblent similaires à celles qui étaient exécutées pendant la période précédant la conquête. Ces musiques sont caractérisées par l'emploi d'un système pentatonique à tons entiers, qui se présente sous différentes formes modales, comme R. et M. d'Harcourt (1925) l'avaient déjà noté; d'ailleurs, ces formes mettent en évidence la ligne descendante suivie par les mélodies, la fréquence de l'échelle *sol - mi - ré - la - do,* caractérisée par l'intervalle de tierce mineure *la - do,* qui conclue le plus souvent les mélodies de ce mode, et enfin, par deux grands sauts d'intervalles présents dans le développement des mélodies elle-mêmes. Comme par le passé, ces musiques sont exécutées uniquement avec des instruments à vent et à percussion; les orchestres de syrinx et de *quena* confirment l'exemple d'une organisation instrumentale de haut niveau. Au Pérou, par exemple, les Quechua de la région de Puno constituent des orchestres de syrinx, de 3 ou 4 tailles différentes, composés de 12 à 18 musiciens qui, en même temps, jouent du tambour. Parés de leurs plus beaux habits et avec des couvre-chefs de plumes de nandou, les Ayarachi rappellent la tradition qui voulait que les membres des délégations des provinces se rendent à Cuzco pour les grandes fêtes ou pour l'enterrement des hauts dignitaires de l'empire inca. En Bolivie, on trouve d'autres centres de diffusion des traditions musicales : par exemple, dans la région de Sucre, dans le Cochabamba, dans le Potosí et dans les hautes plaines, notamment dans les Carangas, où s'établirent les Indiens chipaya. A l'est du lac Titicaca, dans les hautes vallées de Charazani, les orchestres de syrinx, qui peuvent atteindre 40 éléments, exécutent, entre autres, les *kantu,* «suites» de pièces choisies parmi les plus belles du répertoire traditionnel des Andes. Bien qu'il soit encore lié aux rites de fertilité de la terre nourricière *Pachamama,* l'usage des syrinx se retrouve également dans d'autres occasions importantes, comme pendant les combats rituels entre les communautés tinku. Cette forme de compétitions musicales entres les groupes indigènes, se déroule souvent pendant les fêtes et peut atteindre des dimensions inimaginables. Dans la région de Huancané, sur les bords du lac Titicaca, la musique appelée «chiriguano» peut faire intervenir plus de 500 musiciens aymara; les uniques instruments joués à cette occasion sont les syrinx, certaines pouvant atteindre 1 m 30 de longueur. Les musiciens se subdivisent en 2 groupes, composés chacun de 250 éléments et jouent la même mélodie, mais avec un écart notable de *tempo.* Sous la direction de leurs chefs, munis de drapeaux blancs, un groupe tente en courant d'encercler le groupe adverse pour l'obliger à faire coïncider sa mélodie avec la sienne. Une concentration extrême et une grande résistance physique permettent aux musiciens de soutenir la compétition pendant un temps très long. Des recherches récentes montrent comment chaque orchestre de *quena* ou de syrinx, ayant des caractéristiques sonores propres, servait comme moyen d'identification pour chaque communauté. Cette tradition paraît très ancienne : chaque communauté gardait jalousement secrets les enseignements, pour la préparation des orchestres, transmis par les Anciens, ce qui était une façon de préserver leur propre identité et leur prestige. Indubitablement, la musique de ces communautés représente l'ultime témoignage des traditions musicales des grandes civilisations précolombiennes.

■ *Contribution occidentale et africaine.* L'arrivée des Occidentaux sur le sol américain (tout d'abord les Espagnols et les Portugais, puis, les Anglo-Saxons) eut une profonde répercussion sur l'évolution de la musique de la société autochtone. L'essence de la modification se mesure pleinement dans les pays conquis par les Espagnols, où l'arrivée des Conquistadores, au XVIᵉ s., provoqua la disparition de la plus grande partie des musiques d'origine précolombienne, créant en même temps de nouvelles formes d'expressions musicales. Dans les différentes régions, celles-ci reflètent l'apport de cultures différentes, mais le substrat indigène a toujours fortement survécu. Cela n'est pas le cas des régions qui, pendant la période suivant la conquête, subirent une forte diminution démographique (conséquence, entre autres,

des maladies contagieuses importées par les Occidentaux), par exemple, dans les îles des Caraïbes et dans la plus grande partie de la zone côtière de l'Atlantique et du Pacifique, où la population indigène fut rapidement remplacée par les colons, par des esclaves noirs et, ensuite, par des métis.

— L'AMÉRIQUE INDIGÈNE ET L'OCCIDENT. A la suite des colonisateurs, il y avait également des musiciens et ceux-ci deviendront les premiers instrumentistes occidentaux du continent américain. Pendant l'époque coloniale, des mélodies populaires et des instruments de musique européens furent introduits et, notamment, les instruments à cordes élaborés, inconnus jusqu'alors des populations indigènes. Après une première série de cordophones, tels que la vihuela, la mandoline, le rebec, la harpe et le violon, au XVIII[e] s., d'autres instruments, dont la guitare, suivirent. Les regroupements sociaux métis, créés dans les grands centres d'exploitation coloniale comme le Mexique, le Pérou ou la Bolivie, atteignirent rapidement de grandes dimensions et devinrent bientôt la composante dominante. Ils ne prenaient en considération que les musiciens occidentaux et préféraient les instruments européens aux instruments indigènes; l'éventail des possibilités sonores et la supériorité technique de ces derniers favorisèrent de façon déterminante leur diffusion dans les sociétés coloniales. Pendant une longue période, cette diffusion resta limitée aux centres urbains, alors que, dans les campagnes, les indigènes restaient liés aux musiques et aux instruments traditionnels. Dans les colonies espagnoles, en particulier, une des mesures prises par l'Eglise contre les païens fut de supprimer autant que possible toutes les danses et, par conséquent, les instruments de musique, liés aux anciens rites. Des juges ecclésiastiques furent chargés d'abolir l'idôlatrie et, au cours de leurs voyages dans les villages et dans les communautés, de repérer les adeptes des anciens cultes, en les punissant sévèrement, entre autres, pour avoir chanté ou dansé selon les coutumes locales. Bien qu'elle ne se soit pas toujours montrée efficace, cette forme de répression culturelle contribua, sans aucun doute, à la disparition de musiques traditionnelles dans de nombreuses régions, sauf dans les zones d'accès plus difficiles, comme la cordillière des Andes. Dans la seconde moitié du XVIII[e] s., à l'époque de l'expulsion des Jésuites du continent, par l'effet du décret de Charles III, le processus d'échanges réciproques, l'assimilation des instruments et, peut-être également, des formes musicales entre les cultures indigènes et occidentales était déjà bien engagé : il se développera après la conquête de l'indépendance par les différentes républiques. Certains groupes indigènes continueront à utiliser les instruments à cordes, mais d'une façon souvent particulière, avec des instruments construits en matériaux divers et dont les caisses de résonance, caractérisées par des formes très variées, n'auront rien à envier aux modèles d'origine. De même, de nouveaux instruments apparaîtront comme, par exemple, en Bolivie, au Pérou et en Argentine, le *charengo*, cordophone de petites dimensions, généralement muni de 10 cordes et possédant le plus souvent une carapace de tatou comme caisse de résonance. Diverses régions élaboreront leurs propres critères de facture instrumentale, comme en témoignent, entre autres, la présence de différents modèles de harpe. Grande ou petite, avec une caisse de résonance de forme traditionnelle ou semiconique, la harpe diatonique fait encore partie de nombreux orchestres indigènes d'Amérique centrale et méridionale. De nos jours, la variété des instruments à cordes de production locale est infinie; cordes en boyau, en métal ou en nylon multiplient les sonorités et la coexistence de différentes techniques d'exécution est caractéristique dans certaines régions. Toutefois, le substrat indigène se manifeste en différentes occasions, par exemple, dans les ensembles où le violon, la harpe, la mandoline et la guitare sont associés à des instruments à vent ou à percussion d'origine pré-hispanique. Dans le répertoire musical de certains orchestres quechua, dans lesquels on utilise les traditionnelles *quena*, accompagnées par des instruments à cordes, on retrouve également quelques mélodies utilisant encore le système pentatonique. En général, ces orchestres mixtes ou traditionnels accompagnent des cérémonies de rite catholique, mais, en réalité, souvent liées à des traditions locales. De même, de nos jours, outre les cordophones, d'autres instruments occidentaux sont employés sur le continent américain : les cuivres, par exemple, largement utilisés par les populations métisses dans des contextes et des cérémonies militaires, se sont peu à peu imposés dans le monde indigène.

— L'APPORT AFRICAIN. Arrachées de leur continent, à partir du XVI[e] s., les populations de couleur réduites à l'esclavage par les Occidentaux, furent déportées en masse vers le Nouveau Monde pour être utilisées comme main-d'œuvre. Les Africains ont contribué à la variété des expressions musicales du continent américain, en y important, en même temps que les instruments traditionnels et les danses, la grande richesse rythmique de leur musique. Leurs rythmes variés ont été repris dans de nombreux pays latino-américains et dans les Caraïbes, où ils sont devenus des éléments caractéristiques des musiques locales. Sans oublier la référence à l'influence africaine qui, en Amérique du Nord, a été à l'origine de formes musicales très spécifiques *(spirituals, blues)*, l'emploi des instruments de musique d'origine africaine et la persistance des musiques traditionnelles sous des formes diverses — plus ou moins soumises à des processus évolutifs — sont, semble-t-il, plus marqués en Amérique centrale et méridionale, où parfois, la musique présente encore des liens particuliers avec des pratiques rituelles (à Cuba, en Haïti, au Brésil). En Colombie et le long des côtes de l'Equateur et du Pérou, on rencontre la présence d'une forte composante africaine dans les rythmes et les instruments accompagnant les danses comme la *marinera* ou la *cumbia*. L'ensemble des instruments utilisés par les populations noires se caractérise par la présence d'une grande variété d'instruments à percussion (membranophones, idiophones); par exemple, on emploie de nombreux types de tambours de diverses grandeurs comme la *bomba*, tambour à deux peaux, ou le *cununu*, tambour à une peau, qui est constitué d'un tronc d'arbre creux, recouvert par une membrane. D'autres instruments à percussion, comme le *cajòn*, semblent être employés pour remplacer les tambours; construit en forme de parallélépipède, le *cajòn* est pourvu, sur un de ses côtés, d'un trou central, qui

permet le passage de l'air vibrant provenant de la caisse : assis sur l'instrument, l'interprète réalise des rythmes variés d'origine africaine, en frappant l'instrument avec ses mains; la base rythmique est définie par des sons aigus, obtenus grâce à la partie supérieure de l'instrument, alors que les fioritures sont produites par sa partie centrale, qui émet des sons graves. Le *cajòn* est utilisé sur la côte péruvienne, où l'on emploie également la *cajita,* constituée d'une boîte en bois de forme cubique, avec la partie supérieure amovible et qui, étant donné ses dimensions réduites, peut être utilisée en marchant (les sons sont produits en percutant l'instrument avec un bâton, et en ouvrant et fermant en même temps le côté mobile). D'autres idiophones sont fréquemment employés un peu partout, en Honduras, à Panamá, au Venezuela ou au Brésil; parmi ceux-ci, on peut citer la *quijada,* formée d'une mâchoire inférieure d'âne ou de cheval, que l'on agite de façon variable, en faisant courir un bâton sur la denture. On utilise également des racloirs en os, en bois dur ou en bambou, comme le *guiro,* ou la *carrasca,* appelés *guacharaca* en Colombie et *reco-reco* au Brésil; on trouve aussi des grelots (par ex., l'*alfandoque* ou *guasa*), des clochettes et autres idiophones.

Enfin, le principal instrument africain importé par les populations noires est sans aucun doute le *balafon,* instrument mélodique à percussion, connu en Amérique sous le nom de *marimba* et surtout répandu dans les pays d'Amérique centrale (au Guatemala, il est considéré comme l'instrument national), alors qu'au Mexique, il est utilisé dans de nombreux orchestres métis et, tout comme au Guatemala, a conquis la faveur des groupes indigènes. Le *marimba* est utilisé également aux Caraïbes, en Colombie et en Equateur où d'autres groupes indigènes (comme les Cayapa et les Colorados) ont adopté cet instrument, encore largement employé, par les populations noires de la région d'Esmeraldas, sur la côte de l'Equateur : dans cette région, l'orchestre composé uniquement d'instruments à percussion, d'origine africaine, accompagne les chants et danses qui comprennent quelques-uns des plus beaux exemples musicaux des populations noires d'Amérique.

L'Océanie

Dans les îles et les civilisations de l'océan Pacifique, désignées sous le nom général d'Océanie, on distingue quatre aires géographiques : l'Australie, la Mélanésie, la Polynésie et la Micronésie. Notre analyse musicale détaillée de cette superficie suivra donc cette répartition.

■ *L'Australie.* Jusqu'à la fin du XIX^{e} s., la composante prédominante de la population de ce continent était d'origine anglo-européenne. L'immigration de nouveaux groupes ethniques, qui se produit encore de nos jours, a fait de l'Australie, un territoire culturellement très hétérogène. Pour les chercheurs de musique populaire, ce phénomène est particulièrement intéressant à cause du principe anthropologique de la survivance périphérique, qui fait que les plus anciennes manifestations d'un genre musical ou d'un chant doivent être recherchées, non dans le centre de la zone de développement d'une culture donnée, mais, de préférence, dans des lieux de diffusion plus reculés. En Australie, on enregistre ainsi des versions archaïques de musiques anglaises, irlandaises, écossaises et, également, italiennes, grecques, allemandes, hollandaises et de différentes régions d'Asie; des musiques fidèles aux plus anciennes traditions se sont ajoutées, tour à tour, à de nombreuses et nouvelles formes musicales. Dans chaque société, les chants populaires constituent des documents significatifs des attitudes collectives et individuelles, à tel point que l'on pourrait tracer une histoire de l'Australie à travers ses chants sur les prisonniers, sur l'élevage d'animaux, sur le travail des champs et des mines et, également, sur les luttes soutenues sur le territoire. En outre, en Australie, on a vu apparaître aussi bien la musique européenne classique et moderne, que la musique légère d'empreinte internationale. Quand ces formes d'expressions musicales tentèrent d'assumer un caractère plus spécifiquement national, la plus importante source de matériau existant était constituée par les traditions des aborigènes, dont la musique retiendra notre attention.

En général, la population aborigène survivante s'est plus ou moins assimilée à la société occidentale et à son style de vie. Toutefois, il existe encore quelques tribus semi-nomades qui peuvent fournir des indications sur les traits caractéristiques et les valeurs culturelles des indigènes. Ces petits groupes, dans leur recherche de nourriture et d'abri, ont besoin de temps d'organisation commune. L'une des plus importantes composantes de leur système communautaire est religieuse; c'est pour cette raison que domine fortement la relation qui lie l'individu au reste de la création et à sa propre structure sociale, à l'intérieur de laquelle chacun appartient à un clan. De cette façon, même lors de marches ou de chasses solitaires, le simple individu ne se sent jamais spirituellement seul. Dans ce cadre, la musique et la danse jouent un rôle important. La musique des aborigènes peut être subdivisée en trois catégories : musique sacrée, musique secrète et musique profane. Chaque clan a ses propres danses et ses propres chants spécifiques, qui permettent de l'identifier par rapport à ceux qui n'en font pas partie, et de faire connaître les anciennes traditions et les croyances du groupe aux générations suivantes. Un chant sacré peut devenir «secret», quant les symboles attribués par le clan à de nombreuses paroles du texte sont enseignés aux membres plus jeunes, lors de cérémonies d'initiation. L'histoire longue et complexe de l'homme et de ses relations avec le monde spirituel et terrestre est transmise de la même façon, à travers danses et chants, certains de ceux-ci devenant secrets et donc, étant réservés au cercle des initiés appartenant au clan. De cette manière, les aspects «éducatifs» des danses et des musiques dépassent parfois leur valeur «artistique». Les chants profanes ont également de l'importance. Par exemple, dans les réunions *coroborree,* la musique et la danse sont souvent utilisées entre les différents clans et tribus, non seulement pour divertir les participants, mais également pour maintenir une atmosphère amicale dans une situation potentiellement difficile. Comme, de temps à autres, la musique peut assumer ces importantes fonctions, le chanteur d'un clan jouit d'un certain prestige, soit dans son propre groupe, soit dans les autres groupes qui ont pu l'écouter. Un autre exécutant tenu en grande considération est le joueur de long tube, appelé *dijeridoo* (ou

digeridu). Le matériau préféré dans la fabrication de cet instrument, (bien qu'aujourd'hui on emploie également des tubes de plastique et de métal), est toujours constitué des traditionnelles branches creuses d'eucalyptus, jugées meilleures pour le timbre qu'on en retire et parce que, sur leur surface, on peut peindre — de manière plus efficace — les représentations typiques du clan ou de sujets mythiques. En général, une des extrémités du tube est recouverte de cire d'abeilles, ce qui permet de jouer l'instrument comme une trompette. Comme l'embouchure est grosse, on obtient diverses nuances de timbre en modifiant la tension labiale. En inspirant par le nez, un interprète habile peut exercer une pression constante dans le tube, produisant ainsi un son intense continu. Bien que le ton du *dijeridoo* soit en général indiqué par la fondamentale, sa quinte et la dixième, la combinaison des timbres et des rythmes multiplie beaucoup les possibilités sonores de l'instrument. En général, la musique des aborigènes a comme soutien la scansion régulière de sons secs, réalisés par des bâtons à percussions ou, dans certains genres et dans certaines tribus, le bruit produit par un boomerang. Dans la culture aborigène traditionnelle, on peut trouver d'autres instruments, mais les caractéristiques principales de la musique sont comprises dans les chants et dans les accompagnements du *dijeridoo* ou des bâtons à percussions. La société moderne ayant envahi de plus en plus les territoires et la vie de ces populations, la musique aborigène est devenue un des emblèmes et un des témoignages les plus importants aussi bien de leur ancien patrimoine que de leur position dans le monde actuel.

■ *La Mélanésie.* L'île la plus étendue de la Mélanésie, la Nouvelle-Guinée, est aujourd'hui divisée politiquement en deux états : Irian occidental et Papouasie-Nouvelle-Guinée. La présence de langues et de cultures diverses dans l'île, dont beaucoup n'ont pas encore été étudiées, est une conséquence de la typologie particulière des installations, isolées et éparpillées dans la jungle, dans les aires montagneuses et dans les zones côtières. Le caractère fonctionnel que la musique a assumé dans les cultures tribales est, peut-être, l'élément qui, plus que tout autre, mérite de retenir notre attention. La tendance occidentale à séparer le domaine de l'art de la vie pratique est absente de Nouvelle-Guinée : un chant de guérison ou de lamentation funèbre ne sera pas exécuté sans que l'on vérifie à quoi il se réfère; les danses et les événements musicaux de grande portée ne s'organisent que si l'on y voit une raison précise. Ceux-ci peuvent ensuite être réalisés par un interprète de valeur, désirant montrer ses propres capacités, mais seulement dans le contexte d'une cérémonie intégrant toute la société. De nombreux événements de ce type, tout en reflétant la créativité indigène, sont indiqués avec le terme pidgin, *sing sing*. Les Occidentaux sont parfois stupéfaits de vérifier la présence, dans cette musique, de la polyphonie et des triades, qui, généralement, ne sont pas une conséquence des influences occidentales. La polyphonie — qui, à l'oreille sonne de façon extrêmement moderne — est rendue possible par le fait que les interprètes ne sont pas liés à une composition écrite, mais, au contraire, arrivent à organiser ensemble un événement sonore en fonction des exigences d'une cérémonie. De même, les masques et les costumes utilisés pour cet événement sont appropriés et élaborés. Le moyen expressif le plus élaboré est le chant, reposant essentiellement sur l'échelle pentatonique, souvent accompagné par des tambours de forme cylindrique ou à sablier, avec une seule peau, généralement joué par les danseurs eux-mêmes. Dans les régions côtières, l'ouverture et la partie terminale du tambour peuvent reproduire la forme d'une bouche de crocodile (comme la musique, les instruments sont liés au milieu ambiant). Le signe symbolique est d'ailleurs évident dans les figures reproduites à l'extrémité des grands tambours à fente, creusés dans des troncs d'arbre. Les images reportées sur les instruments ne sont pas des décorations, mais, plutôt, des symboles historiques, généalogiques ou religieux que, seuls, les initiés sont en mesure de comprendre. Par exemple, il existe des flûtes liées au monde des ancêtres, dont les dessins — en même temps que le son sortant de l'instrument — ne sont dévoilés que dans les cérémonies d'initiation. La musique, les rites et les instruments de musique sont utilisés, dans la majeure partie de la Mélanésie, pour enseigner l'histoire, les croyances, les valeurs culturelles. Les chansons et les images d'un groupe de Nouvelle-Guinée, qui, par exemple, représenteraient un avion, sont des expressions de ce que l'on appelle «cargo cult» (fétichisme magique des objets et des produits européens). Elles reflètent également la vitalité des moyens traditionnels de communication, au contact de la réalité du monde moderne.

De nombreuses mélodies mélanésiennes ont une étendue importante et peuvent être structurées à divers niveaux tonaux; d'autres sont très réduites et répétitives. On comprend la logique de leur structures en gardant présente à l'esprit la règle générale qui fait dépendre la forme de la fonction. Ainsi, par exemple, dans le cas d'un médecin cherchant à atteindre l'esprit disparu d'un malade, ou dans le cas d'un chant de travail, la musique donnera-t-elle plus de place non pas au dessin mélodique mais respectivement, à la parole et au geste. Ceci dit, dans la musique mélanésienne, la parole a moins de poids que dans d'autres régions de l'Océanie; les objectifs rituels et fonctionnels sont tellement importants qu'il existe de nombreuses pièces dans lesquelles le texte est dépourvu de signification ou utilise une langue archaïque, incompréhensible depuis longtemps.

Parmi les autres formes instrumentales, on peut citer le bourdonnement du rhombe, instrument constitué d'une planchette de bois, fixée à une corde et que l'on fait tourner au-dessus de la tête, de façon à produire un son profond, considéré comme sacré et secret par de nombreux groupes mélanésiens : le bourdonnement ne peut être utilisé (et officiellement écouté) que par des personnes déterminées et dans des conditions particulières. La même chose se produit pour les blocs de bois frottés en Nouvelle-Irlande. Pour certains, leur étonnant son pénétrant — obtenu en frottant, avec la main, les diverses lamelles creusées dans un bloc de bois — n'est pas un son, mais la voix d'une divinité. Le même son peut avoir une fonction très pratique, comme celle d'attirer les poissons ou de communiquer à distance. Dans les îles Salomon, le groupe

connu sous le nom *arè arè* met un soin particulier à tailler des syrinx de longueurs différentes, chacune d'entre elles possédant deux rangées de tuyaux, pour en amplifier l'étendue. De tels groupes ont fait naître une sorte de répertoire dont certains morceaux, aux titres précis, sont composés par des musiciens qui, comme cela se passe dans d'autres zones de l'Océanie, détiennent et peuvent se réserver les droits d'exécution. L'étude de ces pièces, composées et enseignées oralement, démontre un sens élevé de l'unité et du contraste entre les éléments, ainsi que de la structure formelle complexe. De même, la langue indigène (naturellement, dans un cadre de référence lié aux régions), révèle une perception profonde de l'esthétique et de la théorie musicale. Par exemple, la parole *au*, signifie bambou ; par conséquent, le terme général utilisé pour désigner les instruments de musique sera également *au*, puisque celui-ci est le matériau adopté pour la construction de nombreux instruments ; par la suite, le terme désignera les instruments occidentaux et les groupes instrumentaux, surtout les ensembles composés de syrinx. Tous les autres instruments sont classifiés : les tubes qui composent une syrinx et la façon avec laquelle on en joue, portent un nom bien défini. De même, les intervalles définis par des sons produits par les différents tuyaux et l'acte même de jouer avec le tuyau, sont dotés d'un nom spécifique. Autrement dit, la terminologie et la théorie musicale, très analytiques, ont été formulées dans un contexte purement oral.

■ *La Micronésie.* Les deux autres zones du Pacifique se distinguent de la Mélanésie par leur tendance, en substance, à considérer la musique et la danse comme «appendices» de la poésie. Pour ce motif, la chorégraphie et la musique chantée en groupe sont plus uniformes et de moindre envergure. Ceci ne signifie pas que toute la musique soit monodique : en général, dans les accompagnements chantés des danses, quelques voix maintiennent un bourdon rythmique, alors que d'autres chantent à l'unisson, en harmonies parallèles ou en triades. La multiciplicité des styles ne doit pas surprendre, si l'on pense aux grandes distances qui séparent les îles et les atolls. Le facteur unificateur est, peut-être, la mer, thème constant de nombreuses musiques et danses. Par exemple, la mer est présente dans le fait qu'elle fournit des peaux de requin pour les tambours et des coquillages servant à construire des trompettes. Les bâtons à percussion réciproque, les flûtes et les guimbardes se trouvent là où la canne et le bambou pourvoient à leur construction. Dans certaines îles, il est possible d'écouter le son délicat des flûtes nasales, utilisées pour l'exécution de musique à usage personnel ou pour les sérénades ; mais la source principale de la mélodie reste la voix humaine. Les premiers explorateurs furent enchantés par la beauté des chants et des danses, mais, dans certains cas, l'oreille occidentale fut déconcertée par des sons glissés et par des voix aux timbres bizarres et inhabituels. Ce n'est qu'en adoptant les critères modernes d'analyse ethnomusicologique que l'on a pu comprendre en quoi la valeur artistique de cette musique pouvait consister, c'est-à-dire, non pas dans la réalisation des notes d'un dessin mélodique, mais plutôt dans les réalisations particulières des glissés qui le suivent et le précèdent. De même, il faut bien comprendre que la valeur de «timbre» est un fait culturel et non une constante universelle. Quand les cultures sont exposées à l'influence des modèles appartenant à d'autres aires culturelles, la notion de ce qui doit être considéré comme «correct» est modifiée. En traitant la Polynésie, nous verrons l'influence exercée par l'Occident sur l'Océanie.

■ *La Polynésie.* Dans les comptes rendus des voyages du capitaine James Cook, à travers la Polynésie (1768-1779), les références à la musique et à la danse sont fréquentes. Dès leur arrivée, les missionnaires et les navigateurs effectuèrent de profonds changements, et les grands courants d'immigrations d'Occident, d'Asie et de d'Océanie provoquèrent des déchirements ultérieurs, ressentis jusqu'à nos jours. A une période récente, on a vu naître un intérêt pour faire revivre et sauvegarder les arts traditionnels. Nous commencerons l'analyse à partir de ces derniers pour nous tourner ensuite vers l'analyse de formes plus acculturées. Comme dans une grande partie de la musique polynésienne, la parole exerce une fonction centrale, on peut écouter des chants exécutés à une seule voix, plus récités que chantés, ou comportant peu de notes, typiques de la psalmodie. Les plus dramatiques sont les chants *haka*, qui accompagnent les danses fermées des Maoris de Nouvelle-Zélande : les paroles sont prononcées rythmiquement, avec une intonation ascendante, et avec une gradation variable de l'intensité sonore. L'exécution peut également comporter, de la part des danseurs, des battements de mains, des battements de pieds et de hanches et, même, la contraction du visage en des expressions féroces. En revanche, dans les chants généalogiques *patere* des Maoris, on note une grande attention à maintenir un centre tonal *(oro)*, autour duquel se placent des hauteurs moins déterminées. Certains chants *waiata* des Maoris sont mélodiquement plus variés, mais, en général, le nombre des notes est encore plutôt limité ; et le fait que la mélodie serve à favoriser la mémorisation de textes rend la musique plutôt «redondante» pour l'oreille occidentale.

Dans les îles Hawaï, les chants remplissent la même fonction. De même, les ambitus mélodiques de la musique classique de danse *hula* sont peu développés. Au cours de l'exécution, le danseur *hula*, dont les mouvements ont un rapport avec le texte, est accompagné par de sobres percussions et par la voix d'un chanteur. Peu avant l'entrée du chanteur, les premiers mots d'un vers employé sont souvent prononcés et utilisés comme moyen d'isoler l'exécution du contexte. Le milieu naturel des îles polynésiennes se reflète dans les instruments utilisés pour l'accompagnement : à Hawaï, les plumes des oiseaux tropicaux ornent les grelots faits avec des courges *(uli uli)*, alors que des fragments polis de roche volcanique *(ili ili)* sont utilisés comme castagnettes. Deux grosses courges évidées peuvent être unies pour former un *ipo* galbé en forme de sablier, que l'on frappe avec la main contre le sol et sur le côté. Le tambour cylindrique hawaïen *pahu*, à une peau et au fond ouvert, est le modèle le plus typique de Polynésie. On trouve également des trompettes en coquillage, utilisées partout comme moyens de signalisation, et la flûte nasale, employée comme instrument soliste à Hawaï et chez les Maoris. En Océanie, on n'a que peu d'exemples d'arc musical ; à Hawaï, il se combine avec la structure des guimbardes qui sont à l'origine

du *ukeke :* on place une fine tablette de bois dans la bouche, et la corde, qui est accrochée devant, est pincée. Toutefois, les instruments à cordes les plus répandus dans la Polynésie actuelle, sont la guitare et l'*ukelele*. Ce dernier fut créé par les Hawaïens sur le modèle du *bragha* portugais, importé dans l'île autour de 1880, par des gardiens de troupeaux sud-américains. Bien plus intéressante que les origines de cet instrument est la façon dont les Hawaïens y adaptèrent leur style d'exécution et y jouèrent leurs musiques, selon leurs propres nécessités. Bien que les missionnaires aient alourdi les musiques indigènes par des harmonisations de type occidental et privé les mélodies de leur préciosité tropicale «païenne», la naissance d'une musique légère panocéanique a redonné vie, au moins en partie, à la fluidité mélodique de la musique traditionnelle, en la mélangeant à des conventions occidentales. Le style de la guitare hawaïenne reflète ce style de compromis, puisqu' une barre métallique est faite pour glisser sur les cordes à la hauteur de la touche, produisant des lignes mélodiques moins rigides et avec un nombre plus grand de sons glissés. Une autre combinaison intéressante de moyens expressifs occidentaux avec des éléments océaniens, est représentée par la tradition *himene*, liée initialement à Tahiti. Dans ce contexte, le chant polyphonique tire ses propres racines des hymnes chrétiennes, mais, en même temps, cette musique fait apparaître le bourdon et les harmonies parallèles appartenant à la tradition océanienne.

La musique étant généralement liée au style de vie et aux croyances d'une société donnée, le XX^{e} s. — compte tenu des grandes mutations sociales qui se sont produites — a, semble-t-il, voué à l'extinction les arts traditionnels d'Océanie. Les habitants des îles, bien que se déplaçant encore en canoë et utilisant des tas de pierre pour marquer les frontières des champs, travaillèrent également dans des hôtels, auprès des compagnies aériennes et dans les nouvelles industries. Mais, à partir de 1950, les habitants ont commencé à prendre conscience de leur propre caractère ethnique, et les arts se sont avérés des instruments efficaces pour donner forme et impulsion à un telle prise de conscience. Les danses et les formes musicales plus anciennes ont repris vie : de nos jours, d'une part, l'Océanie voit le reflet d'un nouveau type d'organisation socio-économique à travers de nouveaux modes d'expression musicale, d'autre part, elle conserve de vivants témoignages des moyens expressifs classiques et des anciens chants populaires.

III

Précis de théorie musicale

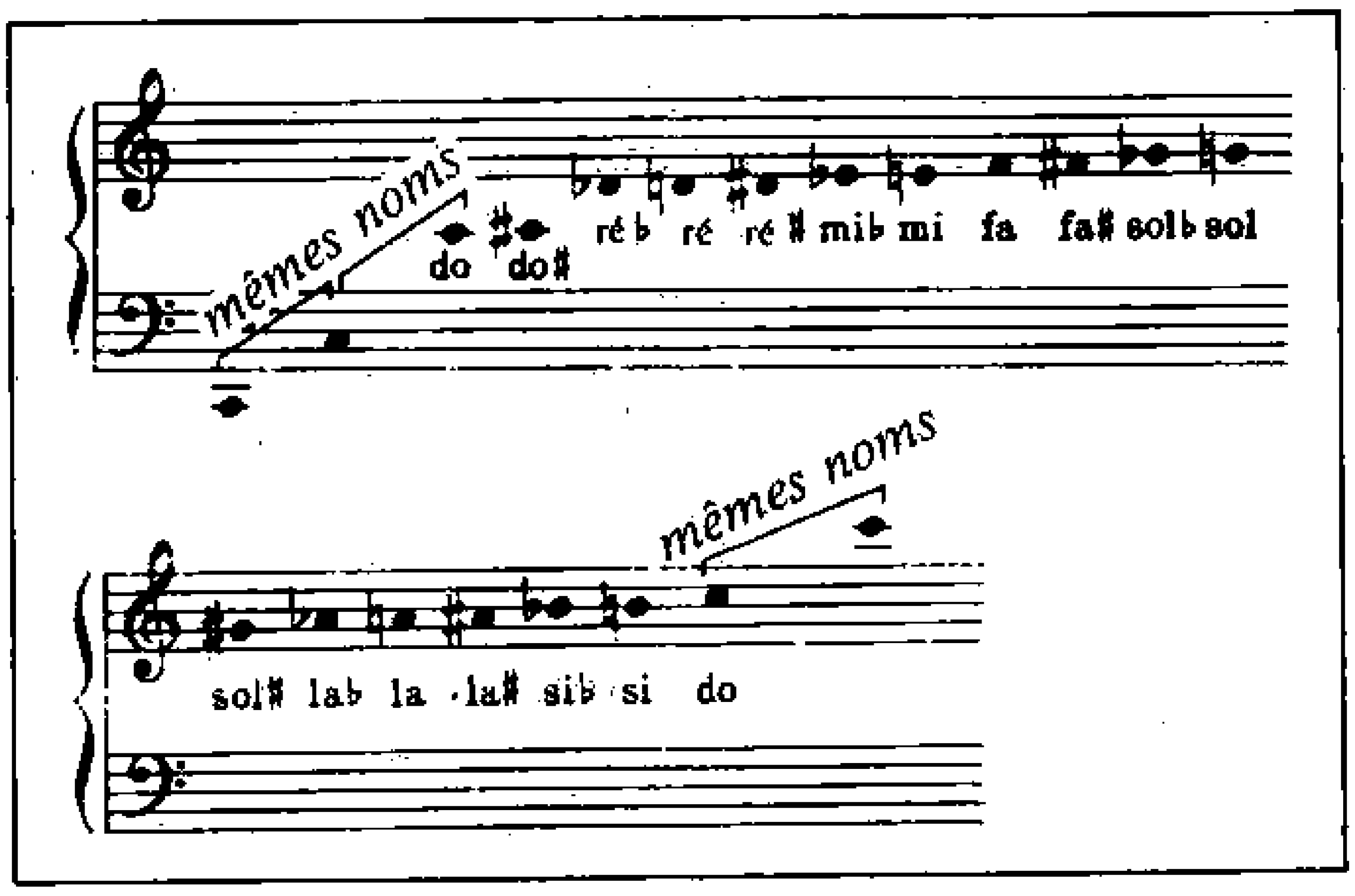
CODIFICATION DU LANGAGE MUSICAL MODERNE

Le son

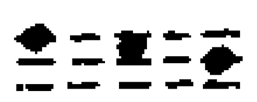
La musique s'exprime à travers le *son*, qui, produit par les vibrations de corps élastiques, est appelé son *déterminé*, lorsque les vibrations sont régulières (par ex., les vibrations produites par une corde tendue, pincée, frottée ou percutée), et son *indéterminé* (ou *bruit*), quand les vibrations sont irrégulières (par ex., les vibrations produites par une caisse vide que l'on percute). Voici les propriétés fondamentales du son : la *hauteur*, liée à la *fréquence* (plus le nombre de vibrations par unité de temps augmente, plus le son perçu est *aigu*, et, inversement, plus le nombre de variations diminue, plus le son perçu est *grave*); l'*intensité* (plus l'*amplitude* des vibrations est élevée, plus le degré de force du son est grand); le *timbre* (à fréquence et amplitude de vibrations égales, le son a des propriétés et des natures diverses, selon la source de sa production).
Ces caractéristiques sont portées à leur plus haut degré dans les moyens les plus propres au langage musical : la voix humaine (s'exprimant à travers le genre *vocal*) et les instruments (donnant lieu au genre *instrumental*).

Echelle générale des sons

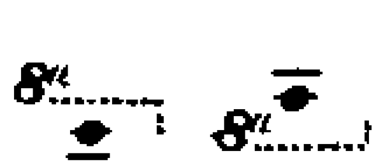
Pour représenter les sons, on utilise des signes conventionnels, appelés *notes musicales*, systématisées dans un ensemble de lignes horizontales, appelé *portée*. Les sons à fréquence déterminée sont individualisés à partir d'une *gamme générale*, dans laquelle tous les sons adoptés par le langage musical, codifié historiquement (*système tonal*), sont ordonnés selon la succession progressive de leur hauteur, du grave à l'aigu. La désignation des notes est rendue possible par le fait que tous les sons de l'échelle générale présentent de fortes affinités — bien qu'à des hauteurs différentes — avec les notes placées à une certaine distance constante, appelée intervalle d'*octave*. Ainsi, la gamme générale peut-elle être définie par un fragment limité qui se reproduit de façon similaire, continuellement, à chaque intervalle d'octave. Il suffit alors de désigner les sons contenus dans une telle portion, c'est-à-dire, dans l'étendue d'une octave, pour désigner la même gamme générale, le long de laquelle ceux-ci se renouvelleront périodiquement. Pour cela, dans les pays de langue anglaise et allemande, on utilise des lettres de l'alphabet, et, dans les pays latins, 7 syllabes (*do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*) accompagnés ou non de signe du ♯ (*dièse*) ou du ♭ (*bémol*), indiquant respectivement que le son sera élevé ou abaissé d'un demi-ton (qui est la plus petite différence de hauteur entre 2 sons : 2 demi-tons = 1 ton), ainsi que le signe du ♮ (*bécarre*), qui avertit que, quelque soit le signe précédent, il n'est plus valable et que la note doit être jouée comme si, devant elle, il n'y avait plus aucun signe, annulant ainsi l'effet du premier ou de n'importe quel autre ♯ ou ♭ sous-entendu (voir, plus loin, l'armature de clés).



La *portée* de 5 lignes est un système pratique — codifié au XVII[e] s., après des phases séculaires d'expérimentation — permettant une représentation claire des notes, disposées sur les lignes ou dans les interlignes, à différents niveaux correspondant à leur hauteur. Généralement, pour représenter tous les sons utilisés, on se sert de deux portées superposées, bien que distinctes, auxquelles — pour indiquer les notes les plus graves et les plus aiguës — on ajoute des *lignes supplémentaires* :

(),

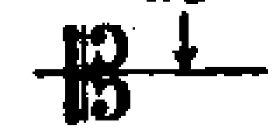
ainsi que des signes d'*octava*

()

placés au-dessus ou au-dessous des notes, pour indiquer qu'il faut les jouer une octave plus haut ou une octave plus bas.

Clés et portées

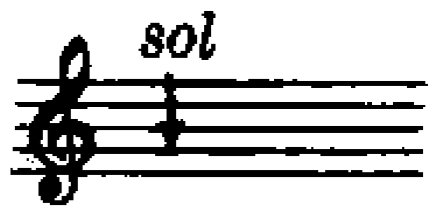
Les notes placées sur la portée reçoivent des noms et indiquent leur hauteur absolue, grâce à l'emploi de clés, symboles graphiques qui, en fixant la position d'un certain son sur la portée, stabilisent la position de tous les autres par rapport à celui-ci.
Partant d'un signe de clé indiquant le *do* central, ou le *do* placé au centre de la «gamme» de tous les sons, dans les limites des hauteurs intéressant la musique (signe dérivé de la lettre C, désignant l'ancien *do*), peu à peu, — après divers emplacements de cette même clé d' *ut* sur la portée

()

ainsi que l'emploi de la *clé de fa*

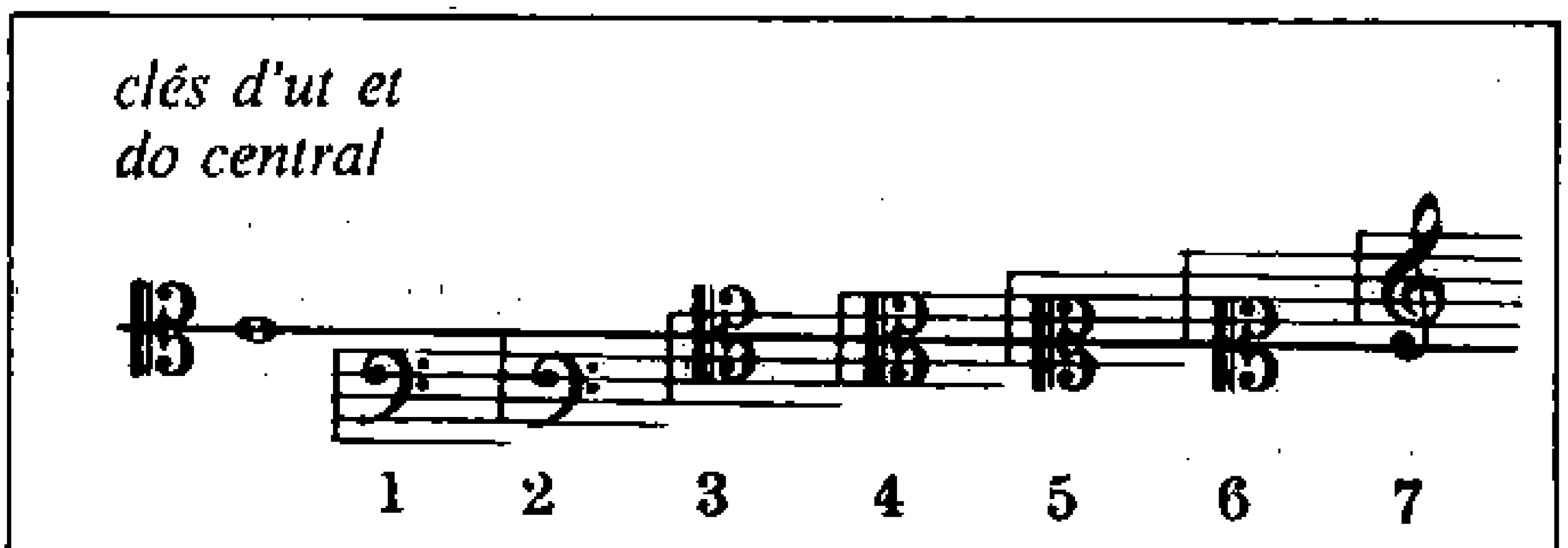
( )

indiquant le *fa* immédiatement inférieur au *do* central et après l'utilisation de la *clé de sol*

()

indiquant le sol immédiatement supérieur au *do* central (eux aussi dérivant des anciens signes alphabétiques, le F signifiant *fa* et G, *sol*), on a vu apparaître des clés pratiques, à partir desquelles on pouvait représenter les sons spécifiques de chaque voix humaine et de chaque instrument de musique. De cette façon, fut fixé un ensemble de 7 clés, toutes symbolisées par une des 3 clés qui seront adoptées peu à peu, selon le critère suivant :

clé de basse (clé de *fa*) clé de baryton clé de ténor	instruments de registre grave, basse et médium; voix d'homme
clé de contralto (clé d'*ut*) clé de mezzo-soprano clé de soprano	instruments de registre médium et aigu voix blanches (enfants) et femmes
clé de chant ou de violon (clé de *sol*)	instruments aigus

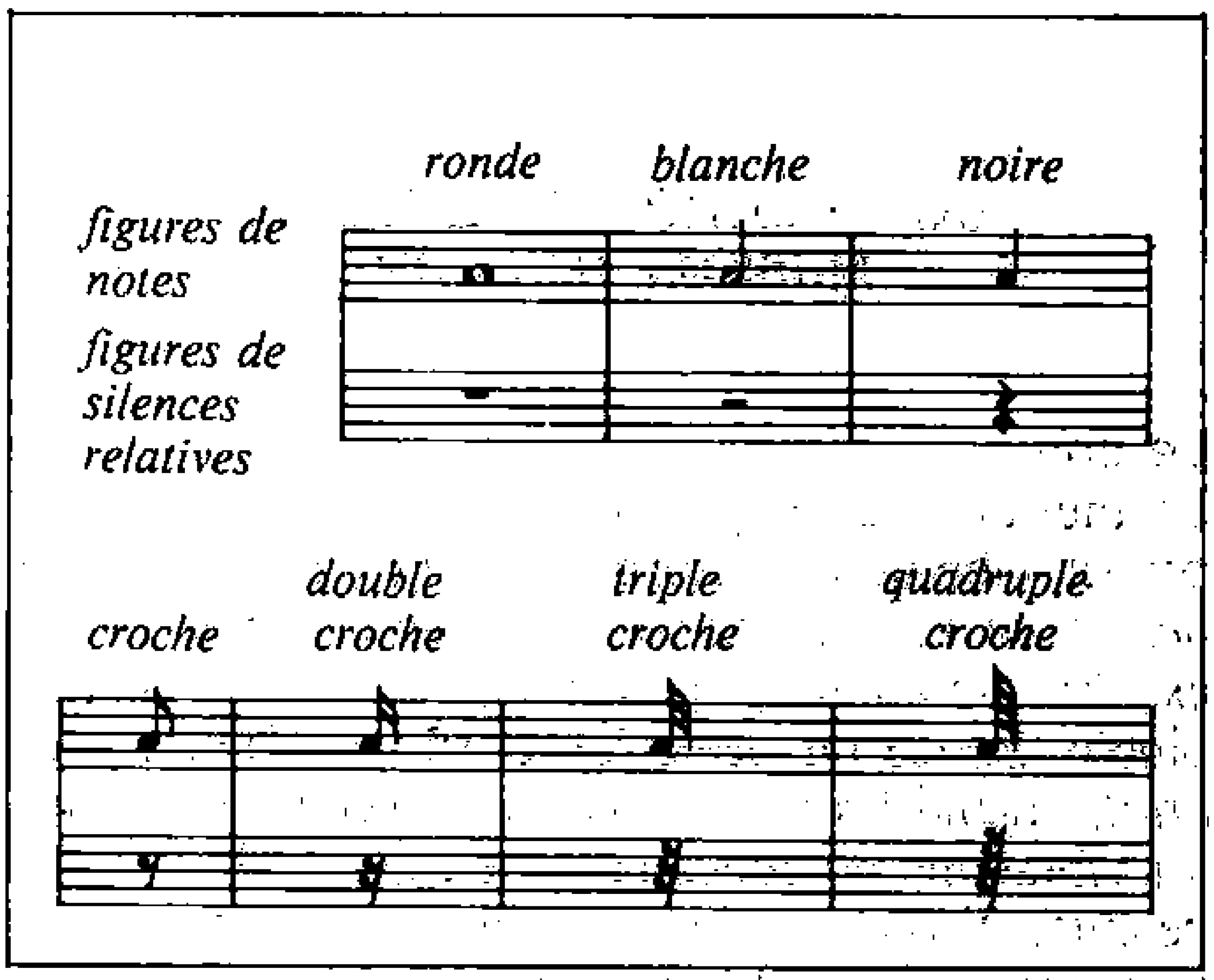


Portée avec les clés de 1) *basse;* 2) *baryton;* 3) *ténor;* 4) *contralto;* 5) *mezzo-soprano;* 6) *soprano;* 7) *chant (ou violon).*

Actuellement, on a tendance à simplifier l'emploi des clés, en utilisant : 1 ou 2 portées superposées, marquées par les clés de *fa* (clé inférieure) et de *sol* (clé supérieure) pour les instruments disposant d'une grande étendue, comme l'*orgue* (qui utilise également une portée supplémentaire, en clé de *fa,* pour le *pédalier*), le *clavecin*, le *piano* et la *harpe* ; ou une portée seule, en clés de *fa* ou de *sol* pour les autres instruments et les voix, selon leur tessiture grave ou aiguë. Pour les instruments de registre particulier, afin de faciliter la lecture, on adopte plusieurs clés : désormais, le *basson*, le *trombone*, le *violoncelle* et la *contrebasse* lisent en clé de «basse» (c'est-à-dire de *fa*) ou de «ténor» (d'*ut*) ou de «violon» (de *sol*), en fonction de la partie exécutée, grave, médium ou aiguë; pour l'alto, on adopte la clé de contralto (appelée justement clé d'*alto* ou clé d'*ut*) et dans les passages aigus, la clé de *sol;* pour le cor, les clés de *fa* et de *sol*.

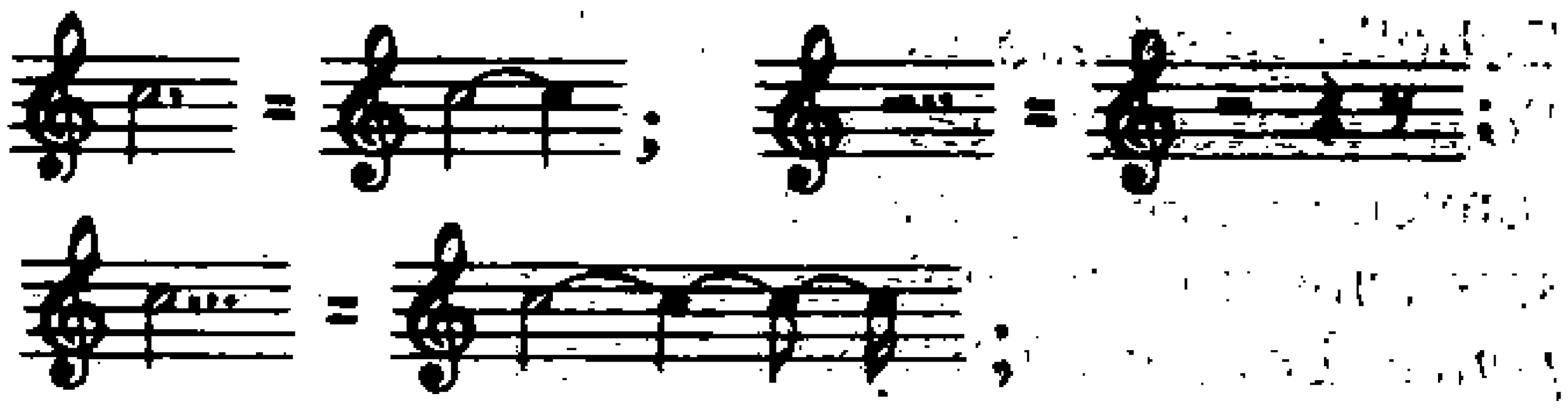
Figures de notes
Liaisons, point, point d'orgue

Les durées des sons et des silences sont représentées graphiquement par un système de signes, appelés *figures* ou *valeurs musicales*, sous la forme de notes et de silences, représentés dans le tableau suivant, chaque figure étant égale à la moitié de la figure précédente et au double de la figure suivante :

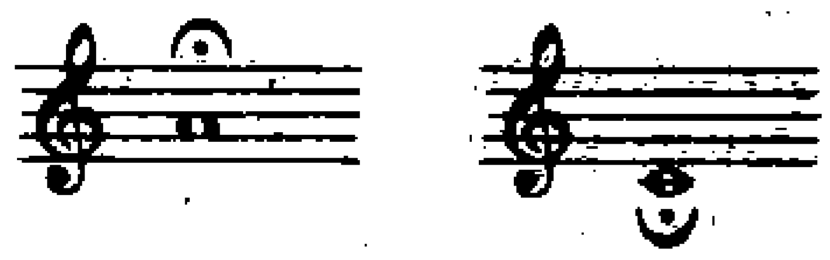


Pour exprimer les valeurs dont la durée ne se trouve pas parmi ces figures de base, on utilise d'autres signes : la *liaison*, représentée par une ligne courbe placée entre 2 ou plusieurs notes de même hauteur, de façon à obtenir une seule durée, et qui est égale à la somme des valeurs représentées :

le *point* augmente de moitié la valeur de la note ou du silence qui le précèdent. Dans le cas de points consécutifs, le second point vaut la moitié du premier point, et ainsi de suite, toujours par rapport à la note près de laquelle ils sont placés;



le *point d'orgue* (surtout utilisé pour souligner la fin d'un morceau, ou un passage particulièrement expressif), permet à l'interprète de rallonger *ad libitum* la valeur de la note ou du silence au-dessus ou au-dessous desquels ce signe est placé :



Mesure, temps, rythme

Dans la pratique occidentale moderne, le *rythme* trouve généralement ses articulations dans une scansion imaginaire de pulsations régulières, par rapport à une unité de temps de base; ces pulsations, appelées *temps*, sont groupées à leur tour en *mesures*, choisies de façon plus ou moins constante, par rapport au caractère de la composition. Dans la pratique du solfège et de la direction, la mesure est montrée par des mouvements adéquats périodiques, avec les bras et les mains, avec ou sans baguette. Dans la notation, la mesure est indiquée par des traits verticaux appelés *barres de mesure*, qui délimitent des fragments de portée. La mesure s'exprime au moyen d'une fraction, dont le numérateur indique combien de fois doit

apparaître la valeur du dénominateur (par ex., une mesure à 4/4 contiendra des valeurs de durée, dont la somme vaudra 4 noires; une mesure à 12/8 contiendra la valeur de 12 croches). Cette fraction, placée sur la portée avant la 1re mesure (c'est-à-dire après la clé, toujours au début de la composition) sera valable pour toutes les mesures suivantes, jusqu'à une indication différente. La mesure peut être *binaire* ou *ternaire*, selon qu'elle contient 2 ou 3 des valeurs prises comme unité de base (par ex., une mesure à 2 noires, typique de la marche, est binaire, car elle a la noire comme unité de base; la mesure à 3 noires, caractéristique de la valse, est ternaire, car elle a comme unité de base la noire). En outre, la mesure peut être *simple* ou *composée*; simple, si l'unité de temps est prise comme telle (comme dans les exemples précédents), ou composée, si l'unité de base est un multiple d'une subdivision ternaire (par ex., une mesure à 6/8 est équivalente à une mesure binaire dont chaque temps comprendrait 3 croches; une mesure à 9/8 vaut une mesure ternaire, dans laquelle chaque temps se décompose en 3 croches); on considère que la mesure composée de 4 subdivisions se réduit toujours à une mesure simple binaire (comme la mesure à 4/4 peut se réduire à 2/2); donc, en définitive, on considère comme *composées* les mesures à 6, 9 et 12 subdivisions, toutes multiples de 3.
Voici quelques exemples, parmi les nombreuses possibilités, de mesures binaires et ternaires, simples et composées, en précisant que, quelque soit la valeur prise comme unité de mesure (signalée par le dénominateur de la fraction), le numérateur sera toujours 2 pour le binaire simple, et 6 pour le binaire composé; 3 pour le ternaire simple et 9 pour le ternaire composé.

MESURE BINAIRE SIMPLE

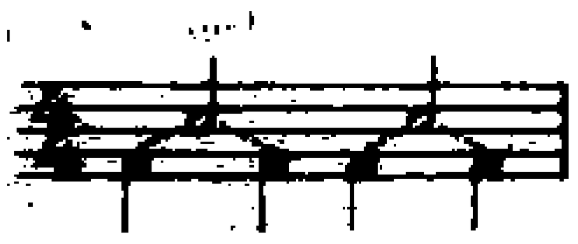
de deux noires

( ),

ou encore de deux blanches

( ),

cette dernière peut également être indiquée avec le signe ¢, dérivé des systèmes médiévaux et il est équivalent à la mesure à 4 noires :

,

laquelle, à son tour, peut être désignée avec le signe c dérivé de l'usage médiéval.

MESURE BINAIRE COMPOSÉE

de 6 croches

( ),

que l'on répète dans la mesure à 12/8 (à 4 temps).

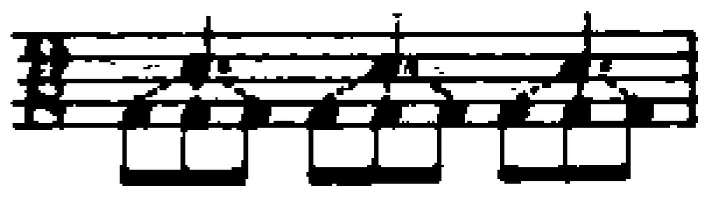
MESURE TERNAIRE SIMPLE

à 3 temps

( ).

MESURE TERNAIRE COMPOSÉE

à 9 croches

().

En plus des mesures binaires et ternaires, simples et composées, on trouve (plus rarement) des mesures appelées *irrégulières*, car elles présentent des subdivisions dont la somme doit égaler la valeur totale de la durée correspondant à la mesure, tout en n'ayant pas de correspondance mathématique avec la fraction indiquant le temps de celle-ci et paraissant même en contraste avec celle-ci. Si, par exemple, dans une mesure à 4/8 (ou 2/4, ce qui du point de vue mathématique est la même chose), on trouve 5 figures de croches

( ),

au lieu de quatre

( )

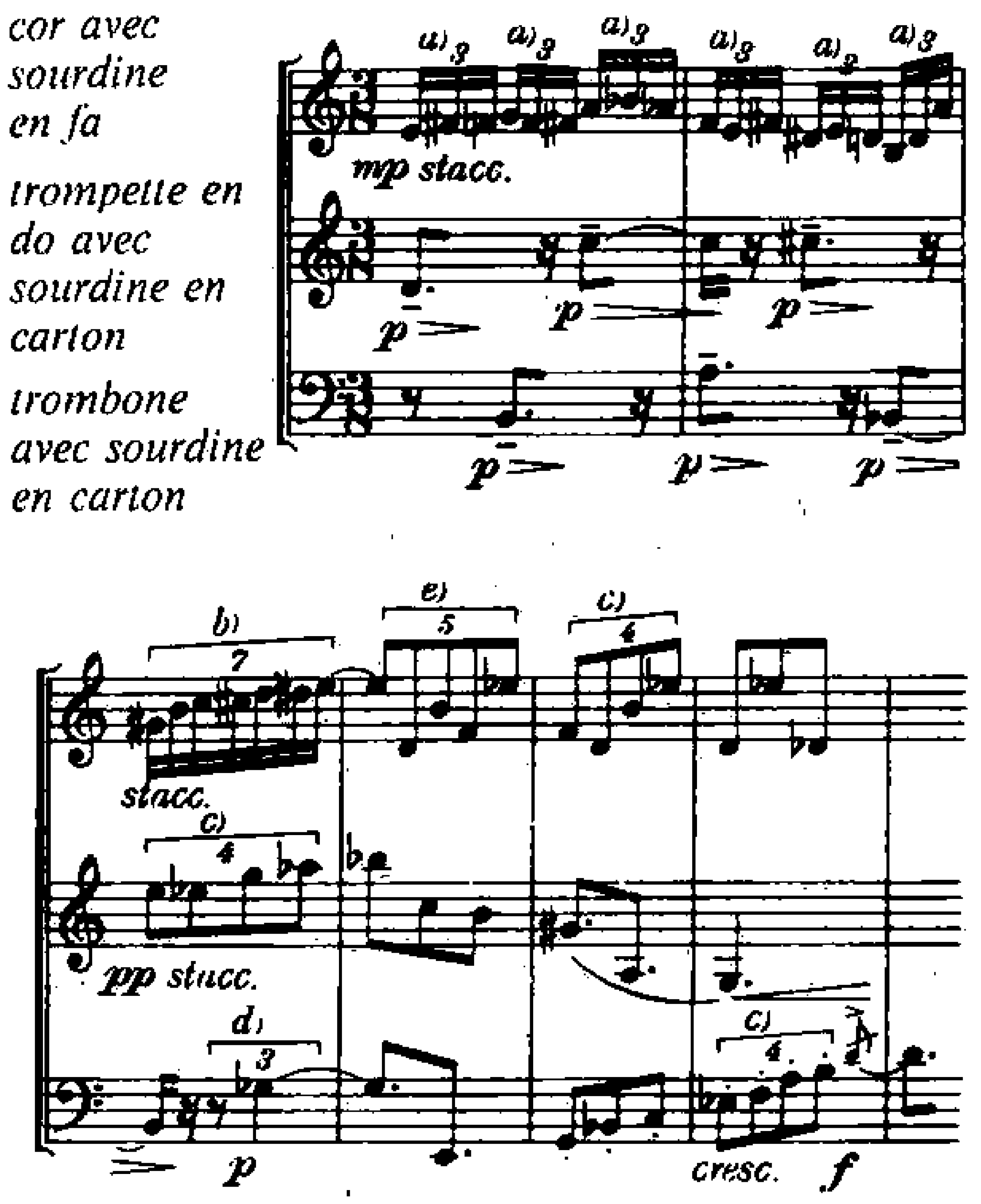
comme le prévoit la fraction indiquée, il faudra diminuer la valeur de chacune des 5 croches, pour que leur total corresponde à celui des 4 croches. De même, dans une mesure composée, à 6/8 (c'est-à-dire, à 2 temps de 3 croches chacun), si l'on trouve 4 croches au lieu des 3 prévues par la fraction, il faudra augmenter la durée de chacune des 4 croches

( )

pour qu'elles valent la somme de 6 croches

( )

Tout comme la subdivision régulière, qui constitue une «grille» idéale de référence — avec laquelle la figuration rythmique réelle peut coïncider plus ou moins —, le groupe irrégulier n'est rien d'autre qu'une «grille» différente de référence, remplaçant provisoirement la grille régulière. Généralement, ce groupe irrégulier est indiqué graphiquement avec le nombre correspondant à la subdivision (de 2 à n'importe quel chiffre), placé au-dessus ou au-dessous du fragment concerné de la mesure, et la plupart du temps, précisé par une accolade englobant la même portion de portée. Les groupes irréguliers les plus utilisés, de 2, 3, 4, 5 et 6 subdivisions, sont appelés respectivement, *duolet*, *triolet*, *quartolet*, *quintolet* et *sextolet*. Les mesures comprenant des groupes irréguliers, résultant d'un mélange de subdivisions binaires et ternaires sont appelées *mesures mixtes*.
Tous les temps d'une mesure, (et les sections internes de chaque temps et de chaque subdivision) — toujours en considérant leur fonction idéale de référence par rapport à l'articulation rythmique de la ligne mélodique réelle — sont habituellement classés en temps *forts* et temps *faibles*. Dans les mesures

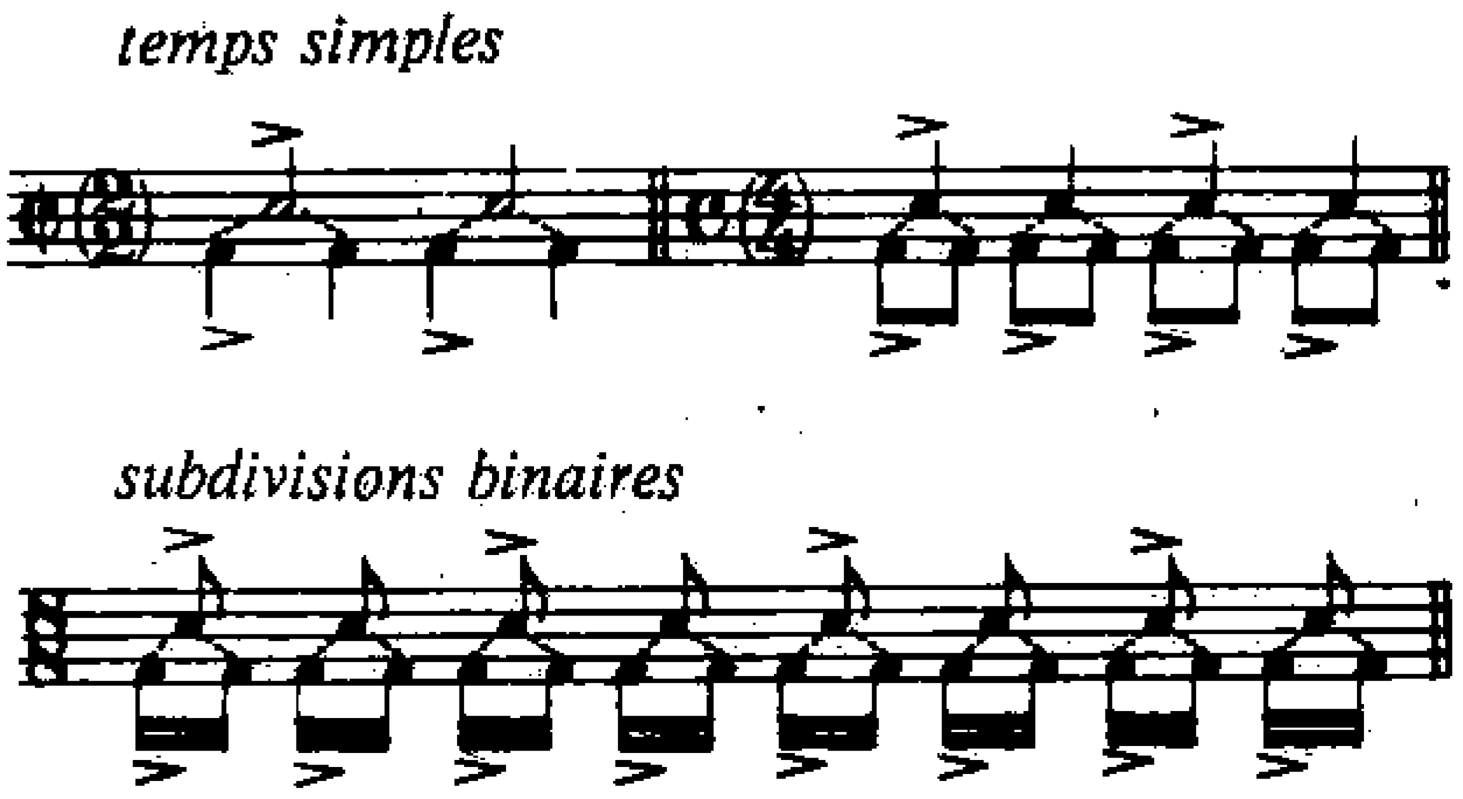


Exemples de mesures irrégulières (extraits de « Estri » pour 15 interprètes de G. Petrassi)

La mesure simple à 3/8 implique des subdivisions binaires, c'est-à-dire des mesures équivalentes à 6 doubles croches, pourtant, on parle de mesures irrégulières pour :
a) *un triolet de doubles croches qui prend la place d'un groupe régulier de 2 doubles croches* (♬);
b) *un groupe irrégulier de 7 doubles croches qui occupe la place d'un régulier de 6 doubles croches* (♬♬♬);
c) *un quintolet de croches qui vaut 3 croches régulières;*
d) *un triolet de croches qui vaut deux croches de mesure régulière;*
e) *un quintolet de croches qui vaut 3 croches ou 6 doubles croches régulières.*

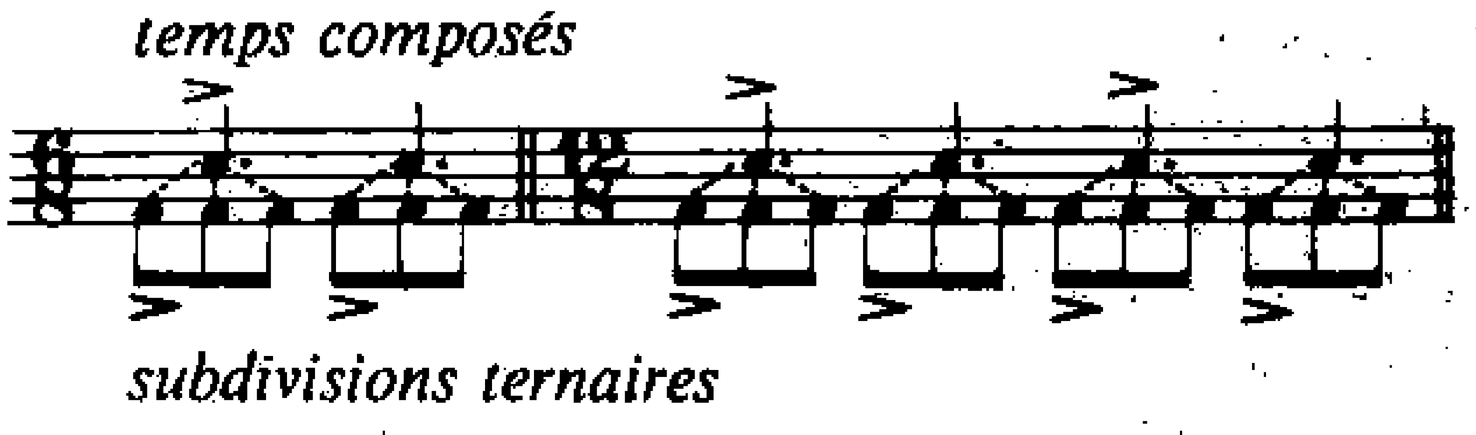
binaires et dérivées, simples ou composées, on considère comme forts généralement les temps impairs, c'est-à-dire les : 1er (ce dernier particulièrement souligné) 3e, 5e, 7e temps.
Au contraire, on appelle temps faibles les temps pairs (2e, 4e, etc). Dans les mesures ternaires, simples et composées, seul, le premier temps est considéré comme temps fort, les autres étant faibles.

SUBDIVISIONS EN MESURES BINAIRES SIMPLES

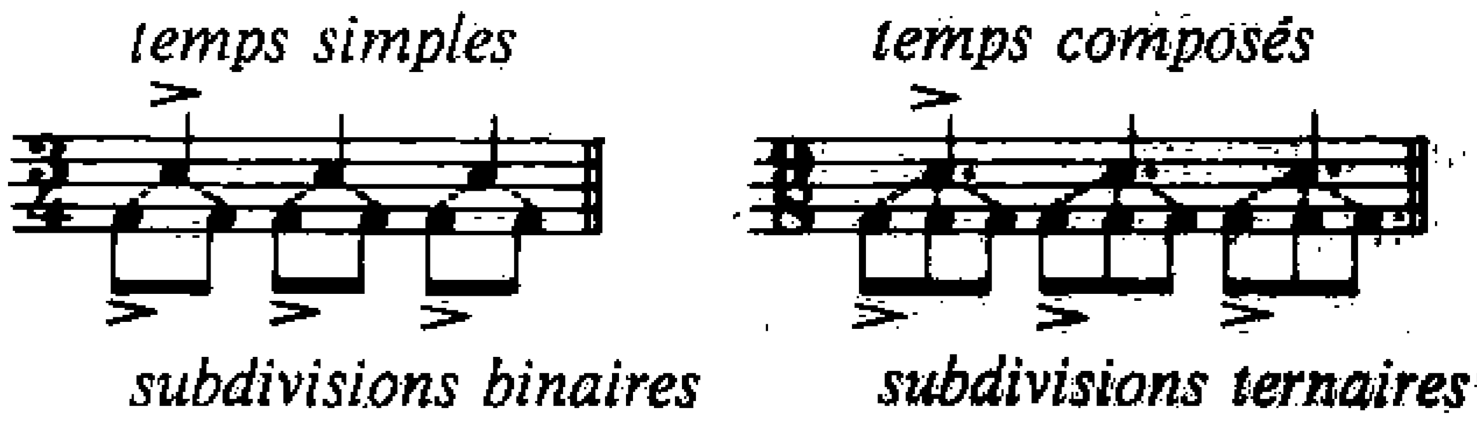


De même, les *subdivisions* à l'intérieur du temps dont elles font partie, sont perçues comme fortes ou faibles, l'une par rapport à l'autre, selon qu'elles sont binaires (propres aux mesures simples) ou ternaires (propres aux mesures composées)
Dans les exemples suivants, le signe en forme d'accent (>) indique que les temps et les subdivisions sont perçus comme forts par rapport, respectivement, aux temps et aux subdivisions non accentués; compte tenu que le premier temps ou la première subdivision de chaque mesure doivent être particulièrement marqués.

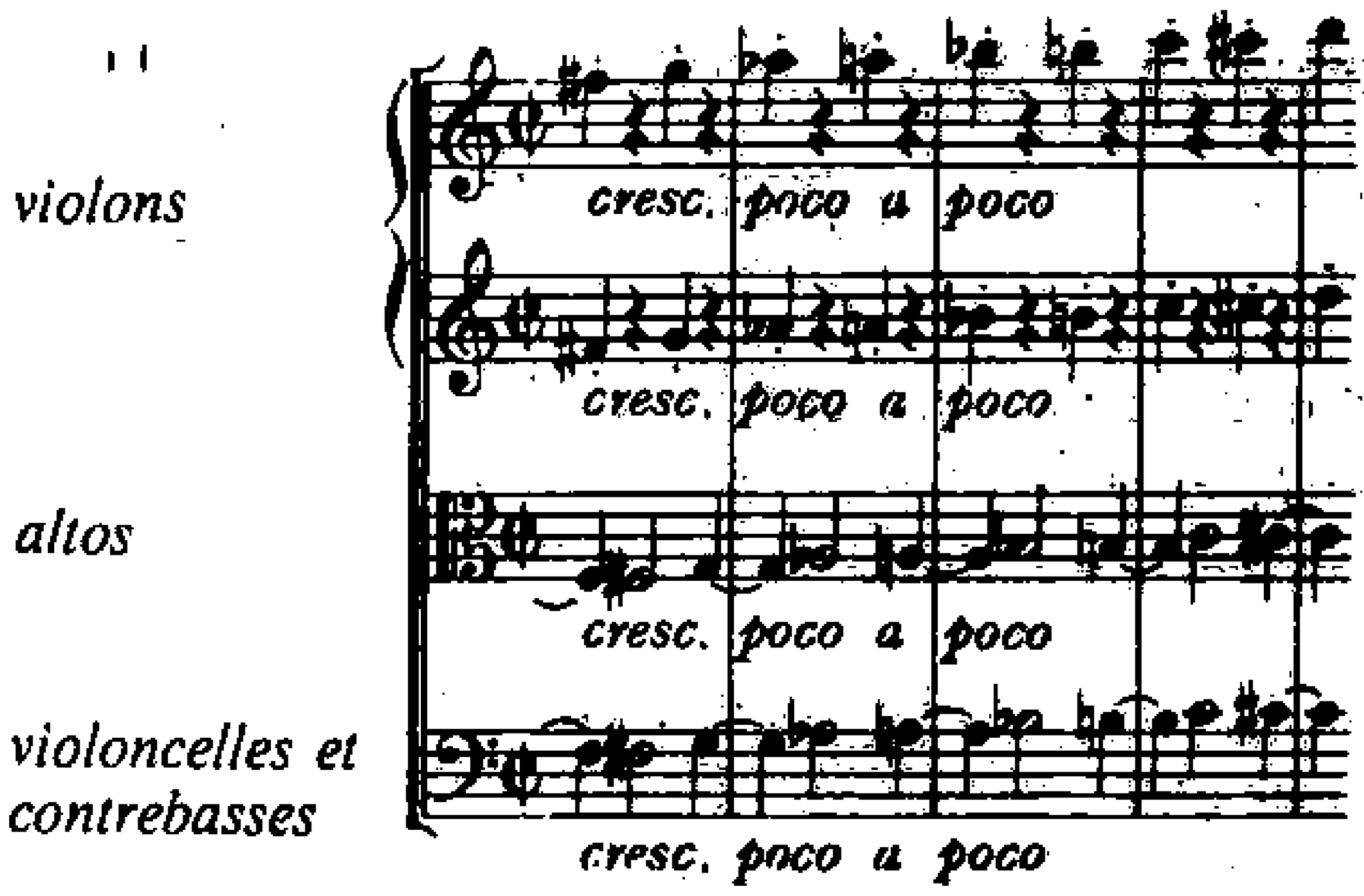
SUBDIVISIONS EN MESURES BINAIRES COMPOSÉES



SUBDIVISIONS EN MESURE TERNAIRE SIMPLE ET COMPOSÉE



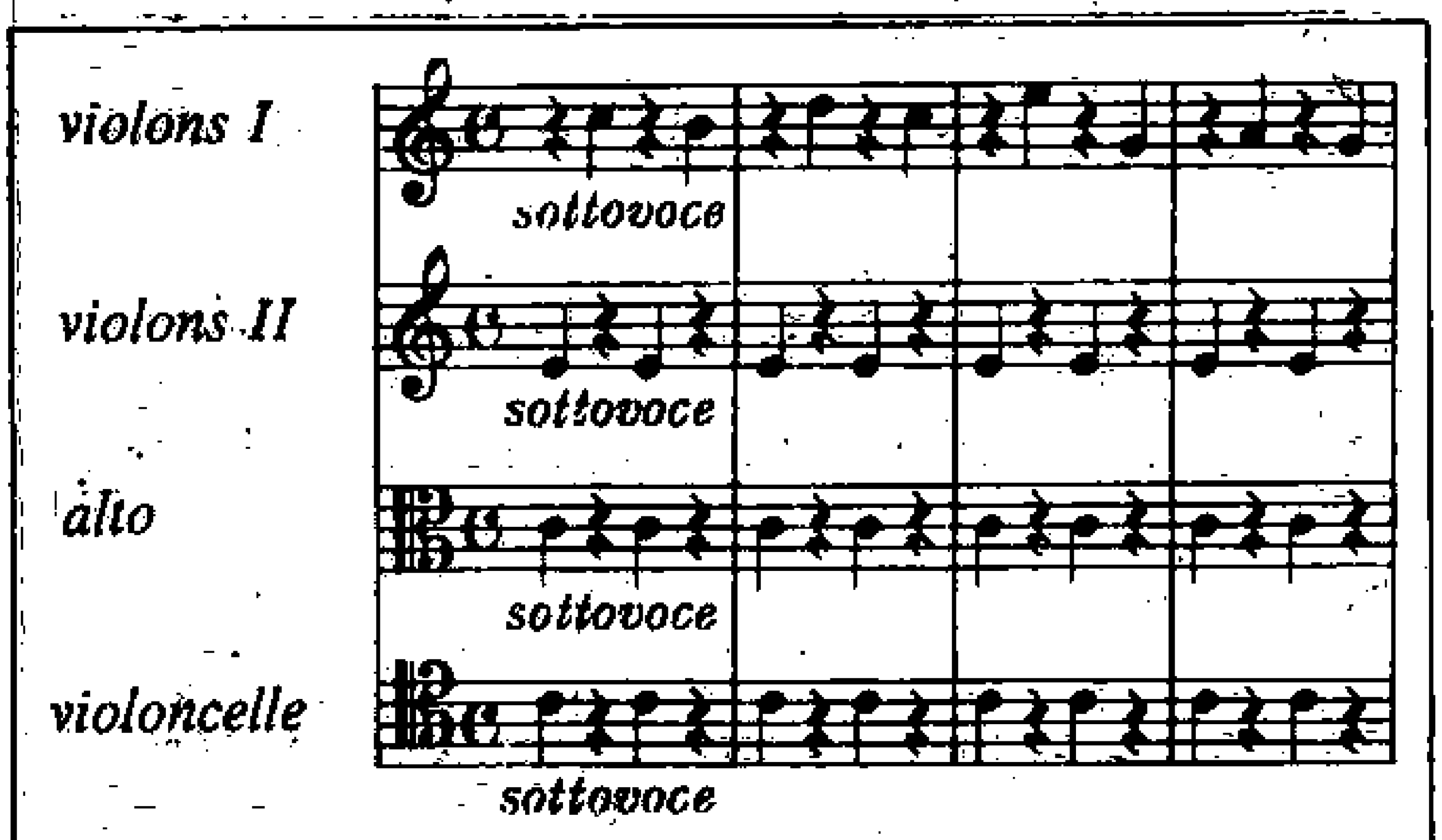
Les effets rythmiques de la *syncope* et du *contretemps* reposent sur l'observation de ces conventions; ils consistent à donner du relief aux temps ou aux subdivisions faibles et à priver d'accent les temps forts. La syncope se produit lorsqu'un son, commençant sur un temps ou sur une subdivision faible de la mesure,



Exemple de syncope (Beethoven : Ouverture « Leonore » nº 3, op. 72a).

Les altos, les violoncelles et les contrebasses exécutent des syncopes en commençant chaque note sur une subdivision faible et en la terminant au-delà de la subdivision forte suivante. Cependant, le rythme exécuté par ces instruments contraste avec celui exécuté par les violons, pour lesquels, au contraire, chaque subdivision forte est marquée par une note, et chaque subdivision faible, par un silence.

se prolonge et se termine, respectivement, au-delà du temps fort ou de la subdivision forte suivante.
L'effet de contretemps se produit quand, alternativement, des silences se succèdent sur les temps ou subdivisions forts, et des notes, sur les temps faibles.



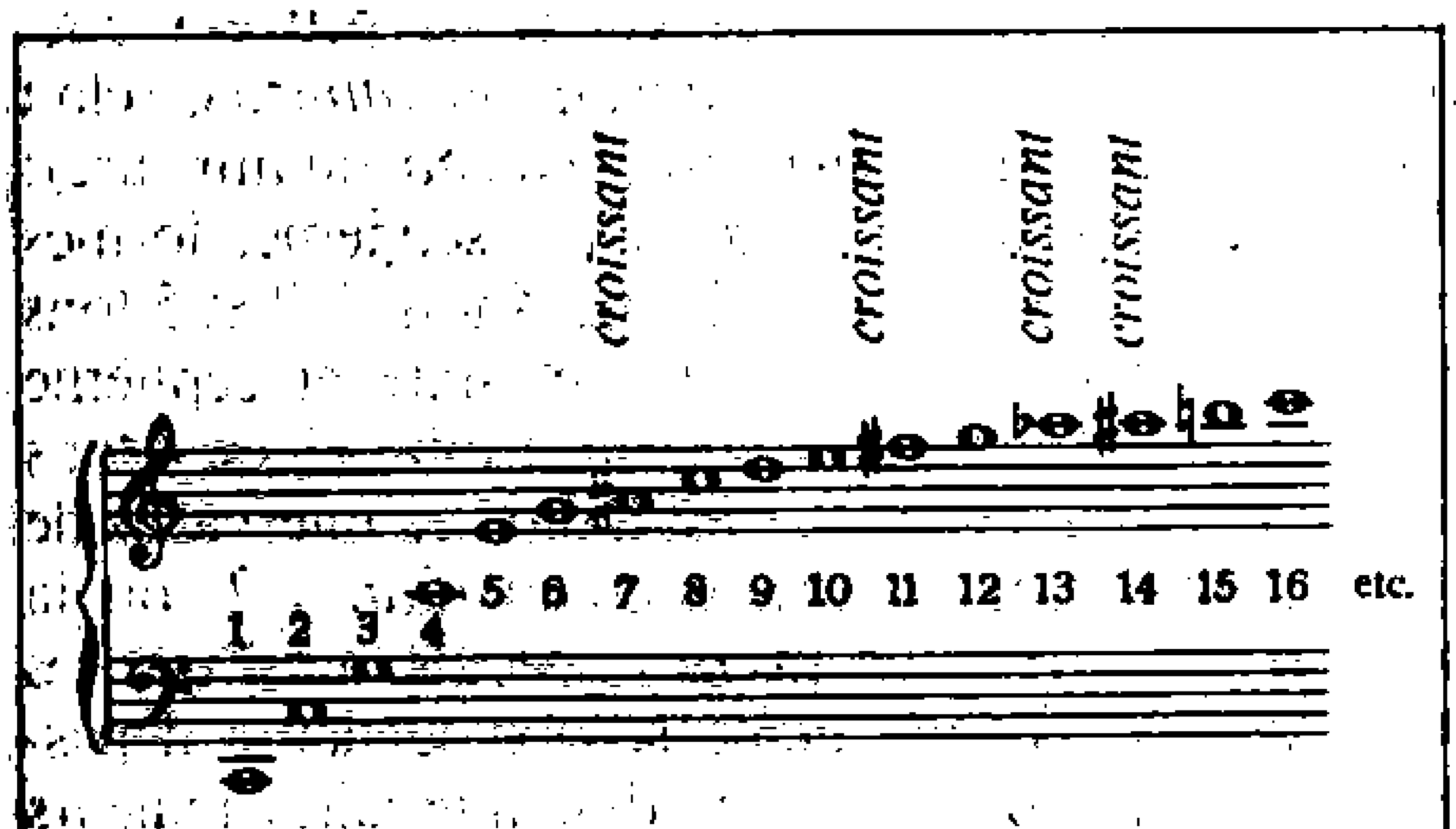
Exemple de contretemps (extrait du « Barbier de Séville » de Rossini, orage du deuxième acte).

Les premiers violons exécutent un rythme de contretemps, en observant un silence sur chaque temps fort et en jouant une note sur chaque temps faible. Leur rythme contraste avec celui des seconds violons, des altos et des violoncelles, qui, inversement, jouent la note sur les temps forts et effectuent un silence sur les temps faibles.

PROPRIETES DU LANGAGE TONAL MODERNE

Sons harmoniques

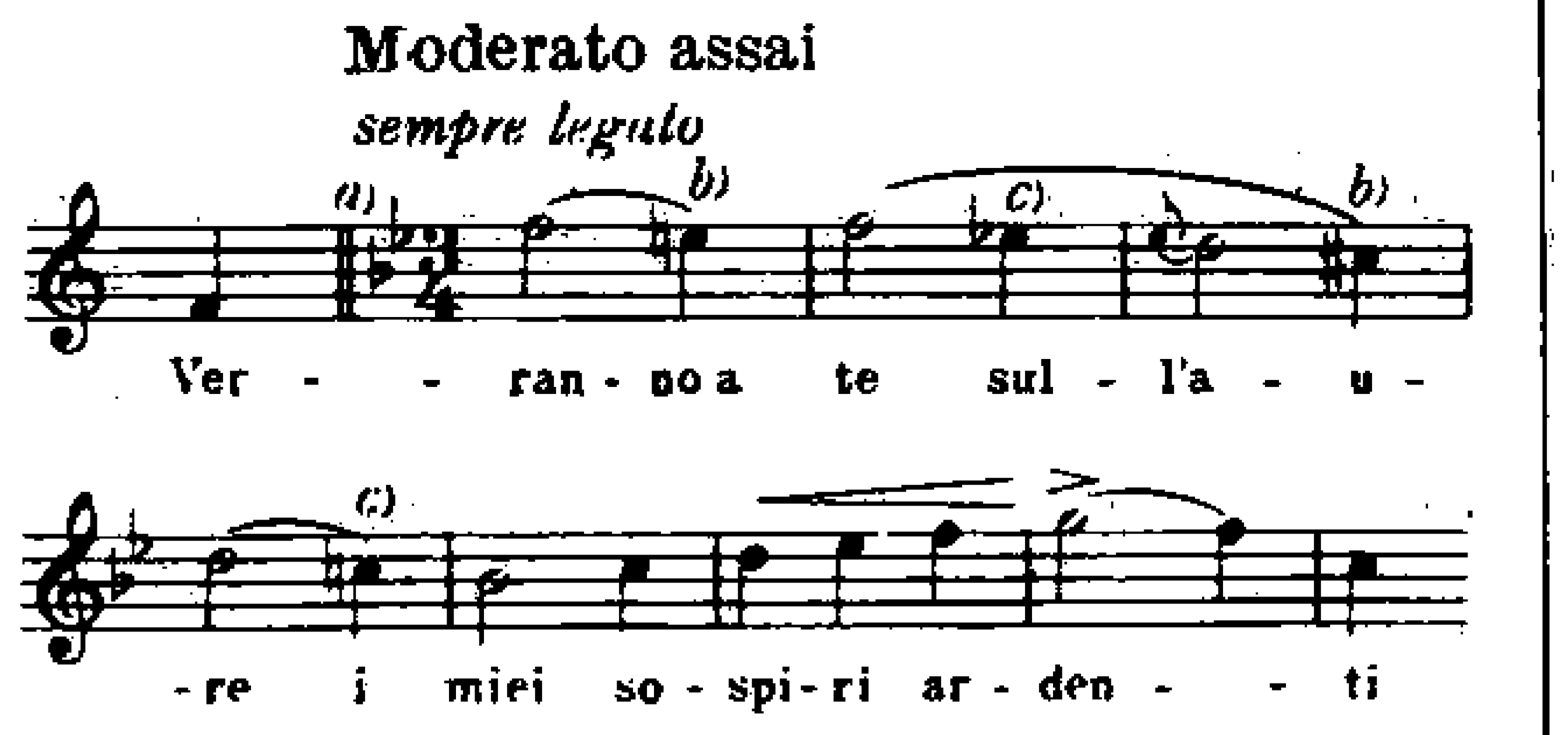
Le *système tonal* moderne est une organisation de sons dérivés des *modes* médiévaux, provenant — à leur tour — des anciens modes grecs. Ses bases théoriques reposent sur le système des rapports simples (si une fréquence est de 2/1 par rapport à une autre, on obtiendra l'intervalle d'une octave; si le rapport entre les fréquences est de 3/2, on aura un intervalle de quinte; si le rapport est de 4/3, on obtiendra une quarte; si le rapport est de 5/4, une tierce majeure, etc.). Ce système correspond en partie à celui qui, au XVIII[e] s., révéla le phénomène acoustique des *sons harmoniques*, consistant dans le fait que, quand un corps sonore entre en vibration, il produit, en même temps qu'un son appelé *fondamental*, une série infinie d'autres sons appelés *harmoniques* ou *concomitants*, résultant de l'expérimentation physique; ces sons,



sélectionnés et ordonnés, constituent les premiers éléments pour la formation de toute mélodie ou harmonie, tel qu'on les a pratiqués du XVII[e] s. à nos jours. Le tableau suivant illustre l'ordre selon lequel s'échelonnent les sons harmoniques (2, 3, 4, 5...), générés par tout son fondamental (1).

Echelle générale du système tonal et des altérations

La combinaison ordonnée des sons harmoniques de quelques-uns des sons fondamentaux fournit l'*échelle générale des sons du système tonal* illustrée précédemment. Comme nous l'avons vu, pour représenter certains sons, on a recours à des signes particuliers (♭ ♯ ♮), appelés *altérations*. Les altérations dérivées de l'évolution graphique d'anciens signes sont : le *dièse* (♯) haussant la note d'un demi-ton; le *bémol* (♭) baissant la note d'un demi-ton : le *double dièse* (𝄪) et le *double bémol* (♭♭) qui redoublent l'effet des deux altérations précédentes, respectivement en abaissant ou en haussant les notes de deux demi-tons (c'est-à-dire d'un ton); enfin, le *bécarre* (♮) annulant toute altération précédente, relative à la note en question. Dans le système tonal, pendant toute la durée du morceau, une ou plusieurs notes peuvent être constamment altérées (et ceci pour chaque octave) par les mêmes altérations (altérations *constantes*). Pour le signaler, les altérations en question sont toutes placées au début de la portée, tout de suite après la clé, et chacune d'entre elles est située à la place de la note à laquelle elle se réfère; on dit alors que les altérations sont placées *à la clé* et constituent, dans leur ensemble, l'*armature des clés*. En revanche, on entend par *altérations accidentelles* toute altération placée devant une note au cours d'un morceau; toutefois, celle-ci continue à être valable pour la



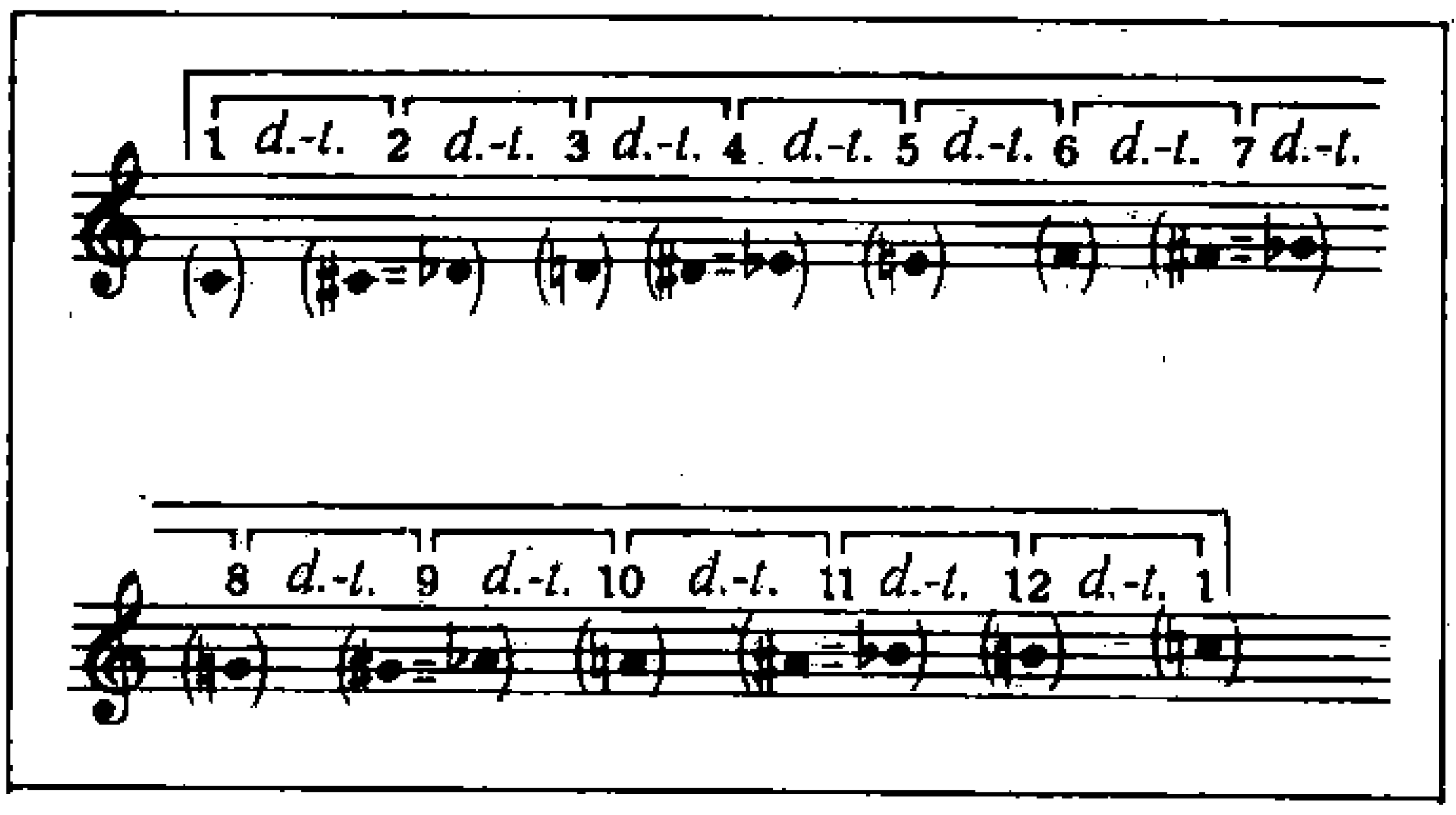
Exemples d'altérations (Donizetti : « Lucia di Lammermoor », duetto du premier acte).

a) « constantes » : l'armure de clé indique que tous les si et les mi se trouvant dans le morceau doivent être entendus comme bémols;
b) « accidentelles » : le bécarre avant le mi indique que, momentanément, le bémol prescrit à la clé pour la note n'est plus valable; l'effet, soit de ce bécarre, soit du dièse accidentel avant le do, dure seulement jusqu'à la fin de la mesure signalée par la barre de mesure;
c) « de précaution » : le bémol devant le mi et le bécarre devant le do ne sont à la rigueur pas nécessaires, et servent seulement à rappeler que le premier doit être conforme à l'armure de clé et le second est un simple do, l'altération de la mesure précédente n'étant plus valable.

même note, dans les limites de la même mesure et il n'est pas nécessaire de la répéter avant la barre de mesure. Cependant, l'altération peut être simplement de *précaution*, c'est-à-dire qu'elle figure pour rappeler à l'interprète qu'une note, altérée peu avant, ne l'est plus, ou inversement, conformément à l'armure des clés.

Système tempéré

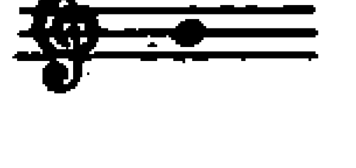
Les sons de l'échelle générale du système tonal, déjà évoquée, résultent tous de fréquences (ou de hauteur) diverses mais les différences de hauteur entre une note diésée et la note suivante bémolisée ou, vice versa, entre une note bémolisée et la précédente diésée sont très inférieures au demi-ton, et si minimes que, pour simplifier la pratique de composition et d'exécution, il fut décidé de modifier légèrement l'intonation des 2 notes, de façon à ce que les sons deviennent identiques tout en prenant des noms différents (par ex. *do* ♯ = *ré* ♭, ou *sol* ♭ = *fa* ♯, dans le sens qu'ils expriment un son de même hauteur). Cet arrangement donna lieu au *système tempéré* (ou *système égal*) qui n'est rien d'autre que le système tonal lui-même légèrement retouché, afin de rendre la pratique musicale plus aisée. Dans l'échelle générale tempérée, l'étendue de référence, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu, l'octave, comprend donc 12 sons, bien qu'appelés de noms divers et qui sont placés à un 1/2 ton l'un de l'autre, divisant ainsi l'ambitus exactement en 12 demi-tons égaux ; par ex., dans une octave, comprise entre 2 *do* :



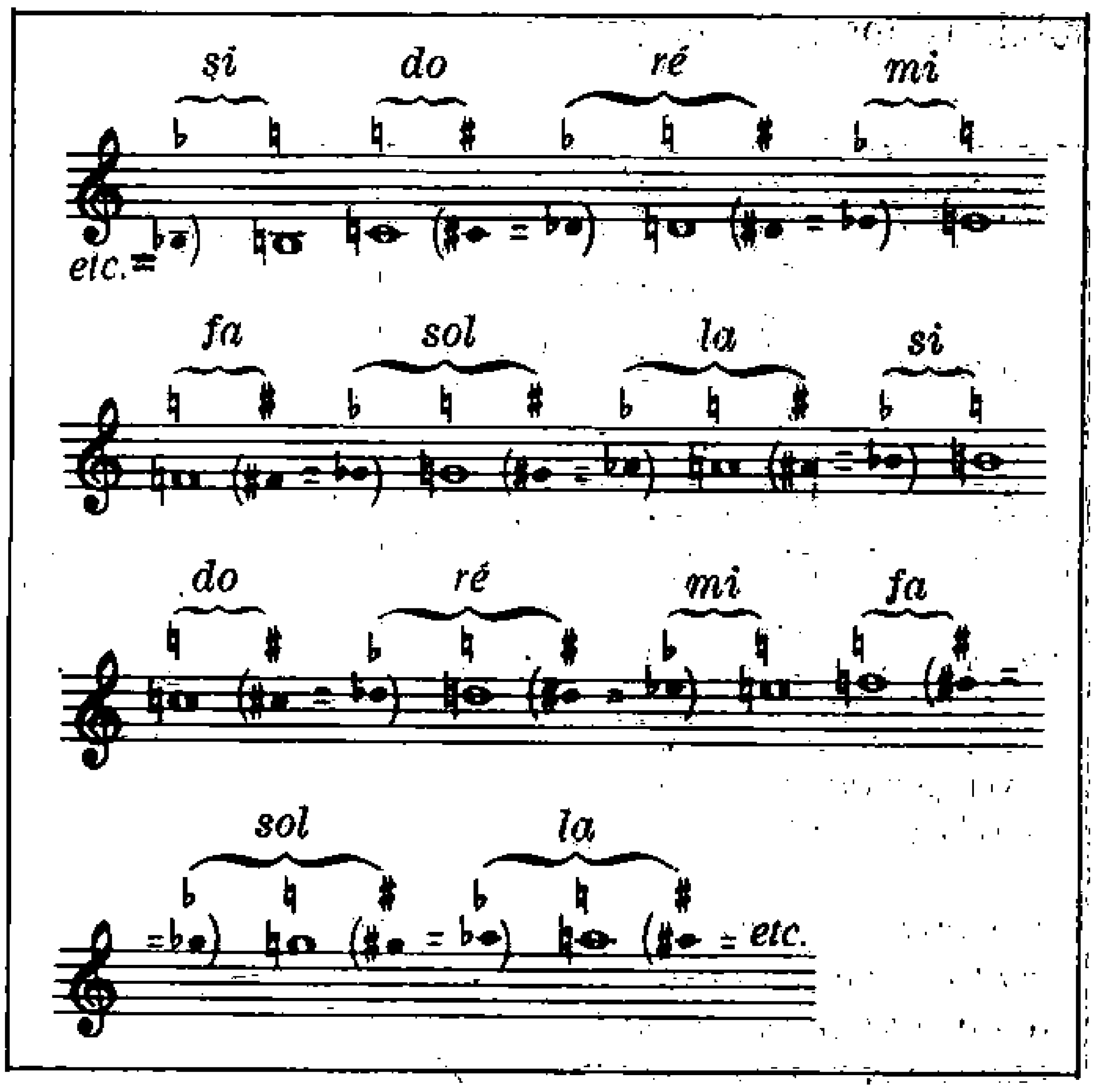
L'un des premiers grands compositeurs à avoir adopté méthodiquement ce système tempéré fut J. S. Bach, qui l'appliqua dans son célèbre recueil de préludes et fugues intitulés, justement, *le Clavier bien tempéré.*

Intervalles

On appelle intervalle la différence de hauteur entre 2 sons. Les différents intervalles pouvant être obtenus entre un son et un autre son du système tempéré s'expriment avec un indice numérique (par ex., un intervalle de quinte) ou, plus brièvement, avec le même adjectif substantif (par ex. une quinte) définissant et faisant référence à la fragmentation opérée dans l'échelle générale prise comme mesure (qui se prolonge, comme on l'a vu, à l'infini, en se reproduisant sur chaque octave) et comptant autant de notes se succédant dans cet ambitus sous des noms différents, sans tenir compte des altérations. Par ex., si on prend les notes :

(do) et  (sol)

en les reportant sur l'échelle tempérée que l'on peut représenter également de cette façon, pour plus de clarté :



on dira que ces notes forment un intervalle de quinte, ou tout simplement une quinte, puisque dans le petit fragment de la gamme dont elles font partie, se succèdent 5 notes avec des noms différents, sans compter les altérations (*do-ré-mi-fa-sol*) ; en revanche, si on prend les notes :

(fa) et (ré)

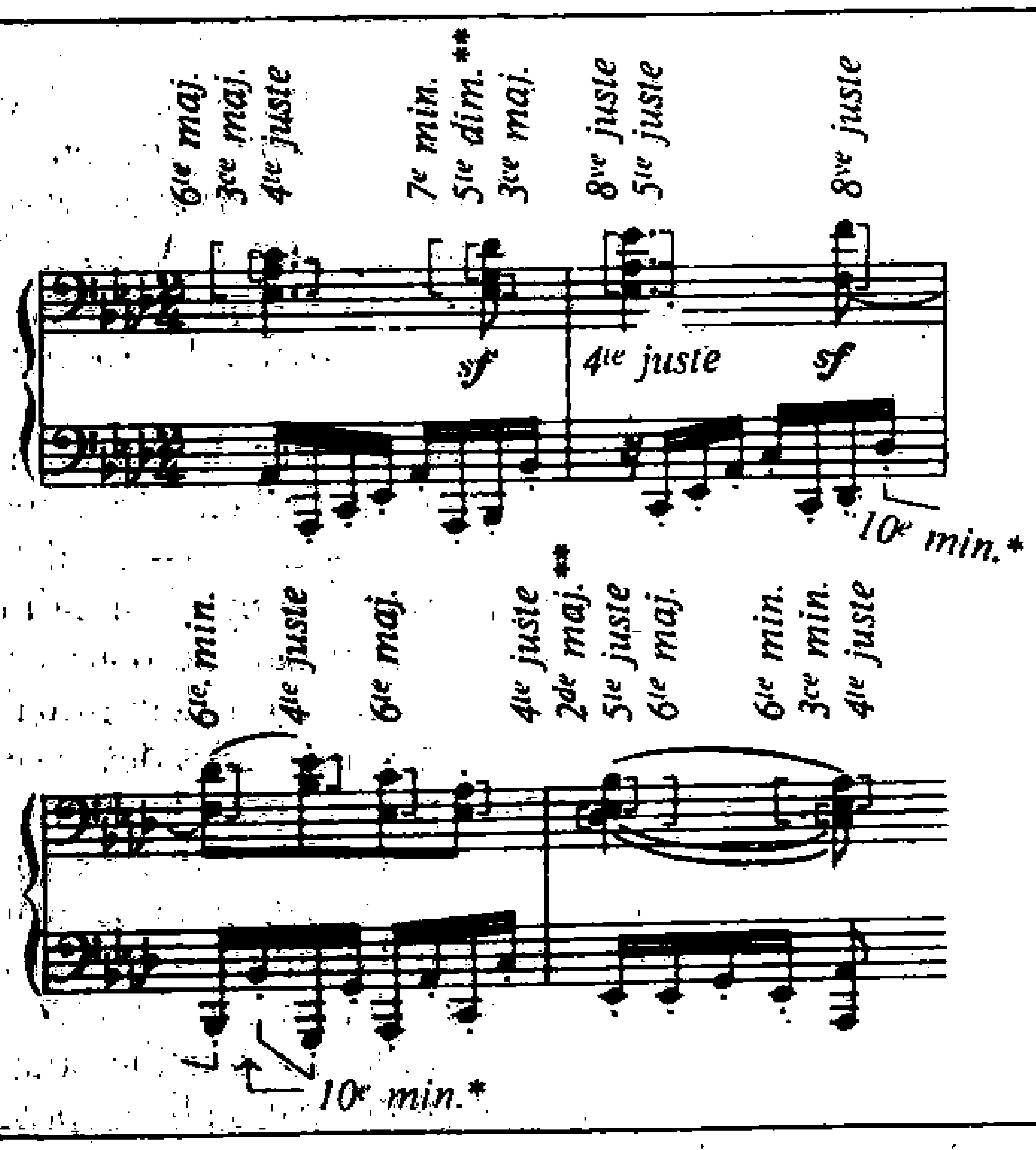
on dira qu'elles forment une sixte (*fa-sol-la-si-do-ré*). Les intervalles sont classés en : a) intervalles *mélodiques*, lorsque les sons se suivent linéairement (mouvement propre à la mélodie) et *harmoniques*, lorsque les sons sont émis simultanément (en formant des accords, condition propre à l'harmonie) ; b) intervalles *simples*, quand ils ne dépassent pas une octave ; et intervalles *composés*, lorsqu'ils dépassent cet ambitus, tout en étant réductibles à des intervalles simples correspondants et définis par les mêmes notes (comme dans le renversement ; voir plus loin) ; c) *parfaits* ou *justes* (intervalles de quarte, de quinte et d'octave, appelés ainsi, car, conformément à la tonalité fondée sur la note la plus grave, ils sont, comme nous le verrons, communs aussi bien à la gamme en mode majeur qu'en mode mineur ; ils sont formés respectivement de 2 tons 1/2, 3 tons 1/2, et 6 tons), et *imparfaits* (intervalles de tierce et de sixte ; on les appelle ainsi, car, conformément à la tonalité fondée sur la note la plus grave, ils peuvent être, comme nous le verrons, *majeurs* ou *mineurs*, selon qu'ils appartiennent à la gamme majeure ou mineure) ; d) *majeurs* (seconde, tierce, sixte, septième, formés respectivement d'1 ton, de 2 tons, 4 tons 1/2 et 5 tons 1/2) et *mineurs* (seconde, tierce, sixte et septième formés, respectivement d'1/2 ton, 1 ton 1/2, de 4 tons et 5 tons) ; e) *augmentés*, c'est-à-dire les intervalles de quarte, quinte ou octave excédant d'un 1/2 ton la hauteur des intervalles justes respectifs, ainsi que les intervalles de seconde, tierce, sixte et septième, dépassant d'un 1/2 ton l'ambitus des intervalles majeurs respectifs (tous ces intervalles peuvent être, bien que

TABLE DES INTERVALLES DANS L'AMBITUS D'UNE DIXIÈME SUR LA NOTE RÉ

	parfait ou juste	*majeur*	*mineur*	*augmenté*	*diminué*
seconde		*1 ton*	*1/2 ton*	*1 ton + 1/2 ton*	*son homonyme unisson*
tierce		*2 tons*	*1 ton + 1/2 ton*	*2 tons + 1/2 ton*	*2 demi-tons*
quarte	*2 tons + 1/2 ton*			*3 tons*	*2 tons*
quinte	*3 tons + 1/2 ton*			*4 tons*	*3 tons*
sixte		*4 tons + 1/2 ton*	*4 tons*	*5 tons*	*3 tons + 1/2 ton*
septième		*5 tons + 1/2 ton*	*5 tons*	*6 tons*	*4 tons + 1/2 ton*
octave	*6 tons*			*6 tons + 1/2 ton*	*5 tons + 1/2 ton*
neuvième		*7 tons*	*6 tons + 1/2 ton*	*7 tons + 1/2 ton*	*6 tons (son homonyme)*
dixième		*8 tons*	*7 tons + 1/2 ton*	*8 tons + 1/2 ton*	*7 tons (son homonyme)*

rarement, plus grands et sont appelés *suraugmentés*) et intervalles *diminués*, c'est-à-dire des intervalles de quarte, quinte et octave, dont les hauteurs sont diminuées d'un 1/2 ton, par rapport aux intervalles justes correspondants, ainsi que les intervalles de seconde, tierce, sixte et septième dont les étendues sont diminuées d'un 1/2 ton par rapport à celles des intervalles mineurs correspondants (parfois, ces intervalles peuvent être encore plus restreints et, on les appelle alors *surdiminués*); f) *consonants* (quarte, quinte et octave justes et les tierces, sixtes et septièmes mineures et majeures) et *dissonants* (toutes les secondes, septièmes, ainsi que les intervalles augmentés et diminués).

On appelle *renversement* (d'un intervalle) la transformation de cet intervalle en un autre, obtenu en transposant l'un des sons à une octave différente, de façon à ce que le son le plus grave devienne le plus

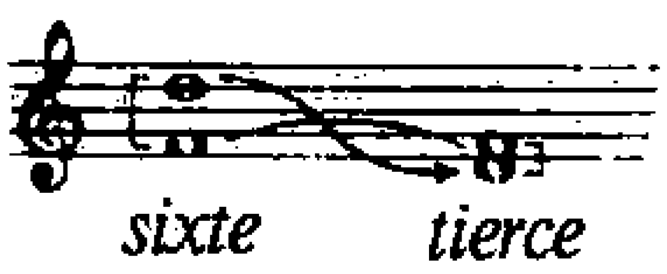


Exemples d'intervalles (extrait du Scherzo de la Sonate op 31 n° 3 en mi bémol majeur pour piano de L. van Beethoven).

*La main gauche joue note après note, exécutant des intervalles « mélodiques », la main droite joue par accords, exécutant des intervalles « harmoniques ». Les intervalles considérés comme harmoniques à la main droite et mélodiques à la main gauche, sont tous « simples », ne dépassant pas l'intervalle d'octave, sauf à la basse, les intervalles signalés avec * qui sont composés, parce qu'ils couvrent une dixième mineure.*

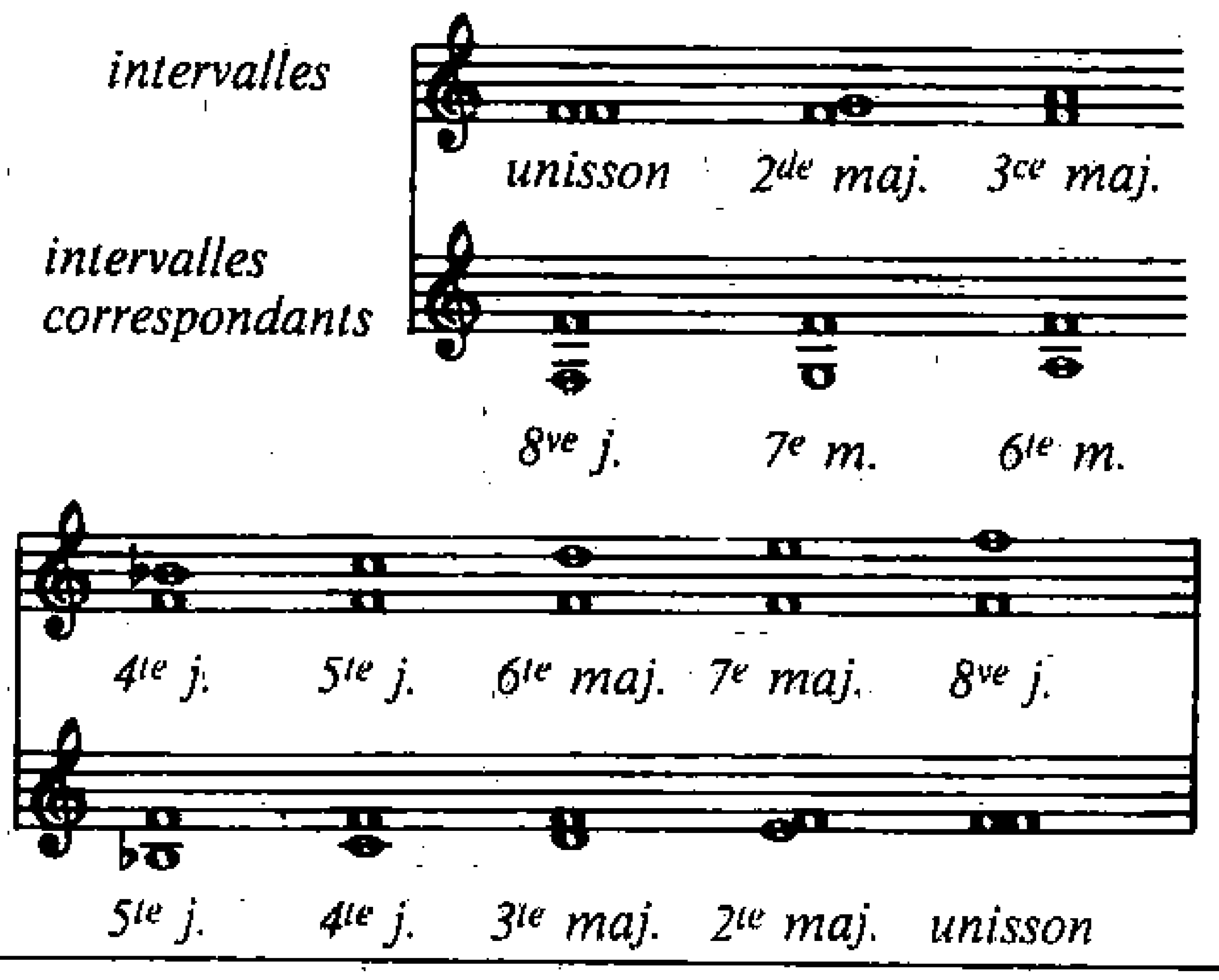
*En nous limitant à la main droite, nous trouvons des intervalles « parfaits » (quartes, quintes et octaves) et « imparfaits » (tierces et sixtes) ; ces derniers sont « majeurs » et « mineurs ». Les accords indiqués par ** sont dissonants, car ils comprennent des intervalles « dissonants » (septième mineure, quinte diminuée, seconde majeure). Tous les autres intervalles sont consonants.*

aigu et vice versa. Par ex., en remplaçant le *ré*, note la plus grave de la sixte *fa -ré*, par la même note à l'octave supérieure, on obtient comme renversement la tierce *ré -fa*, où le *fa* sera la note la plus aiguë :



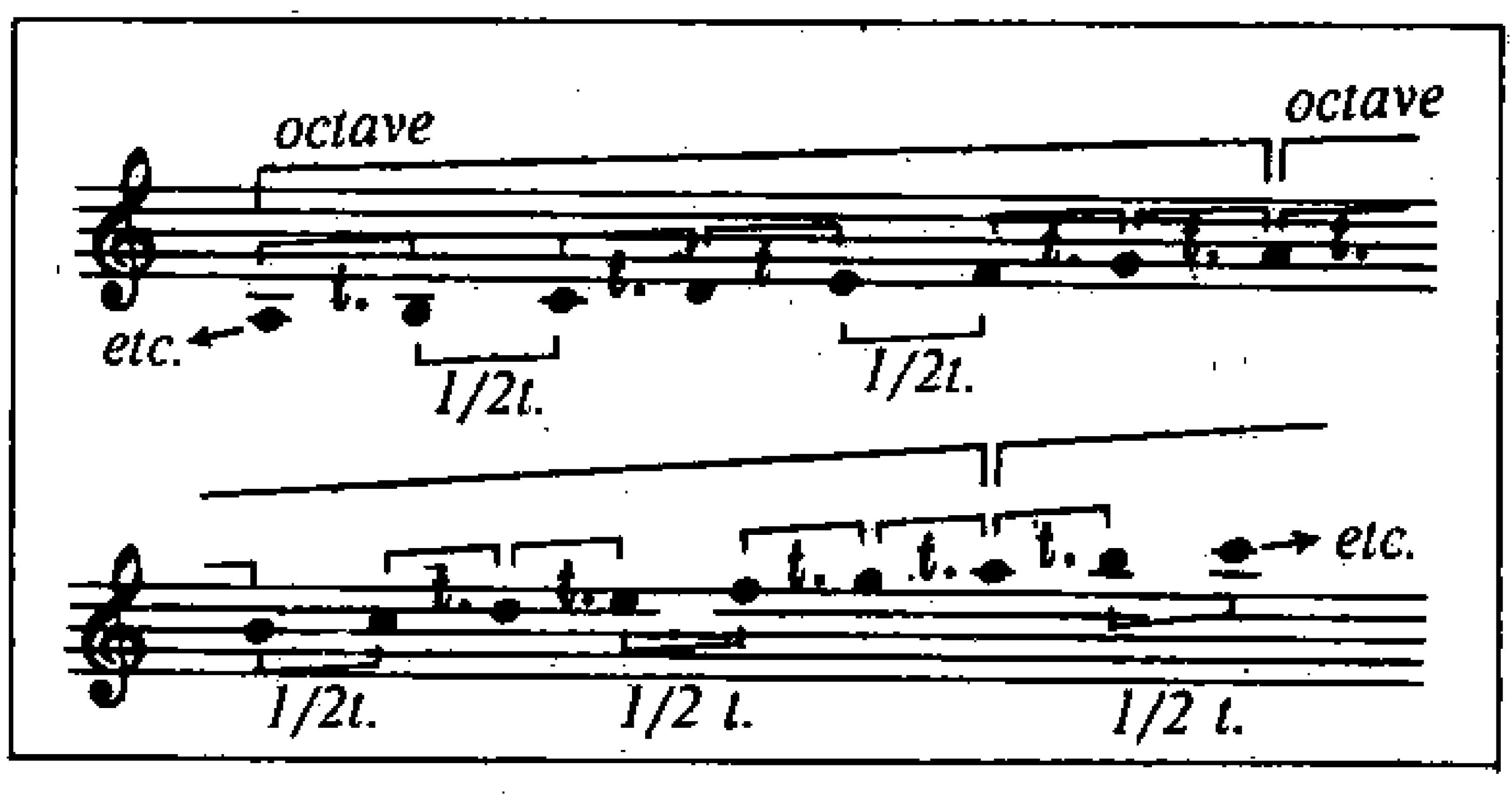
Dans l'harmonie tonale, un intervalle est égal à son renversement et un intervalle composé est égal à son correspondant simple, car il est constitué des mêmes notes.

TABLE DES INTERVALLES ET DES RENVERSEMENTS CORRESPONDANTS

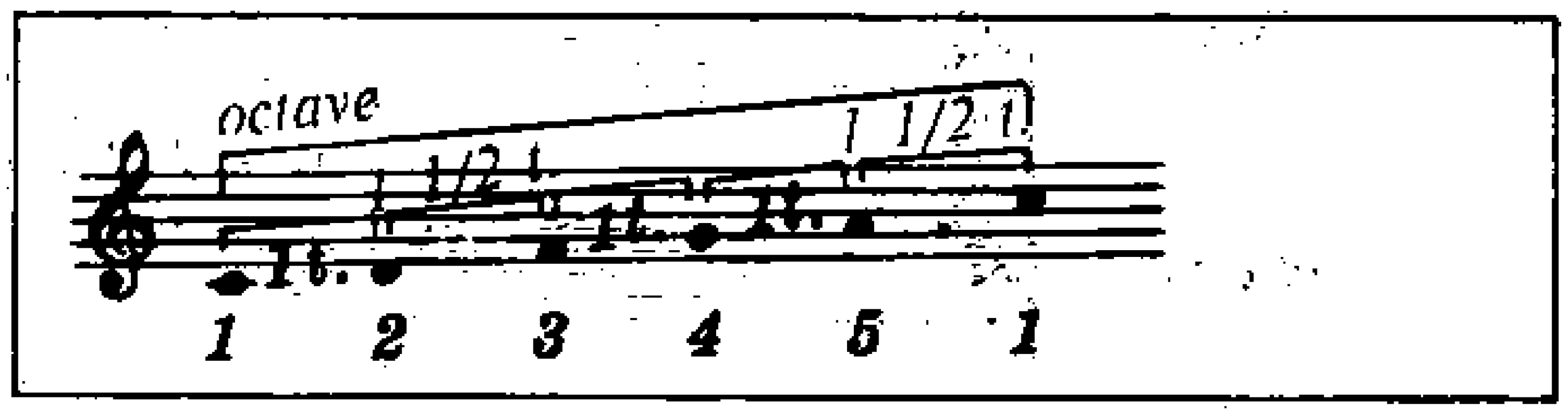


Modalité et tonalité

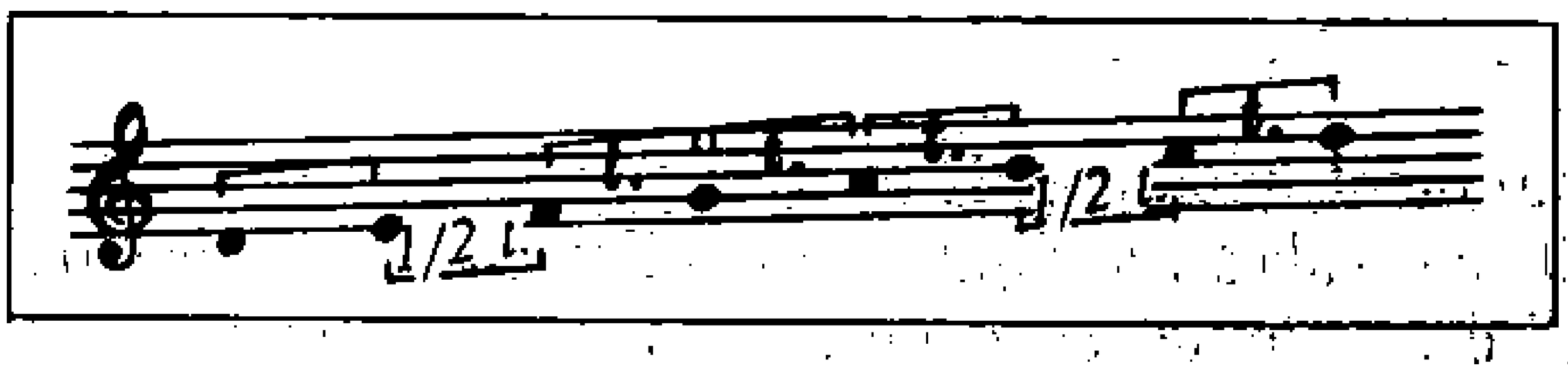
La gamme générale du système tonal, décrite à plusieurs reprises (et corrigée, de façon moderne, en système tempéré) est appelé également *gamme chromatique* . Elle est le résultat historique d'une pratique séculaire qui, au début, considérait les sept notes (*do, ré, mi, fa, sol, la, si*) comme notes principales et les notes altérées comme notes secondaires, car elles étaient les altérations des notes principales. Il a été dit que chaque note de la gamme chromatique est distante de la note suivante, exactement d'un intervalle de demi-ton; en revanche, si l'on considère la gamme des 7 notes non altérées, (généralement appelées notes *naturelles*, on constate que les intervalles séparant les notes sont soit d'un ton, soit d'un demi-ton :



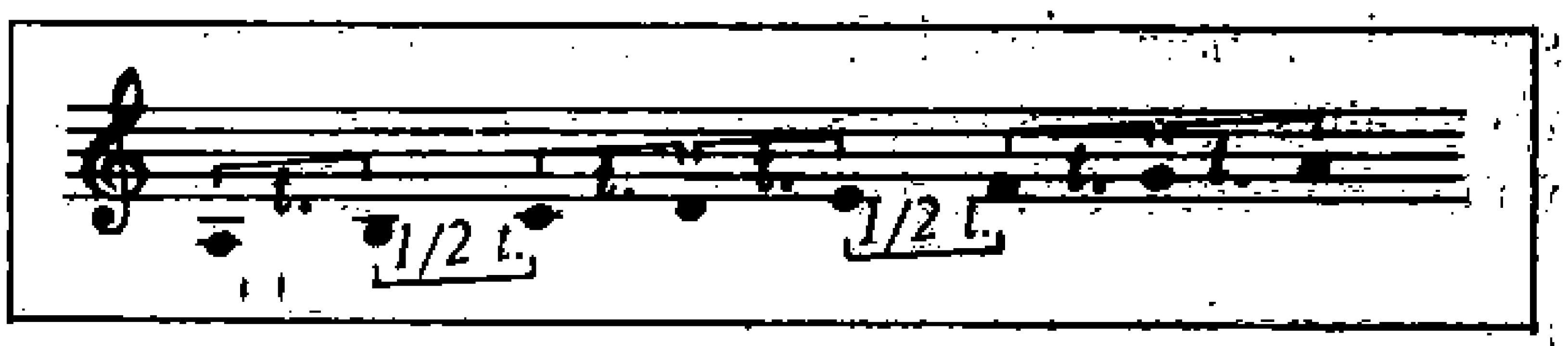
Le concept de modalité provient de ces rapports d'intervalles différents entre les notes choisies comme principales, et de leur disposition dans la gamme. La modalité exprime le système des rapports d'intervalles entre les notes prises comme base de la composition. Le système modal est typique de la musique européenne, ancienne et médiévale, de la musique extra-européenne et de nombreuses musiques populaires. Elle a donné naissance à une grande variété de modes ou à des possibilités de successions d'intervalles représentées par autant de gammes ou d'échelles. Dans de nombreuses musiques, qui ne sont ni occidentales, ni savantes, on a utilisé et on utilise encore de nos jours des modes comportant des intervalles parfois inférieurs au demi-ton, parfois supérieur au ton, comme c'est le cas, d'une part, dans la musique arabe, qui fait usage, des 1/3 de ton et des 1/4 de ton et, d'autre part, dans la musique des Polynésiens, des Indiens d'Amérique, des Gallois, des Ecossais qui, en utilisant seulement 5 sons de l'octave, en les disposant en gammes, leur font dépasser également les intervalles supérieurs au ton; par ex. :



Dans le système modal médiéval, qui est à l'origine du système tonal occidental moderne, on a codifié jusqu'à 12 modes différents, représentés par des échelles dans lesquelles tons et 1/2 tons se succèdent dans un ordre différent. Par ex., dans le premier mode, ou mode *dorien*, les intervalles de 1/2 tons sont placés en 2e et 6e position, entre une succession d'intervalles de tons :



Dans le deuxième mode, appelé *hypodorien*, les 1/2 tons sont placés en 2e et 5e position :

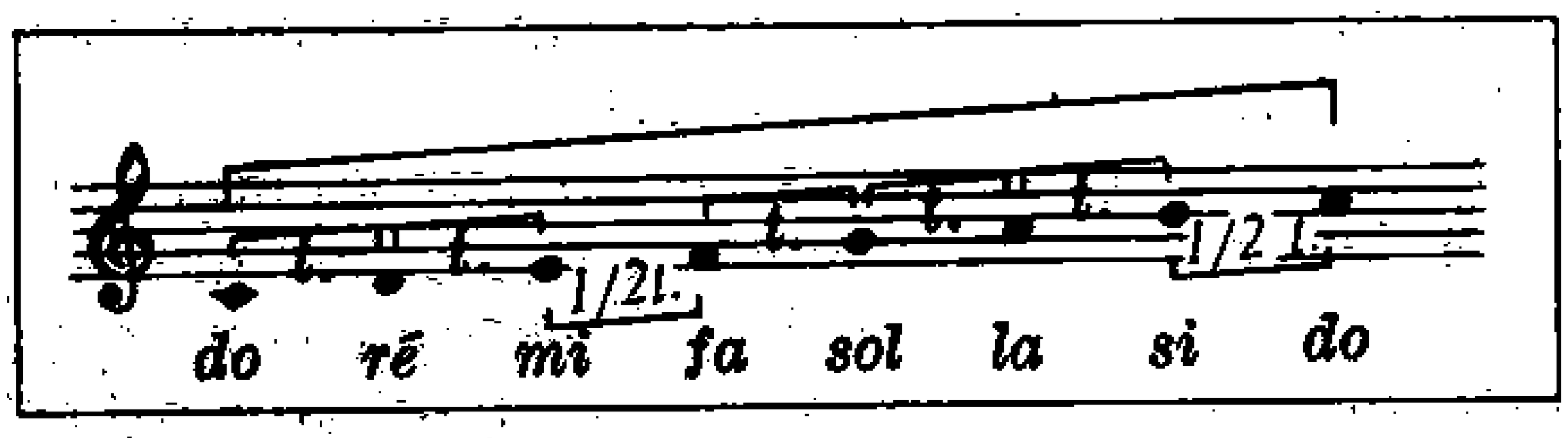


Dans le troisième mode, ou *phrygien*, en 1re et 5e position; dans le 4e mode ou *hypophrygien*, en 1re et 4e position; la disposition des intervalles varie encore dans le 5e mode (*lydien*), 6e (*hypolydien*), 7e (*mixolydien*), 8e (*hypomixolydien*), auxquels on peut ajouter le 9e (*éolien*), le 10e (*hypoéolien*) le 11e (*ionien*) et le 12e (*hypoionien*).
Pour obtenir la composition ou l'échelle de chacun de ces modes, il suffisait — le long de l'échelle des notes appelées *naturelles*, représentées ci-dessus — de délimiter un ambitus d'octave correspondant. C'est-à-dire qu'il fallait se référer à la note de départ ou d'arrivée d'une octave, car, automatiquement, on déterminait en même temps la succession des intervalles des notes comprises dans cet ambitus : par ex., pour le premier mode, on trouvait *ré* comme note de référence (ou fondamentale), *la* pour le second, *mi* pour le troisième, *si* pour le quatrième, etc. Le fait de se référer à une note fondamentale, pour déterminer le mode, répond au principe de la *tonalité*. La tonalité sous-entend la référence à une note particulière prise

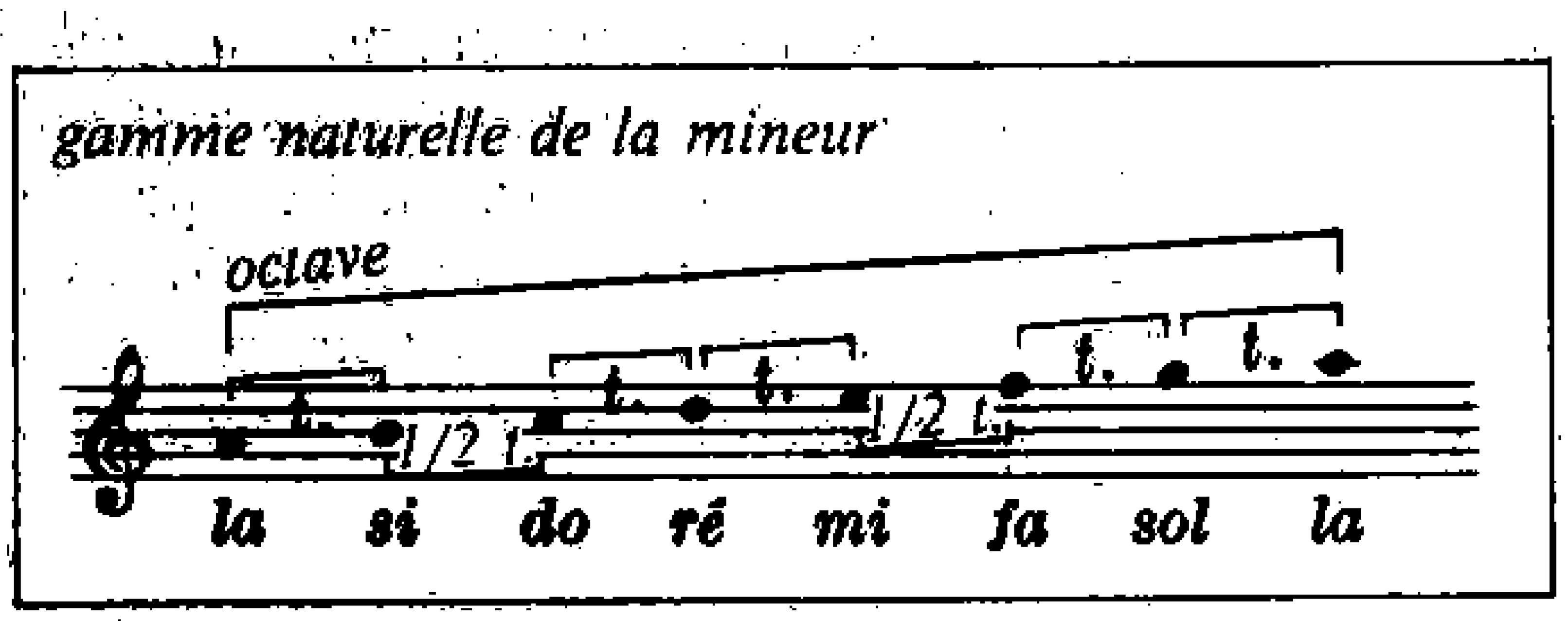
comme fondement d'un système de relation entre toutes les notes d'un morceau.

Avec le développement de la théorie, et la pratique de l'harmonie, le principe de la tonalité (détermination d'une note principale) s'est imposé de plus en plus, pour donner naissance au *système tonal* moderne, alors que la modalité (détermination d'une structure interne d'intervalles) a fini par se cristalliser en 2 modes seulement, le mode *majeur* et le mode *mineur*, tous deux considérés comme *relatifs* .

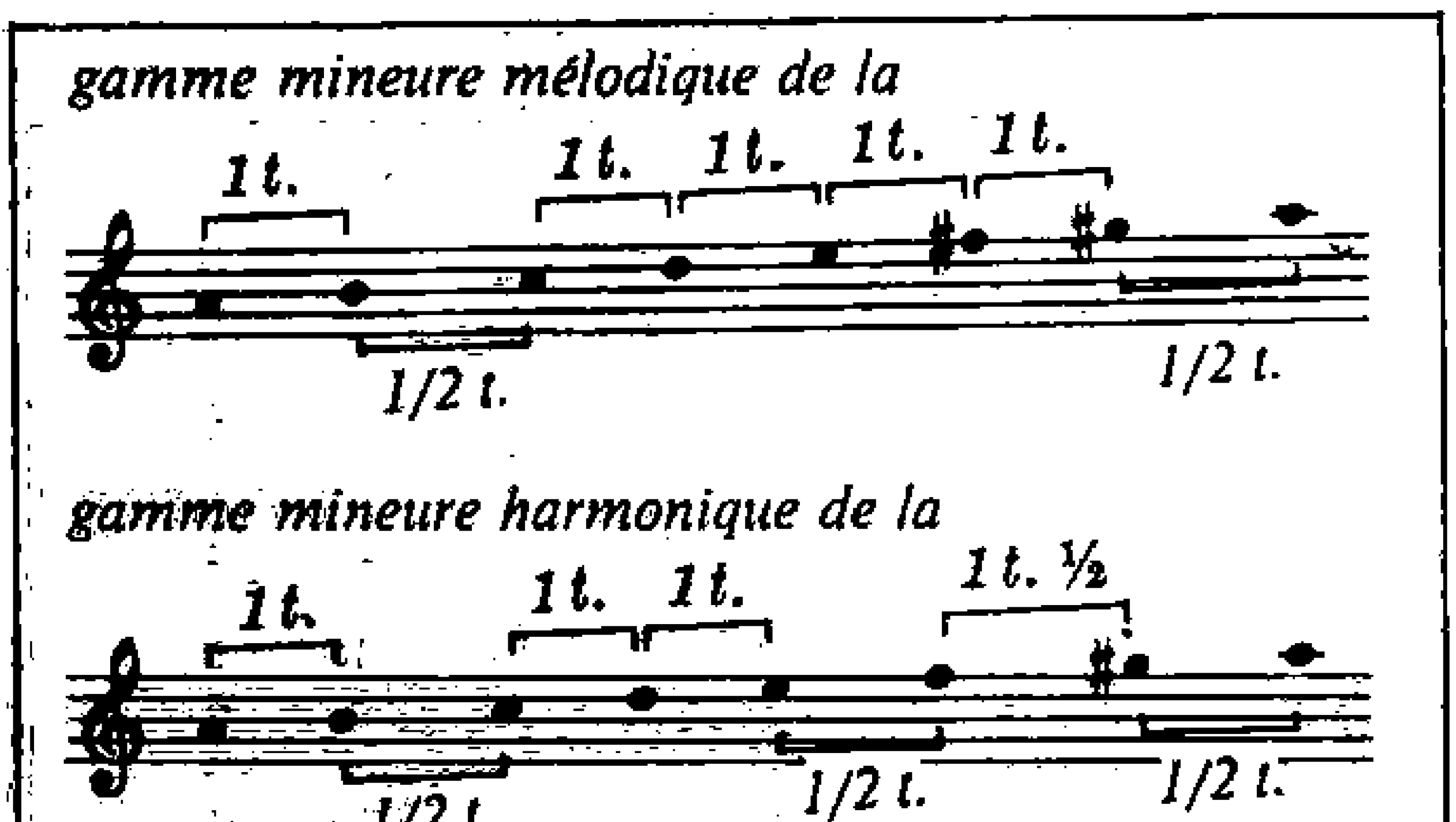
Le mode majeur est construit d'après un rapport entre les notes représenté par un modèle de gamme comprenant la succession ascendante d'1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton et, de nouveau, 1/2 ton; par exemple, en délimitant dans l'échelle naturelle une étendue comprise entre un *do* et un autre *do*, une octave au-dessus, on obtient la gamme suivante :



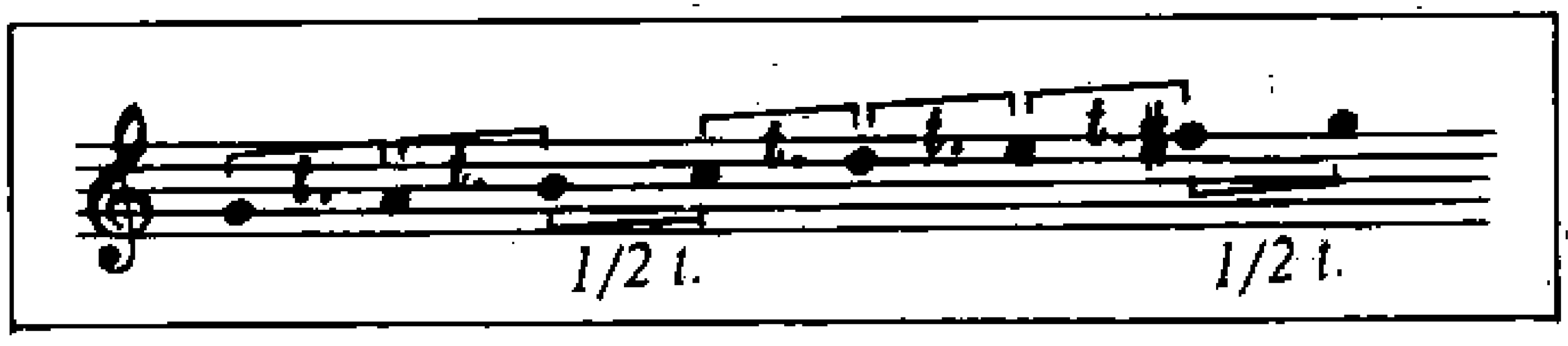
En revanche, le mode mineur, relatif, est formé d'un modèle d'échelle constitué par la succession ascendante d' 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton et encore 1 ton obtenus par ex., en délimitant sur la même échelle des notes naturelles l'ambitus compris entre 2 *la* à intervalles d'octaves :



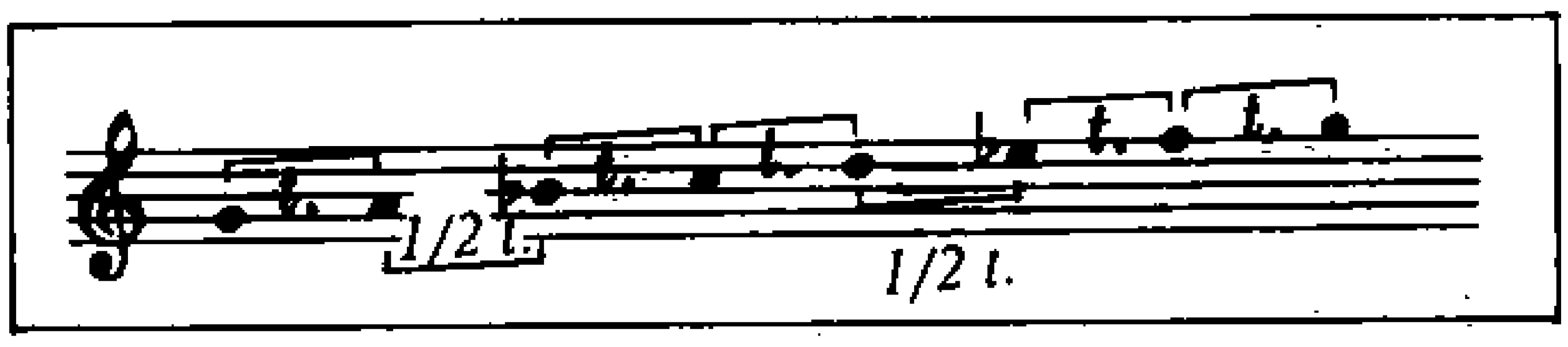
En plus de cette gamme appelée *naturelle*, utilisée surtout dans les passages mélodiques descendants (de l'aigu au grave), il existe une gamme appelée *mélodique*, utilisée dans les passages mélodiques ascendants (du grave à l'aigu) et une gamme *harmonique*, utilisée lors de la formation des accords; la gamme mineure mélodique est formée de la succession toujours ascendante d'1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton, et 1/2 ton. La gamme mineure harmonique, par la succession toujours ascendante d'1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton 1/2 et 1/2 ton :



Dans le système tonal, la réduction à 2 modes fut compensée par l'enrichissement des possibilités du langage musical, provenant du fait que le système tonal fut progressivement, non plus rivé à la gamme des notes naturelles, mais à la gamme chromatique, et fut compensé également par l'enchevêtrement — qui se fit de plus en plus sensible — des tensions et des attractions réciproques entre les notes. Le rapport de fond entre la gamme chromatique et le système tonal se confirme par le procédé (particulier à ce dernier) de la *modulation*, qui consiste à transférer le rôle de fondamentale à une ou à une autre note de l'échelle chromatique, plus ou moins souvent au cours d'un même morceau. Ainsi, passe-t-on d'un mode majeur ou mineur à un autre semblable ou différent, mais reposant sur une note différente; la succession des intervalles reste toujours celle propre aux modes majeur ou mineur, mais en partant d'une note différente, par rapport à laquelle les autres notes s'ordonnent selon la structure de la gamme, en tenant obligatoirement compte des altérations. Par ex., prenons les modes majeur et mineur déjà illustrés, tirés de la gamme des sons naturels et ayant comme fondamentale, respectivement, *do* et *la* (leur tonalité étant respectivement de *do* ou de *la* et leur mode majeur ou mineur, ou plus brièvement, leur tonalité étant de *do* majeur et de *la* mineur, en sous-entendant le mot mode); si, à partir de ces modèles, nous voulons moduler vers un mode majeur ou mineur, peu importe, reposant sur une note différente (supposons un mode majeur ou mineur ayant comme fondamentale *sol* ou, plus simplement, en *sol* majeur ou en *sol* mineur), il faudra alors se référer à la gamme qui, partant du *sol*, reproduit les mêmes successions d'intervalles que la gamme précédente, en utilisant les notes dans la composition; par ex., pour sol majeur :

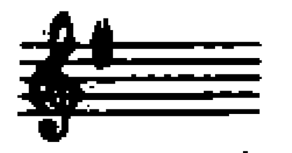


et pour sol mineur :

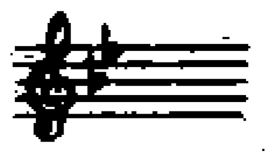


Dans ces gammes, les notes altérées, *fa* dièse (en *sol* majeur) et *si* bémol et *mi* bémol (en *sol* mineur) ne font pas partie de l'échelle des notes naturelles et ne peuvent se rattacher qu'à l'échelle chromatique; dans de tels cas, les notes altérées ont un caractère stable, c'est-à-dire qu'elles appartiennent à la structure de la tonalité qu'elles contribuent à définir. Lorsque, dans une composition, on maintient une tonalité majeure ou mineure déterminée, de façon dominante, impliquant donc des notes altérées, telles que celles que l'on a vu ci-dessus, on les réunit généralement sur la portée, au début du morceau en question; comme nous l'avons vu, l'ensemble de ces altérations s'appellent l'*armure de la clé.* Par ex., si un morceau est en *sol* majeur, nécessitant donc un *fa* dièse, il suffira de signaler le ♯ dans l'armure à la clé, à l'endroit où est placée la note. Ce qui signifie que

toutes les fois que l'on rencontrera un *fa* dans le morceau, il sera considéré comme *fa* dièse

();

en revanche, si le morceau est en *sol* mineur, ce qui nécessite *si* bémol et *mi* bémol en armure de clé, on placera 2 bémols sur la portée, à l'emplacement des notes concernées

().

Comme dans une octave (sans compter les notes répétées) l'échelle chromatique compte 12 notes différentes à distance d'1/2 ton, il est possible d'établir à partir de chacune d'entre elles un mode majeur et un mode mineur, pour un total de 24 tonalités différentes; il faut cependant tenir compte du fait que, étant donné le système tempéré, parmi les notes altérées, on trouve des notes homophones qui coïncident et s'identifient sous des noms et des altérations différentes (do ♯ = ré ♭ ; ré ♯ = mi ♭ ; fa ♯ = sol ♭ ; sol ♯ = la ♭ ; la ♯ = si ♭); on obtiendra des tonalités qui, ayant des notes homophones comme notes fondamentales pourront porter des noms différents mais seront concrètement identiques (*tonalités homophones*). On appelle *enharmonie* la propriété qui fait qu'une note ou une tonalité peut changer de nom mais non d'intonation.

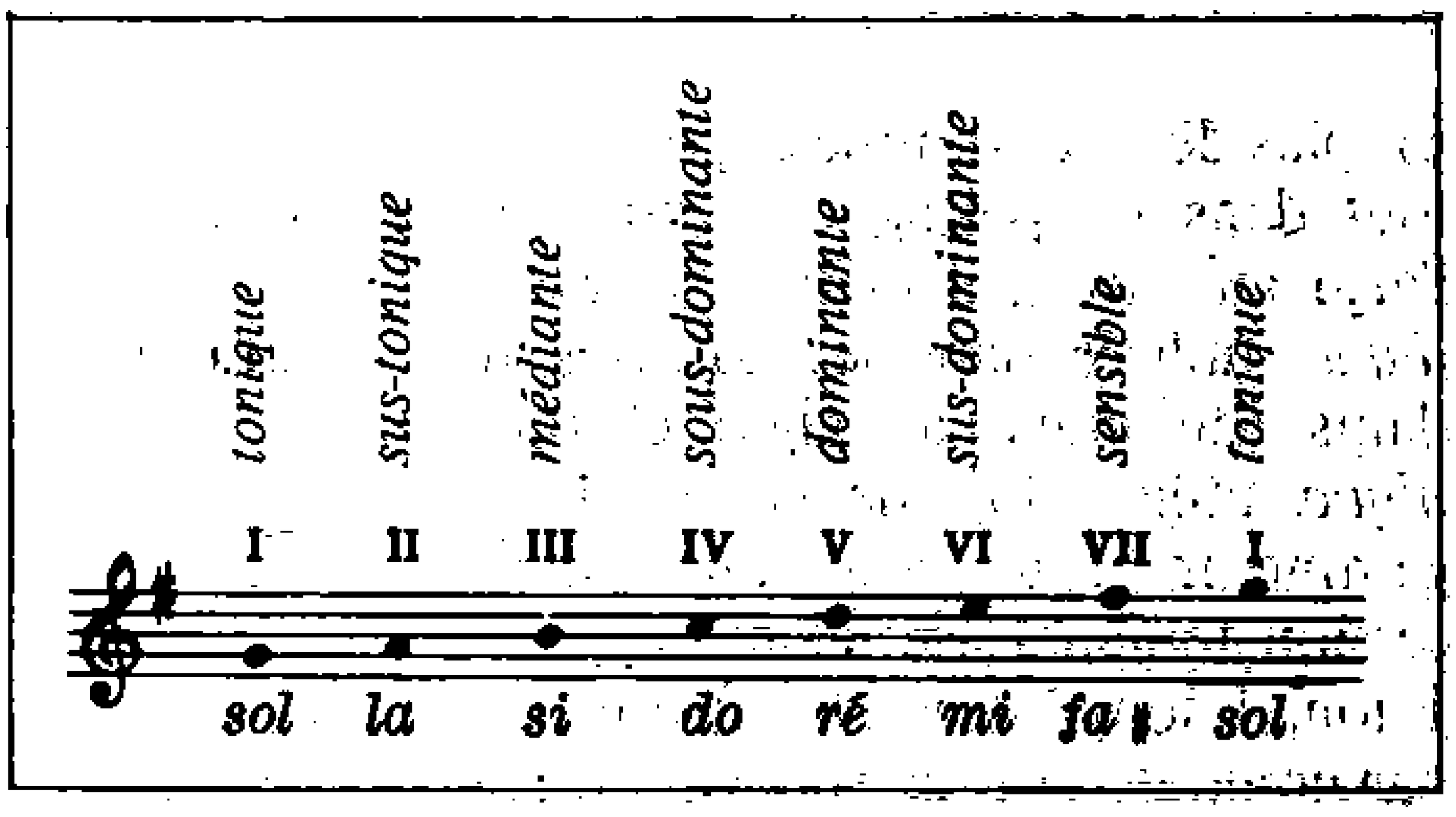
Table des vingt-quatre tonalités ayant comme notes fondamentales les 12 degrés de l'échelle chromatique
(Douze tonalités majeures et douze tonalités mineures relatives)

Pour identifier la tonalité d'un morceau, il suffit donc de regarder l'armure à la clé et la mélodie, surtout au début et à la fin.

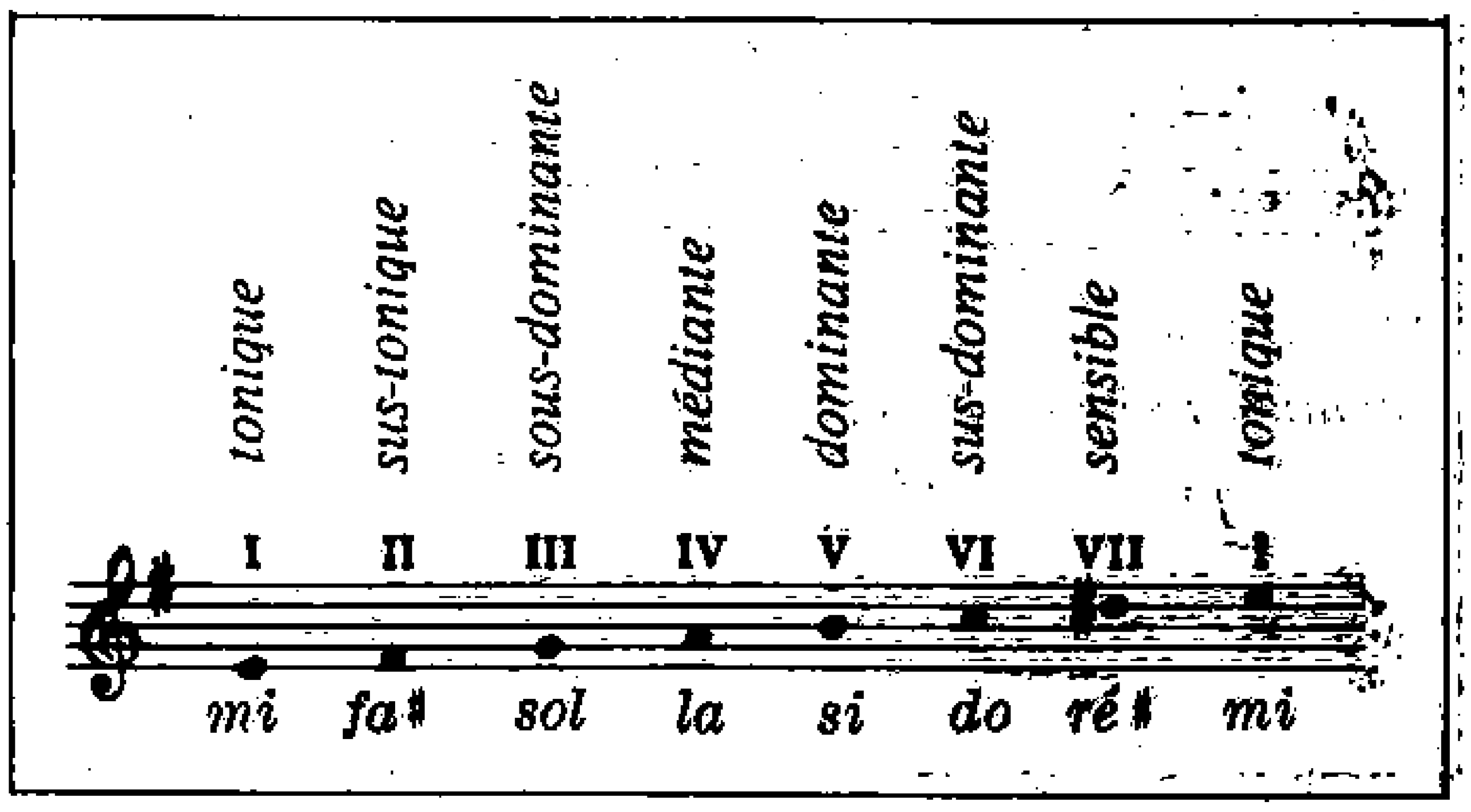
Outre le passage d'une tonalité à une autre (modulation), c'est le jeu des tensions et des attractions réciproques s'exerçant entre les notes de la tonalité elle-même, qui pourvoie principalement au langage et à la cohésion du discours musical tonal. Ceci est dû au fait même de choisir une note fondamentale et de lui subordonner les autres. De cette façon, est générée une hiérarchie de fonctions dépendant de la note fondamentale et affirmée spécialement par l'harmonie, qui constitue le tissu du discours musical.

Tonalités majeures	Tonalités mineures
do majeur	la mineur
do ♯ majeur ou l'homophone ré ♭ majeur	la ♯ mineur ou l'homophone si ♭ mineur
ré majeur	si mineur
ré ♯ majeur ou l'homophone mi ♭ majeur	do mineur
mi majeur	do ♯ mineur ou l'homophone ré ♭ mineur
fa majeur	ré mineur
fa ♯ majeur ou l'homophone sol ♭ majeur	ré ♯ mineur ou l'homophone mi ♭ mineur
sol majeur	mi mineur
sol ♯ majeur ou l'homophone la ♭ majeur	fa mineur
la majeur	fa ♯ mineur ou l'homophone sol ♭ mineur
la ♯ majeur ou l'homophone si ♭ majeur	sol mineur
si majeur	sol ♯ mineur ou l'homophone la ♭ mineur

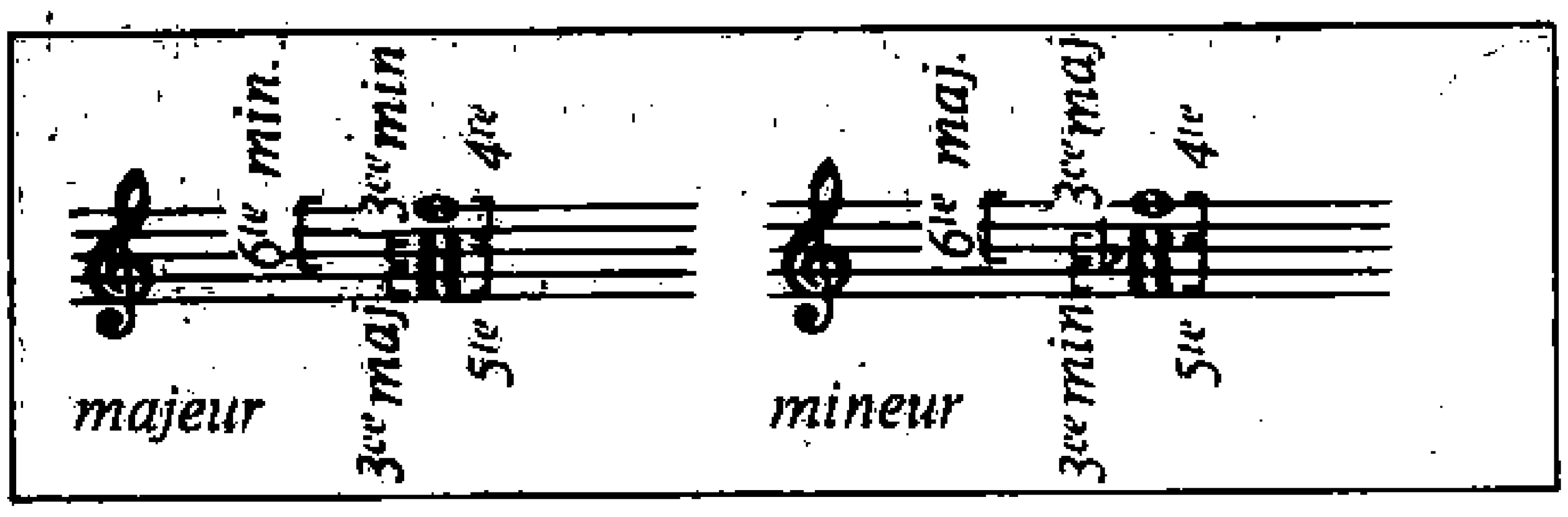
Par rapport à ces fonctions, on nomme les degrés de l'échelle tonale, aussi bien en majeur qu'en mineur : *tonique*, premier degré de la gamme, c'est-à-dire note fondamentale qui donnera le nom de la tonalité, comme nous l'avons vu; *dominante*, 5e degré, qui apparaît comme le médiateur suprême des tendances internes de la tonalité et dont le rôle est de valider l'autorité de la tonique; *sus-tonique*, *sous-dominante* et *sus-dominante*, respectivement les 2e, 4e et 6e degrés, ayant des fonctions accessoires; note *médiante*, le 3e degré, ayant comme propriété de caractériser le mode majeur ou mineur; note *sensible*, le 7e degré, subissant une forte attraction vers le degré immédiatement supérieur, qui n'est autre que la tonique (le 8e degré étant, en fait, la tonique à l'octave supérieure). Dans la tonalité de *sol* majeur, ces désignations et ces degrés correspondent aux notes de l'exemple suivant :



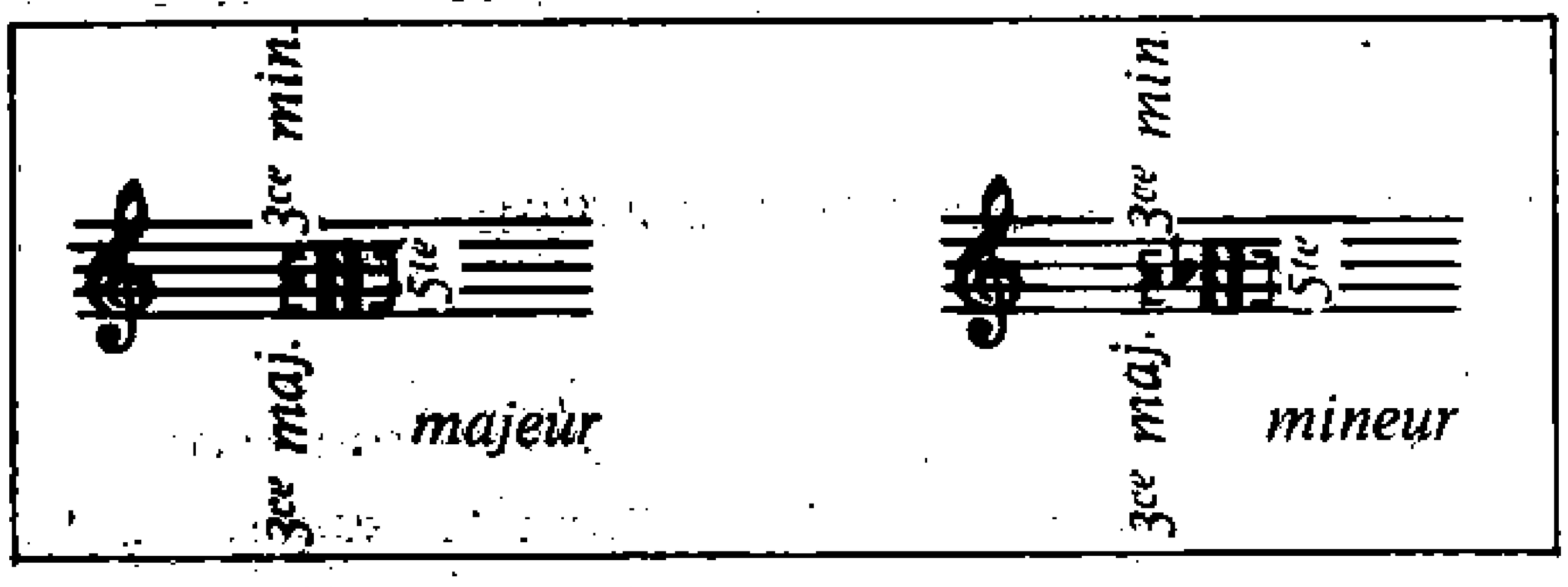
Dans la tonalité relative de *mi* mineur, ils correspondent aux notes de l'exemple suivant (où l'on peut remarquer que le 7e degré doit être élevé d'un 1/2 ton, pour acquérir la valeur de sensible) :



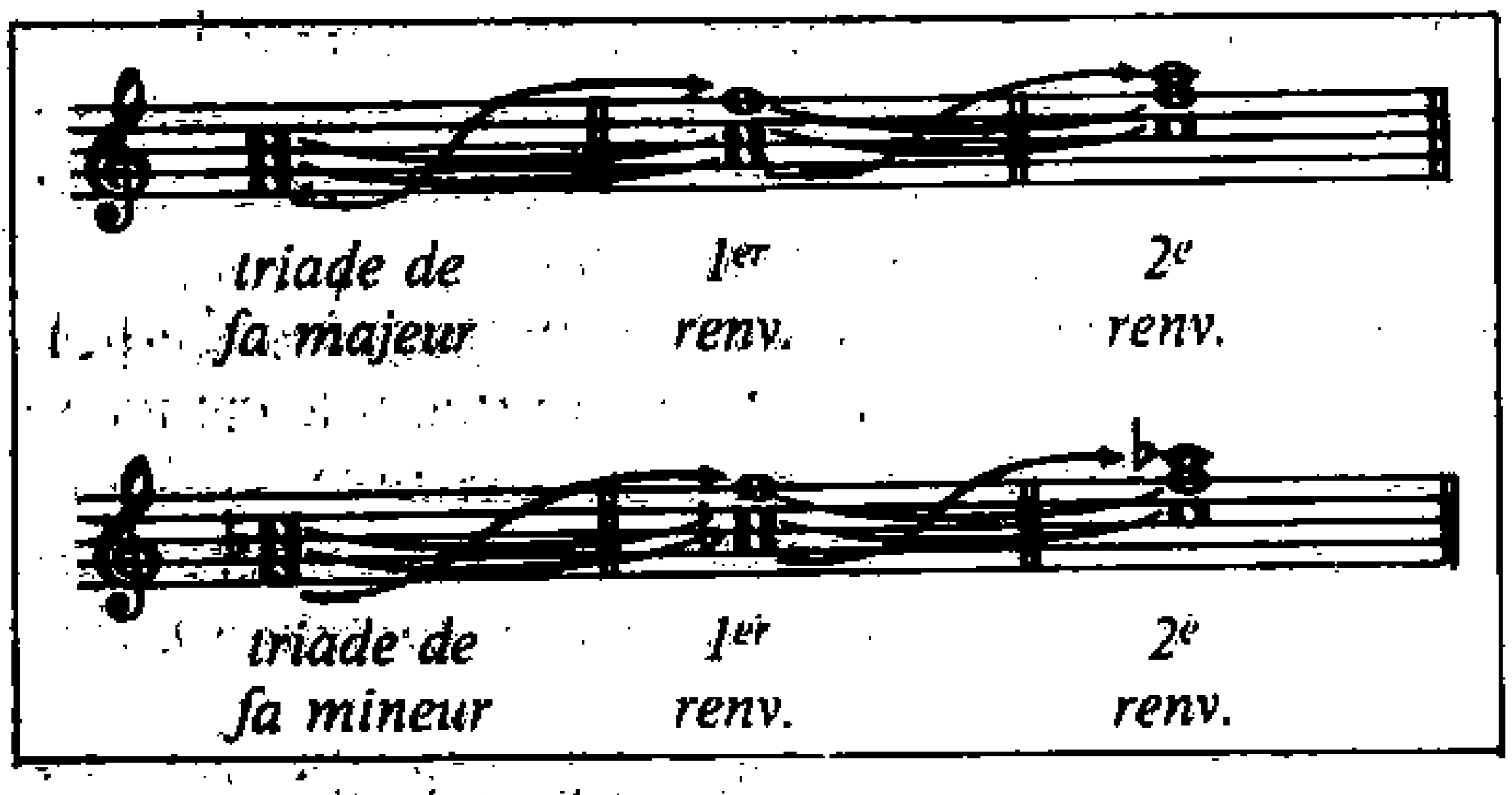
Les fonctions tonales de chaque degré des gammes majeures et mineures ont des caractères surtout harmoniques et exercent leur rôle surtout dans la formation des accords. L'accord élémentaire de l'harmonie tonale, duquel dérivent les autres accords plus complexes, est appelé *accord parfait* parce que les notes qui le forment fournissent la synthèse la plus complète de tous les rapports d'intervalles consonants : intervalles d'octave, de quinte, de quarte, de tierce et de sixte. On l'appelle accord parfait majeur s'il résulte de la superposition immédiate d'une tierce mineure sur une tierce majeure, et accord parfait mineur, si c'est l'inverse :



Comme l'octave, la quarte et la sixte correspondent harmoniquement à leurs renversements qui sont, respectivement, l'unisson, la quinte et la tierce, l'accord parfait tonal, majeur ou mineur de 4 notes peut être représenté seulement par 3 sons, ou par ce que l'on appelle *triade parfaite*, soit majeure, soit mineure. Par exemple, dans la tonalité de *fa* :



De même, comme tout accord, la triade peut être présentée, soit à l'*état fondamental*, soit sous la forme d'un de ses deux *renversements*, selon que la note la plus grave est celle qui donne le nom à la triade elle-même, ou selon que l'on utilise l'une des deux autres notes.

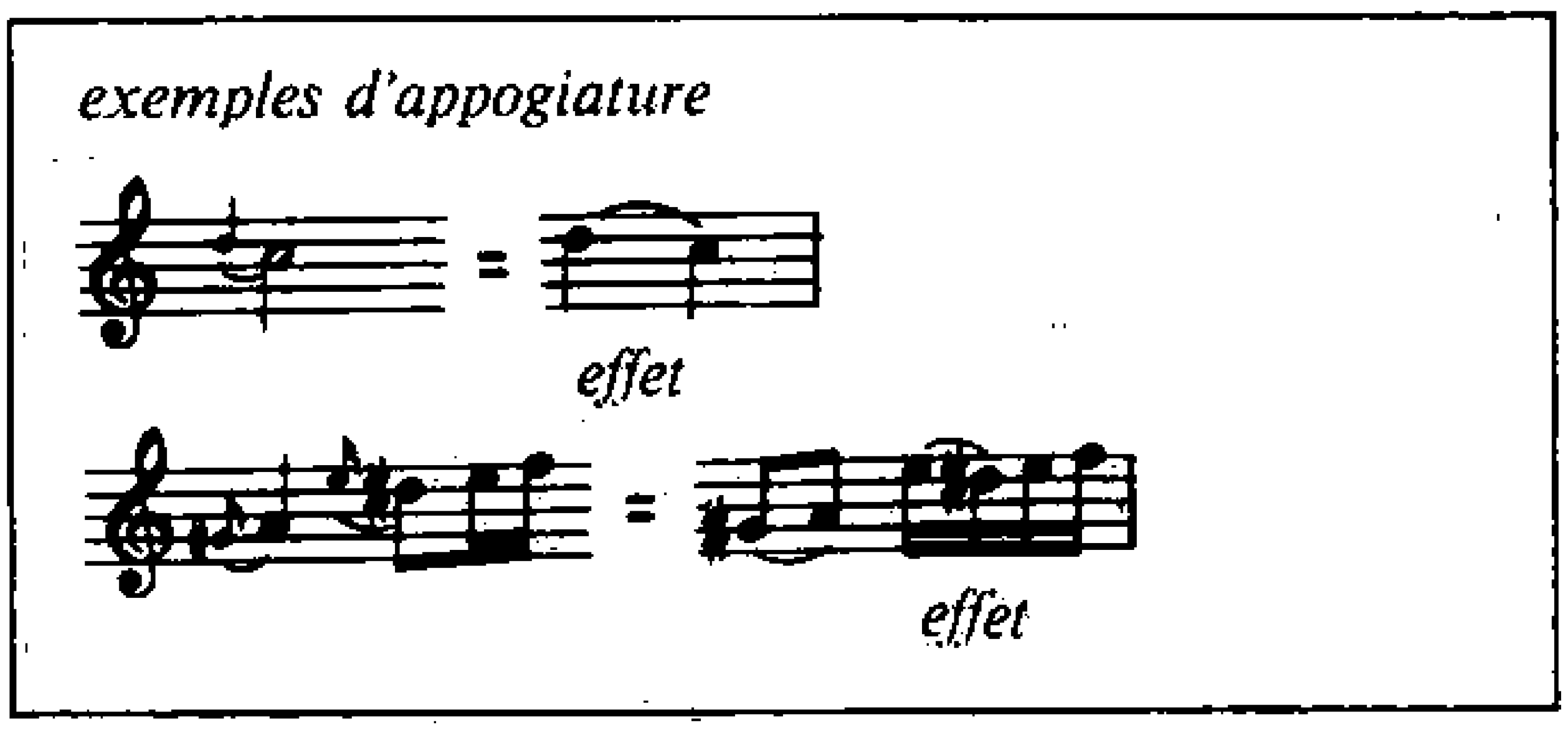


PRATIQUES D'EXECUTION

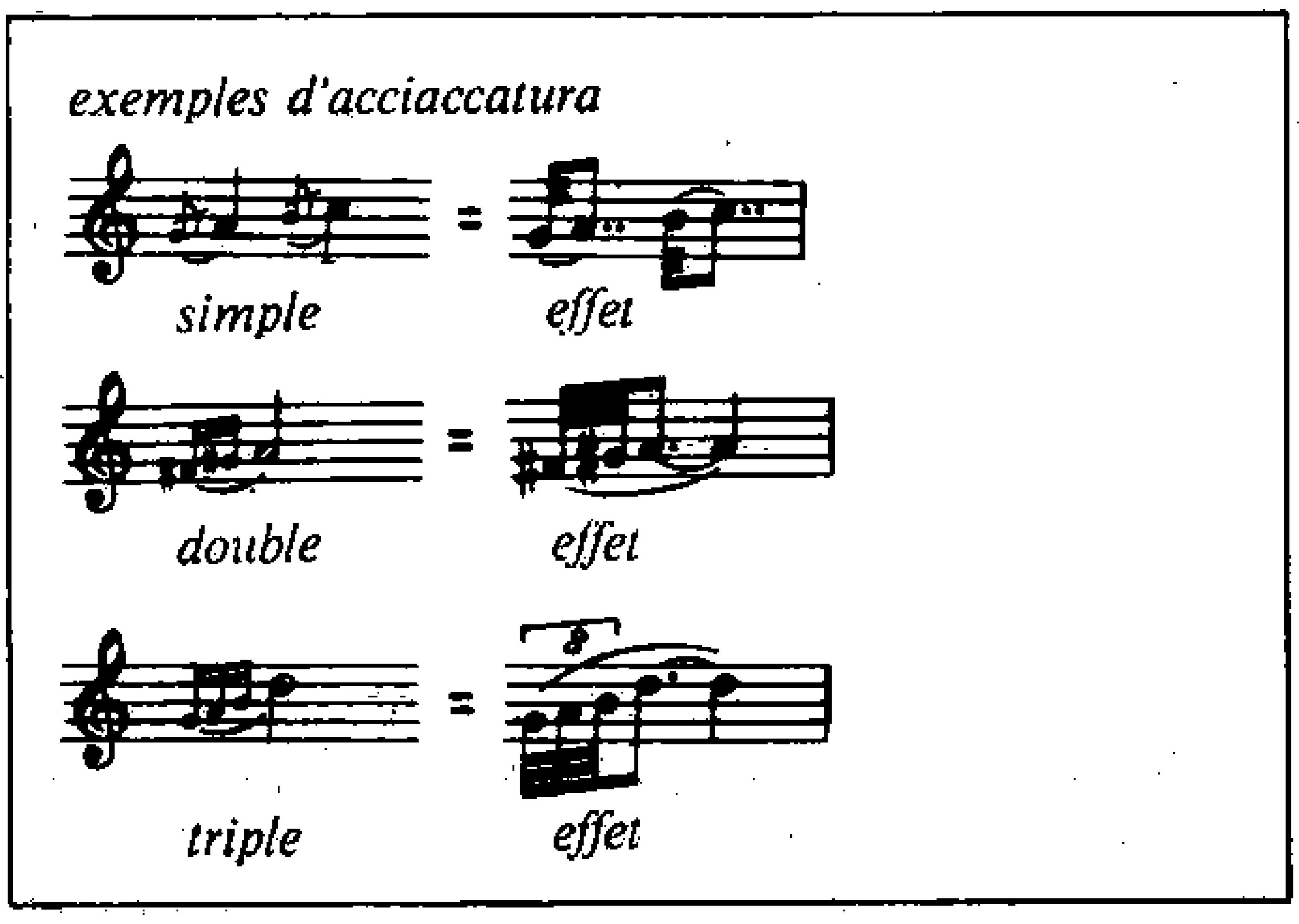
Ornements

Les *ornements* sont des sons ou des groupes de sons complémentaires, dont la fonction est d'orner un son principal, en lui conférant une expression particulière ou une importance dans le discours musical. Dans la pratique, les ornements se réduisent aux types fondamentaux de l'*appogiature*, l'*acciaccatura*, le *mordant*, le *gruppetto*, le *trille* et l'*arpègement*, indiqués avec des signes particuliers. Les altérations, placées au-dessus ou au-dessous du signe de l'ornement concernent les notes étrangères, supérieures et inférieures.

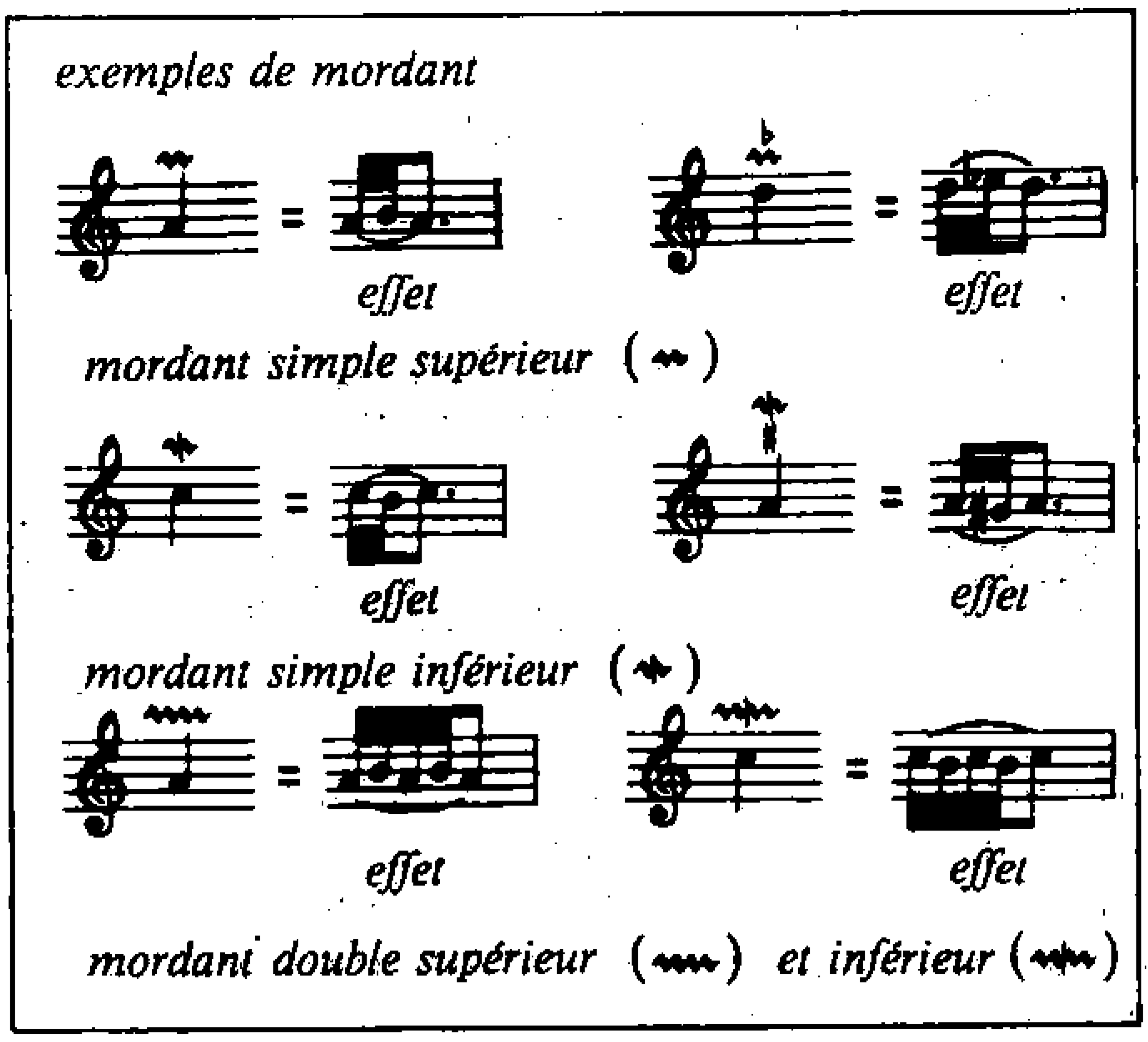
L'*appogiature* est un son complémentaire, supérieur ou inférieur, représenté par une petite note de différente valeur, liée au son principal et qui retire à ce dernier une durée égale à celle qu'il représente.



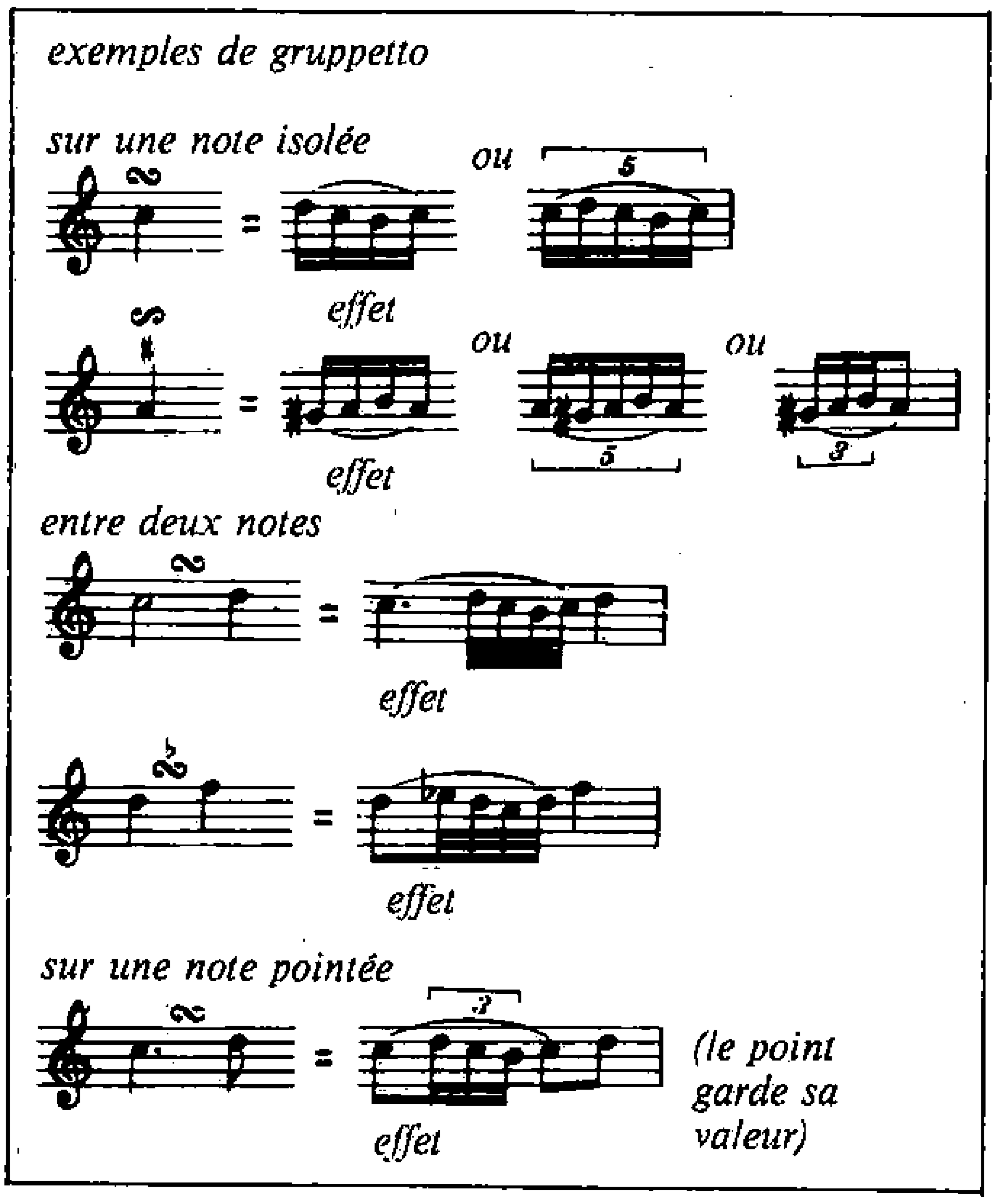
L'*acciaccatura* est indiquée par une petite note barrée transversalement, sous forme de croche (♪ ; acciaccatura *simple*) ou par des groupes de plusieurs notes brèves, barrées transversalement ou non (*acciaccatura double*, *triple*, etc.) placés avant le son réel ; l'effet consiste à l'exécuter le plus rapidement possible.



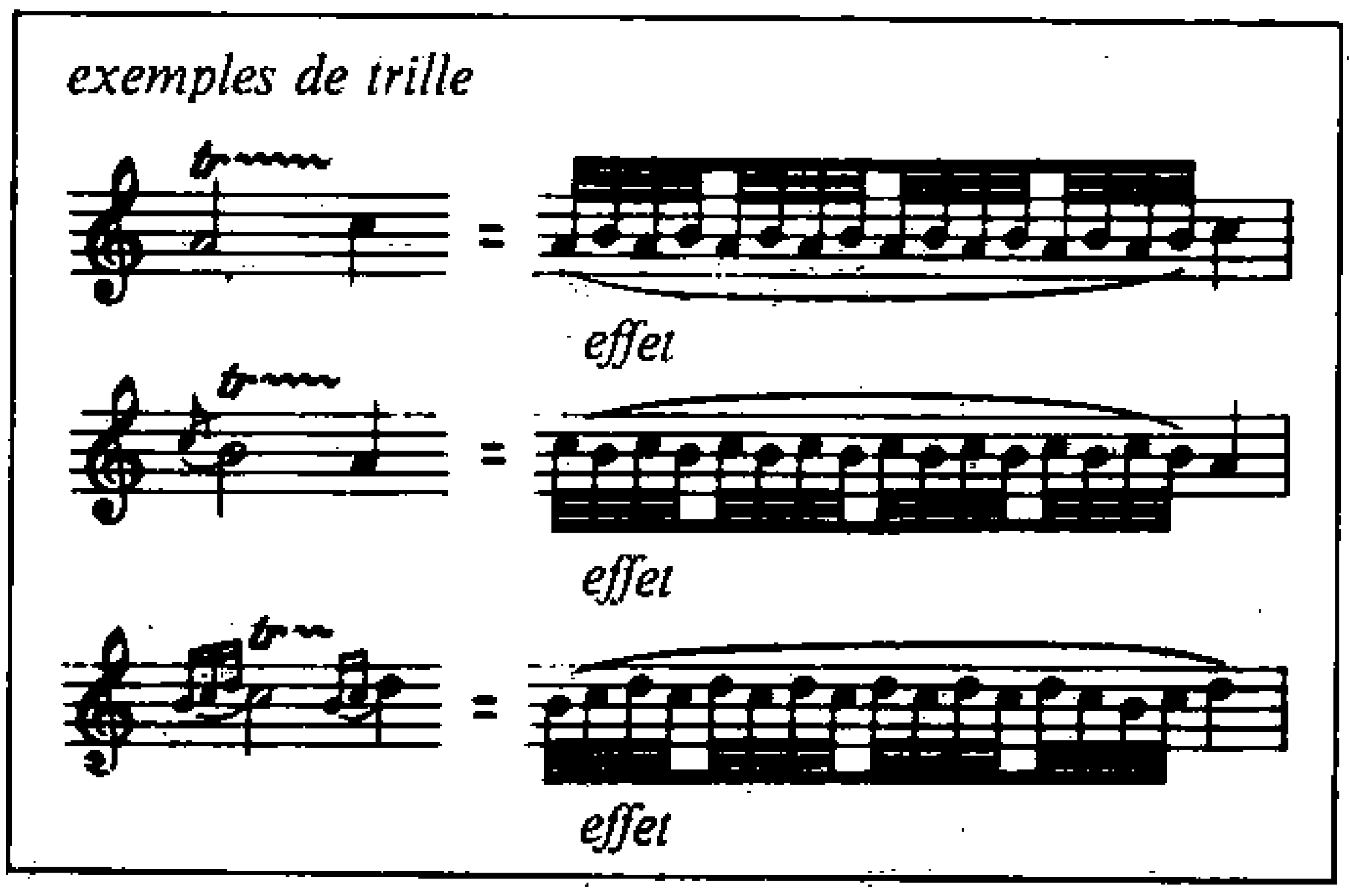
Le *mordant* consiste à alterner instantanément le son principal avec une note du degré immédiatement supérieur (*mordant supérieur*), ou inférieur (*mordant inférieur*). Il est signalé par un petit trait caracté-



ristique, ondulé, barré ou non verticalement, et au-dessus ou au-dessous duquel on peut trouver un signe d'altération, se référant à la note ornée.
Le *gruppetto* est signalé par un signe en forme de S couché, prescrivant une brève inclinaison mélodique, produite par l'alternance du son principal avec des sons immédiatement voisins, supérieurs ou inférieurs (∾) ou vice versa (∽).
Il peut commencer soit sur la note complémentaire, soit sur le son réel, mais doit toujours se terminer avec ce dernier.

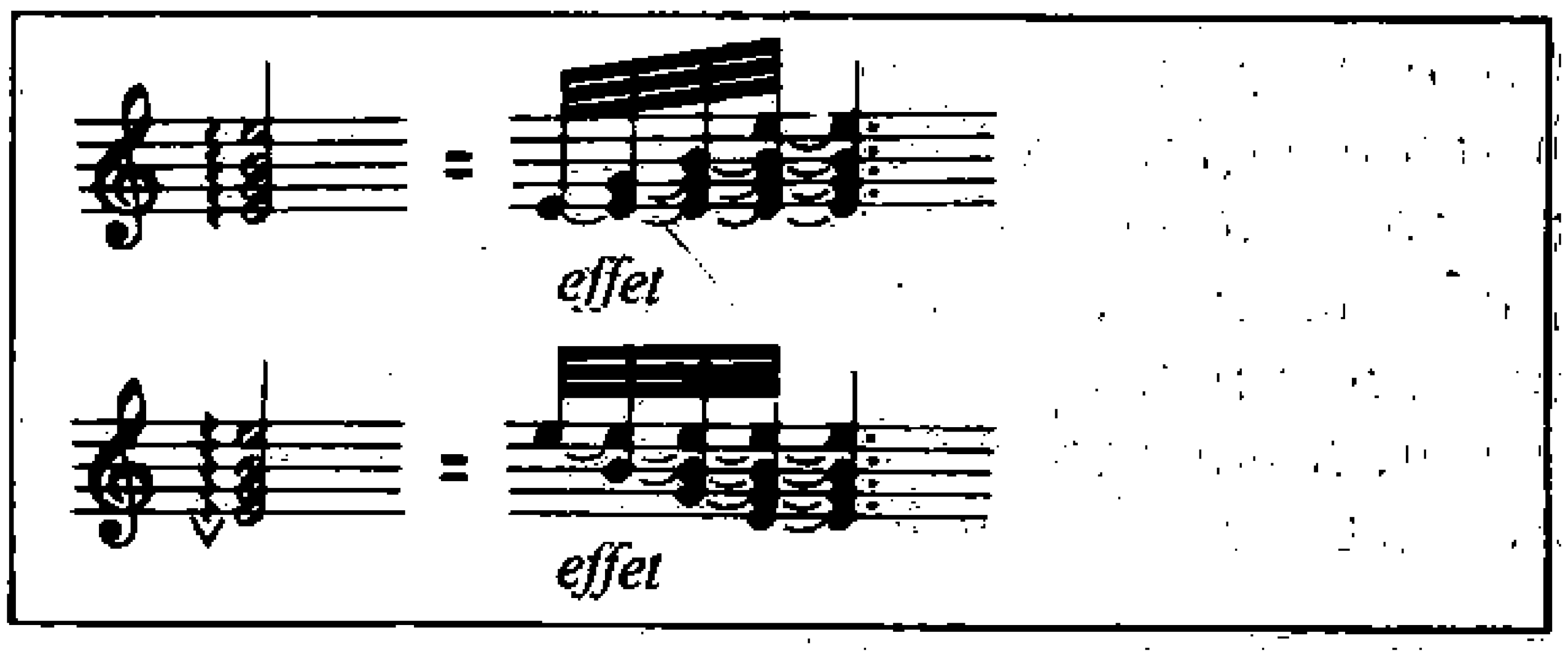


Le *trille* consiste à alterner rapidement, avec un rythme régulier et prolongé un son (indiqué avec le symbole ***tr***, suivi souvent par un signe ondulé ~~~ avec ou sans signe d'altérations) avec le son immédiatement supérieur ou, plus rarement, inférieur. Il peut commencer sur la note réelle ou sur une note étrangère; il peut également avoir une *préparation* ou une *conclusion*, signalées par de petites notes



Lorsque l'alternance rapide se produit entre deux notes non conjointes (c'est-à-dire à un intervalle dépassant une seconde), l'effet s'appellera *tremolo* et sera indiqué par des petits traits transversaux, placés entre les deux notes :

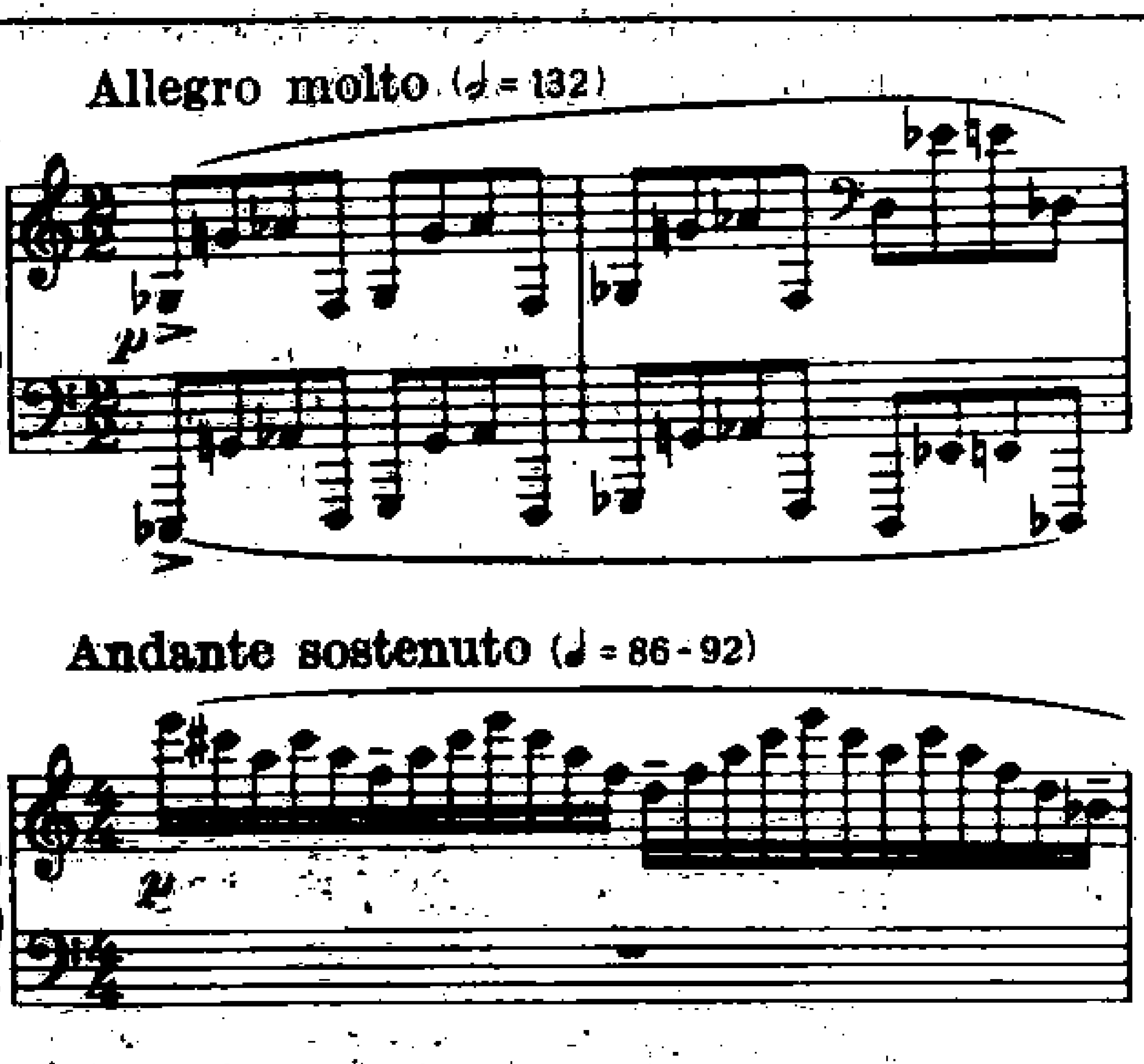
Dans la notation du XVIII[e] s. (et surtout chez Bach), on trouve le trille signalé par une simple ligne serpentée (~). Ce signe, modifié avec une petite courbe supérieure ( ), inférieure ( ) ou conclusive ( ) signifie, respectivement : trille commençant avec la note supérieure; trille commençant avec la note inférieure; trille avec conclusion. L'effet de l'*arpègement* (signalé avec une ligne verticale ondulée) est obtenu en exécutant les sons d'un accord plus ou moins rapidement les uns après les autres, généralement du grave à l'aigu, mais également, si c'est indiqué, de l'aigu au grave.



Indications et signes d'exécution

INDICATIONS AGOGIQUES
Les indications agogiques sont des termes conventionnels servant à définir le caractère général d'un morceau ou d'un passage particulier. Les indications agogiques les plus utilisées font référence au mouvement général d'une œuvre ou d'un épisode de celle-ci et sont internationalement adoptées en langue italienne; généralement, on les signale au début du morceau concerné, ou au tout début de la portée d'un système.
Les principales d'entre elles, dans un ordre allant du mouvement le moins rapide au mouvement le plus rapide, sont : *grave, largo, larghetto, lento, adagio, andante, andantino, moderato, allegretto, allegro, allegro assai, vivace, presto, prestissimo.*
Souvent, ces indications sont accompagnées d'adjectifs ou d'attributs précisant ultérieurement le caractère expressif général du morceau, par exemple : *solenne, sostenuto, maestoso, marziale, grazioso, scherzando, giocoso, con fuoco, dolce, tranquillo, impetuoso, agitato, appassionato, deciso.*
On peut trouver également des adjectifs ou des attributs semblables, indiqués de façon isolée au cours d'une composition et correspondant à un passage déterminé. De même, avec une valeur «épisodique», on peut rencontrer d'autres indications au cours d'une œuvre, telles *allargando* (*allarg.*), *ritenendo, ritenuto* ou *ritardando* (*rit.*), *rallentando* (*rall.*), *indugiando* (hésitant), *accelerando* (*accel.*), *stretto* ou *stringendo* (*string.*), entre autres. L'indication *a tempo* (ou *tempo I*), placée au cours d'un morceau signifie un retour au mouvement initial, après que celui-ci a subi des modifications.

A partir du XIXe s., pour préciser les indications agogiques de manière plus exacte, on se servit du *métronome* (Beethoven fut le premier compositeur à l'adopter). Prenant comme principe celui du pendule, cet appareil émet des oscillations isochrones, soulignées généralement par des battements sonores réguliers, dont la durée peut être précisée selon des fréquences pouvant aller de 40 mouvements pendulaires à plus de 200 à la minute. Ainsi, un *largo* peut-il être précisé ultérieurement, en établissant que chaque temps de la mesure doit durer autant qu'un des mouvements pendulaires ayant une fréquence de 40 à 60 battements à la minute; on fixe un *larghetto* entre 60 et 66 battements à la minute, un *adagio*, entre 66 et 76, un *prestissimo* jusqu'à 200 et 208 environ. L'indication, écrite au début du morceau concerné est exprimée par une équation entre la figure de durée du mouvement et sa fréquence (ou les limites de sa fréquence) à la minute, comme dans les deux exemples ci-dessous :



B. Bartók : « Etudes », op. 18 nº 1 et nº 2 pour piano.

SIGNES DYNAMIQUES

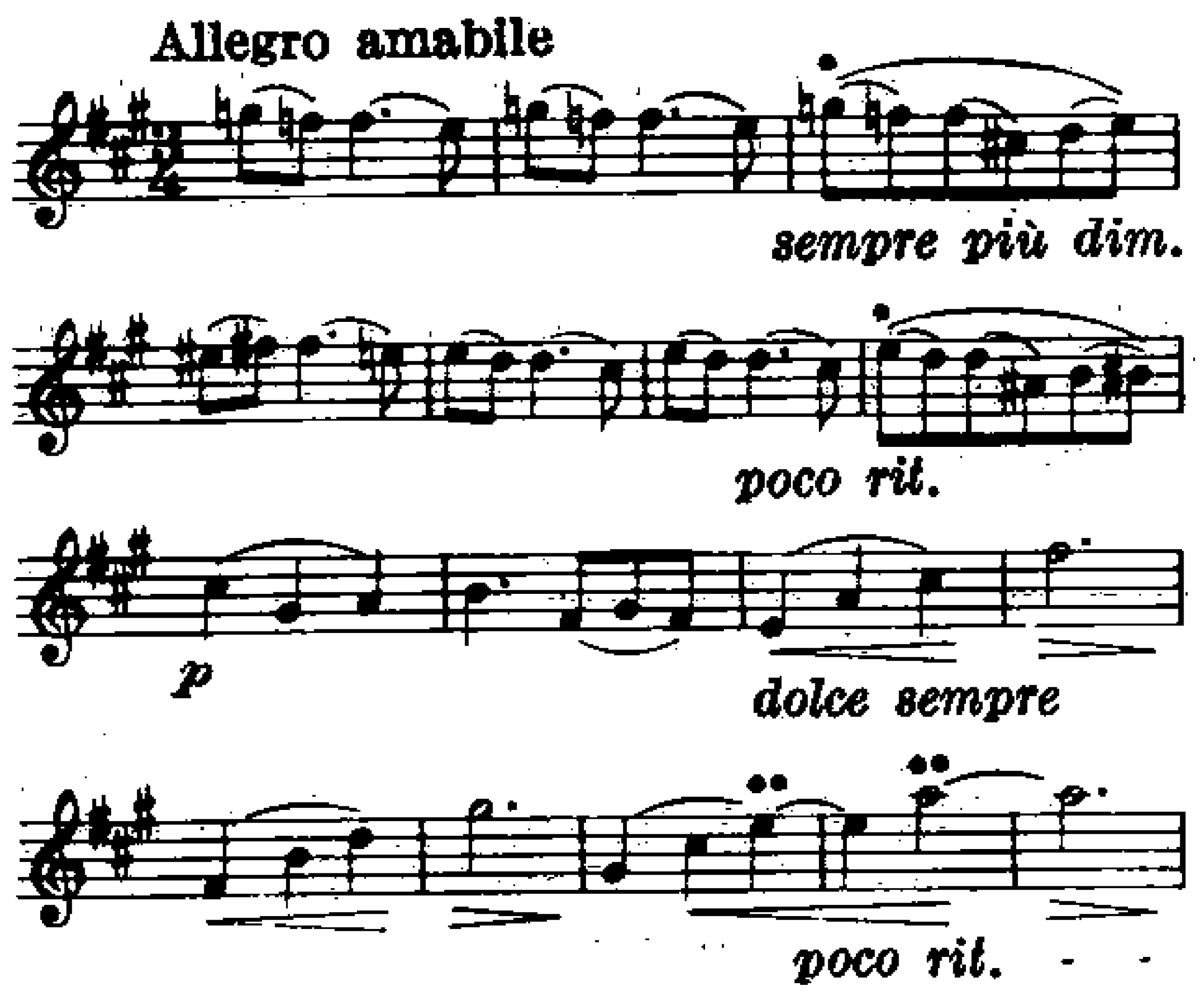
Les *signes dynamiques* indiquent, de façon relative, les gradations d'intensité du son, indépendamment de l'accentuation rythmique. Mis à part les expressions particulières qui peuvent apparaître (tels *sommesso*, « étouffé », *vigoroso*, et autres), les signes dynamiques les plus courants sont ceux indiquant : *pianissimo* (***pppp***, ***ppp***, ***pp***, selon le degré voulu dans le contexte), *piano* (***p***), *mezzopiano* (***mp***), *mezzoforte* (***mf***), *forte* (***f***), *fortissimo* (***ff***, ***fff***, ***ffff***, selon la graduation désirée), *crescendo* (*cresc.* ou ——<), *diminuendo* (*dim.* ou >——).

SIGNES D'EXPRESSION

On considère comme signes d'expression tous les signes indiquant une manière particulière d'émission d'un son ou d'un ensemble de sons. Les plus courants sont :

— la *liaison* : elle prescrit d'exécuter les sons placés au-dessous d'une ligne courbe plus ou moins longue, en évitant toute solution de continuité;

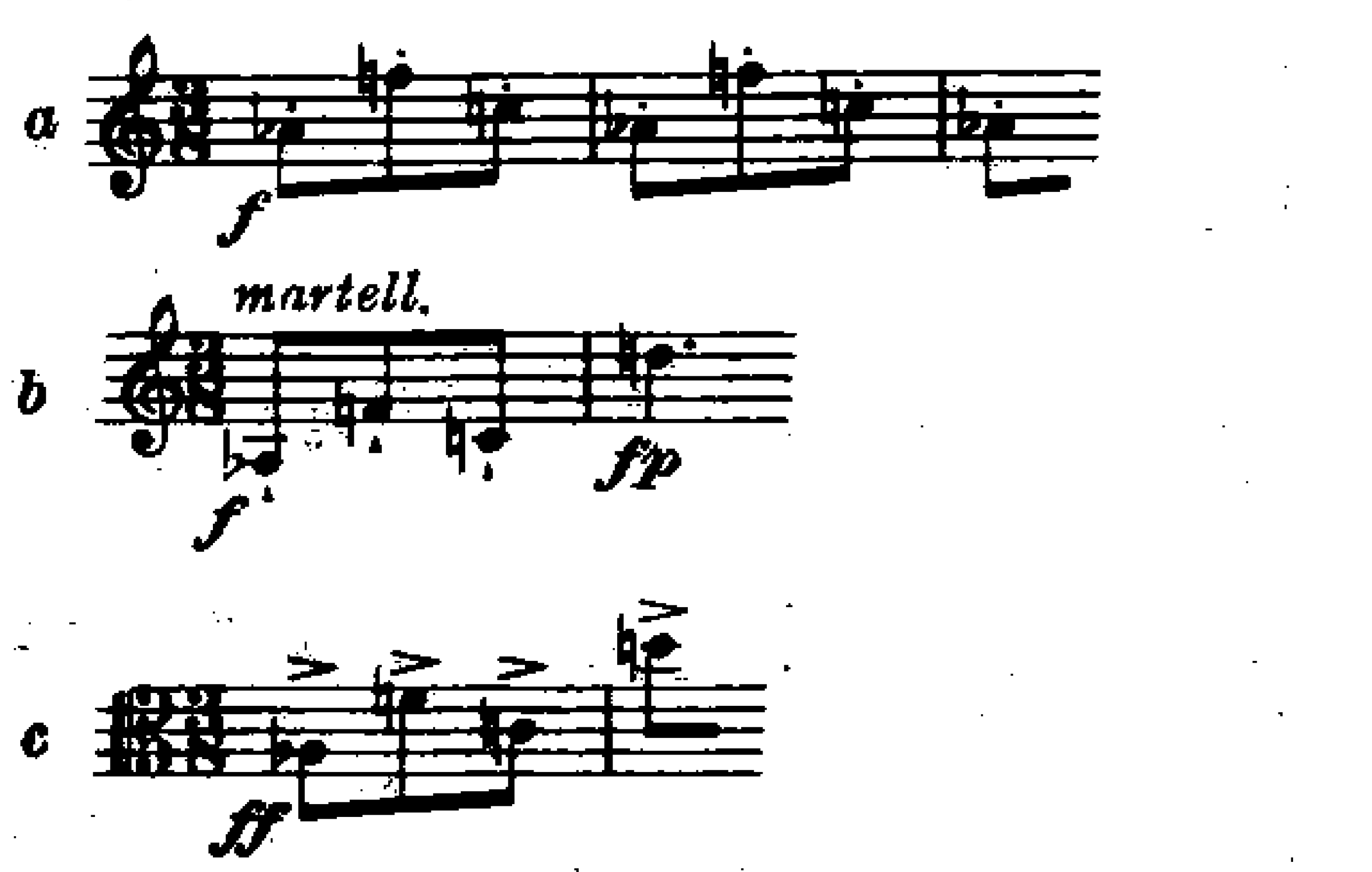
— la *liaison de phrasé* : le groupe de sons réunis sous une ligne courbe doit faire une seule phrase :



*Exemples de liaison (J. Brahms : Sonate en la majeur op. 100 pour violon et piano, 1er mouvement, Allegro amabile). Ce sont toutes des liaisons de durée, sauf les plus grandes, supérieures, signalées par *, qui sont des liaisons de phrasé, et celles signalées par **, qui ne sont pas considérées comme des signes expressifs, car ce sont des « liaisons de valeur », reliant deux notes de même hauteur et indiquant, par conséquent, leur fusion en un seul son de durée égale à la somme des deux durées simples.*

— les signes de *staccato* (détaché) : contrairement à la liaison, ils indiquent que les valeurs des durées de notes à jouer doivent être réduites de moitié ou de plus de leur moitié, de façon à ce que les sons successifs soient séparés par des césures plus ou moins brèves. Lorsque la valeur de la note doit être réduite de moitié, elle porte un point (•), au-dessus ou au-dessous, et lorsqu'elle vaut plus de la moitié, elle porte ce signe (▾);

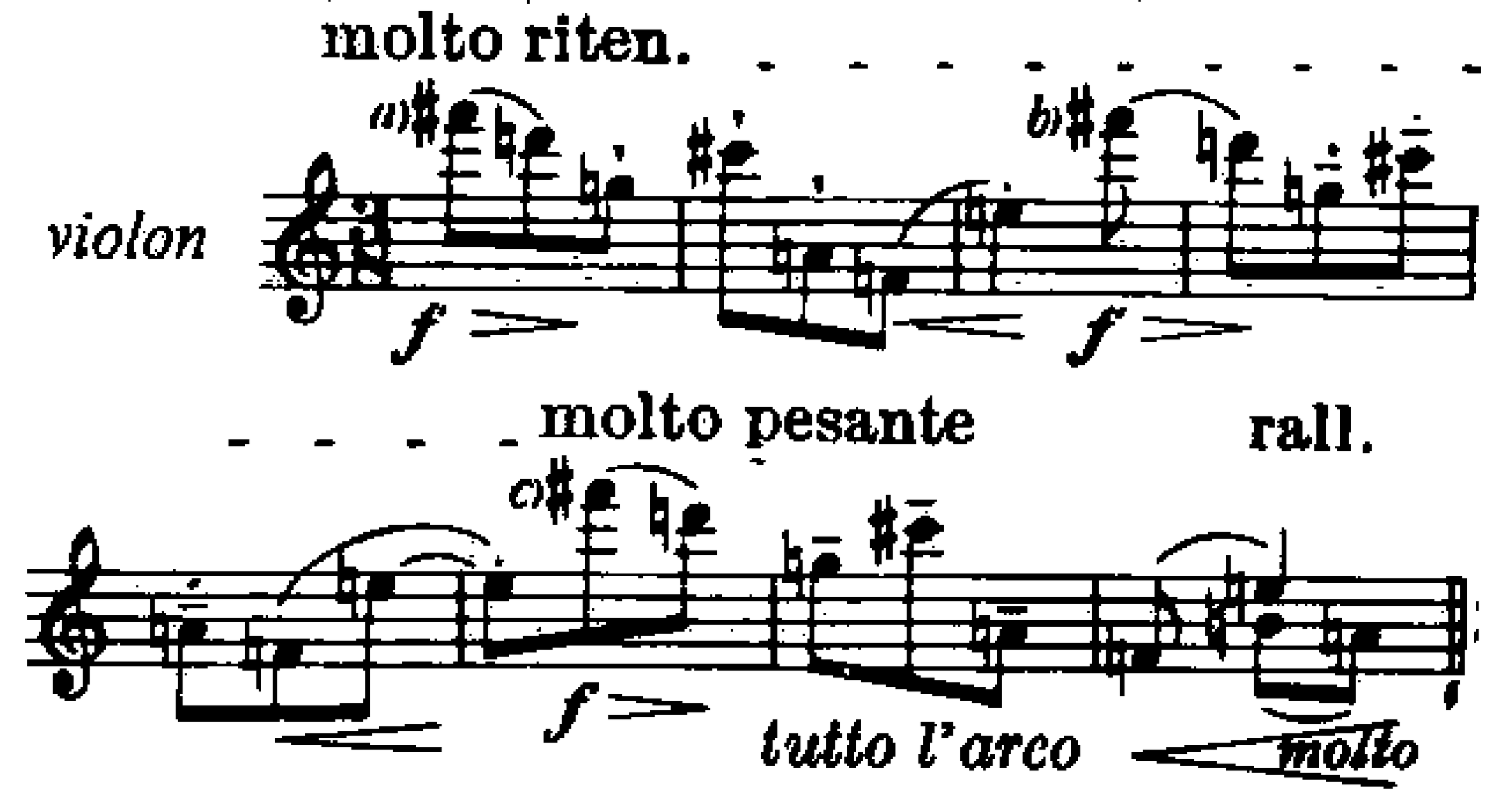
— le signe d'accent dit *sforzato* : il indique qu'un son doit être mis en relief, en en marquant l'émission; il consiste en un petit soufflet placé au-dessus ou au-dessous de la note (>), ou, si l'accent est particulièrement marqué, on l'indique avec l'abbrévation ***sf***;



Thème principal du 5e mouvement (« Presto delirando ») de la « Suite lyrique » pour quatuor à cordes d'A. Berg, joué staccato par le second violon (a), très staccato, par le premier violon (b) et avec des accents, par l'alto (c).

— le signe d'accent appelé *portato* : il consiste en un petit trait placé au-dessus ou au-dessous de la note; le signe *portato* prescrit que l'interprète doit donner du

relief à cette note, en lui conférant une intensité expressive particulière, pendant toute sa durée, de façon à ce que la note suivante soit séparée seulement par une brève césure, presque imperceptible, comme s'il y avait une liaison entre les deux.
Au-dessus d'une note, il peut y avoir plusieurs signes d'expressions qui, en s'ajoutant, peuvent donner lieu à des exécutions combinées.



Phrase de 7 notes exécutée trois fois de suite, selon trois différents modes d'expression indiqués par les signes :
a) *molto staccato* (▾) ; b) *portato, en détachant un peu une note par rapport à l'autre* (‿̇) ; c) *portato très étendu* (‿) *(extrait de A. Berg : « Suite lyrique » pour quatuor à cordes, 5ᵉ mouvement, Presto delirando).*

Indications et signes d'abréviation
Pour indiquer qu'un son est répété avec une fréquence régulière, sans en réécrire toutes les petites notes de subdivision, on utilise des signes de répétition consistant en de petits traits obliques, appliqués à la note représentée avec la valeur choisie pour la répétition. Comme on peut le voir dans les exemples suivants, un extrait d'une œuvre de Vivaldi est, au début, présenté dans une notation abrégée, puis écrite entièrement : un trait ( ), deux traits ( ), trois traits ( ) indiquent, a) une subdivision, respectivement, en croches, doubles croches et triples croches des figures de rondes, blanches et noires ( ), b) prescrivent la subdivision, respectivement en 2, 4, et 8 des figures de croches, doubles croches et triples croches

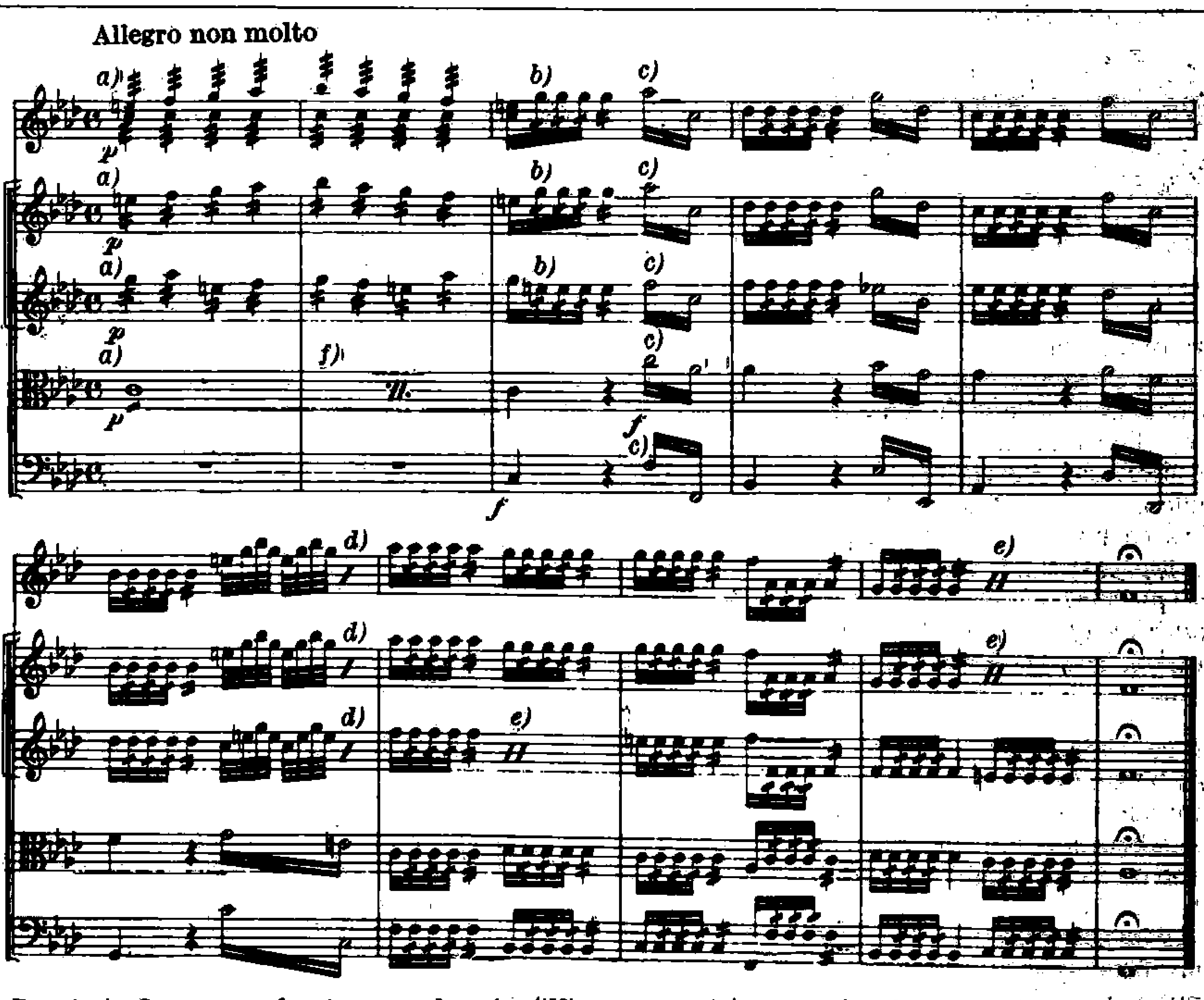
( );

c) placés entre 2 notes, ces traits indiquent la répétition alternée de celles-ci, pour une durée qui correspond à la somme des 2 valeurs représentées ; d) un petit trait mis en travers de la portée

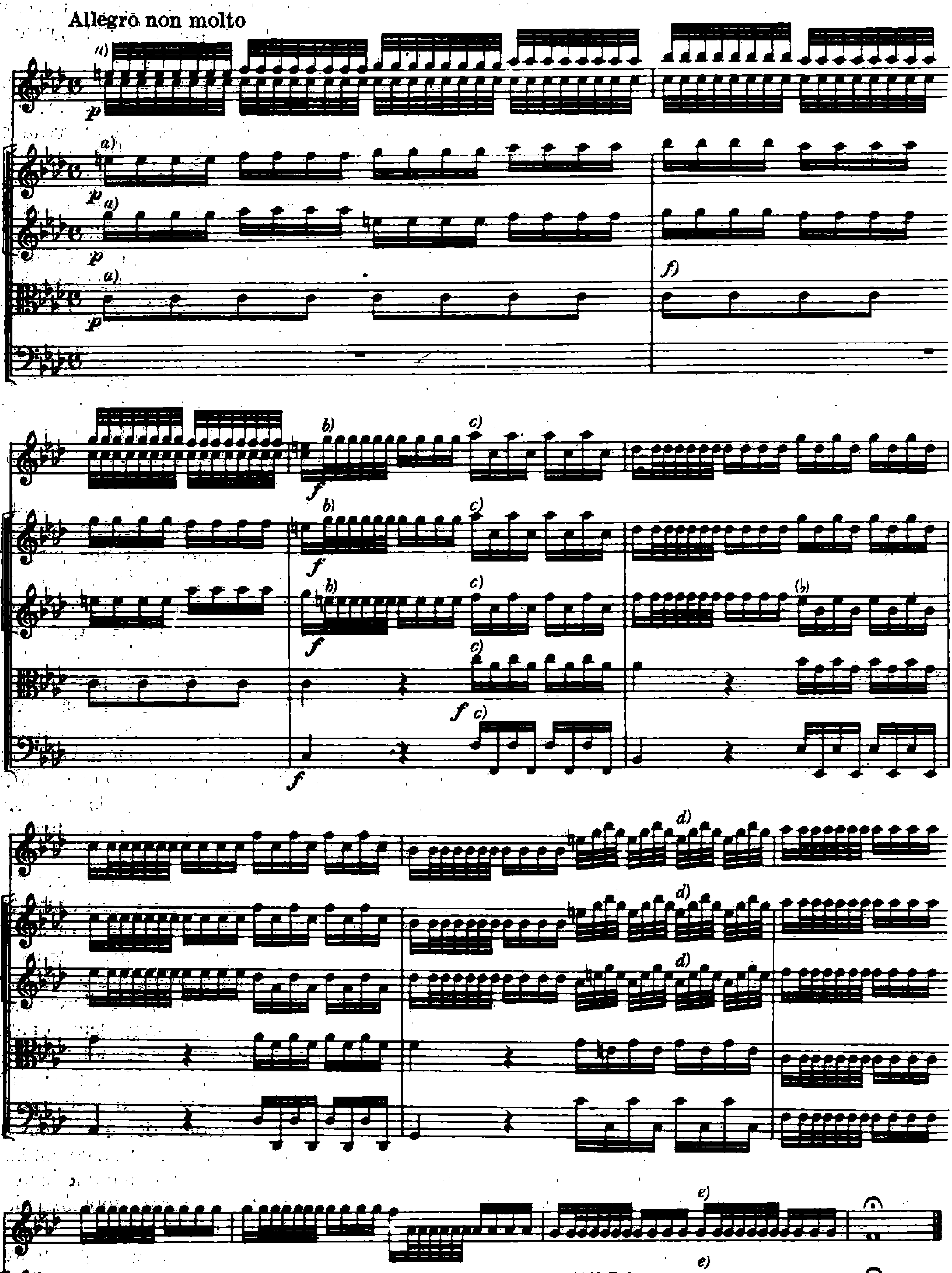
( )

indique la répétition — pendant un temps — d'une mesure du passage exécuté immédiatement lors de la mesure précédente ; e) deux petits traits

( )



Extrait du Concerto en fa mineur op. 8 nº 4, « l'Hiver », pour violon et cordes, de A. Vivaldi, en notation abrégée.

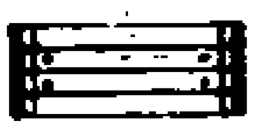


Le même extrait du Concerto en fa mineur op. 8 n° 4, «l'Hiver», pour violon et cordes, de A. Vivaldi, en notation intégrale.

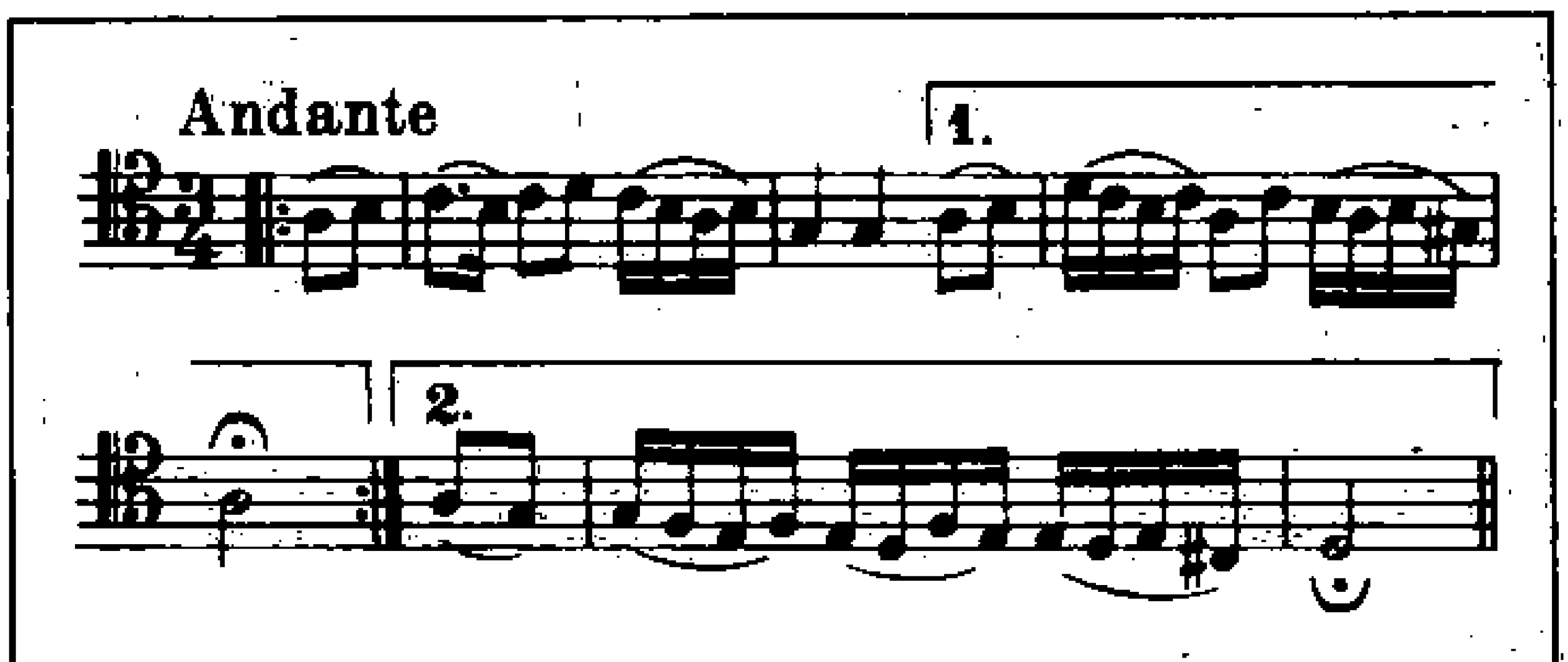
indiquent la répétition du passage de la moitié de la mesure immédiatement précédente ; f) enfin, deux lignes entre deux points

( )

indiquent la répétition de toute la mesure immédiatement précédente.
Un autre signe de répétition est le *signe de reprise*, constitué de 2 double barres de mesure, avec deux points placés, les uns à droite, les autres à gauche

()

et délimitant une période où tout un passage sur la portée doit être répété ; lorsque, lors de la répétition, la fin de la seconde fois est différente de la première, outre le signe de reprise, on différencie les deux fins de passage avec I et II (ou 1 et 2).



Exemple de reprise extrait d'une œuvre anonyme du XIVe s. : « la Manfredina », danse pour viole seule.

Parmi les indications les plus fréquentes, on trouve *da capo al fine* (abrégé en *D.C. al fine*), qui renvoie au début de la composition, en faisant répéter un morceau en général jusqu'au mot *Fin* ; *dal segno al segno*, qui indique la répétition d'un passage de la composition délimité habituellement par les signes 𝄋 et 𝄌 ; l'indication *ottava*, indiquée avec le chiffre 8, suivi d'une ligne en pointillé, placé au-dessus (8··········) ou au-dessous (8··········) des notes qui seront jouées respectivement à l'octave supérieure ou à l'octave inférieure.

Indications et signes instrumentaux

Les indications destinées aux instruments, que l'on retrouve le plus souvent sont : pour le piano : *1 C.* (*una corda*), indiquant l'utilisation de la pédale de gauche, qui entraîne une réduction conséquente du volume du son, du fait que les marteaux ne peuvent frapper qu'une des 3 (ou 2) cordes correspondant à chaque touche ; *3 C.* (*tre corde*) servant à annuler l'effet précédent, et prescrivant donc de relever la pédale gauche ; 𝄮 ________ , ou 𝄮 *(*pédale*), désignant la pédale droite de l'instrument qui, une fois abaissée, fait soulever les étouffoirs des cordes, en permettant à celles-ci de vibrer librement pendant toute la durée de la note ; *m.d.* et *m.g.* (*main droite* et *main gauche*), indication commune à tous les instruments à clavier, et qui sert à assigner un passage déterminé à l'une ou l'autre main, ce qui est indispensable lorsque, précisément, les mains s'entrecroisent, la main droite jouant la partie la plus grave, et la main gauche, la partie la plus aiguë.
Dans les partitions pour orgue à plusieurs claviers, on a recours le plus souvent aux signes (I), (II), (III) etc. (qui prescrivent l'exécution du morceau sur le 1er, 2e, 3e clavier, etc.) [U] et [Ʉ] (le 1er signe indiquant que, grâce à un dispositif, les touches enfoncées d'un clavier s'abaissent automatiquement, en *union* avec les touches correspondantes d'un autre clavier ; l'autre signe annulant l'effet précédent). Dans la notation pour orgue, on utilise également les indications de *clav.* ou *man.* (*clavier* ou *manuel*) et de *ped.* (*pédale*), précisant l'exécution d'un passage déterminé sur le clavier (que l'on appelle également manuel dans l'orgue) ou sur le pédalier ; on trouve également de nombreux autres signes prescrivant les divers registres (32', 16' etc. qui sont une référence à la longueur du tuyau, mesuré en pieds ; *sesquialtère, bombarde, cromorne, régale*, etc.).
Pour les instruments à archet (violon, alto, violoncelle, contrebasse), on utilise des indications pour obtenir des effets particuliers tels que *pizz.* (*pizzicato*), indiquant de pincer les cordes avec les doigts ; *arco*, pour préciser, quand cela est nécessaire (par ex., après un passage en cordes pincées) que l'on doit jouer avec l'archet ; *pont.* (*ponticello*) et *tast.* (*tastiera*) pour prescrire de passer l'archet très près du chevalet ou du manche ; en outre, on utilise des signes comme un petit cercle O ou une petite croix +, placés au-dessus ou au-dessous de la note pour indiquer respectivement les sons harmoniques (obtenus en effleurant légèrement la note avec un doigt de la main gauche, au lieu d'appuyer dessus) et le *pizzicato*, effectué avec la main gauche.
Plusieurs instruments à vent, tels que la clarinette, le saxophone, le cor anglais, le cor et la trompette sont transpositeurs, c'est-à-dire qu'ils sont construits sur une certaine tonalité ; pour ces instruments, on a l'habitude de lire des notes différentes de celles qu'ils produisent effectivement et, pour cela, il est nécessaire d'indiquer, au début de la portée, leur tonalité de base, pour permettre de calculer les notes réelles (par ex., pour une trompette dite en *si* bémol, si on lit un *do* sur la portée, elle produira un *si* bémol, c'est-à-dire qu'elle émettra toujours des notes plus basses d'un ton que les notes écrites ; pour un cor en *fa*, si on lit un *do*, il produira un *fa* à la quinte inférieure, c'est-à-dire que les sons du cor seront toujours plus bas d'une quinte que les sons écrits, etc.).
L'utilisation d'une *sourdine* (indiquée par *sourd.*) est commune à de nombreux instruments ; elle sert à obtenir des effets expressifs et suggestifs particuliers, surtout dans les nuances *piano* et *pianissimo*. La forme et le fonctionnement de cet accessoire sont différents pour chaque instrument et, par conséquent, d'autant plus variés. Enfin, dans la pratique d'exécution de tous les instruments, on indique généralement l'emplacement et l'articulation des doigts sur les touches, cordes, trous, ou pistons, avec des nombres allant de 0 (aucun doigt) à 5, placés au-dessus ou au-dessous des notes.

IV

Les chefs-d'œuvre du théâtre lyrique

Acqua cheta (l'Eau dormante) opérette en trois actes de G. Pietri, sur un livret de A. Novelli, tiré de l'œuvre du même nom par l'auteur. Première représentation : Rome, Teatro Nazionale, 27 novembre 1920. L'intrigue alerte, conduite à travers une succession de scènes agréables et légères, se déroule au sein d'une famille caractéristique de Florence, un père cocher qui a deux filles à marier, chacune de celles-ci ayant son prétendant.

Adriana Lecouvreur opéra en quatre actes de F. Cilea, sur un livret de A. Colautti, tiré de la comédie dramatique du même nom de E. Scribe et E. Legouvé. Première représentation : Milan, Teatro Lirico, 6 novembre 1902. Cet opéra, qui unit une aimable invention mélodique à la finesse instrumentale, représente ce qu'il y a de plus vivant dans l'œuvre d'un compositeur qui, bien qu'appartenant à l'école vériste, se distingue de Mascagni et de Giordano par sa veine élégiaque et par une écriture musicale soignée. La protagoniste est un personnage historique, la fameuse actrice Adrienne Lecouvreur (1692-1730) qui s'illustra dans l'interprétation des héroïnes de Corneille, Racine et Voltaire. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. A Paris, au XVIII[e] siècle. Au foyer de la Comédie-Française, Adrienne (*soprano*) révèle au dévoué Michonnet (*baryton*) son amour pour celui qu'elle croit être un officier, alors qu'il s'agit en réalité de Maurice de Saxe, prétendant au trône de Pologne. Par la suite, au cours d'un entretien avec ce dernier, elle lui fait présent d'un bouquet de violettes. Au même moment, le prince de Bouillon (*basse*) intercepte un billet de la comédienne Duclos, sa protégée, qui fixe un rendez-vous à Maurice de Saxe. Ignorant que le billet a été écrit pour le compte de sa propre femme, le prince invite tous ses amis dans la villa où doivent se retrouver les amants, espérant démasquer l'infidèle. ACTE II. Dans la villa, la princesse de Bouillon (*mezzo-soprano*) retrouve Maurice de Saxe qui, pour calmer sa jalousie, lui offre les violettes d'Adrienne. Les invités arrivent et la princesse s'enfuit, avec l'aide de cette même Adrienne qui, malgré la haine que se vouent les deux femmes, a tenu la promesse faite à Maurice de sauver celle-ci coûte que coûte. ACTE III. Durant une fête, la princesse reconnaît sa rivale et fait en sorte qu'elle aperçoive les violettes. Adrienne, alors, déclame un passage de Phèdre qui semble être la description des mœurs corrompues de la princesse, laquelle jure de se venger. ACTE IV. C'est la fête d'Adrienne et, parmi les cadeaux qui viennent de lui parvenir, se trouve un mystérieux coffret contenant le fameux bouquet. Interprétant cet envoi comme un adieu de son bien-aimé, elle en respire, avec tristesse, le parfum, jusqu'au moment où, débordant de passion et dans l'ignorance de la situation, survient Maurice de Saxe, tout juste à temps pour recueillir le dernier soupir d'Adrienne qui meurt empoisonnée (naturellement par le bouquet envoyé par la princesse). PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Adrienne, *Io son l'umile ancella;* Maurice, *La dolcissima effigie;* Michonnet, *Ecco il monologo.* • Acte II : la Princesse, *Acerba voluttà;* Maurice, *L'anima ho stanca*; Adrienne et la Princesse, *Aprite!...Apritemi, signora* • Acte III : Le jugement de Pâris (ballet); Adrienne, monologue de Phèdre. • Acte IV : Adrienne, *Poveri fiori;* Adrienne et Maurice, *No, la mia fronte...No, più nobile sei.*

Africaine, L' opéra en cinq actes de G. Meyerbeer, sur un livret d'E. Scribe. Première représentation : théâtre de l'Opéra, Paris, 28 avril 1865. C'est un exemple typique de grand opéra : les faiblesses du livret (intrigue amoureuse mêlée à plusieurs faits historiques et calquée sur le modèle de l'amour malheureux de Didon) sont compensées par l'habileté de l'art du compositeur qui atteint, à certains moments, une grande force d'expression dramatique et musicale. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Vasco de Gama *(ténor),* officier de la marine portugaise, demande au Conseil Royal du Portugal de lui accorder des subsides pour découvrir des pays inconnus, et, pour lui en démontrer l'existence, présente les deux esclaves, Selika (*soprano*) et Nelusko (*baryton*), qui en sont originaires. Pour toute réponse, le Conseil les fait jeter tous trois en prison. ACTE II. L'esclave Selika tombe amoureuse de Vasco, et elle est elle-même aimée de Nelusko. Vasco est libéré grâce à l'intervention d'Inès (*soprano*), épouse de son rival Don Pedro (*basse*), qui, depuis longtemps, est amoureuse de lui. ACTE III. Don Pedro parvient à s'emparer des cartes de navigation de Vasco et, ayant obtenu du roi le commandement d'un bâtiment, lève l'ancre, en compagnie d'Inès, sa femme, et des esclaves Selika et Nelusko, rachetés par lui. Arrivés en vue du cap de Bonne-Espérance, ils sont pris à l'abordage par un navire commandé par Vasco; chevaleresque, celui-ci désire informer Pedro des dangers de la navigation. Surviennent les indigènes de l'endroit, qui s'emparent des navires et des navigateurs. ACTE IV. Il débute par la marche des indigènes et de leurs prisonniers. Ces derniers sont tous condamnés à mort mais Selika, s'étant révélée être la reine du pays, veut sauver Vasco et affirme l'avoir épousé en secret. Vasco, oubliant momentanément Inès, lorsqu'il entend sa voix dolente, revient à elle. ACTE V. Selika rend généreusement leur liberté à Inès et à Vasco, puis elle s'empoisonne et meurt dans les bras du fidèle Nelusko. PRINCIPAUX AIRS • Acte II : Nelusko, *Fille des rois* • Acte III : Nelusko, *Adamastor, roi des vagues profondes* • Acte IV : Nelusko, *L'avoir tant*

adorée; Vasco de Gama, *Beau Paradis.* • Acte V : Selika, *La raison m'abandonne.*

Agon ballet pour douze danseurs, avec une introduction et trois parties, sur une musique d'I. Stravinski. Première représentation : New York, City Center, 27 novembre 1957 (New York City Ballet). Chorégraphie de G. Balanchine. Une nouvelle version chorégraphique, après celle de Tatiana Gsovsky (Berlin, 1958), due à K. Mac Millan (dans les décors de N. Georgiadis) fut montée à Londres par le Royal Ballet durant l'été de 1958. Ballet appartenant à la tendance "abstraite", ponctué par une série de brèves entrées d'ensembles, de solos, de pas de deux, de trois, de quatre sur une musique écrite selon les procédés de la technique sérielle, composée de morceaux inspirés de danses de cour françaises du XVI[e] siècle, sarabandes, gaillardes, branles simples et doubles, selon une succession de rythmes particulière appelée *combat,* — d'où *agon.*

Aida opéra en quatre actes de G. Verdi, sur un livret de A. Ghislanzoni, qui développe une trame ébauchée en français par C. du Locle, en collaboration avec le musicien lui-même. Commandé par Ismaïl Pacha, vice-roi d'Egypte, pour fêter l'ouverture du canal de Suez en 1870, l'opéra ne fut représenté que l'année suivante, la guerre franco-prussienne ayant retardé la préparation des décors et des costumes en France. Première représentation : Le Caire, 24 décembre 1871. Première représentation en Italie : Milan, 8 février 1872. Verdi tint compte, en composant *Aida*, des exigences de la représentation du grand opéra. Mais si nous voulions faire un bilan de synthèse du résultat artistique, nous devrions tenir compte, comme l'observe L. Pinzauti, «de l'extrême variété de ses manifestations, car si *Aida* est devenu populaire à cause de certaines "explosions" de scénographie musicale, rares sont les autres œuvres de la maturité de Verdi qui révèlent un usage aussi pénétrant et délicat dans l'expression du trait psychologique. Et ce qui est frappant, c'est la capacité surprenante du compositeur de passer, sans à-coups, en pleine vérité théâtrale, des grands déchirements collectifs à la solitude des principaux personnages (...), en trouvant un impalpable élément coordinateur dans la présence d'un exotisme qui peut être considéré comme un invisible, mais toujours présent, personnage-mythe». Résumé de l'action : celle-ci se déroule dans l'Ancienne Egypte. ACTE I, SCENE I. Les Ethiopiens sont sur le point d'entreprendre la conquête de la vallée du Nil et de Thèbes; Ramfis (*basse*), grand-prêtre, annonce au jeune Radamès (*ténor*) que les dieux ont déjà désigné le guerrier qui guidera les armées égyptiennes contre les envahisseurs. Radamès espère être l'élu et se couvrir de gloire pour l'amour d'Aida (*soprano*), esclave éthiopienne. Survient la fille du pharaon, Amneris, (*mezzo-soprano*), suivie d'Aida, qu'elle soupçonne d'être aimée de Radamès, dont elle-même est éprise. Elle réussit toutefois à dissimuler sa jalousie, allant jusqu'à feindre de la sympathie pour l'esclave. Le roi *(basse),* suivi de sa cour, vient annoncer la désignation de Radamès comme chef de l'armée. Aida est partagée entre son amour pour Radamès et les sentiments qui la lient à son père et à son peuple. ACTE I, SCENE II. Dans le temple de Vulcain se déroulent les cérémonies propitiatoires et les prières, et Radamès reçoit de Ramfis l'épée consacrée. ACTE II, SCENE I. Pour obliger Aida à révéler ses sentiments, Amneris lui annonce la fausse nouvelle de la mort de Radamès; l'Ethiopienne ne peut retenir un cri de douleur, et Amneris, sûre désormais que celle-ci est sa rivale, la détrompe en criant vengeance. ACTE II, SCENE II. Radamès a défait les Ethiopiens et l'armée égyptienne défile triomphalement devant le roi. Radamès, couronné par Amneris, intercède en faveur des prisonniers, parmi lesquels se trouve Amonasro *(baryton)*, père d'Aida. Le roi accède à sa requête, mais, par la suite, devant les protestations des prêtres, il décide qu'Aida et son père seront gardés en otages. ACTE III. Radamès ne peut refuser ses noces avec la fille du pharaon, et Amneris, à la veille de la cérémonie, se rend au temple pour prier Isis. Dans le même temps, Amonasro, s'étant aperçu de l'amour réciproque entre sa fille et Radamès, impose à celle-ci de se faire révéler par le jeune homme la route que devront emprunter les Egyptiens, de façon à permettre aux Ethiopiens révoltés de fondre sur l'ennemi. Puis, dissimulé aux regards, il assiste à un tête-à-tête des deux amoureux au cours duquel Radamès révèle à Aida que l'armée egyptienne attaquera les Ethiopiens au col de Napata. Amonasro, qui exulte, sort alors de sa cachette; Radamès, frappé de stupeur, se rend compte qu'il a trahi, sans le vouloir, son pays. Survient Amneris, avec Ramfis. Amonasro fait mine de se précipiter sur elle, mais Radamès la protège, et se met à la disposition du grand-prêtre pour expier sa trahison involontaire. ACTE IV, SCENE I. Amneris, toujours éprise de Radamès, rend visite au jeune homme dans sa prison et l'adjure de renoncer à Aida; en échange, elle le sauvera. Mais Radamès, incapable de vivre sans son aimée, veut expier sa faute. Conduit devant le tribunal des prêtres, il est condamné à être enterré vivant. ACTE IV, SCENE II. La scène est à double décor : dans la partie supérieure, on voit l'intérieur du temple de Vulcain; au-dessous se trouve la crypte qui sera la tombe de Radamès. Le jeune homme a été enfermé dans son sépulcre. Mais voici qu'apparaît Aida, qui l'a précédé dans le souterrain, pour mourir avec lui. Ainsi affrontent-ils ensemble sereinement la mort cruelle, tandis qu'Amneris dans le temple, élève sa plainte. Principaux airs • Acte I : Radamès, *Se quel guerriero io fossi...celeste Aida*; Aida, *Ritorna vincitor!...* • Acte II : Amneris et Aida, *Fu la sorte dell'armi;* Chœur, *Gloria all'Egitto* (marche triomphale); Amonasro, *Quest'assisa ch'io vesto;* Ramfis, *Son nemici e prodi sono* (final) • Acte III : Aida, *O cieli azzurri...*; Amonasro et Aida, *A te grave cagione m'adduce, Aida;* Radamès et Aida, *Pur ti riveggo, mia dolce Aida;* Aida, Radamès et Amonasro, *Ma dimmi : per qual via* • Acte IV : Amneris et Radamès, *L'aborrita rivale a me sfuggia;* Amneris et choeur de prêtres, *Ohimè!... morir mi sento...;* Radamès et Aida, *La fatal pietra sovra me si chiuse.*

Ajo nell'imbarazzo, L' (l'Embarras du précepteur) opera buffa en deux actes de G. Donizetti, sur le livret de J. Ferretti, tiré de la comédie du même nom de G. Giraud. Première représentation : Rome, Teatro Valle, 4 février 1824. Par la suite, l'œuvre fut aussi représentée sous le titre de *Don Gregorio.* C'est une satire spirituelle de l'éducation conservatrice, conduite par le jeune Donizetti selon le modèle rossinien

dominant : «La prédilection pour les thèmes à notes répétées en quartolets de doubles-croches, le roulement de la voix sur un mouvement de triolets, les interventions instrumentales riches d'invention et d'élégance, la précipitation des duos sur des rythmes du parler comique, sont autant d'expédients techniques et expressifs qui caractérisaient, pour l'essentiel, le style rossinien.» (G. Barblan). RÉSUMÉ DE L'ACTION : Don Gregorio Cordebono *(basse bouffe)*, précepteur chez les Antiquati, s'efforce de protéger de la colère paternelle Enrico e Pipetto *(ténors)*, qu'une éducation rigoureuse a tenus loin du monde et rendus niais et par trop naïfs. Son intervention convaincra l'austère marquis Giulio (*baryton*) de la nécessité d'adopter des critères d'éducation plus libéraux.

Alceste *tragedia per musica* en trois actes de C.W. Gluck, sur un livret italien tiré de la tragédie d'Euripide par R. de'Calzabigi, qui avait déjà écrit le texte d'*Orfeo* (1762), premier opéra avec lequel le musicien allemand avait proposé ses idées de réforme en opposition avec le mélodrame italien. Première représentation : Vienne, 26 décembre 1767. Version remaniée sur une traduction française du livret par Leblond du Roullet, qui eut une influence déterminante sur l'opéra français. Création à Paris, le 22 avril 1776. Dans la fameuse préface, Gluck réaffirme ses principes par lesquels il entend donner à la musique «le rôle qui est le sien, à savoir de servir le drame, en l'aidant à exprimer des émotions et des situations sans interrompre l'action et l'affaiblir avec des fioritures inutiles», comme c'était précisément le cas dans l'opéra italien qui, traditionnellement, privilégiait la virtuosité du chant. Par rapport à *Orphée*, cette œuvre de Gluck témoigne d'une rigueur encore plus grande dans le rapport entre la parole et le chant, que ce soit dans les récitatifs ou dans les airs, dans lesquels l'expression mélodique se hisse à un très haut niveau, ou dans les chœurs qui, peut-être, pour la première fois depuis l'Antiquité, témoignent d'une force d'émotion comparable à celle des chœurs de la tragédie grecque. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I, SCÈNE I. Admète, roi de Phérès (*ténor*), gît, mourant, dans son lit. En proie à l'angoisse, sa femme Alceste (*soprano*) prie les dieux pour qu'ils veuillent bien l'épargner. ACTE I, SCÈNE II. Dans le temple d'Apollon, le dieu (*baryton*) lui répond que son époux pourra survivre si quelqu'un accepte de se sacrifier à sa place, et descende aux Enfers. Alceste s'offre alors elle-même, et le dieu accepte la substitution. Admète guérit de sa maladie et veut savoir où est Alceste, mais, personne ne répondant à ses questions, il découvre par intuition la vérité. Désespéré, il décide de suivre sa femme outre-tombe. Hercule *(basse)* apparaît alors et déclare qu'il sauvera la reine. ACTE III. Alceste descend dans l'Hadès et Admète la suit. Thanatos (*basse*), le dieu de la mort, se précipite sur elle, lorsque survient Hercule, lequel surmontant tous les obstacles, ramène Alceste à la lumière. Conquis par l'héroïsme d'Hercule, Apollon réunit enfin les époux.

Amelia al ballo (Amélie au bal) opéra bouffe en un acte, livret et musique de G.C. Menotti. Première représentation, sous le titre de *Amelia goes to the Ball* : Philadelphie, Academy of Music, Ier avril 1937 (première exécution italienne : Casino de San Remo, le 4 avril 1938). C'est le premier opéra de ce compositeur (écrit en 1933-34) qui, avec une habileté technique indéniable, continue la tradition du vérisme italien, avec une attention particulière pour la mélodie puccinienne. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Amelia (*soprano*) désire vivement participer au premier bal de la saison. Mais celui qui devrait l'accompagner, à savoir son mari (*baryton*), vient à peine de découvrir qu'Amelia le trahit, et il prétend savoir avec qui. En échange de la promesse d'aller au bal, Amelia lui révèle que son amant (*ténor*) est le locataire de l'étage au-dessus. Après des discussions, des confrontations, des menaces et des évanouissements, arrive un commissaire de police (*baryton*) avec lequel, finalement, Amelia pourra aller au bal.

Amelia goes to the Ball → Amelia al ballo.

Amico Fritz, L' (l'Ami Fritz) comédie lyrique en trois actes de P. Mascagni, sur un livret de P. Suardon (pseudonyme de N. Daspuro), tiré du roman du même nom d'Erckmann-Chatrian. Première représentation : Rome, Théâtre Costanzi, 31 octobre 1891. Avec cette œuvre, écrite après le triomphe de *Cavalleria rusticana*, Mascagni voulut répondre à ceux qui faisaient des réserves sur la profondeur de ses connaissances sur le plan de l'harmonie et des instruments, en écrivant un opéra dont l'action se déroulait dans un milieu bourgeois, avec une ligne mélodique plus sentimentale et plus raffinée, sans toutefois parvenir à égaler la force dramatique et lyrique du précédent. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet repose sur un pari entre deux amis, Fritz Kobus (*ténor*), jeune propriétaire, et le rabbin David (*baryton*). Si ce dernier réussit à obtenir que Fritz, célibataire endurci, se marie, son ami lui donnera une vigne. Ainsi en adviendra-t-il. Fritz tombe amoureux de la fille de son régisseur, Suzel (*soprano*) ; il s'efforce de la fuir, mais quand il vient à savoir qu'un autre va l'épouser, il se déclare et demande sa main. David a donc gagné la vigne, mais, généreusement, il l'offre en dot à la jeune épouse. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Suzel, *Son pochi fiori* • Acte II : Fritz et Suzel, *Suzel, buon dì* (duo des cerises) • Acte III : Fritz, *Ed anche Beppe amò ;* Suzel, *Non mi resta che il pianto ;* Suzel et Fritz, *Ah! ditela per me quella parola.*

Amor brujo, El (l'Amour sorcier), ballet gitan en un acte et deux tableaux, sujet de G. Martinez Sierra ; musique de M. de Falla. Première représentation : Madrid, théâtre Lara, 15 avril 1915. Chorégraphe et interprète principale : P. Imperio. Issu de la tradition de la zarzuela et de la pantomime, *l'Amour sorcier*, composé à la requête de la fameuse danseuse espagnole Pastoria Imperio, enveloppe le monde gitan et les rythmes des danses nationales dans un subtil et fascinant mystère sonore. Le «climat» rappelle les représentations de Goya, qui fut peut-être le peintre le plus apprécié des musiciens espagnols, lesquels, sous l'impulsion donnée par F. Pedrell à la renaissance de la musique ibérique, recherchaient une voie nouvelle à partir de sources populaires. La première version de *l'Amour sorcier* était pour douze instruments, mais la partition fut enrichie par la suite sur le plan instrumental, et l'œuvre continua à remporter un succès durable au concert. Constitué par une suite de danses et de chansons, le ballet fut repris, par la suite, par de nombreux chorégraphes de tous pays (S. Lifar, A. Milloss, R. Page), et fut interprété ou recréé par de célèbres artistes espagnols, d'Antonia Mercé (très

connue sous le nom de l'Argentina) à Antonio (A. Ruiz), auteur de récentes et efficaces productions. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Candelas, jeune gitane, a été la maîtresse d'un gitan infidèle et jaloux, décédé. Toutefois, la jeune femme ne réussit pas à se libérer de la présence continuelle et mystérieuse de son amant, qui lui interdit d'accepter la cour que lui fait le jeune Carmelo. Le spectre apparaît à chaque fois que Candelas et Carmelo se retrouvent. Dans la Danse de la terreur, les amours défunts dansent autour de la jeune femme. Trois gitanes, pour conjurer le maléfice, dessinent des cercles magiques autour de Candelas ; elles invoquent ensuite, toutes ensemble, après minuit, avec la célèbre danse du Feu, le pouvoir purificateur des flammes. Les sortilèges n'ayant obtenu aucun résultat, il faut vaincre le spectre par d'autres moyens. Carmelo réussit à convaincre Lucia, une jeune amie de Candelas, d'accepter la cour du spectre. Ainsi Candelas et Carmelo peuvent-ils échanger le baiser d'amour, engendrant les forces de la vie, qui mettent définitivement le spectre en fuite.

Amore dei tre re, L' (l'Amour des trois rois) opéra en trois actes de I. Montemezzi, sur un texte de Benelli. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 10 avril 1913. C'est l'œuvre la plus représentative de ce compositeur qui, bien que dépourvu d'authentique génie créateur, réussit, avec une indéniable habileté, à intégrer les voix italiennes dans une orchestration de goût wagnérien. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Fiora (*soprano*), a été obligée d'épouser Manfredo (*baryton*), fils du barbare Archibaldo (*baryton*), et de quitter le prince Avito (*ténor*), qu'elle aimait ; mais elle continue à rencontrer celui-ci secrètement. Le vieil Achibaldo les surprend, mais il épargne à son fils la douloureuse révélation. Toutefois Manfredo réussit à conquérir l'amour de Fiora, laquelle décide de ne jamais plus revoir Avito. Durant la rencontre au cours de laquelle elle est venue faire ses adieux à Avito, Archibaldo, qui l'a surprise, la tue. Dans la crypte où est exposé son corps, Avito baise ses lèvres, sur lesquelles Archibaldo a répandu du poison, et meurt. Manfredo, qui a décidé de ne pas survivre à Fiora, dépose lui aussi un baiser sur sa bouche, mettant ainsi fin à ses jours.

Amour des trois oranges, L' opéra en trois actes de S. Prokofiev sur un livret de l'auteur, d'après une fable de Carlo Gozzi (1761) avec une adaptation scénique de V. Meyerhold. Première représentation : théâtre de l'Opéra de Chicago, en français, 30 décembre 1921. L'ébauche scénique avait beaucoup plu à C. Campanini, directeur de l'Opéra de Chicago, qui fit signer à Prokofiev un contrat avec le Théâtre en janvier 1919. L'opéra, achevé en octobre de la même année, ne fut représenté, à cause de différents incidents, dont la mort de Campanini, que deux ans après. *L'Amour des trois oranges,* qui réunit la fable, la satire et la comédie, correspond, selon les paroles de Prokofiev lui-même, à l'orientation de ses recherches théâtrales «contre le naturalisme et la routine des grands épigones du théâtre pré-révolutionnaire». Inépuisable d'inventions, la musique souligne le caractère de divertissement et de parodie de l'opéra traditionnel. RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE. Tragiques, comiques et hurluberlus se disputent à propos des genres au théâtre. La dispute est interrompue par des originaux qui annoncent la représentation des *Oranges.* Le héraut (*basse*) informe que le roi de trèfle (*basse*) est désespéré parce que le prince, son fils (*ténor*), meurt de mélancolie. ACTE I, TABLEAU I. Le roi, Pantalon (*baryton*) et Truffaldin (*ténor*), organisent des jeux et des fêtes pour faire rire le prince. TABLEAU II. Sur le fond d'un rideau cabalistique, le mage Célio (*basse*) et la fée Morgane (*soprano*) jouent aux cartes. TABLEAU III. Dans le palais, Léandre (*baryton*) et Clarisse (*contralto*), épiés par les originaux, conjurent contre la vie de l'héritier du trône : Léandre l'empoisonne de littérature classique, mais cela ne suffit pas. Tous deux, avec Smeraldine, invoquent la fée Morgane, leur alliée, tandis que Célio veille sur le prince. ACTE II, TABLEAU I. Truffaldin jette les médecines et emmène de force le prince à la fête. TABLEAU II. Toutefois, les divertissements organisés ne réussissent pas à le secouer de son apathie. Seule l'arrivée de la fée Morgane qui, en se disputant avec Truffaldin, tombe les quatre fers en l'air, lui arrache un éclat de rire. Le prince est guéri, mais la malédiction de la fée le contraint à partir à la recherche des trois oranges, en compagnie de Truffaldin. ACTE III, TABLEAU I. Poussés par le soufflet du diable Farfarello (*basse*), évoqué par Célio, tous deux arrivent au château de la cuisinière Créonte qui, séduite par Truffaldin, se laisse voler les oranges. TABLEAU III. Mais, dans le désert, Truffaldin assoiffé coupe deux oranges, provoquant ainsi la mort des princesses qui y étaient dissimulées. La troisième, Ninetta (*soprano*), est libérée par le prince. Elle mourrait elle aussi si les originaux ne se hâtaient de lui apporter de l'eau. Les deux jeunes gens s'abandonnent à un duo amoureux passionné, interrompu par le départ du prince qui va avertir son père de l'arrivée de sa future épouse. Morgane en profite pour transformer Ninetta en souris et mettre Sméraldina à sa place. ACTE IV, TABLEAU I. Devant un rideau cabalistique, Morgane et Célio luttent, jusqu'à ce que les originaux s'emparent de la magicienne malfaisante. C'est l'heure des noces. TABLEAU II. Sur le trône apparaît la souris, qui redevient la princesse Ninetta. Les traîtres, confondus, condamnés à mort, sont tirés en enfer par Morgane, et la cour acclame les époux.

Amour sorcier, L' → Amor brujo, El.

Amour tzigane → Zigeunerliebe.

Amphion action lyrique en un acte d'A. Honegger, sur un texte de P. Valéry. En 1932, au cours d'une conférence sur *Amphion,* Paul Valéry, après avoir exposé les raisons pour lesquelles il considérait la musique et l'architecture comme des arts frères, revint à son vieux rêve, dont il avait dans le passé parlé à Claude Debussy, de créer un système rigoureux sur lequel construire un opéra sans mélange désordonné des parties mimiques, chantées, dansées et d'orchestre, et qui présenterait les qualités qui sont le propre des deux arts qu'il appréciait par-dessus tous les autres. Seul Honegger, ajouta Valéry, était capable de mettre en œuvre ses idées. Dans *Amphion,* composé en 1931, Honegger parvient à un exceptionnel équilibre entre les éléments stylistiques disparates qui, d'habitude, coexistent dans ses œuvres. RÉSUMÉ DE L'ACTION : selon Valéry, «le sujet se limite à ceci : Amphion, devenu homme, reçoit d'Apollon une

lyre. La musique jaillit sous ses doigts. Au son de la musique naissante, les pierres se meuvent et s'unissent : l'architecture est née».

Andrea Chénier drame historique en quatre tableaux de U. Giordano, sur un livret de L. Illica. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 28 mars 1896. Opéra conçu selon les critères du vérisme musical, qui a pour protagoniste un personnage historique (1762-1794), *Andrea Chénier* assura le succès et la gloire à Giordano qui, avec un sujet sanguinaire ayant le peuple pour acteur (une Révolution française présentée à la façon d'une «encyclopédie populaire»), trouva la matière qui convenait à son tempérament impétueux et passionnel, à sa riche veine mélodique prête à déborder dans l'emphase déclamatoire. RÉSUMÉ DE L'ACTION. TABLEAU I. Nous sommes en 1789. Invité au bal de la comtesse de Coigny (*mezzo-soprano*), le jeune poète André Chénier (*ténor*) improvise un hymne non seulement à l'amour, comme le lui avait suggéré la jeune comtesse Madeleine, mais aussi à la liberté, attaquant violemment le monde frivole et égoïste de l'aristocratie. Après qu'il ait quitté la fête, celle-ci est de nouveau interrompue quand Gérard (*baryton*), valet de la maison de Coigny, fait irruption dans le salon à la tête d'une foule de miséreux et crie sa rébellion, jetant à terre sa livrée de serviteur. TABLEAU II. Cinq années ont passé. Nous sommes en juin 1794, et la Terreur fait rage. Chénier, attristé et déçu par les excès de la Révolution, apprend qu'il est recherché. Son ami Roucher (*basse*) lui procure un passeport et l'exhorte à fuir. Mais le jeune homme hésite, car il a reçu une lettre d'une inconnue lui demandant de le rencontrer le soir même. Il s'agit de Madeleine qui, elle-même en danger, demande sa protection à l'homme qu'elle n'a jamais oublié depuis la fête au château. Mais survient soudain Gérard, devenu lieutenant de Robespierre, qui tente d'enlever Madeleine; Chénier le blesse, pendant que Roucher emmène la jeune fille en lieu sûr. Gérard, ayant reconnu le poète dans son adversaire, l'exhorte à protéger Madeleine et, aux gardes qui viennent d'arriver, il déclare généreusement ne pas connaître celui qui l'a blessé. TABLEAU III. Chénier est arrêté et Gérard, guéri de sa blessure, le dénonce comme contre-révolutionnaire. Madeleine, désespérée, se présente à lui et le supplie de sauver André, quitte à s'offrir à lui. Ainsi réussit-elle à l'émouvoir, mais il est trop tard. Même l'intervention de Gérard ne pourra lui éviter la guillotine. TABLEAU IV. Prison Saint-Lazare. Madeleine a obtenu de voir André et prend la place d'une autre condamnée pour pouvoir mourir avec lui. Ensemble, les deux jeunes gens montent sur la charrette qui les emmènera au supplice. PRINCIPAUX AIRS • Tableau I : Gérard, *Son sessant'anni*; Chénier, *Un dì all'azzurro spazio* (impromptu) • Tableau II : Chénier, *Credo a una possanza arcana*; Madeleine, *Eravate possente*; Chénier, *Ora soave* • Tableau III : Gérard, *Nemico della patria*; Madeleine, *La mamma morta*; Chénier, *Sì fui soldato* • Tableau IV : Chénier, *Come un bel dì di maggio;* Chénier et Madeleine, *Vicino a te s'acqueta...la nostra morte.*

Ange de feu, L' *(Ognennyi Angel)* opéra en cinq actes et sept tableaux de S. Prokofiev, sur un livret du compositeur tiré du roman de V.J. Brusov (1907). Première exécution en concert : Paris, 14 juin 1928. La première représentation scénique eut lieu à Venise, théâtre de la Fenice, 14 septembre 1955. L'œuvre fut composée par Prokofiev entre 1922 et 1927, après l'insuccès relatif de *l'Amour des trois oranges.* Elle ne fut jamais exécutée scéniquement du vivant de l'auteur, en dépit de l'intérêt que lui témoignèrent Bruno Walter à Berlin et Serge Koussevitzky à Paris, qui donna en concert, à la salle Pleyel, de larges extraits du deuxième acte (interlude et scène d'Agrippa). En 1930, les pourparlers avec le Metropolitan Opera en vue de la monter à New York n'aboutirent pas, et la partition demeura dans les archives de la maison d'édition parisienne de Prokofiev jusqu'à la mort de celui-ci. Le grand succès remporté par l'œuvre lorsqu'elle fut représentée à Venise a dissipé toutes les réserves à propos du sujet et de la musique, révélant une des partitions les plus remarquables du théâtre russe contemporain. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se passe en Allemagne, au XVI^{e} siècle. ACTE I, TABLEAU I. Revenu d'Amérique, Roland *(baryton)* est sur le point de s'endormir dans une misérable auberge lorsque des cris aigus le font se précipiter dans la chambre voisine, où une belle jeune femme, bouleversée, semble lutter contre un péril invisible. C'est Renata *(soprano),* qui lui fait le récit de ses mystérieux rapports, depuis l'enfance, avec le bel ange Madiel. Devenue femme, elle a recherché l'amour de l'ange, lequel a promis de l'aimer sous un aspect mortel. Elle a cru le retrouver dans le comte Henri, avec lequel elle a vécu un an avant d'être abandonnée. Roland fait une tentative d'approche, mais est repoussé avec indignation. Il se montre alors si contrit qu'elle lui demande de l'aider à retrouver Henri. ACTE II, TABLEAU II. A Cologne, Renata et Roland recherchent Henri, mais Renata est en proie au délire et aux visions. ACTE II, TABLEAU III. Roland recourt à l'aide du magicien Agrippa *(ténor)*, qui le reçoit, mais lui affirme qu'il n'a jamais accompli de pratiques impies. Toutefois, au mur, la présence de squelettes humains, que Roland ne peut apercevoir, dément l'affirmation du magicien. ACTE III, TABLEAU IV. Devant la maison du comte Henri, Renata incite Roland à provoquer celui-ci en duel. ACTE III, TABLEAU V. Interlude. Roland gît, blessé, après le duel, au bord du Rhin, assisté par son ami Mathias *(basse).* Renata, émue, lui jure qu'elle l'aimera, mais Roland, délirant, la maudit. ACTE IV, TABLEAU VI. Sur une petite place, Roland supplie en vain Renata de devenir son épouse. Dans une taverne proche entrent Faust *(baryton)* et Méphistophélès *(ténor).* Dans une scène macabre et grotesque, le démon mystifie le tenancier de la taverne. Puis les deux compères s'approchent de Roland pour lui proposer des distractions afin de l'aider à sortir de sa tristesse. ACTE V, TABLEAU VII. Renata, novice dans un couvent, est interrogée dans les souterrains, à la suite d'une accusation en sorcellerie dont elle est l'objet. Après, de sa part, une explosion d'hystérisme sauvage, qui gagne les autres religieuses, l'inquisiteur *(basse)* la condamne au bûcher.

Angélique farce en un acte de J. Ibert, sur un livret de Nino. Première représentation : Paris, théâtre Fœmina, 28 janvier 1927. C'est la première expérience théâtrale de J. Ibert, et la partition est peut-être la plus vigoureuse et la plus fraîche que ce raffiné

musicien postimpressionniste ait écrite. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le potier Boniface *(baryton)* voudrait se débarrasser de son insupportable épouse, Angélique *(soprano),* en la mettant en vente. Il trouve trois acquéreurs, mais Belzébuth intervient et l'emporte en enfer; celui-ci, la trouvant, à la fin, trop infernale même pour l'enfer, la ramène à son malheureux mari.

Anna Bolena (Anne Boleyn) tragédie lyrique en deux actes de G. Donizetti, sur un livret de F. Romani. Première représentation : Milan, théâtre Carcano, 26 décembre 1830. Ecrit d'un seul jet en trente jours, entre le 10 novembre et le 10 décembre 1830, cet opéra marque un moment important de l'évolution stylistique de Donizetti, qui se libère de l'influence rossinienne. Son succès décida de l'admission de l'auteur dans le monde international des théâtres parisiens. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est inspiré par l'histoire de la malheureuse épouse du roi Henry VIII d'Angleterre. ACTE I, SCENE I. Salon, dans les appartements de la reine Anne (*soprano*) qui, comme si elle pressentait un malheur, se confie à Jane Seymour (*mezzo-soprano,* mais en réalité un «*autre soprano*»), ignorant que celle-ci est sa rivale. Jane en éprouve du remords, mais quand le roi Henry (*basse*) lui promet le mariage, elle fait taire ses scrupules. ACTE I, SCENE II. Percy (*ténor*), qui aime Anne, a été sournoisement rappelé de l'exil. Henry veut se servir de lui pour confondre Anne et donne l'ordre à un officier de les épier. ACTE I, SCENE III. Anne consent à recevoir Percy, mais elle repousse fermement sa déclaration. Survient le roi qui, aidé involontairement par le page Smeton (*contralto*), lui aussi secrètement amoureux de la reine, accuse Anne d'adultère. ACTE II. Jane Seymour, pleine de remords, exhorte Anne à se reconnaître coupable pour avoir la vie sauve. Mais Anne, devant le roi, proteste de son innocence. Elle est néanmoins condamnée à mort. Enfermée dans la Tour, Anne délire, et s'éteint avant même d'être emmenée au supplice. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Anne, *Come, innocente giovane;* Smeton, *Ah! parea che per incanto* • Acte II : Anne et Jane, *Va, infelice, e teco reca il perdono di Bolena;* Chœur, *Ebben? dinanzi ai giudici;* Jane, *Per questa fiamma indomita;* Percy, *Vivi tu, te ne scongiuro;* Anne et Chœur, *Al dolce guidami* (final).

Anneau du Nibelung, L' → Ring des Nibelungen, Der.

Apollon Musagète ballet en un acte et deux scènes; livret et musique d'I. Stravinski. Première représentation : Washington, bibliothèque du Congrès, 27 avril 1928. Chorégraphe et interprète principal : A. Bolm. Peu après, le 12 juin 1928, les Ballets russes de Diaghilev en présentaient une nouvelle version chorégraphique de G. Balanchine, à Paris, au théâtre Sarah Bernhardt. S. Lifar en était le principal interprète. Balanchine a, par la suite, assuré les reprises du ballet à New York (1937, 1943, 1945, 1949, 1951), à Paris (1947), à Copenhague (1957), à Londres (1966), en changeant souvent non seulement les scènes et les costumes, mais également le titre, devenu simplement *Apollon,* pour revenir à la fin au titre original. La musique marque le moment le plus typique de la période néoclassique de Stravinski. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le ballet s'ouvre par la naissance d'Apollon. Les trois muses, Calliope, Polymnie et Terpsichore l'accueillent en dansant un «pas d'action», auquel succèdent les variations des trois muses. Chacune reçoit du dieu l'investiture dans son art. L'ascension d'Apollon couronne la scène.

Arabella comédie lyrique en trois actes de R. Strauss, sur un livret de H. von Hofmannsthal. Première représentation : Dresde, Staatsoper, 1er juillet 1933. *Arabella* fut composée lentement, cinq années durant, de 1929 à 1933. Le fait que l'action se situe à Vienne, au temps des valses, entre un bal et une partie de cartes, valut à l'œuvre d'être considérée comme une pâle répétition du *Chevalier à la rose,* par rapport auquel elle paraît, effectivement, manquer de vigueur; et même si, stylistiquement parlant, elle est plus élaborée, elle semble le fruit de l'art réfléchi d'un compositeur d'âge mûr chez qui les signes du déclin sont désormais visibles. RÉSUMÉ DE L'ACTION : dans la Vienne fin de siècle, le comte et la comtesse Waldner ne peuvent faire face aux dépenses qu'exigent les débuts en société de leurs deux filles. C'est pourquoi ils font passer la plus jeune, Zdenka *(soprano),* pour le frère de l'aînée Arabella *(soprano),* qui est fiancée avec le jeune propriétaire Mandryka *(baryton).* Zdenka est amoureuse de Matteo, un soupirant d'Arabella et, après s'être fait passer auprès de celui-ci pour sa sœur, elle lui accorde ses faveurs. D'où les équivoques et la rupture des fiançailles d'Arabella. Tout s'éclaire lorsque Zdenka, se présentant sous son jour véritable, dévoile la supercherie et, finalement, ce sont deux mariages qui sont célébrés.

Ariadne auf Naxos (Ariane à Naxos) opéra en un acte avec un prologue de R. Strauss, sur un livret de H. von Hofmannsthal. La première version — présentée à Stuttgart, au Kleines Haus du Théâtre de la cour, le 25 octobre 1912 — fut l'objet d'une refonte complète de la part des deux auteurs en 1916. La première représentation de cette nouvelle version eut lieu à Vienne, à l'Opéra de la cour, le 4 octobre 1916. Cette œuvre développe quelques principes déjà en germe dans le *Chevalier à la rose,* qui permettent, grâce à la réduction drastique du nombre des instruments de l'orchestre (36, utilisés le plus souvent en solistes), d'adopter un ton léger, tantôt ironique, tantôt bouffon. Toutefois, on rencontre çà et là dans la partition des éclats soudains de type wagnérien, comme celui du duo final entre Bacchus et Ariane. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est librement inspiré du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Dans la version de 1916, l'histoire est condensée en un PROLOGUE, entièrement mis en musique, qui introduit l'opéra, et par lequel on assiste aux préparatifs fébriles de la mise en scène d'Ariane, dans la maison d'un riche bourgeois de Vienne, au XVIIIe siècle. Suit l'ACTE UNIQUE. Dans l'île de Naxos, Ariane (*soprano*) est en vain réconfortée par les lazzi et les conseils d'Arlequin (*baryton*), des paillasses et de Zerbinetta (*soprano*). A l'arrivée de Bacchus (*ténor*), annoncée par trois nymphes, Ariane demande au dieu d'être escortée aux Enfers pour rechercher Thésée, mais Bacchus, au contraire, l'entraîne avec lui sur le mont Olympe.

Ariane à Naxos → Ariadne auf Naxos.

Ariane et Barbe-Bleue conte lyrique en trois actes de P. Dukas, sur un texte de M. Maeterlinck. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra-Comique, 10 mai 1907. Cette œuvre, dont la compo-

sition avait duré sept ans, conquit, dès les premières représentations, public et critique, et fit le tour des principales scènes européennes. De structure essentiellement symphonique, elle est formée d'amples épisodes musicaux construits sur quelques thèmes, qui laissent peu de place au développement autonome du chant, le plus souvent sous forme de récitatif arioso vario et mosso. L'orchestration, riche et incisive, ne cache pas ce qu'elle doit à Wagner et à Debussy. RÉSUMÉ DE L'ACTION : les paysans se sont révoltés contre le tyran Barbe-Bleue *(basse)* qui a ramené dans son château une sixième épouse, Ariane (*mezzo-soprano*), après avoir, selon toute vraisemblance, tué les cinq premières. Ariane, restée seule avec sa nourrice, voudrait ouvrir la porte défendue, la septième, après en avoir ouvert six autres qui ont révélé à sa vue des monceaux de pierres précieuses. Mettant à exécution son dessein, elle découvre, dans l'obscurité, les cinq autres femmes du tyran ; elle brise les vitres d'une fenêtre et fait pénétrer la lumière. Les paysans accourent en armes, mais Ariane, en présence de Barbe-Bleue lui-même, les convainc que celui-ci n'est coupable d'aucun crime. Barbe-Bleue livre bataille aux paysans, est vaincu et remis à ses cinq épouses pour qu'elles se fassent justice. Ariane le délivre et exhorte ses compagnes apeurées à le soigner. Mais quand Barbe-Bleue lui tend les bras, elle le repousse et s'en va, l'abandonnant aux autres épouses, tout heureuses de continuer à le servir.

Arlecchino oder die Fenster (Arlequin ou les fenêtres) capriccio pour la scène, en quatre temps, de F. Busoni, sur un livret écrit par lui-même en allemand. Première représentation : Zurich, 11 mai 1917, en même temps que *Turandot.* La première idée du sujet vint à Busoni en 1912, en voyant un jeune et excellent acteur, E. Picello, tenir le rôle d'Arlequin. *Arlequin*, que Busoni écrivit en Amérique en 1915, poursuit avec bonheur la tradition de la commedia dell'arte du Cinquecento. C'est pourquoi nous ne nous trouvons pas en présence d'une action suivie, mais de situations dont Arlequin est toujours le protagoniste. D'un niveau inférieur à → *Turandot*, cette œuvre constitue néanmoins un témoignage rigoureux de la poétique de Busoni, selon laquelle la musique peut apporter au texte une contribution particulière et irremplaçable, dans la mesure où l'on en respecte les limites expressives précises, c'est-à-dire quand elle est appelée à exprimer des situations typiquement musicales (marches, danses, fêtes, etc.), ou bien des éléments surnaturels et fantastiques. RÉSUMÉ DE L'ACTION : la scène se déroule sur une petite place de Bergame. I^er^ TEMPS. Pour persuader messire Matteo del Sarto *(baryton)* de s'enfermer chez lui en barricadant portes et fenêtres, Arlequin *(récitant)* prétend que les Barbares sont aux portes de la ville. D'où la stupeur de deux concitoyens, l'abbé Cospicuo *(baryton)* et le docteur Bombaste *(basse)*, qui vont chez le bourgmestre pour lui demander si la nouvelle est vraie. II^e^ TEMPS. Arlequin se présente à messire Matteo travesti en officier recruteur, et lui offre de surveiller sa maison pendant son absence. III^e^ TEMPS. Colombina *(mezzo-soprano)* reproche ses infidélités à Arlequin. Le chevalier Léandre *(ténor)* se propose pour la consoler, mais Arlequin, qui s'était enfui, revient, le provoque en duel et, au premier assaut, l'étend raide mort. Il se réfugie de nouveau dans la maison de messire Matteo, où l'attend la belle épouse du mari cornard, Annunziata *(rôle mimé).* IV^e^ TEMPS. Toutes les fenêtres se ferment quand Cospicuo et Bombaste, sortis éméchés de l'auberge, crient à l'aide pour porter secours à Léandre. Arlequin profite de la confusion pour s'éloigner en compagnie d'Annunziata. Matteo, rentré chez lui, trouve un billet de sa femme, mais ne comprend pas de quoi il s'agit. Dans le final, tous les acteurs défilent sur la scène, d'où, placé sur le devant, Arlequin adresse des paroles énigmatiques au public en lui présentant sa nouvelle épouse Annunziata, tandis que, au fond, messire Matteo coud, lit, et attend patiemment.

Arlesiana, L' drame lyrique en trois actes de F. Cilea, sur un livret de L. Marenco, tiré du drame d'A. Daudet (→ *Arlésienne, L'* de Bizet). Première représentation, Milan, Teatro Lirico, 27 novembre 1897. Cette œuvre riche de chant spontané, aux forts accents de vérisme, non exempte d'influences françaises, procura une notoriété immédiate à Cilea. RÉSUMÉ DE L'ACTION : en Provence, Frédéric (*ténor*), fils d'un métayer, est tombé éperdument amoureux d'une Arlésienne (qui n'apparaît jamais sur la scène). Malgré les conseils de sa mère Rose (*mezzo-soprano*) et du vieux berger Balthazar (*baryton*), il est décidé à l'épouser. Metifio (*baryton*), un guardian, montre à Rose des lettres que lui a écrites l'Arlésienne, et qui révèlent son inconduite. Frédéric, bouleversé, erre dans la Camargue, jusqu'à ce que vienne le rejoindre la douce et amoureuse Vivette *(soprano)*, filleule de Rose que, par gratitude, il accepte d'épouser. Cependant survient Metifio qui veut reprendre les lettres confiées à Rose. A sa vue, à ses paroles, la jalousie et la passion de Frédéric s'allument de nouveau et, désespéré, il met fin à ses jours. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Balthazar, *Come due tizzi accesi* (Comme deux tisons allumés) • Acte II : Frédéric, *E la solita storia del pastore* (C'est toujours la même histoire du berger), plainte de Frédéric • Acte III : Rose, *Esser madre è un inferno* (Etre mère est un enfer).

Arlésienne, L' musique de scène de G. Bizet pour le drame d'A. Daudet, qui le tira de son livre *Lettres de mon moulin* (1869). Première représentation : Paris, théâtre du Vaudeville, 1^er^ octobre 1872. La musique de *l'Arlésienne* eut un tel succès que Bizet en tira une suite en quatre morceaux, issus des vingt-cinq que comprend la musique de scène. Pour la musique, fortement évocatrice du paysage provençal, Bizet utilisa différentes mélodies populaires (*Marche, Farandole*, l'air provençal : *Marche dei Rei*).

Armide opéra en cinq actes de Chr. W. Gluck, sur un livret de Quinault librement adapté de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Première représentation : Paris, Académie royale (Opéra), 23 septembre 1777. L'apparition de cette œuvre fut à l'origine de nombreuses polémiques, dues non seulement au fait qu'il existait déjà une *Armide et Renaud* de Lully (1686), mais surtout à la querelle entre Gluck et Piccinni, ce dernier ayant à Paris bon nombre de partisans. Après une «première» tempétueuse, qui parut tout d'abord signifier sa chute, *Armide* suscita l'enthousiasme et donna lieu à 26 représentations consécutives. C'est l'avant-dernière œuvre de Gluck. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Dans le palais du roi Hidraot (*baryton*), à Damas. La belle Armide (*soprano*), nièce du roi, a fasciné les guerriers chrétiens, par sa grâce et

ses pouvoirs de magicienne, les mettant à la merci des infidèles. Un seul a résisté, Renaud (*ténor*), au grand dépit d'Armide. Alors qu'il conduit à Damas les croisés prisonniers, le chef des armées d'Hidraot, Aronte (*basse*), est assailli et mortellement blessé par Renaud, qui libère ses compagnons. ACTE II. Sur les rives de la mer Morte, Renaud confie à un des croisés libérés, Artémidor (*ténor*), qu'il est mal vu du chef des chrétiens, Godefroy de Bouillon, à cause d'un duel; c'est la raison pour laquelle il a décidé qu'à l'avenir il avancerait sans attendre les ordres de celui-ci. Mais il est enlevé par Armide, grâce à son pouvoir magique. ACTE III. Armide, qui aime Renaud à la folie, le garde prisonnier dans son palais. Elle invoque la Haine, afin de détruire l'amour qui s'est emparé d'elle. Mais l'Amour chasse la Haine, et Armide, se faisant horreur à elle-même, s'abandonne à sa passion. ACTE IV. Les croisés ont envoyé Ubald (*basse*) et un chevalier danois (*ténor*) à la recherche de Renaud. Les deux hommes surmontent l'obstacle du bois enchanté, en annihilant, avec des talismans, les pouvoirs de la magicienne Lucinde. ACTE V. De nouveau dans le palais d'Armide. Renaud aime désormais la magicienne, et il a oublié son passé guerrier parmi les délices du jardin d'Armide. Mais quand surviennent Ubald et le chevalier danois, ce qu'Armide craignait se produit : Renaud, ramené à la réalité, l'abandonne pour regagner le camp. Devant la vanité de toute tentative pour le retenir, elle fait s'écrouler le palais enchanté, désormais inutile, et s'élève dans les cieux sur un char ailé. PRINCIPAUX AIRS • Acte II : Renaud, *Plus j'observe ces lieux;* Armide, *Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour* • Acte III : Armide, *Ah! si la liberté me doit être ravie* • Acte V : Armide, Renaud, *Aimons-nous*; Chœur des esprits et Danse, *Les plaisirs ont choisi.*

Assassinio nella cattedrale (Meurtre dans la cathédrale) tragédie musicale en deux actes et un intermède, musique et texte d'I. Pizzetti, d'après *Murder in the Cathedral* de T. S. Eliot, dans la traduction de A. Castelli. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, Ier mars 1958. Cette œuvre est une des dernières de Pizzetti, qui terminent, avec une parfaite cohérence, le chemin parcouru par le compositeur dans la ligne de → *Fedra* et de → *Debora et Jaël.* RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet de la tragédie est la lutte entre Becket, archevêque de Canterbury, et le roi Henry II, entre l'Eglise et l'Etat, lutte qui se termine par le meurtre de Becket, le 25 décembre 1170. ACTE I. Angleterre, année 1170. Thomas Becket (*basse*), autrefois chancelier du roi, mais devenu son adversaire après qu'il eut été nommé archevêque, vient de rentrer à Canterbury, après un exil de sept années passé en France. Accueilli affectueusement par les fidèles qui craignent toutefois pour lui la colère du roi, Thomas entre enfin dans l'archevêché. Là, dans son cabinet, il reçoit la visite de quatre tentateurs (*ténors et basses*), qui avivent ses anciennes et ses nouvelles ambitions : le plaisir, le pouvoir, les droits du feudataire, et la tentation du martyre. Cette dernière est la plus redoutable, et Becket prie pour qu'elle s'éloigne de lui. INTERMEDE. Durant la prédication, le jour de Noël 1170, Becket déclare aux fidèles que seule l'absence de tout désir, dans la complète soumission à Dieu, donne la véritable liberté. ACTE II. Quatre cavaliers (*ténors et basses*) surviennent et demandent à voir l'archevêque. Ils l'accusent d'avoir trahi Henry. Becket se défend; les cavaliers, menaçants, s'éloignent. A l'heure des vêpres, prêtres et fidèles sont oppressés par le pressentiment d'une catastrophe, ils voudraient barricader les portes de la cathédrale, mais Becket s'y oppose. Peu après les cavaliers font irruption et, au refus de Becket de faire acte de soumission au roi, ils le transpercent de leurs épées. Ils commentent cyniquement leur crime en le justifiant, pendant que s'élève le chœur de tous les fidèles pour louer le «Bienheureux Thomas».

Astuzie femminili, Le (les Ruses féminines) opéra en quatre actes de Domenico Cimarosa, sur un livret de G. Palomba. Première représentation : Naples, théâtre Fiorentini, 26 août 1794. C'est une œuvre de la maturité, parmi les plus fraîches de l'auteur du *Matrimonio segreto.* RÉSUMÉ DE L'ACTION : Bellina, (*soprano*) pupille de Romualdo (*baryton*), lequel est amoureux d'elle, n'entrera en possession de l'héritage paternel que si elle consent à épouser un jeune propriétaire napolitain qu'elle n'a jamais vu, Giampaolo (*basse*). Elle réussit à échapper à ses deux prétendants et à épouser Filandre, tout en obtenant l'héritage grâce à l'ignare Giampaolo.

Atlantida cantate pour la scène en un prologue et trois parties, de M. de Falla, qui est également l'auteur de l'adaptation du texte poétique de J. Verdaguer (1877). Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 18 juin 1962. La composition d'*Atlantida,* dont le début remonte à 1928, fut reprise en 1946. Restée inachevée, l'œuvre fut terminée par E. Halfter. Après le succès des ballets *l'Amour sorcier* et *le Tricorne,* qui l'avaient rendu célèbre, de Falla voulut revenir à l'opéra, qui avait été à l'origine de sa carrière, en 1905, avec *la Vida breve.* Son intention était d'écrire une œuvre d'inspiration nationale; il y travailla avec beaucoup de doutes et de repentirs, l'abandonnant et la reprenant plus d'une fois. Les personnages sont nombreux, qu'il s'agisse des rôles chantés ou mimés, de même que les chanteurs formant la masse des chœurs, qui se subdivise en «chœur d'action» et en «chœur de narration». Cette œuvre, complétée par un de ses élèves, a révélé quelques-unes des pages les plus belles et les plus riches d'invention du compositeur espagnol. RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE. Un jeune génois (Cristophe Colomb), après avoir fait naufrage, trouve son salut sur une île habitée par un vieux sage, qui lui raconte les origines de l'Océan et comment l'Atlantide, autrefois royaume des Titans, s'est abîmée dans ses eaux. L'Espagne est tout ce qui en reste et c'est là que se trouveraient les trésors du continent disparu, la Toison d'or des Grecs et le pays d'Ophir de Salomon. PARTIE I. *L'incendie des Pyrénées.* Hercule, au cours de ses pérégrinations, rencontre dans une grotte de l'Espagne septentrionale la Reine Pirène, sur le point de rendre l'âme. Le monstre Géryon, après l'avoir chassée de son royaume, avant de se tourner vers Cadix, a incendié les bois pour garantir sa fuite. Pirène étant morte, Hercule se dirige vers Cadix pour la venger. PARTIE II. *Hercule et Géryon le tricéphale.* A Cadix, Géryon, image de la duplicité, convainc le héros, à force d'adulation, de pénétrer dans les terres de l'Atlantide. *Le Jardin des Hespérides* : au cœur de l'Atlantide se trouve le Jardin

des Hespérides, avec un arbre aux fruits d'or, autour duquel se tiennent les sept filles d'Atlante. *Hercule et le Dragon, lamentations des Hespérides* : Hercule tue le Dragon qui montait la garde devant l'arbre ; les sept princesses qui, à la vue d'Hercule, avaient eu le présage de leur fin, l'accompagnent dans la mort. Les dieux les transforment en Pléiades. *Les Atlantes dans le temple de Neptune* : les Titans se rebellent contre le dieu, tandis que l'ordre naturel est bouleversé par d'incommensurables désastres. *Alcide et les Atlantes* : Hercule, avec un rameau d'argent arraché à l'arbre du Jardin des Hespérides, se fraie un chemin parmi les Titans pour retourner à Cadix et combattre Géryon. *Fretum Herculeum* : *Calpe* : Dieu s'apprête à parler aux hommes, tandis qu'Hercule, debout sur le rocher où se trouve aujourd'hui Gibraltar, médite sur la manière de s'opposer aux Titans. *La voix de Dieu* : Dieu condamne les Atlantes rebelles. *La disparition dans l'abîme* : Atlantide se désagrège dans la mer. Les Titans tentent d'escalader le ciel en construisant une tour immense que l'archange fait écrouler de son épée. *Les limites à ne pas outrepasser* : après la fin des Titans, Hercule fixe aux colonnes rocheuses la frontière infranchissable formée par la mer. PARTIE III. *Le pèlerin* : du haut d'un sentier, Christophe Colomb contemple les colonnes d'Hercule et l'Océan. Des voix célestes prédisent son destin. Le songe de Colomb est partagé par une reine. *Le songe d'Isabelle* : la reine voit en rêve une colombe qui, après s'être emparée de son anneau nuptial, le laisse tomber dans la mer. Des îles merveilleuses surgissent alors des eaux, couvertes de fleurs, dont la colombe fait une guirlande qu'elle pose, à son retour, sur la tête d'Isabelle. À peine éveillée, celle-ci décide d'aider Colomb le rêveur et d'armer des navires. *Les caravelles* : un chœur céleste demande qui est en train de voler sur la mer. Ce sont les voiles des trois caravelles qui sillonnent l'Océan. *Salve Regina en mer* : dans le silence de la mer inviolée s'élève le chant des équipages louant et suppliant la Vierge. *La Nuit suprême* : des voix célestes et terrestres s'unissent en un alléluia. Tout dort sur les caravelles ; seul Colomb veille, observant les étoiles. *Final* : la terre nouvelle apparaît, «cathédrale hispanique», à laquelle la caravelle de Colomb sert de pont pour l'unir à l'Espagne.

Auberge du Cheval-Blanc, L' → Im weissen Rössl.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny) opéra en trois actes de K. Weill, sur un texte de B. Brecht. Première représentation : Leipzig, Neues Theater, 9 mai 1930. Une première version de cet opéra avait été donnée à Baden-Baden le 17 juillet 1927. La nouvelle version en trois actes fut accueillie défavorablement par une bonne partie des spectateurs, surtout pour des raisons politiques, et les représentations suivantes furent troublées par les partisans nazis. L'œuvre ne fut plus représentée après l'arrivée d'Hitler au pouvoir. En 1938, après l'Anschluss, la Gestapo détruisit les exemplaires de la partition, de même que ceux d'autres partitions de K. Weill, au siège viennois de la Universal Edition. La partition originale fut retrouvée après la guerre. Dans sa première version, *Mahagonny* annonce le → *Dreigroschenoper* (*Opéra de quat'sous*) le chef-d'œuvre de Brecht-Weill. Elle constitue un acte d'accusation contre la société capitaliste et sa vie artificielle, dominée par la loi de l'offre et de la demande où, même celui qui croit être le maître du jeu est, en réalité, un esclave qui finit par être entraîné par le système. Aucun remède n'est proposé. La destruction finale de la ville-argent ne servira même pas de catharsis à ses habitants. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Léocadie (*mezzo-soprano*), Begbick (*baryton*), Fatty (*ténor*) et Trinity Moses (*baryton*) sont en fuite, recherchés par la police pour banqueroute et proxénétisme. Leur camion tombe en panne, les empêchant ainsi d'atteindre la «Côte de l'or», où ils pensaient pouvoir s'enrichir. Mais, dans la zone déserte dans laquelle ils sont bloqués, Léocadie décide de construire une ville qui s'appellera Mahagonny et qui sera le paradis des chercheurs d'or auxquels la fortune sourira. Mahagonny leur offrira tout ce qu'ils désirent en échange de l'or. Dans cette nouvelle ville arrivent Jenny (*soprano*) et six amies, recrutées pour tenir compagnie aux nouveaux citoyens. Fatty et Moses entreprennent une campagne publicitaire pour vanter le charme de Mahagonny, et l'on y vient de tous côtés. Quatre amis, Bill (*baryton*), Jack (*ténor*), Jim (*ténor*) et Joe (*basse*), qui se sont enrichis en travaillant pendant sept années très dures comme bûcherons, débarquent dans le moderne eldorado. Ils ont envie de s'amuser et Léocadie leur fournit sur-le-champ les filles qui leur conviennent. Jim s'assure l'exclusivité de Jenny. Avec le temps qui passe, l'atmosphère de bien-être, qui caractérisait la ville, commence à s'estomper. Beaucoup s'en vont. C'est la crise. Léocadie aussi voudrait s'en aller, mais Fatty lui annonce que la police, qui n'a jamais renoncé à ses recherches, vient d'arriver dans la ville voisine de Pensacola. Non sans regrets, Léocadie décide de rester. Jim aussi est insatisfait : il s'ennuie et trouve que, dans ce prétendu paradis terrestre, trop de choses sont défendues. Quand la population apprendra, avec terreur, l'imminence d'une tornade, Jim en profitera pour dire ce qu'il a sur le cœur et proclamer de nouvelles lois qui reconnaissent la «vraie liberté» : à l'avenir, jusqu'à la disparition de la ville, «tout sera permis». ACTE II. On attend la fin. Mais, au dernier moment, la tornade change de direction, et Mahagonny reste intacte. Les habitants, heureux, décident d'écouter Jim et sans plus de retenue s'abandonnent aux ripailles, au sexe et au plaisir de détruire tout ce qui leur tombe sous la main. Jack est la première victime, qui meurt d'indigestion. Puis Joe décide de défier en combat de boxe le robuste Trinity Moses. Le seul à parier sur lui sera son ami Jim qui, quand Joe finira au tapis, raide mort, perdra tout l'or qu'il a gagné en Alaska. Bouleversé, Jim s'enivre et offre à boire à tous. Incapable de payer, personne, pas même Jenny, ne lui faisant crédit, il est mis en prison. ACTE III. Le procès de Jim a lieu. Léocadie est un juge partial, Trinity Moses est l'accusateur public et Fatty assure la défense de l'accusé. Les motifs de l'accusation sont nombreux : Jim a poussé son ami Joe à livrer un combat de boxe et, ce faisant, se trouve être responsable de sa mort ; il a troublé l'ordre public, séduit «une certaine Jenny», chanté des chansons défendues pendant le typhon, n'a pas payé une addition. Pour ce dernier crime, «le plus grand qui puisse être», il est condamné à mort. Il se dirige vers la chaise électrique en exhortant les présents à ouvrir

leurs yeux sur la vérité. Après sa mort, on verra Mahagonny en proie aux flammes. Les habitants défilent en désordre, brandissant des pancartes contradictoires faisant allusion à la mort de Jim et à la fin, désormais prochaine, d'une ville dans laquelle personne n'a su renoncer à l'égoïsme de la liberté de chacun contre celle de tous.

Baccanti, Le (les Bacchantes) opéra en un prologue et trois actes de G.F. Ghedini, sur un livret de T. Pinelli, tiré de la tragédie d'Euripide. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 21 février 1948. Dans les *Bacchantes*, où le chœur est protagoniste et où la danse et l'action mimique ont une place prépondérante, Ghedini traduit l'atmosphère surnaturelle et hallucinée du drame euripidien dans un langage musical moderne, mais solidement ancré à la tradition. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Dionysos (*baryton*) est apparu dans la ville de Thèbes et a rassemblé les Thébains sur le mont Cythéron pour y célébrer les rites sauvages de son culte. Les prêtres de la religion antique et Penthée (*ténor*), roi de Thèbes, ont en vain tenté de s'opposer à la fuite des femmes — parmi lesquelles Agavé (*soprano*), mère de Penthée — emmenées par des Ménades et des Bacchantes. Penthée fait emprisonner le dieu, qu'il croit être un nécromancien asiatique, mais Dionysos se libère, subjugue la volonté du roi, le traîne avec lui dans les montagnes et le fait tailler en pièces par les Bacchantes déchaînées qui prennent Penthée pour un lion. Agavé rentre à Thèbes, portant sur son thyrse la tête de la victime et ce n'est qu'après que son père Cadmus (*basse*) l'eut ramenée à la raison qu'elle reconnaît avec horreur, dans le trophée, la tête de son fils.

Baiser de la fée, Le ballet de B. Nijinska, tiré d'une nouvelle de H. Chr. Andersen, sur une musique de I. Stravinski composée en 1928, révisée en 1950. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 27 novembre 1928, avec la compagnie de Ida Rubinstein. Il y eut par la suite de nombreuses et diverses versions chorégraphiques (F. Ashton, 1935; G. Balanchine, 1937; K. Mac Millan, 1968; J. Neumeier, 1972; etc.). Ce ballet se veut un hommage musical et chorégraphique au monde poétique de Tchaïkovski et de Petipa. RÉSUMÉ DE L'ACTION : une mère tenant son enfant dans ses bras se trouve surprise, dans un paysage alpestre, par une tempête de neige. La mère succombe et la fée Glace, après avoir embrassé l'enfant, lui met un talisman autour du cou, puis disparaît. Une équipe de secours, avertie par la fée, sauve l'enfant. Vingt ans après, celui-ci, devenu un jeune homme, fête ses fiançailles avec la fille d'un meunier. Aux fiancés, restés seuls, apparaît une femme mystérieuse, couverte, comme la future épouse, d'un voile nuptial. Le jeune homme soulève le voile et reste enchanté devant le visage scintillant de la fée Glace. Il la suivra, oublieux de sa fiancée, pour ne jamais revenir.

Ballet comique de la reine, Le ballet de Baltazarini di Belgiojoso (Baltasar de Beaujoyeulx), lui-même auteur de la trame, versifiée par La Chesnaye, et sur une musique de L. Beaulieu et J. Salmon. Première représentation : Paris, palais du Petit-Bourbon (Louvre), 15 octobre 1581, à l'occasion des noces du duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudémont (Marguerite de Lorraine). *Le Ballet comique de la reine,* bien que se rattachant à une tradition de spectacle chorégraphique remontant au moins à un siècle, est considéré comme le point de départ de l'histoire du ballet et comme le premier exemple confirmé du genre du ballet de cour, qui a prospéré en France de l'époque de Henri III à celle de Louis XIV. Dans le ballet de cour, de nature composite, c'est la danse qui constitue l'élément fondamental, dont la finalité n'est pas seulement de pur divertissement mais aussi d'ordre esthétique. Techniquement, celui-ci se compose d'une ouverture, qui expose le thème, des *entrées*, morceaux destinés aux exhibitions dansées des différents personnages, dramatiques ou allégoriques, et d'un grand ballet final auquel participent tous les danseurs. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le thème du spectacle, servi par une mise en scène fastueuse, reposait sur les enchantements de la magicienne Circé. Les décors étaient constitués par un bosquet, un jardin et le palais de Circé. Un cavalier, haletant et en fuite, explique aussi bien par la mimique que par la déclamation en vers la peur que lui inspire la magicienne dont il est prisonnier. Apparaissent alors, en même temps que le carrosse d'or dans lequel sont assises la reine, la princesse de Lorraine et les dames de la suite, des sirènes, des tritons et des naïades, dansant au son des instruments à cordes cachés sous la voûte de la salle.

Ballo delle ingrate, Il (le Bal des ingrates) musique de C. Monteverdi, sur un texte de O. Rinuccini. Première représentation à Mantoue, au Théâtre de la cour, le 4 juin 1608. C'est le seul exemple complet qui nous soit parvenu de ballet de cour, mélange de danse et de chant, sur fond de prodigieux mécanismes scéniques et de splendides costumes, ainsi qu'il était représenté à la cour de France. Rinuccini, longtemps à la cour de Marie de Médicis eut, à l'occasion du mariage du prince François, héritier du duché de Mantoue, avec l'infante Marguerite de Savoie, l'occasion de mettre à profit ses expériences parisiennes. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'histoire, très simple, met en scène Amour et Vénus demandant à Pluton de tirer du règne des ombres les femmes ingrates envers ceux qui les aimèrent, afin qu'elles servent d'exemple aux autres et qu'elles les exhortent à ne pas être cruelles avec leurs soupirants. Après la brève apparition des ingrates, le ballet se termine sur le triste adieu au monde par l'une d'entre elles.

Bal masqué, Le → Un ballo in maschera.

Barbiere di Siviglia, Il (le Barbier de Séville) opéra-comique en deux actes de G. Rossini, sur un livret de C. Sterbini, tiré de la pièce de Beaumarchais (1775). Première représentation : Rome, Teatro Argentina, 20 février 1816. Livret et musique furent écrits avec une extrême rapidité, dans une course contre la montre, afin de respecter les engagements pris avec le théâtre. Lorsque Rossini signa le contrat (le 15 décembre 1815), le sujet de l'opéra n'avait pas encore été retenu : le manque de temps fut probablement l'une des raisons pour lesquelles le choix se porta sur la comédie de Beaumarchais, sujet qui avait fait ses preuves et était apprécié du public. Le *Barbier* avait déjà été mis en musique six fois (la première par l'Allemand F. L. Benda, en 1776), mais aucune version n'avait atteint la popularité de celle de Paisiello. Pour ne pas heurter les admirateurs de cette dernière, Rossini fit représenter son opéra sous le titre de *Almaviva ossia l'Inutile Precauzione*. Après avoir échoué de façon retentissante le premier soir, le *Barbier* se racheta triomphalement lors de la seconde représen-

tation pour devenir, en l'espace de quelques mois, le symbole même de l'opera buffa, des qualités et du style de Rossini. Parmi les illustres admirateurs du *Barbier*, on cita Beethoven, dont on a dit qu'il avait recommandé à Rossini, lorsque celui-ci alla lui rendre visite, de ne jamais s'écarter de l'opéra-comique. Pour la composition du *Barbier*, Rossini eut recours plus que d'habitude à ses œuvres précédentes. Par exemple, le chœur d'introduction «*Piano, pianissimo*» est tiré de *Sigismondo*, tandis que la cavatine sous le balcon de Rosine («*Ecco ridente in cielo*») provient d'un chœur de *Aureliano in Palmira*; l'orage de l'acte II était déja apparu dans la *Pietra del paragone* et dans *l'Occasione fa l'uomo ladro*; non seulement la célèbre ouverture avait été écrite pour l'*Aureliano*, mais elle avait déja été utilisée pour *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. Il faut enfin rappeler que le rôle de Rosine, écrit à l'origine pour contralto, est devenu pendant environ un siècle l'apanage presque exclusif du soprano dit «léger», inconnu au temps de Rossini; et que, toujours à propos de Rosine, a été introduite depuis 1819, par la chanteuse Ronzi De Begnis, une variante dans la scène de la Leçon, en substituant à l'air écrit par Rossini un morceau de bravoure choisi non pas d'après un critère objectif d'affinité stylistique mais par caprice, afin de mettre en évidence certaines particularités vocales de la chanteuse. G. Ronzi opta pour la barcarolle «*La biondina in gondoleta*», la Malibran pour une chanson gitane, H. Sontag pour les «*Variations*» de Rode, par la suite viendront s'ajouter la valse «*Il bacio*» de Arditi et les «*Variazioni*» de Proch, le «*Carnevale di Venezia*» de Benedict et les variations «*Ah, vous dirai-je, maman*» d'Adam. Ce n'est que récemment que fut rétabli l'air original. Toutefois, Marylin Horne non seulement n'a pas renoncé à insérer, bien qu'en parfait style rossinien, tantôt «*Di tanti palpiti*» de *Tancredi*, tantôt «*Tanti effetti*» de la *Donna del lago*, mais elle a été jusqu'à introduire un second air de la Leçon, «*La mia pace, la mia calma*», qui avait été composé sur mesure par Rossini pour G. Righetti Giorgi. Le *Barbier* «représente [...] l'achèvement, dans son parfait équilibre, dans la finition et la clarification stylistiques, de l'expérience néo-baroque de Rossini, mais constitue aussi un dépassement de celle-ci». (L. Rognoni). Celui-ci prend acte de la «nouvelle réalité sociale de l'homme issue de la révolution française; et l'esprit de la bourgeoisie qui allait remplacer le vieux monde aristocratique est clairement représenté dans le *Barbier* rossinien. L'expérience néo-baroque aboutit à l'ironie. Rossini charge les teintes sans les alourdir et les personnages de Beaumarchais acquièrent un nouveau rythme, une psychologie plus terre-à-terre et réaliste : ce sont les reflets d'une vie quotidienne dont Rossini accentue les attitudes et les défauts, sans trop d'égards, entraînant le spectateur à passer du sourire jusqu'au sonore éclat de rire, lorsqu'il s'y reconnaît» (Rognoni). RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I, TABLEAU I. Une place à Séville. Le comte Almaviva (*ténor*), amoureux de Rosine (*contralto*), pupille du vieux et jaloux don Bartolo (*bouffon*), a organisé une sérénade pour sa belle, mais Rosine ne se montre pas. Déçu, Almaviva est sur le point de s'éloigner lorsqu'apparaît, joyeux et fanfaron, vantant ses qualités, Figaro (*baryton*), barbier et homme à tout faire, très demandé dans toute la ville. Comme don Bartolo compte parmi ses clients, il va pouvoir aider Almaviva. Ce dernier, sur le conseil de Figaro, entonne une autre sérénade en se faisant passer pour un certain Lindor, afin de ne rien devoir à son blason. Don Bartolo est sorti et Rosine pourrait se montrer plus sensible. Mais Figaro freine les ardeurs du comte, en lui suggérant de se présenter à don Bartolo déguisé en soldat et muni d'un faux billet de logement. ACTE I, TABLEAU II. Rosine, elle aussi désormais amoureuse, confie une lettre pour son soupirant à Figaro, venu sonder l'ardeur de ses sentiments à l'égard du prétendu Lindor. Peu après, don Bartolo, plus que jamais soupçonneux, veut hâter son mariage avec Rosine, mais celle-ci refuse. Informé par le maître de musique de la jeune fille, don Basile (*basse*), de la présence du comte en ville, celui-ci nourrit de nouveaux soupçons. Décidé à s'opposer par tous les moyens au prestigieux soupirant, il s'apprête à interroger Rosine lorsque survient Almaviva déguisé. Pour chasser l'hôte importun et de surcroît apparemment ivre, il appelle les gardes qui, ayant reconnu le comte, s'écartent, au grand étonnement de don Bartolo. ACTE II, TABLEAU I. Pendant que le vieillard s'interroge sur ce qui vient d'arriver, entre Figaro avec un certain don Alonso (il s'agit en réalité du comte sous un nouveau déguisement) qui déclare être envoyé par don Basile, malade, comme remplaçant pour la leçon de Rosine. Don Bartolo, ayant surmonté sa première méfiance, tandis que commence la leçon, se fait raser par Figaro qui en profite pour lui subtiliser la clé du balcon. L'apparition imprévue de don Basile complique les choses, mais les amoureux réussissent à se débarrasser de l'importun grâce à un stratagème. Toutefois, à cause d'une parole imprudente de ce dernier, ils sont quand même démasqués par don Bartolo qui, furieux, menace de tout rompre. ACTE II, TABLEAU II. Don Bartolo réussit à convaincre Rosine de l'accepter comme mari, étant donné que Lindor est un imposteur. Mais plus tard, pendant un orage, Figaro et le prétendu Lindor rentrent dans la maison par le balcon et rassurent Rosine : Lindor n'est autre qu'Almaviva. A l'arrivée de Basile, accompagné du notaire appelé pour le contrat de noces de don Bartolo, Figaro promptement présente Almaviva et Rosine comme les fiancés, et les noces, grâce aussi à la complicité forcée de don Basile, sont célébrées malgré don Bartolo, arrivé trop tard. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Almaviva, *Ecco ridente in cielo;* Figaro, *Largo al factotum*; Almaviva, *Se il mio nome*; Figaro et Almaviva, *All'idea di quel metallo*; Rosina, *Una voce poco fa*; don Basilio, *La calunnia è un venticello*; Rosina et Figaro, *Dunque io son... tu non m'inganni*; don Bartolo, *A un dottor della mia sorte* (souvent remplacé, il y a quelques années encore — surtout en province, où l'on ne disposait pas de basses bouffes particulièrement douées —, par l'air «*Manca un foglio*» spécialement composé par Pietro Romani pour Paolo Rosich, qui incarnait don Bartolo à la première florentine du *Barbier* en décembre 1816) • Acte II : Almaviva et don Bartolo, *Pace e gioia sia con voi*; Rosina et Almaviva, air de la Leçon : *Contro un cor che accende amore*; Figaro, Rosina et les autres, *Don Basilio*; Berta (soprano), *Il*

vecchiotto cerca la moglie; Rosina, Almaviva, Figaro, *Ah! qual colpo inaspettato!*; Almaviva, *Cessa di più resistere.*

Barbiere di Siviglia, ovvero la Precauzione inutile, Il (Barbier de Séville, ou la Précaution inutile, Le) opéra en deux actes de G. Paisiello, sur un livret de G. Petrosellini, tiré de la comédie de Beaumarchais (1775). Première représentation : Saint-Pétersbourg, théâtre du Palais impérial, 15 septembre 1782. Cet opéra obtint un succès considérable, jusqu'au moment où il fut éclipsé par le *Barbier* rossinien. C'est un exemple typique du théâtre burlesque de Paisiello, caractérisé par des accents pathétiques qui animent ici principalement le personnage de Rosina (cf. l'air Lode al cielo). Dans l'opéra — que Paisiello écrivit pendant son séjour en Russie où il avait été invité par Catherine II — ce n'est pas Figaro qui est le protagoniste, mais don Bartolo, placé au centre d'une intrigue qui se déroule à ses dépens.

Baron tzigane, Le → Zigeunerbaron, Der.

Beatrice di Tenda tragédie lyrique en deux actes de V. Bellini, sur un livret de F. Romani. Première représentation : Venise, théâtre de la Fenice, 16 mars 1833 avec, comme protagoniste, la grande Giuditta Pasta, qui sut mettre en relief les qualités lyriques et dramatiques de l'opéra «avec force, maîtrise et expression», comme on peut le lire dans une chronique de l'époque. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le thème est un fait historique qui avait déjà fourni le sujet à une action chorégraphique de A. Monticini (1832) et à une tragédie de C. Tibaldi Flores (1825). L'action se déroule en 1418 au château de Binasco où réside Béatrice, comtesse de Tende (*soprano*), veuve de Facino Cane et maintenant épouse de Filippo Maria Visconti (*baryton*). Agnese del Maiano (*mezzo-soprano*, remplacée habituellement par un *soprano*), maîtresse d'Orombello, jeune seigneur de Vintimille (*ténor*), et jalouse de Béatrice dont elle est la dame de compagnie, accuse injustement celle-ci d'adultère avec le même Orombello, lié de parenté avec Béatrice. Filippo, désireux depuis longtemps de se débarrasser de son épouse par amour pour Agnese, les fait arrêter tous les deux. Sous la torture, Orombello avoue et est mis à mort en même temps que Béatrice. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Beatrice, *Ma la sola, ohimè! son io* • Acte II : Orombello, Agnese, Beatrice, *Angiol di pace*; Beatrice, *Ah! se un'urna...*

Belle au bois dormant, La ballet en un prologue et trois actes, tiré du conte de Ch. Perrault, sur une musique de P.I. Tchaïkovski. Chorégraphie de M. Petipa. Première représentation : Saint-Pétersbourg, théâtre Mariinski, 1er janvier 1890. Cette œuvre est considérée non seulement comme le chef-d'œuvre parmi les ballets de Tchaïkovski, mais encore comme l'œuvre fondamentale du répertoire. Petipa en fit le chef-d'œuvre de la dernière période du ballet romantique, en particulier du point de vue du langage chorégraphique, qui atteint dans cette œuvre une maturité et une pureté formelles exemplaires. Pour le rôle de virtuose d'Aurore, Petipa avait à sa disposition l'excellente Carlotta Brianza, qui provenait de l'illustre école de la Scala. La première du ballet fut dirigée par Riccardo Drigo. RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE. A la cour du roi Florestan XXIV, on fête la naissance de la princesse Aurore, qui est présentée aux courtisans. Arrivent les six fées, avec leurs cavaliers, porteuses de dons et de bénédictions (*variations* des six fées). La sérénité de la fête est troublée par l'apparition de la fée Carabosse, très en colère de ne pas avoir été invitée à la cérémonie. Elle prononce une terrible malédiction : Aurore mourra à seize ans après s'être piquée au doigt. La fée des Lilas, symbole du bien, modifie le maléfice : Aurore ne mourra pas; elle dormira profondément et sera réveillée par un baiser d'amour. ACTE I. Devant les grilles du palais, trois femmes sont occupées à tricoter, enfreignant ainsi le décret royal qui interdit l'utilisation de tout objet pointu. Surprises par le maître de cérémonie, les femmes sont grâciées par le roi et la reine, en l'honneur du seizième anniversaire d'Aurore. Les festivités commencent, la princesse danse l'adagio de la rose avec ses quatre prétentants, mais la perfide Carabosse, en habit de vieille femme, offre à Aurore des fleurs qui cachent une aiguille. La malédiction s'accomplit. Aurore sombre dans le sommeil, mais toute la cour aussi s'endort, alors que la fée des Lilas, grâce à un enchantement, enveloppe le palais dans une forêt inextricable. ACTE II. Cent ans après, dans une clairière, le prince Florimond joue avec ses compagnons. Resté seul, il rencontre la fée des Lilas qui, en suscitant la vision d'Aurore, en raconte l'histoire. Florimond, guidé par la fée, s'achemine vers le château, vient à bout de la résistance de Carabosse et, arrivé au pied du lit d'Aurore, la réveille d'un baiser. Tous reviennent à la vie et le jeune couple est béni par les parents d'Aurore. ACTE III. Cet acte (qui est aussi représenté isolé du reste sous le titre *les Noces d'Aurore* et constitue un classique du ballet) est consacré aux festivités à l'occasion des noces d'Aurore et de Florimond (*ensembles*, *variations*, *pas de deux* de la princesse Florine et de l'Oiseau Bleu, *grand pas de deux classique* des deux protagonistes).

Belle Hélène, La opéra-comique en trois actes de J. Offenbach, sur un livret de H. Meilhac et L. Halévy. Première représentation : Paris, théâtre des Variétés, 17 décembre 1864. Parodie du monde homérique et, plus encore, du clacissisme maniéré, de même que satire politique du Second Empire, l'opéra, avec son inimitable verve, conquit le public parisien, atteignant en peu de temps la sept centième représentation. RÉSUMÉ DE L'ACTION : celle-ci se déroule à Sparte et à Nauplie. ACTE I. Pâris (*ténor*) arrive incognito à Sparte où sont célébrées les fêtes d'Adonis, et gagne le concours annoncé par Agamemnon (*basse*), qui est «consacré aux choses de l'esprit». Grande est l'émotion d'Hélène, consciente d'être le prix promis par Vénus au vainqueur. ACTE II. Agamemnon, Achille (*ténor*), les deux Ajax et d'autres héros jouent au «jeu de l'oie» avec la reine. Puis Hélène s'endort et, dans son sommeil, se laisse embrasser par Pâris; elle est surprise dans cette attitude par Ménélas qui, soutenu par les autres rois, s'emporte contre Pâris. ACTE III. Vénus, irritée par la rébellion de Ménélas contre sa volonté, a déchaîné une véritable épidémie de trahisons, si bien qu'Agamemnon et Calchas (*baryton*) poussent Ménélas à se soumettre à la déesse. Ménélas écrit alors à Cythérée pour qu'elle envoie le grand augure pacificateur; celui-ci arrive, mais n'est autre que Pâris déguisé, lequel, sous les yeux de tous les présents, jouant un ultime bon tour, enlève Hélène.

Benvenuto Cellini opéra en deux actes d'H. Berlioz sur un livret de L. Wailly et A. Barbier. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 10 septembre 1838. *Benvenuto Cellini* «naît littéralement d'une double source romantique : Hoffmann d'une part, dont le *Salvator Rosa* inspira à Berlioz plus d'une situation; le milieu italien de la Renaissance de l'autre, apprécié pour son côté pittoresque et exotique. Ce fut là précisément la nouveauté de l'opéra : la présence d'un milieu qui ne sert plus de fond plus ou moins vague, mais qui passe au premier plan, comme moteur de l'action, et qui se doit d'être réalisé sur la base d'une reconstruction historique. Berlioz utilise des rythmes, des timbres, des thèmes tirés du folklore local, et vise à évoquer le plus possible la place Colonna et le Colisée dans l'atmosphère du Cinquecento» (F. d'Amico). Résumé de l'action : l'histoire se déroule à Rome, pendant le carnaval de 1532. Benvenuto (*ténor*) enlève la fille (*soprano*) du trésorier du Saint-Siège, et dépense à faire bombance, lors du mardi gras, l'argent qu'il a reçu du pape pour la fonte de la statue de Persée qu'il lui avait commandée. Le jour suivant, le père (*baryton*) de la jeune fille veut le faire arrêter et envoyer à la potence; mais le cardinal camerlingue lui promet la vie sauve, à condition qu'il réussisse à fondre la statue avant la soirée. Ainsi en advient-il et tout finit pour le mieux.

Biches, Les ballet avec chant en un acte sur une musique de F. Poulenc. Chorégraphie de B. Nijinska. Petit rideau, scène et costumes de M. Laurencin. Première représentation : théâtre de Monte-Carlo, 6 janvier 1924 (Ballets russes de Diaghilev). Le ballet n'a pas de développement narratif. Le titre reprend l'affectueux sobriquet que l'on donne aux adolescentes. Il s'agit d'un divertissement chorégraphique, basé sur de vieux refrains et d'anciennes chansons françaises, incorporés d'une façon exquise par Poulenc, très évocateur des aspects de la vie des années 20. A mi-chemin de la parodie et de la critique de mœurs, le ballet possède une rigoureuse structure académique avec une constante recherche de lignes et de mouvements qui, à l'époque, furent appelés «néo-classiques», selon la tendance de Nijinska. L'apparition de la danseuse Nemchinova dans son élégant corset de velours bleu, les mains gantées de blanc et coiffée à la garçonne, fit sensation et influença même la mode de l'époque. Sous le titre *The House Party*, le ballet fut repris en 1937 par la compagnie Markova-Dolin.

Boccaccio opérette en trois actes de Fr. von Suppé, sur un livret de F. Zell et R. Genée, librement inspiré du *Décaméron*. Première représentation : Vienne, Karlstheater, 1er février 1879. Elle est considérée comme le chef-d'œuvre de Suppé qui, par ses danses, ses chansons et ses couplets d'élégante facture, a su habilement mettre en valeur les innombrables situations, tant comiques que sentimentales, offertes par le texte. Résumé de l'action : le protagoniste de l'opérette est Boccace lui-même (*ténor*) qui, entouré de ses joyeux amis, prend comme cible de ses bons tours certains maris naïfs. Au beau milieu de la succession d'intrigues comiques prend place l'histoire de son amour pour Fiammetta (*soprano*), à laquelle finalement il renonce, en acceptant sereinement qu'elle épouse Pietro, prince de Palerme (*ténor*).

Bohème, La opéra en quatre actes, livret et musique de R. Leoncavallo. Première représentation : Venise, théâtre de la Fenice, 6 mai 1897. Venant cinq ans après le grand succès obtenu par les → *Pagliacci*, cet opéra ne reçut pas un bon accueil, en comparaison de celui qui fut réservé à la → *Bohème* de Puccini en1896. Le remaniement sous le titre de *Mimi Pinson*, présenté à Palerme en 1913, ne connut pas un meilleur sort. Résumé de l'action : le sujet est en substance le même que celui de l'opéra de Puccini. Un soir de Noël, Marcel (*ténor*) et Rodolphe (*baryton*) font la connaissance de Musette (*mezzo-soprano*) et de Mimi (*soprano*), et en deviennent les amants. Lasses de la misère, Mimi d'abord et Musette ensuite s'adonnent à une vie galante. Mimi ne tarde pas à le regretter, mais Rodolphe ne croit pas à son repentir. La nuit de Noël de l'année suivante, les quatre personnages se retrouvent dans une misérable mansarde; Musette restera avec Marcel, Mimi meurt dans les bras de Rodolphe. Principaux airs • Acte II : Rodolfo, *Io non ho che una povera stanzetta* • Acte IV (dans la version intitulée *Mimi Pinson*) : Rodolfo, *Testa adorata*.

Bohème, La opéra en quatre actes de G. Puccini, sur un livret de L. Illica et G. Giacosa. Première représentation : Turin, Teatro Regio, 1er février 1896. La rédaction du livret prit environ deux ans, avant d'arriver à un texte qui satisfit Puccini. La musique, en revanche, fut écrite en un temps relativement court, environ huit mois. *La Bohème* est la «nouvelle élaboration, personnelle et cohérente, de bien des sources artistiques (le mélodrame, le romantisme allemand, Bizet, *Falstaff*, l'opéra lyrique français, la romance de salon) qui, filtrées par une sensibilité musicale aiguë, ont été orientées selon une perspective nouvelle et ouvertes vers l'avenir. L'intense lyrisme mélodique, l'harmonie originale et raffinée, le timbre instrumental vaporeux, les couleurs de *la Bohème* sont incomparables et ont désormais le caractère absolu d'un "type" musical» (Serpa). Situé à Paris en 1830, le sujet est tiré d'un roman de H. Murger, *Scènes de la vie de bohème*, sur la vie d'un groupe de jeunes artistes au Quartier latin, aux prises avec toutes sortes de difficultés, qui toutefois ne réussissent pas à leur faire perdre l'émail de leur jeunesse. La «couleur locale» de l'œuvre, évocatrice des lieux et des types humains d'un Paris courtisé par les aspirants intellectuels de toute l'Europe, contribua beaucoup au succès de *la Bohème*. Résumé de l'action. ACTE I. Un jeune poète, Rodolphe (*ténor*), et son ami Marcel, peintre (*baryton*), conversent dans la mansarde glaciale qui leur sert d'habitation. Arrivent leurs amis, Colline (*basse*) et Schaunard (*baryton*). Ce dernier — musicien — a réussi à gagner un peu d'argent, et apporte de la nourriture et du vin. Ils improvisent un festin, mais l'humeur des quatre personnages change immédiatement lorsque le propriétaire se présente pour réclamer le loyer. Par chance, en simulant une vertueuse indignation à l'occasion du récit de l'une de ses aventures, ils trouvent le prétexte pour le chasser de la chambre. Marcel, Colline et Schaunard sortent pour se rendre au café Momus; Rodolphe, pour terminer un article, s'attarde dans la mansarde. Quelqu'un frappe à la porte : il s'agit de Mimi (*soprano*), une jeune voisine, venue lui deman-

der une allumette. Elle est exténuée et Rodolphe lui offre un peu de vin. La lampe s'éteint, la clé de Mimi tombe par terre et, alors qu'ils la cherchent ensemble dans le noir, leurs mains se rencontrent. L'attirance est réciproque. Les deux jeunes gens racontent chacun leur histoire. Les amis appellent Rodolphe de l'extérieur et celui-ci répond qu'il arrivera sous peu, accompagné de Mimi. ACTE II. A la terrasse du café Momus où Rodolphe, Mimi, et leurs amis sont assis ; arrive Musette (*soprano*), accompagnée du vieil Alcindoro (*bouffe*) et ancienne maîtresse de Marcel, dans les bras duquel elle va finir par se jeter à nouveau. Puis les quatre jeunes gens s'éclipsent avec leurs amies, en laissant à Alcindoro l'addition à payer. ACTE III. La barrière d'Enfer. Mimi parle avec Marcel qui est en train de peindre l'enseigne d'un restaurant. Secouée par quelques accès de toux, elle se plaint de la jalousie de Rodolphe, et lui apprend que celui-ci l'a quittée. Marcel s'en va parler à son ami, pendant que Mimi va se cacher. Rodolphe révèle à son ami que Mimi est phtisique et qu'il ne peut rien faire pour elle, car il est trop pauvre : c'est la raison de sa séparation. Mimi apparaît alors et les deux jeunes gens tombent dans les bras l'un de l'autre. Pourtant ils devront se séparer. Pendant ce temps, Marcel et Musette se disputent âprement. ACTE IV. Rodolphe et Marcel sont à nouveau dans la mansarde et pensent à leurs amies absentes. Lorsque surviennent Schaunard et Colline, ils feignent d'organiser un banquet. Mais surgit Musette, très agitée : Mimi est dehors, évanouie, mourante. Pendant que Rodolphe l'aide à s'étendre, Musette et Colline sortent pour aller mettre en gage l'une ses bijoux, l'autre sa veste, à laquelle il dit un tendre adieu. Restés seuls, Mimi et Rodolphe évoquent leur première rencontre. Revient ensuite Musette, qui a acheté un manchon tant désiré par Mimi, tandis que Colline annonce l'arrivée du médecin. Rodolphe veut encore espérer que Mimi pourra guérir, tandis que ses amis, qui se rendent compte qu'elle vient de s'éteindre, restent silencieux. Puis, Rodolphe aussi comprend et se jette, en larmes, sur le corps de Mimi. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Rodolphe et Marcel, *Nei cieli bigi* ; Rodolphe, *Che gelida manina* ; Mimi, *Sì, mi chiamano Mimi* ; Rodolphe et Mimi, *O soave fanciulla* • Acte II : Musette, *Quando me n'vo* (valse) • Acte III : Rodolphe, *Mimi è una civetta* ; Mimi, *Donde lieta usci* ; Mimi, Rodolphe, Marcel, Musette, *Addio, dolce svegliar* • Acte IV : Rodolphe et Marcel, *In un coupé... O Mimi, tu più non torni* ; Colline, *Vecchia zimarra* ; Mimi et Rodolphe, *Sono andati ? Fingevo di dormire.*

Boléro ballet sur une musique de M. Ravel, composée à la demande de I. Rubinstein. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 22 novembre 1928. Chorégraphie de B. Nijinska. Parmi les innombrables chorégraphies de la célèbre partition ravélienne, il faut rappeler celle de A.M. Milloss à l'Opéra de Rome (1944). Celle-ci fut qualifiée de « métaphysique » à cause de la présence d'un démon qui, en apparaissant dans une sordide taverne, soumet les clients à un rythme incessant et inexorable. Elle remporta un grand succès. Entrée au répertoire chorégraphique de la Scala durant la saison 1947, elle resta très longtemps à l'affiche. En 1961, la version chorégraphique très orginale de Maurice Béjart s'est imposée.

Boris Godounov drame musical populaire en un prologue et trois actes de M.P. Moussorgski, auteur également du livret tiré du drame de Pouchkine (1825) et de l'*Histoire de l'Empire russe* de N. Karamzine. Première représentation : Saint-Pétersbourg, théâtre de l'Opéra, 8 février 1874 (27 janvier selon le calendrier orthodoxe). Une première version de *Boris*, écrite entre le mois de septembre 1868 et le mois de mai 1869, avait été refusée par la direction des Théâtres impériaux à cause de sa structure insolite et de l'absence de protagoniste féminin. Elle était composée de sept scènes : 1) le Prologue dans le couvent de Novodievich. 2) le Couronnement. 3) la Cellule de Pimen. 4) Un cabaret à la frontière lituanienne. 5) les Appartements du tsar. 6) Saint-Basile. 7) la Mort de Boris. Entre l'année 1870 et le mois de juillet 1872, Moussorgski prépara une nouvelle version (elle aussi refusée en automne 1872) à laquelle, après nouvelle révision, il ajouta trois scènes : ce qu'il est convenu d'appeler l'Acte polonais (en deux parties), et la révolte dans la forêt de Kromi, où il transposa certains épisodes de Saint-Basile, scène qui fut supprimée. Le *Boris* définitif se compose donc de quatre actes et neuf scènes : 1) le Prologue. 2) le Couronnement. 3) la Cellule de Pimen. 4) Un cabaret. 5) les Appartements du tsar (ce tableau a été presque entièrement refait). 6) le Boudoir de Marina. 7) la Scène de la fontaine. 8) la Mort de Boris. 9) la Forêt de Kromi. Pendant que le travail avançait, certaines parties de *Boris* furent données en concert ou au théâtre : le 17 (5) février 1872, ce fut la scène du couronnement aux concerts de la Société de la Musique russe ; le 15 (3) avril suivant, Balakirev dirigea la Polonaise à l'Ecole libre de Musique ; le 17 (5) février 1873, trois tableaux (le Cabaret et l'Acte polonais) furent représentés au théâtre Mariinski avec suffisamment de succès pour convaincre les Théâtres impériaux de monter l'opéra, deux fois refusé. Accueilli chaleureusement par le public mais froidement par la critique en 1874, *Boris*, largement amputé sur ordre des autorités épouvantées par des scènes trop « révolutionnaires », resta au répertoire à Saint-Pétersbourg jusqu'en 1881 (22 représentations au total), puis à Moscou de 1881 à 1890 pour dix représentations. A la suite de la disparition de l'opéra de l'ensemble des théâtres, Rimski-Korsakov, pour le rendre plus acceptable, l'orchestra à nouveau, d'abord en 1895-96, en omettant certaines parties, puis en 1906, d'une façon complète, dans le style brillant de la fin du siècle, en corrigeant l'harmonie en fonction des normes académiques et en ajoutant ou en supprimant plusieurs dizaines de mesures ; de plus, il intervertit l'ordre des deux dernières scènes, de manière que la mort de Boris suivît la révolte de Kromi. Cette version a été presque universellement adoptée jusqu'après la Seconde Guerre mondiale, avec une adjonction supplémentaire : la scène de Saint-Basile, supprimée par Moussorgski et retrouvée parmi ses papiers, qui a été rétablie (en général après le tableau de la Fontaine). En 1940, Chostakovich réalisa une nouvelle orchestration, plus fidèle à l'originale, qui fut adoptée par le théâtre Kirov de Léningrad en 1959. Vers la même époque, toutefois, on revenait de plus en plus fréquemment au *Boris* authentique, avec son orchestration de couleur sombre qui correspond pleinement au sens de la tragédie. RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE (Scène n° 1) La scène se passe en 1598, dans

la cour du couvent de Novodievich, près de Moscou, où s'est retiré le boyard Boris Godounov (*basse*), qui a fait assassiner plusieurs années auparavant l'héritier du trône, le tsarévich Dimitri. Le tsar Fiodor est mort et la foule gronde en invoquant Boris comme successeur. Celui-ci reste indécis, tandis que passe un cortège de pèlerins. (Scène n° 2). Sur la place du Kremlin une grande foule assiste au couronnement de Boris qui, entre temps, a accepté d'être tsar. Les cloches de Moscou sonnent, alors qu'un chœur (tiré d'une mélodie populaire, utilisée aussi par Beethoven dans le Quatuor «russe», op. 59, n° 2) accompagne l'entrée de Boris, sombre et tourmenté. ACTE I (Scène n° 3). Dans une cellule du monastère, le moine Pimen (*basse*) écrit la chronique sanguinaire de son temps. Dans un coin de la cellule son élève Grigori Otrepiev (*ténor*), qui vient de s'éveiller, lui raconte un étrange cauchemar. Pimen, qui lit dans ce rêve les signes d'une grande ambition, le réprimande et lui raconte les crimes de Boris, ce qui suscite l'horreur du novice. (Scène n° 4). Dans une auberge, à la frontière de la Lituanie, entrent deux frères mendiants, Varlam (*basse*) et Missail (*ténor*), avec Grigori qui s'est enfui du couvent. Varlam chante la chanson populaire *les Cloches de Novgorod*. Entrent soudain des gardes lancés à la recherche de Grigori, en vertu d'un édit. Celui-ci, feignant de lire l'édit, donne le signalement de Varlam au lieu du sien. Bien que ivre, Varlam le démasque et Grigori s'enfuit. ACTE II (Scène n° 5). Dans les appartements de Boris, au Kremlin, se trouvent ses jeunes enfants Xenia (*soprano*) et Fiodor (*mezzo-soprano*). Xenia pleure la mort de son fiancé, consolée en vain par sa nourrice (qui lui chante la *Chanson de la punaise*). Survient Boris : son entrée fait fuir les deux femmes. Le tsar épanche son angoisse : il est haï de tous et le fantôme du tsarévitch Dimitri le persécute. Le boyard Sciuiski (*ténor*), entré en scène, le met au courant d'une révolte provoquée par un homme qui se fait passer pour Dimitri. Ayant éloigné Fiodor qui était resté auprès de lui, Boris se fait répéter par Sciuiski les détails de l'assassinat du tsarévitch ; mais il ne supporte pas le récit et chasse Sciuiski. Le fantôme de Dimitri réapparaît et Boris invoque le pardon divin. ACTE III (Scène n° 6). Dans le palais de Sandomir, dans sa chambre, Marina Moiscek (*mezzo-soprano*), fille du prince de Sandomir, projette de devenir tsarine en épousant le faux Dimitri. Le père jésuite Rangoni (*basse*) demande à Marina de s'employer à ramener le peuple russe à l'Eglise catholique. (Scène n° 7). Dans les jardins du palais, Grigori (le faux Dimitri), caché dans les arbres, attend Marina pendant que les invités souhaitent au prince de vaincre les Russes. Pendant l'entrevue avec Marina, Grigori en devine l'ambition et la menace. Marina, hypocritement, lui jure de l'aimer. ACTE IV (Scène n° 8). Dans la salle de la Douma au Kremlin, Sciuiski informe les boyards des hallucinations de Boris. Entre ensuite le tsar, exténué et presque fou ; il consent à recevoir Pimen qui demande audience. Mais lorsqu'il entend le récit du moine au sujet d'un miracle survenu sur la tombe du tsarévitch, Boris se sent défaillir ; il fait appeler son fils en déclarant vouloir entrer dans un monastère. Il désigne Fiodor comme son successeur et lorsque sonne la cloche du Kremlin, il tombe raide mort. (Scène n° 9). Dans la forêt de Kromi. Le peuple en révolte torture le boyard Krusov (*ténor*). L'Innocent (*ténor*) est raillé pendant que Varlam et Missail dressent le peuple en faveur de Dimitri. Annoncé par les fanfares, l'usurpateur passe à cheval, suivi par le peuple. Seul reste l'Innocent pour pleurer sur le triste destin de la Russie. (L'ordre des scènes n^{os} 8 et 9 est inversé dans la version Rimski.)

Boulevard Solitude drame lyrique en sept tableaux de H.W. Henze, sur un livret de G. Weil. Première représentation : Hannover Landestheater, 17 février 1952. Avec ce deuxième opéra, Henze s'est imposé à l'attention du monde musical grâce à une imagination ardente et à un remarquable sens du théâtre. Le livret est une version moderne du roman de l'abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), dont s'inspirèrent Massenet et Puccini pour leurs → *Manon* et → *Manon Lescaut*. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Manon Lescaut (*soprano*), bien qu'amoureuse de l'étudiant Armand Des Grieux (*ténor*), l'abandonne pour un riche protecteur, Lilaque (*ténor*). Armand, qui la voit de temps à autre, s'adonne à la drogue. Manon tue Lilaque et finit en prison, au désespoir d'Armand.

Boutique fantasque, La ballet en un acte et trois tableaux, musique de G. Rossini orchestrée par O. Respighi. Chorégraphie de L. Massine. Décors et costumes de A. Derain. Première représentation : Londres, Alhambra Theatre, 5 juin 1919 (Ballets russes de Diaghilev). Cette musique est un exemple typique de remaniement de goût néoclassique. Respighi se sert de brèves et savoureuses compositions, alors inédites, que Rossini avait écrites dans sa retraite de Passy et qu'il appelait «péchés de vieillesse». RÉSUMÉ DE L'ACTION : dans une boutique de jouets, des clients de différents pays effectuent des achats : la ballerine et son amoureux, deux poupées, sont séparés et emballés dans deux boîtes qui seront envoyées respectivement à Moscou et à New York. La nuit, les autres jouets s'animent et font fuir les amants. Le lendemain, les jouets chassent les clients, en montrant au patron de la boutique qu'ils ont, eux aussi, une âme.

Brigands, Les → Masnadieri, I

Buona Figliuola, La (la Bonne Fille) opéra en trois actes de N. Piccinni, sur un livret de C. Goldoni. Première représentation : Rome, Teatro delle Dame, 6 février 1760. Cette œuvre, d'une finesse et d'une vivacité remarquables, obtint un succès retentissant qui dura jusqu'à la fin du siècle. A Rome naquit même une mode appelée, d'après l'héroïne de l'œuvre, «à la Cecchina», et plusieurs magasins prirent ce nom pour enseigne. Le sujet est tiré de *Pamela*, comédie très connue de Goldoni, elle-même inspirée, avec beaucoup de modifications, du célèbre roman du même nom de Richardson. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Cecchina (*soprano*), née de parents inconnus, est attachée au service du marquis Della Conchiglia (*ténor*) pour qui elle nourrit un amour sans espoir. Mais, contre toute attente, elle s'aperçoit que le gentilhomme partage ses sentiments. Ils devront toutefois contourner les obstacles mis à leur union par la sœur du marquis (*soprano*) et son fiancé, le chevalier Armidoro (*soprano*). Quand on découvre, finalement, que Cecchina est la fille d'un noble allemand, plus rien ne s'oppose à leur parfait amour.

Cambiale di matrimonio, La (la Lettre de change) farce en un acte de G. Rossini, sur un livret de G. Rossi. Première représentation : Venise, théâtre

San Moisé, 3 novembre 1810. «Le sentimental et le comique s'harmonisent dans *la Lettre de change* et ouvrent le chemin à une expérience que Rossini développera d'une façon vertigineuse, brûlant en moins de vingt ans les étapes que l'opera buffa avait mis plus d'un demi-siècle à parcourir» (Rognoni). RÉSUMÉ DE L'ACTION : un singulier contrat a été conclu entre le négociant Tobia Mill (*buffo*) et le marchand canadien Slook (*buffo*), lequel s'engage à épouser la jeune fille qui, à son arrivée, lui présentera la lettre de change que Tobia lui a adressée par la poste. Tobia pense lui faire remettre celle-ci par sa propre fille Fanny (*soprano*) qui, toutefois, est amoureuse du jeune Edward Milford (*ténor*). Slook, lorsqu'il découvre le penchant des deux jeunes gens, se résigne et endosse la lettre de change en faveur d'Edward, qui réussit à calmer la colère du vieux Tobia. PASSAGES PRINCIPAUX : Ouverture; Fanny, *Vorrei spiegarvi il giubilo;* Sextuor final : *Vi prego un momento.*

Campanello dello speziale → Campanello di notte, Il.

Campanello di notte, Il (la Sonnette de nuit) farce en un acte; livret et musique de G. Donizetti. Cette œuvre fut souvent représentée sous le titre de *la Sonnette de l'épicier.* Première représentation : Naples, Teatro Nuovo, 7 juin 1836. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré du vaudeville français *la Sonnette de nuit* de Brunswick, Llérie et Trom. Don Annibale Pistacchio (*basse*), pharmacien napolitain, épouse Serafina (*soprano*). Enrico (*basso*), cousin de Serafina, trouble leur nuit de noces par toutes sortes de farces et de plaisanteries.

Campiello, Il (la Place) opéra en trois actes de E. Wolf-Ferrari, sur un livret de M. Ghisalberti, tiré de la comédie du même nom de Goldoni (1756). Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 11 février 1936. Plus encore que dans *I Quattro Rusteghi* et dans les *Donne curiose,* écrits précédemment, la conception du jeu typique de Goldoni et de l'opera buffa domine dans cet opéra. Habile transposition de formules du XVIII^{e} siècle, *le Campiello* témoigne d'un sens théâtral raffiné et atteint aux sommets du genre. RÉSUMÉ DE L'ACTION : sur une petite place *(campiello)* à Venise, un jour de carnaval, ont lieu, entre les allées et venues des gens du quartier, les bavardages et les amusements d'une journée de fête, les intrigues matrimoniales des vieilles filles et des veuves qui, à la fin de la journée, seront toutes casées; Gasparina (*soprano*), gracieuse et affectée, épousera le beau chevalier napolitain rencontré le matin même, Astolfi (*baryton*), avec l'approbation de son oncle, le sévère Fabrizio (*basse*). Lucieta (*soprano*), épouse le soir même son fiancé Anzoleto (*basso*); tandis que Gnese (*soprano*) devra encore attendre deux ans avant de s'unir à Zorzeto (*ténor*). Durant le final éclate une discussion provoquée par une allusion de Cate (*mezzo-soprano*), mère de Lucieta. Le chevalier Astolfi ramène le calme et Gasparina, qui s'apprête à partir, adresse un tendre adieu au cher *campiello* où elle a vécu des jours heureux.

Capricci di Callot, I (les Caprices de Callot) comédie en un prologue et trois actes, musique et livret de G.F. Malipiero. Première représentation : Rome, théâtre de l'Opéra, 24 octobre 1942. Elle tire son inspiration des *Bals de Sfexanie,* vingt-quatre gravures de Jacques Callot, et de *la Princesse Brambilla,* de E. Hoffmann. RÉSUMÉ DE L'ACTION : quatre couples de masques dansants annoncent le carnaval. La petite couturière Giacinta *(mezzo-soprano)* est en train de coudre un habit princier, qu'elle va porter pour éblouir son fiancé Giglio (*ténor*), acteur désargenté. Sur le Corso, à Rome, au beau milieu du Carnaval, le Piccolo Vecchio et Ciarlatano jouent un bon tour aux deux amoureux, puis finissent par en célébrer les noces devant une table somptueusement dressée.

Capuleti e i Montecchi, I (les Capulets et les Montaigus) tragédie lyrique en deux actes de V. Bellini, sur un livret de F. Romani. Première représentation : Venise, théâtre de la Fenice, 11 mars 1830. Il existait déjà une *Giuletta e Romeo,* œuvre connue de N. Zingarelli, lequel avait été le maître de Bellini à Naples. Selon ce que rapporte F. Florimo, ami et biographe de Bellini, le musicien, se mettant immédiatement à la composition de l'opéra pour ne rien perdre du peu de temps qui était mis à sa disposition par l'imprésario, voulut écrire à son vieux maître pour lui demander de pardonner son audace. Par ailleurs, il faut signaler que le même livret ayant déjà été mis en musique cinq ans auparavant (1825) par N. Vaccai, l'air de Roméo *Ah! se tu dormi svegliati,* point culminant du final de ce dernier opéra, fut substitué à la page analogue de l'opéra de Bellini par la Malibran, à Bologne, en octobre 1832, quand celle-ci y chanta le rôle de Juliette. Par la suite, ce changement fut adopté, pendant longtemps, par d'autres chanteurs, puisqu'il figure encore dans une édition du livret de 1931. L'écriture de ce cinquième opéra de Bellini témoigne, sous bien des aspects, de cette pureté lyrique qui va caractériser la production ultérieure du compositeur. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le livret s'écarte à tel point de la tragédie de Shakespeare qu'il est permis de se demander si celle-ci en a constitué réellement la source. ACTE I. Durant une réunion des chefs du parti guelfe à Vérone, dans la maison de Capellio Capulet (*basse*), celui-ci promet sa fille Giulietta (*soprano*) en mariage à Tebaldo (*ténor*). Il espère, ce faisant, avoir trouvé celui qui vengera son fils, tué par Romeo Montecchi. Les protestations de Frère Lorenzo (*basse*), confesseur de Giulietta, qui fait observer que la jeune fille n'est pas encore mûre pour le mariage, sont vaines. En vain aussi, à son tour, Romeo (*contralto*), se présente, sous un déguisement, chez les Capuleti, porteur d'un message de paix de la part des Montecchi. Capellio ne veut pas entendre raison. Cependant, Giulietta, passionnément éprise de Romeo, rencontre son amoureux, avec la complicité de Frère Lorenzo. Romeo, condamné à l'exil, demande à Giulietta de s'enfuir avec lui. Mais Giulietta, qui ne veut pas manquer au devoir filial, refuse. Les fêtes nuptiales commencent donc, mais elles sont interrompues par Romeo, qui provoque une rixe générale. Romeo propose encore une fois la fuite à son aimée, mais en vain. ACTE II. Frère Lorenzo dit à Giulietta que la seule façon d'éviter le mariage avec Tebaldo est de boire une potion de sa composition, qui la fera tomber dans un sommeil apparemment mortel. Quand Capellio, peu après, l'invite à se préparer pour les noces, elle boit en cachette le somnifère. Romeo et Tebaldo, qui allaient se battre en duel, s'arrêtent en voyant passer le convoi funèbre de Giulietta. Plus tard, Romeo, après être

descendu dans le souterrain où se trouve le sépulcre des Capuleti et avoir congédié les amis qui l'avaient accompagné, s'empoisonne. A ce moment Giulietta s'éveille et, tout d'abord, pense que Romeo est à côté d'elle parce qu'il a été averti par Frère Lorenzo de ce qui allait se passer. Quand elle se rend compte que Romeo est sans vie, elle tombe morte à son tour sur son corps. Il ne reste plus à Capellio, accouru avec Lorenzo, qu'à maudire l'obstination insensée qui lui a fait provoquer une tragédie. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Tebaldo, *È' serbata a questo acciaro*; Romeo, *Se Romeo t'uccise un figlio...La tremenda ultrice spada* (air et cabaletta avec les variations rossiniennes); Giulietta, *Oh! quante volte, oh! quante* • Acte II : Romeo, Giulietta et Chœur, *Deh! tu, bell'anima.*

Cardillac opéra en trois actes de P. Hindemith, sur un texte de F. Lion. Première représentation : Dresde, Staatsoper, 9 novembre 1926. Nouvelle version en quatre actes : Zurich, Schauspielhaus, 20 juin 1952. Bien que le livret s'inspire du conte *Madame de Scudéry*, de E.T.A. Hoffmann, extrait du recueil intitulé *les Soirées des frères Serapion,* la musique de Paul Hindemith est en réaction contre le romantisme, et aussi contre l'expressionnisme, qui en avait été une sorte de prolongement. Elle affirme la tendance de l'auteur à l'«objectivisme» néo-classique, dans l'esprit de la «Gebrauchsmusik», qui refuse tout attribut psychologique ou émotif au langage musical. Le thème hoffmannien ne semble donc avoir été choisi que comme prétexte pour une construction rigoureusement formelle. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Cardillac (*baryton*) est un orfèvre prodigieux dont tout Paris admire les chefs-d'œuvre. Mais tout Paris parle aussi de plusieurs crimes atroces. D'emblée, nous assistons au meurtre mystérieux d'un chevalier (*ténor*) qui venait d'offrir à sa dame un bijou de Cardillac, que l'assassin a emporté dans sa fuite. Cardillac sait que ses joyaux sont liés aux crimes, mais il continue à les créer en toute sérénité, avec l'assistance de sa fille (*soprano*), éprise d'un officier (*basse*). Le roi, en personne, rend visite à l'orfèvre, qui manifeste un attachement trouble, délirant, à ses créations. L'officier fiancé à sa fille commence à nourrir de sinistres soupçons. Cardillac apparaît finalement en scène, masqué, se préparant pour un nouveau crime. Après d'autres vicissitudes, il finit par être découvert et tué par la foule. L'officier, qui avait en vain tenté de le sauver, serre contre lui la fille du mort et en célèbre ainsi la mémoire : Cardillac a été «un héros fou, fasciné par sa création».

Carmen drame lyrique en quatre actes de G. Bizet, sur un livret de H. Meilhac et L. Halévy. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra-Comique, 3 mars 1875. «Comme toujours après les années soixante, Bizet tente avant tout, dans *Carmen,* de peindre la couleur locale. Et comme toujours — à l'exception de *l'Arlésienne* — il ne part pas d'un véritable folklore; à la musique espagnole, il n'emprunte que quelques rythmes. (...) La nouveauté radicale consiste dans le fait que, à la différence de l'orientalisme des *Pêcheurs de perles* (...) et d'innombrables opéras français du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, l'espagnolisme de *Carmen* ne réside ni dans la couleur ni dans l'exotisme. Non seulement il exerce une fonction dramatique précise, mais il va jusqu'à conditionner le réalisme de l'ambiance, qui oriente automatiquement tout le travail sur un plan vers lequel le rapport avec la réalité est bien plus direct et plus immédiat, jamais encore expérimenté dans toute l'histoire de l'opéra.» (F. d'Amico). Le sujet est tiré très librement de la nouvelle de Prosper Mérimée. Parmi les modifications notables, on remarque celles du caractère de Don José, grossier et cruel bandit dans le roman, et l'introduction des personnages de Escamillo et Micaela. Bizet lui-même collabora au livret en écrivant, entre autres, les paroles de la habanera. La *Carmen* de 1875 présentait les caractéristiques requises par l'opéra-comique, à savoir le dialogue parlé; mais par la suite une partie de ce même dialogue fut adaptée en récitatif instrumental par le compositeur E. Guiraud, et l'autre partie fut supprimée. C'est sous cette dernière forme que *Carmen* est représentée aujourd'hui, même si certains théâtres ont proposé récemment un retour à la version originale, avec des récitatifs parlés. Les premières représentations de l'œuvre furent accueillies avec froideur et Bizet, mort trois mois après la première, ne put assister à son triomphe. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. La scène se déroule sur une place de Séville. La jeune Micaela (*soprano*) attend la relève de la garde du régiment de dragons pour pouvoir parler avec Don José, mais elle est obligée de s'éloigner à cause des attentions insolentes des militaires. Survient Don José (*ténor*). A peine a-t-il fini de contrôler la relève de la garde que, sur la place, font irruption les cigarières qui sortent de la fabrique voisine et, parmi elles, Carmen (*mezzo-soprano*), gaie et provocante, qui laisse Don José comme ensorcelé. Elle lui jette une fleur, et José en est à ce point troublé qu'il prête à peine l'oreille à ce que lui dit Micaela qui, revenue sur ses pas, lui apporte le salut de sa mère. Une rixe éclate entre les cigarières, et Carmen, la plus agressive, est appréhendée. Mais José, ayant obtenu d'elle la promesse d'en être aimé, l'aide à s'enfuir. ACTE II. Deux mois après, dans la taverne de Lillas Pastia, rendez-vous de contrebandiers, Carmen décline les propositions amoureuses du torero Escamillo (*baryton*), car elle aime José, qui vient de sortir de la prison à laquelle il avait été condamné pour avoir favorisé sa fuite. Pour la même raison, elle refuse de se joindre à un groupe de contrebandiers. Mais voici qu'arrive José, qui conserve toujours la fleur que Carmen lui avait donnée. On entend la fanfare qui sonne la retraite. José, moqué et excité par Carmen, hésite à la quitter. Quand le lieutenant Zuniga (*basse*) lui ordonne de rentrer à la caserne, José se rebelle et lève son épée contre lui. Les contrebandiers les séparent, mais José suivra désormais, avec Carmen, les hors-la-loi. ACTE III. Dans les montagnes, au bivouac des contrebandiers. Les cartes prédisent à Carmen une mort prochaine, et à José le même sort, tout de suite après elle. Micaela survient, sans qu'on l'aperçoive, à la recherche de José. Au même moment apparaît Escamillo qui, sur-le-champ, affronte son rival. Carmen les sépare et Escamillo s'éloigne, mais désormais la gitane est conquise. José, qui l'a deviné, la menace. Mais, quand Micaela est découverte et lui révèle que sa mère est mourante, José la suit. ACTE IV. La plaza de Toros à Séville. Carmen est désormais la maîtresse d'Escamillo, et ne prend pas garde à José, malgré les avertissements de ses amies.

Alors qu'elle va rejoindre les arènes, José s'avance, en loques et désespéré. Ses supplications demeurent vaines. Carmen enlève de son doigt la bague qu'il lui avait donnée et la lui jette. Pendant que la foule applaudit Escamillo victorieux, José tue Carmen d'un coup de poignard, et se constitue prisonnier. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Carmen, *L'amour est un oiseau rebelle* [refrain : *L'amour est enfant de Bohême*] *(habanera);* José et Micaela, *Parle-moi de ma mère;* Carmen, *Près des remparts de Séville (séguedille)* • Acte II : Carmen, *Les tringles des sistres*; Escamillo et chœur, *Votre toast, je peux vous le rendre;* José, *La fleur que tu m'avais jetée;* Carmen, *Là-bas dans la montagne* • Acte III : Carmen, *Voyons, que j'essaie à mon tour;* Micaela, *C'est des contrebandiers;* José, *Ah! Je te tiens, fille damnée* • Acte IV : Carmen et José, *C'est toi? C'est moi!*

Carmina Burana œuvre théâtrale de C. Orff, sur des textes médiévaux (*Codex Latinus 4660* de Beuren, d'où «burana») écrits en latin, en vieil allemand et en vieux français. Première représentation : Francfort, Staatsoper, 8 juin 1937. Les *Carmina* font partie du tryptique théâtral des *Trionfi*, composé par Orff en plusieurs fois, comprenant *Catulli carmina* et *Trionfo d'Afrodite.* Il n'y a pas de trame dans cette œuvre, que l'on pourrait également appeler cantate pour la scène, et qui porte en sous-titre : *Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae.* Elle nécessite la participation de deux solistes (*soprano* et *baryton*), d'autres solistes secondaires, de deux chœurs, d'un grand orchestre, de mimes et de danseurs. RÉSUMÉ DE L'ACTION : après le prologue dans lequel est invoquée la déesse Fortune, et sous la roue symbolique de laquelle défilent les acteurs du «grand théâtre du monde», emblèmes des différents destins individuels, la première partie célèbre la *Veris laeta facies* (Le joyeux aspect du printemps). Dans la seconde partie, intitulée *In taberna* (Dans la taverne), prédominent les chants d'étudiants célébrant l'amour. Dans la troisième partie (*Cour d'amours*), après un chœur de remerciement à la jeune fille (*Ave, formosissima*) le chœur du début, en hommage à la déesse Fortune, est repris.

Carrière du libertin, La → Rake's progress, The

Casse-Noisette ballet en deux actes d'après un récit d'E.T.A. Hoffmann; musique de P. I. Tchaïkovski. Première représentation : Saint-Pétersbourg, théâtre Mariinski, 5 décembre 1892. Chorégraphie : L. Ivanov. Le ballet fût initialement préparé par M. Petipa, qui fournit de nombreuses suggestions à Tchaïkovski. Avant qu'il ne fut représenté, en mars 1892, la Société impériale de musique exécuta avec un immense succès la *Suite* symphonique, qui devint aussitôt célèbre dans le monde entier. Comme les autres ballets de Tchaïkovski, *Casse-Noisette* est une œuvre importante dans l'histoire de la danse moderne. Il faut rappeler que Tchaïkovski fut l'un des premiers à utiliser, dans *Casse-Noisette*, le célesta, instrument inventé par V. Mustel à Paris, en 1886. RÉSUMÉ DE L'ACTION : nous sommes au début du XIX^e siècle. ACTE I. Le riche maire Stahlbaum organise, pour la veillée de Noël, une belle fête pour ses amis et leurs enfants. Les petits s'amusent, dansent et attendent leurs cadeaux. Arrive un vieil ami de la famille, Monsieur Drosselmeyer, qui amuse les enfants avec des tours de passe-passe et offre à Clara, la fille du maire, un casse-noisette; mais son frère Fritz, de dépit, le brise. Drosselmeyer intervient et répare le casse-noisette. Les autres invités arrivent mais Clara, très fatiguée, s'endort sur une chaise et rêve. Tout prend des proportions gigantesques : la pièce, l'arbre de Noël, les meubles et une armée de souris, qui tentent de voler le casse-noisette. Clara le défend en jetant ses poupées contre les souris et le casse-noisette devient un être vivant commandant une petite armée. Les souris ont bien vite raison d'une compagnie de hussards et d'une compagnie de marins. A la fin, il ne reste plus que le casse-noisette et le roi des souris, mais Clara lance son soulier et abat le roi, tandis que le casse-noisette se transforme en un beau prince • ACTE II. Clara et son prince arrivent dans une grotte enchantée (*grand pas de deux*) mais pleine de chauves-souris, qui ne sont autres que la famille et les amis de Clara. La grotte devient le petit théâtre de Clara où dansent ses poupées (*valse des fleurs*). Le rêve s'achève. Clara est réveillée par ses parents à la fin de la fête. Tout le monde s'en va et Clara pense, heureuse, à son aventure.

Cavalerie légère → Leichte Kavallerie.

Cavalleria rusticana opéra en un acte de P. Mascagni, sur un livret de G. Targioni-Tozzetti et de G. Menasci, tiré de la nouvelle du même nom de G. Verga. Première représentation : Rome, Teatro Costanzi, 17 mai 1890. Avec cet opéra, qui allait être rapidement considéré comme le «manifeste» du vérisme en musique, Mascagni remporta le premier prix d'un concours institué par l'éditeur Sonzogno. Un succès immédiat et enthousiaste le rendit célèbre du jour au lendemain. En une heure un quart à peine, *Cavalleria rusticana* offre une synthèse magistrale entre l'effusion mélodique et l'élan dramatique, la spontanéité de la parole et l'unité stylistique. Lors des représentations, *Cavalleria rusticana* a souvent été jumelée avec *Pagliacci* de R. Leoncavallo, au point de constituer, à une certaine époque, le couple le plus populaire du répertoire lyrique mondial. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se situe dans un village sicilien, à la fin du XIX^e siècle, le matin du jour de Pâques. Turiddu (*ténor*), de retour du service militaire, a appris que Lola (*mezzo-soprano*), dont il a été — et est toujours — éperdument amoureux, est devenue l'épouse du charretier Alfio (*baryton*). Il a tenté de se consoler auprès de Santuzza (*soprano*), qu'il a séduite, mais que maintenant il néglige. Celle-ci, désespérée, ne se résigne pas à l'abandon, mais elle est repoussée avec impudence après un affrontement avec son amant. Folle de jalousie et de douleur, Santuzza révèle à Alfio que Lola lui est infidèle. Au sortir de l'église, Turiddu invite ses amis à boire un verre au cabaret tenu par sa mère, Lucia *(contralto)*. Là, Alfio le provoque en un duel à mort. Avant de s'éloigner, celui-ci demande à sa mère de le bénir et de protéger Santuzza. Peu après, derrière l'église, les deux rivaux se battent. Le cri d'une villageoise — «On vient de tuer Turiddu!» — annonce le tragique résultat du duel campagnard. PRINCIPAUX AIRS : Turiddu, *O Lola ch'ai di latti la cammisa* (sicilienne); Chœur, *Gli aranci olezzano;* Alfio, *Il cavallo scalpita;* Santuzza, Lucia et Chœur, *Inneggiamo, il Signor non è morto;* Santuzza, *Voi lo sapete, o mamma;* Santuzza et Turiddu, *Tu qui? Santuzza?*, Lola, *Fior di Gaggiolo;* Turiddu et Santuzza, *Ah! lo vedi, che hai tu detto...?;*

Santuzza et Alfio, *Oh! il Signore vi manda, compar Alfio*; Intermezzo; Turiddu et Chœur, *Viva il vino spumeggiante* (toast); Turiddu, *Mamma, quel vino è generoso* (adieu à sa mère).

Cendrillon ballet en trois actes, sur un livret de Nikolaï Volkov, inspiré du conte de Perrault, musique de S. Prokofiev. Chorégraphie de R. Zakharov. Scènes et costumes de P.W. Williams. Première représentation : Moscou, théâtre du Bolschoï, 21 novembre 1945. Interprètes principaux : G. Ulanova et M. Gabovitch. Le sujet de ce conte célèbre a toujours tenté les chorégraphes, en raison de la facilité avec laquelle il peut être adapté à la pantomime et à la danse. Après la première à Moscou en 1945, il y eut de nombreuses autres versions en Union soviétique et à l'Ouest. Une de celles-ci fut représentée au théâtre Kirov de Léningrad, avec la chorégraphie de C. Serghiev (également interprète avec la protagoniste Natalia Dudinskaia). Par la suite le ballet reparut sur la scène du théâtre de Kiev (1949), puis à Riga (1954), et dans bien d'autres villes de l'Union soviétique. Il faut tout particulièrement rappeler le spectacle monté à Londres, par le Sadler's Ballet (aujourd'hui Royal Ballet), à Covent Garden, à Londres, en 1948, avec la chorégraphie de F. Ashton, les décors et costumes de J.-D. Malclès et, comme interprète principale, M. Shearer, qui remplaça Margot Fonteyn, indisponible. Cette dernière reprit le rôle, le 25 février 1949, à Londres, et, quelques mois après, en alternance avec M. Shearer, au Mai musical de Florence. Détail curieux : dans cette version, que l'on peut considérer comme «princeps» par rapport à celles qui l'ont suivi, les rôles des demi-sœurs sont échus à deux danseurs, selon les canons humoristiques de la pantomime anglaise traditionnelle (Ashton lui-même et R. Helpmann). Le ballet fut monté pour la première fois à la Scala de Milan en décembre 1955, avec la chorégraphie d'A. Rodriguez, décors et costumes d'A. Beaurepaire, l'interprétation de V. Verdy et G. Perugini, puis de Carla Fracci pour ses débuts sur la scène. C'est finalement comme ballet romantique que la *Cendrillon* de Prokofiev, comme *Roméo et Juliette*, est entrée dans le répertoire contemporain. La qualité de la musique est naturellement de grande importance, car elle a rejeté dans l'ombre les partitions sur le même sujet qui l'avaient précédée. Tout en se soumettant aux nécessités de la danse et à ses formes obligées, c'est la variété des rythmes, comme toujours chez Prokofiev, dominant par une subtile pointe d'ironie, qui affleure au-dessus de la chaude veine mélodique. Résumé de l'action : alors que les demi-sœurs de Cendrillon, les préférées de sa mère, se préparent pour le grand bal que le prince va donner dans son palais, une mendiante entre en scène, qui demande l'aumône. Cendrillon lui remet un quignon de pain. Restée seule après le départ de ses demi-sœurs, Cendrillon voit réapparaître la vieille mendiante qui se révèle être une bonne fée et qui la fait conduire, dans un carrosse doré, à la fête où le prince dansera avec elle. Minuit sonne, et l'enchantement prend fin (*Danse de minuit*). Cendrillon, en s'enfuyant, perd un de ses petits souliers. Le prince part à la recherche de la jeune fille dans le monde entier (*Danses exotiques*). Retrouvée finalement dans sa propre maison, où ses demi-sœurs ont en vain tenté de chausser le petit soulier, Cendrillon épouse le prince (*pas de deux final*).

Cendrillon → Cenerentola, La.

Cenerentola, La (Cendrillon) opera buffa en deux actes de G. Rossini, sur un livret de J. Ferretti. Première représentation : Rome, Teatro Valle, 25 janvier 1817. Le musicien s'était engagé par contrat à remettre, dans le mois qui en suivrait la signature, un opera buffa terminé pour le début du carnaval. Or deux jours avant Noël 1816, Rossini, hôte de l'imprésario Cartoni, en était encore à la recherche d'un sujet, exactement comme cela avait déjà été le cas, l'année précédente, avec le *Barbier de Séville*. Il lui fut fourni par J. Ferretti, qui écrivit un livret à partir du célèbre conte de Perrault. «Celui-ci voulut écarter de l'histoire bien connue ce qu'elle avait d'invraisemblable, le surnaturel, pour la ramener à une comédie ne comportant que des situations presque vraies. Il n'y réussit qu'en partie, à cause d'une veine comique insuffisante pour conférer une dimension psychologique authentique à ses personnages; toutefois il fournit au musicien les éléments pour créer de fantastiques équilibres entre réalité et fable, farce et comédie, d'où résultent des perspectives surréelles au travers desquelles le comique acquiert des significations inconnues. Même la veine amoureuse et sentimentale, rare dans les opéras rossiniens, permet à l'inspiration d'atteindre des sommets inusités» qui «s'opposent d'une manière heureuse à la bouffonnerie de Don Magnifico et de Dandini. La projection de ces équilibres se retrouve dans les morceaux d'ensemble, si nombreux dans *Cendrillon* : non pas statiques, synthèse expressive d'épisodes déjà survenus, mais dynamiques, par lesquels l'action progresse et se développe». Ainsi s'exprime, à la lumière de nouveaux éléments, Alberto Zedda, auteur d'une révision critique moderne de *Cenerentola*, dans le cadre des activités de l'Institut d'Etudes rossiniennes de Pesaro. Résumé de l'action : ACTE I. Alidoro (*basse*), chargé par le prince Don Ramiro (*ténor*) de lui trouver une épouse, se présente chez Don Magnifico (*buffo*), déguisé en mendiant. Seule parmi les filles de ce dernier, Cenerentola (*contralto*), la délaissée, fait preuve de compassion à son égard. Les deux autres, Clorinda (*soprano*) et Thisbe (*mezzo-soprano*), tout à leur toilette, le chasseraient volontiers de chez elles si, à ce moment, n'arrivait un groupe de cavaliers pour annoncer que le prince Ramiro passera les prendre pour les emmener dans son palais, où aura lieu une réception au cours de laquelle il choisira son épouse. Clorinda et Thisbe exultent, alors que Don Magnifico voit déjà ses finances mal en point remises à flot. Mais Don Ramiro, informé de la situation par Alidoro, se présente sous les traits du valet Dandini (*basse*), et ce dernier sous ceux de son maître. Clorinda et Thisbe font tout ce qu'elles peuvent pour attirer l'attention du faux Ramiro, tandis que le prince est frappé par la grâce de Cenerentola. Quand il la voit maltraitée par Don Magnifico parce qu'elle a exprimé le désir d'aller au bal, Ramiro, désormais épris, la défend. Don Magnifico, nommé surintendant des caves royales, est satisfait et convaincu que, pour lui, les choses vont le mieux du monde. En réalité, le prince et Dandini ont des opinions bien différentes de celles du vaniteux baron au sujet de l'avenir de ses filles stupides. La fête est à son comble quand entre une belle inconnue, vêtue d'une robe d'une splendeur jamais vue. Toutes les personnes présentes sont frappées par sa ressemblance avec Cenerentola, et

Don Ramiro ne peut la quitter des yeux. Qui peut-elle être? La curiosité le dispute à la stupeur. ACTE II. Don Magnifico est en proie à un doute atroce. Si l'inconnue était Cenerentola et si c'était elle que choisissait Don Ramiro, il serait lui-même obligé d'avouer qu'il a dissipé la part de patrimoine qui revenait à celle-ci. Mais Clorinda et Thisbe, sûres d'elles-mêmes, le rassurent. Cenerentola, de son côté, avoue à Dandini qu'elle n'a pas envie de devenir princesse, car elle est amoureuse de son valet. Don Ramiro ne cache pas sa joie, mais la sage Cenerentola le retient en l'invitant à ne la revoir que lorsqu'il sera bien sûr de ses sentiments. Pendant ce temps, Dandini a révélé son déguisement à Don Magnifico. Furieux, à cause de la cuisante désillusion qu'ils viennent d'éprouver, ce dernier et ses filles rentrent chez eux, où ils retrouvent Cenerentola affairée, comme si rien ne s'était passé. Plus tard, Alidoro, pour hâter la conclusion de l'idylle, provoque un léger accident au carrosse du prince, près de la maison de Cenerentola. Ainsi Ramiro peut-il la revoir et reconnaître en elle la belle inconnue, tandis que la jeune fille découvre que le prétendu valet n'était autre que le prince lui-même. Après l'annonce de ses noces, Cenerentola pardonne et embrasse en souriant Don Magnifico et ses demi-sœurs; rien ne manque au triomphe de la bonté. PRINCIPAUX PASSAGES • Ouverture [reprise de *la Gazzetta,* composée l'année auparavant] • Acte I : Don Magnifico, *Miei rampolli femminini*; Don Ramiro et Cenerentola, *Un soave non so che*; Dandini, *Come un'ape ne'giorni d'aprile*; Quintette, *Signore, una parola*; Alidoro, *Là del ciel nell'arcano profondo* (composé par Rossini en 1820 pour la basse Gioacchino Moncada, à la place de «*Vasto teatro è il mondo*», de faible valeur musicale, attribué au compositeur romain Luca Agolini); Morceau d'ensemble final • Acte II : Don Magnifico, *Sia qualunque delle figlie*; Don Ramiro, *Si', ritrovarla io giuro*; Dandini et Don Magnifico, *Un segreto d'importanza*; Sextuor, *Che sarà!;* Cenerentola, *Nacqui all'affanno e al pianto...Non più mesta accanto al fuoco.*

Château de Barbe-Bleue, Le (*Kékzsakállú Herceg Vára, A*) opéra en un acte de B. Bartók, sur un livret de B. Balázs. Première représentation : Budapest, 24 mai 1918. Composé en 1911, c'est le seul opéra écrit par Bartók, expression accomplie de l'impressionnisme symbolique, bien qu'il précède de peu le révolutionnaire *Allegro barbaro* pour piano, également de 1911. Ce n'est pas un hasard si le livret tire son origine d'un drame de Maeterlinck, auteur du *Pelléas et Mélisande* mis en musique par Debussy. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se déroule dans l'atrium du château de Barbe-Bleue (*basse*). Après un prologue où le Bardo (*récitant*) explique la légende et ce qu'elle symbolise, Judith (*mezzo-soprano*) fait son entrée avec Barbe-Bleue qu'elle vient d'épouser, contre la volonté rageuse de sa famille. L'atrium est glacial et sombre. Sept portes fermées donnent sur la salle, et Judith demande gaiement à son mari de pouvoir les ouvrir pour avoir plus de lumière. Ayant obtenu les clés, elle ouvre la première porte et découvre une chambre rouge de torture, pleine de lames et de crochets. La deuxième donne sur une salle d'armes tachée de sang. Il y a du sang aussi sur les joyaux de la troisième, celle du trésor. Et du sang s'écoule de la rose que Judith cueille dans le jardin secret, derrière la quatrième porte. La cinquième s'ouvre grande sur les immenses propriétés de Barbe-Bleue, qui en fait don à Judith, et la conjure, en vain, de renoncer à sa curiosité. Elle ouvre également la sixième porte, derrière laquelle s'étend un lac immobile provenant «de larmes», explique Barbe-Bleue. Mais Judith, qui a pourtant compris la signification de ce qu'elle a vu, court à sa perte et à celle de son amour : elle ouvre la septième porte, d'où sortent les précédentes épouses de Barbe-Bleue, semblables à des spectres. Le tour de Judith est maintenant venu : elle va rejoindre les autres. A peine a-t-elle franchi le seuil défendu que les sept portes se referment, et Barbe-Bleue demeure seul sur la scène.

Chauve-Souris, La → Fledermaus, Die.

Chevalier à la rose, Le→ Rosenkavalier, Der.

Chout (le Bouffon) légende en six tableaux, tirée d'une fable particulièrement chère à Diaghilev, musique de S. Prokofiev. Chorégraphie de T. Slavinski et M. Larionov. Première représentation : Paris, théâtre de la Gaîté-Lyrique, 17 mai 1921. Compagnie des Ballets russes de Diaghilev. Interprètes principaux : T. Slavinski, L. Sokolova. La complexité d'une partition qui ne concédait rien au goût courant et des décors à tendance cubiste, furent la cause d'un échec retentissant de ce ballet qui, aujourd'hui encore, n'a pas eu la réhabilitation qu'il mérite, et qui est rarement représenté. *Chout* ne fut repris que le 16 avril 1932 à Monte-Carlo, dans la chorégraphie de B. Romanov. En Italie, il faut rappeler la version de A. M. Milloss au Mai musical de Florence, en 1950. RÉSUMÉ DE L'ACTION : un bouffon réussit à convaincre six de ses amis bouffons que son fouet a le pouvoir de faire ressusciter les morts, et il en donne la démonstration avec la complicité de sa femme. Les bouffons achètent le fouet, tuent leurs femmes, puis tentent en vain de les faire revenir à la vie. Ils se mettent alors à la recherche de l'imposteur qui se cache chez sa sœur. Ils emmènent celle-ci chez eux, en guise de servante. Survient un marchand qui voudrait l'épouser. Le bouffon s'enfuit et revient avec des gardes pour réclamer de l'argent pour le dédommager de la disparition de sa sœur.

Clemenza di Tito, La (la Clémence de Titus) opera seria en deux actes de W.A. Mozart, sur un livret de C. Mazzolà, tiré du drame du même nom de Métastase. Première représentation : Prague, Théâtre national, 6 septembre 1791, pour le couronnement de l'empereur Léopold II comme roi de Bohême. Dans la production mozartienne, la *Clemenza di Tito* est considérée comme une parenthèse; toutefois «elle renferme quelques airs traditionnels qui, du point de vue musical, figurent parmi les plus beaux que Mozart ait jamais écrits. Mais il s'agit d'une concession momentanée à l'esthétique conventionnelle de l'opera seria, dont il s'était déjà libéré et qu'il s'était amusé à railler avec l'air solennel de Fiordiligi dans *Così fan tutte*» (Mila). RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Vitellia (*soprano*), fille de Vespasien détrôné, a ourdi un complot pour assassiner Titus (*ténor*), qui a refusé ses avances car il aime l'impopulaire Bérénice. Vitellia a choisi comme instrument de sa vengeance Sextus (*contralto*), amoureux d'elle, et elle est sur le point de mettre son plan à exécution lorsqu'arrive la nouvelle que l'Empereur a éloigné

Bérénice de Rome. Les espoirs rallumés de la jeune femme sont vite déçus. Titus décide d'épouser Servilia (*soprano*), sœur de Sextus, laquelle aime Annius (*mezzo-soprano*). Lorsqu'il apprend les véritables sentiments de Servilia, Titus renonce à la main de celle-ci. Mais le plan meurtrier de la jalouse Vitellia est désormais en cours d'exécution, et il est trop tard quand elle apprend de la bouche de Publius (*basse*), préfet du prétoire, que l'Empereur venait de porter son choix sur elle. Le Capitole est en flammes, et Sextus annonce à Vitellia désespérée qu'il a vu Titus tomber sous les poignards des conjurés. ACTE II. Il s'agit d'une fausse nouvelle : l'Empereur est sauf. Le Sénat condamne Sextus à mort, mais Vitellia, prise de remords, se présente dans l'amphithéâtre où les condamnés attendent leur exécution, et révèle qu'elle est la principale coupable. Suscitant l'allégresse générale, Titus accorde son pardon à tous les conjurés, préférant être aimé plutôt que craint. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Sextus, *Parto, parto, ma tu ben mio*; Soli et Chœur (final), *Deh conservate, o Dei* • Acte II : Vitellia, *Non più di fiori vaghe catene...*

Cloches de Corneville, Les opérette en trois actes de R. Planquette, sur un livret de Clairville et Gabet. Première représentation : Paris, théâtre des Folies-Dramatiques, 19 avril 1877. L'action se situe dans un petit village de Normandie, sous le règne de Louis XV, au moment du retour du marquis de Corneville dans le château de ses aïeux, après un exil pour raisons politiques. Un régisseur paresseux, qui a négligé ses devoirs, a fait courir le bruit que le château est peuplé de fantômes. A son retour, le marquis dévoile la supercherie, et découvre que la jolie nièce du régisseur, Germaine, est en réalité l'héritière de la fortune des comtes de Lucenay. Les deux jeunes gens convoleront en justes noces.

Combattimento di Tancredi e Clorinda, Il madrigal pour une action scénique de Cl. Monteverdi, tiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Première représentation : Venise, dans le palais du comte G. Mocenigo, durant le carnaval de 1624. C'est la première fois qu'apparaît — aussi bien dans les madrigaux de Monteverdi que dans les madrigaux en général — l'union entre la forme «rappresentativa» et le style «concitato» (animé) ; celle-ci, nous dit le compositeur, est le résultat «du conflit des passions qui agitent superbement l'âme». Et dans ce cas précis, il y avait «deux passions contraires à mettre en musique : la guerre, c'est-à-dire la prière, et la mort». RÉSUMÉ DE L'ACTION : c'est un épisode de la *Jérusalem délivrée* (Chant XII, vers 505-544), raconté par le texte original lui-même, qui assume ici la forme d'un personnage (*basse*). La belle Clorinda (*soprano*), revêtue de son armure de guerrier païen, tente une sortie nocturne dans le camp chrétien. Tancredi (*mezzo-soprano*) se trouve soudain devant elle, mais il ne peut reconnaître la belle ennemie qu'il aime depuis longtemps. Leur duel dure jusqu'à l'aube lorsque, enfin, Tancrède transperce Clorinde. A peine lui a-t-il enlevé son casque qu'il découvre, atterré, le visage de son aimée, dont il écoute les ultimes paroles de pardon et de paix.

Comte de Luxembourg, Le → Graf von Luxemburg, Der

Comte Ory, Le opera buffa en deux actes de G. Rossini, sur un livret de E. Scribe et M. Delestre-Poirson. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 20 août 1828. *Le Siège de Corinthe* et *Moïse* avaient obtenu à Paris un très grand succès et ouvert à Rossini les portes de l'Opéra, redevenu, avec la Restauration, l'Académie royale de Musique. La musique du *Comte Ory* apparut raffinée, ironique, méditée au point d'être accusée par certains d'être froide et artificielle, par concession envers le «goût français». En réalité *le Comte Ory* ouvrait de nouveaux horizons au vieil opera buffa : «plus de tuteurs et de pupilles, de soupirants et de jeunes femmes mariées à des vieillards ridicules, mais des femmes rusées et libertines qui savent mener le jeu avec une extrême habileté en créant, avec un hédonisme raffiné, la comédie dans la comédie (...) *Le Comte Ory* apporta à *l'esprit* français l'impulsion réaliste du vieil opera buffa et l'expérience mûrie de l'opéra dramatique rossinien, ouvrant ainsi la voie non seulement à la floraison de l'opéra-comique, mais également à celle de l'opérette dont Offenbach devait être l'expression la plus pénétrante et socialement la plus vive.» (Rognoni). RÉSUMÉ DE L'ACTION : une légende de Picardie, publiée en 1785 par Laplace, inspira à Scribe un *Comte Ory* en forme de vaudeville dont, par la suite, il tira un livret. ACTE I. La scène se déroule près du château de Formoutiers. Avec l'aide de son fidèle ami Raimbaud (*basse*), profitant de l'absence du seigneur de l'endroit, parti pour combattre en Terre sainte avec le duc Ory, le comte Ory (*ténor*), fils de ce dernier, s'est déguisé en ermite, dans l'espoir, grâce à cet expédient, de conquérir les faveurs de la belle et vertueuse sœur du comte de Formoutiers, Adèle (*soprano*). Raimbaud vante aux habitants de l'endroit les vertus du faux ermite, devin et savant incomparable. Parmi les paysans qui viennent demander aide et conseil à l'ermite se trouve l'ingénue Alice (*soprano*), qui aime sans espoir, et Ragonde (*contralto*), la gardienne du château, qui annonce à Ory la prochaine visite d'Adèle. Le but de la mise en scène est atteint. Mais avant Adèle se présentent Isolier (*mezzo-soprano*), page d'Ory et cousin d'Adèle, lui aussi en quête de conseils, — il est amoureux de sa belle cousine —, et le gouverneur d'Ory (*basse*), qui est à la recherche de son élève disparu depuis huit jours. Le gouverneur a immédiatement des soupçons quant à l'identité de l'ermite, mais Isolier, naïf et confiant, s'ouvre de son amour à son astucieux rival, allant jusqu'à lui demander de plaider sa cause auprès d'Adèle, puis à l'informer de son intention de pénétrer dans le château déguisé en femme pèlerin. Quand Adèle arrive, Ory, qui a pris un air fort sage et sévère, écoute le récit de ses peines, et puis déclare d'un ton sentencieux que sa mélancolie vient de l'amour et l'invite à ne pas demeurer insensible à ses appels, tout en la mettant en garde contre le perfide Isolier. Adèle, qui se sentait de l'attirance pour le page, est troublée par ces paroles, et accepte que l'ermite lui fasse escorte jusqu'au château. Mais le gouverneur survient et Ory est démasqué. La confusion augmente lorsqu'arrive la nouvelle du retour victorieux de Terre sainte du comte de Formoutiers. Mais Ory, nullement découragé, a déjà conçu un nouveau plan. ACTE II. Dans une salle du château. Il fait nuit, et un orage vient d'éclater. Adèle et ses dames sont en train de commenter, indignées, l'impudence d'Ory, quand, du dehors, on entend des appels à l'aide. Ragonde, qui

est allée s'informer, rapporte qu'il s'agit d'un groupe de femmes en pèlerinage qui, pensant être poursuivies par Ory, demandent l'hospitalité. Celles-ci sont accueillies au château, mais les dames ignorent que celles qu'elles croyaient être des femmes pèlerins ne sont autres qu'Ory et ses compères, auxquels s'est même joint le précepteur. Raimbaud se livre à une fructueuse expédition dans les caves du château, et organise un festin avec ses amis. Mais Isolier découvre le pot-aux-roses, se précipite chez Adèle, l'informe de ce qui est en train de se passer et se met d'accord avec elle pour rendre à Ory la monnaie de sa pièce. Assis dans une pièce obscure, Isolier fait semblant d'être Adèle, laquelle, dans l'ombre, lui prête sa voix quand il le faut. Ory tombe dans le piège sans le moindre soupçon. Au beau milieu de la farce, une sonnerie de trompettes annonce l'arrivée du comte de Formoutiers avec le duc Ory. Pour éviter la colère paternelle, Ory s'enfuit, humilié et penaud et, pendant que l'on fête le retour des guerriers, Adèle tombe dans les bras de son cousin. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : le Comte, *Que les destins prospères*; le Gouverneur, *Veiller sans cesse, craindre toujours*; Isolier et le Comte, *Une dame de haut parage*; la Comtesse, *En proie à la tristesse* • Acte II : le Comte et la Comtesse, *Ah, quel respect, Madame*; Raimbaud, *Dans ce lieu solitaire*; Le Comte, la Comtesse et Isolier, *A la faveur de cette nuit obscure.*

Condamnation de Lucullus, La → Verurteilung des Lucullus, Die.

Consul, The (le Consul) drame musical en trois actes, texte et musique de G.C. Menotti, version italienne de F. d'Amico. Première représentation : Philadelphie, Shubert Theater, 1er mars 1950. Par son thème d'une actualité brûlante, il est considéré comme une des œuvres les plus significatives de Menotti, même si musicalement il se rattache à un néo-vérisme facile. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se déroule à notre époque, dans un état policier d'Europe non précisé. ACTE I, SCENE I. John Sorel (*baryton*) fait partie d'un réseau clandestin de combattants pour la liberté. Blessé au cours d'un échange de coups de feu avec la police, il est contraint à fuir en abandonnant sa femme Magda (*soprano*), son petit garçon et sa mère (*contralto*). ACTE I, SCENE II. Magda s'adresse au Consulat d'un pays libre où John devrait s'être réfugié. Elle voudrait le rejoindre, mais elle se trouve devant un mur obtus d'impassibilité bureaucratique. ACTE II, SCENE I. Un mois a passé et Magda est encore aux prises avec les papiers et les formalités, tourmentée par l'Agent de la police secrète (*basse*) qui veut connaître les noms des camarades de John. Par l'un de ceux-ci, Assan (*baryton*), elle apprend que son mari n'a pas encore franchi la frontière. Il veut, avant de le faire, avoir la certitude que les membres de sa famille pourront le rejoindre. ACTE II, SCENE II. L'enfant est mort, la mère est mourante. Magda continue à attendre vainement dans les locaux du consulat, parmi les autres postulants. Quand enfin arrive son tour d'être reçue par le Consul, elle voit avec horreur l'Agent sortir du bureau de celui-ci. ACTE III. La mère aussi est morte. John n'y tient plus et veut revenir pour voir les siens. Assan en informe Magda. Celle-ci, dans une tentative désespérée pour sauver John, qui se ferait certainement prendre, décide de lui faire savoir que, désormais, il n'y a plus personne pour l'attendre, et elle se tue. Mais John, qui venait de revenir, est arrêté au consulat.

Contes d'Hoffmann, Les opéra en trois actes, prologue et épilogue, de J. Offenbach, sur un livret de J. Barbier et M. Carré, tiré de trois récits d'E.T.A. Hoffmann. Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 10 février 1881. C'est le seul grand opéra composé par Offenbach, qui meurt avant d'en terminer l'instrumentation, achevée par la suite par E. Guiraud. Malgré une certaine prolixité, c'est une œuvre de riche inspiration où s'harmonisent au mieux le fantastique et le sentimental, l'élément surnaturel et l'aspect satirique et grotesque. RÉSUMÉ DE L'ACTION : dans l'opéra, Hoffmann lui-même est à la fois narrateur et protagoniste de son univers fantastique. PROLOGUE. Dans une taverne à Nuremberg, le conseiller Lindorff (*baryton*) — l'une des quatre personnifications du mauvais génie du poète — intercepte la lettre que l'actrice Stella (*soprano*) envoie à Hoffmann. Ce dernier (*ténor*) arrive avec son ami Niklaus (*contralto*). Après une dispute avec Lindorff, le poète raconte trois de ses extraordinaires aventures amoureuses. ACTE I. Hoffmann aime Olympia (*soprano*), qu'il croit fille du physicien Spallanzani (*ténor*) : en réalité, c'est une poupée mécanique créée par le physicien avec l'aide du sorcier Coppélius (*baryton*). Lors d'un bal donné par Spallanzani, Hoffmann danse avec l'infatigable Olympia, mais Coppélius révèle la vérité et détruit la poupée pour se venger de Spallanzani. ACTE II. A Venise, chez la courtisane Giulietta (*soprano*). Esclave du démon Dappertutto (*baryton*), elle lui a promis de faire tuer son amant Schlemihl (*basse*). Séduit par elle, Hoffmann tue Schlemihl en duel mais, pendant ce temps, Giulietta s'est enfuie avec un autre amant, Pitichinaccio (*ténor*). ACTE III. A Munich, chez le conseiller et luthier Krespel (*basse*). Sa fille, Antonie (*soprano*), dont Hoffmann est amoureux possède une voix magnifique mais elle ne peut chanter, au risque de perdre la vie. Le diabolique Docteur Miracolo (*baryton*) la persuade de chanter et Antonie meurt aussitôt après. EPILOGUE. Dans la taverne, Hoffmann dort, rompu par le vin qu'il a bu, croyant à la trahison de Stella. Lindorff en profite et s'éloigne avec elle. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte II : Giulietta et Niklaus, *Belle nuit, ô nuit d'amour* (barcarolle); Dapertutto, *Scintille, diamant* • Acte III : Antonie, *Elle a fui, la tourterelle.*

Convive de pierre, Le (*Kamennyi gost'*) opéra en deux actes et quatre tableaux de A. S. Dargomyjski, sur un texte de Pouchkine. Première représentation : Saint-Pétersbourg, théâtre Mariinski, 16 février 1872 (selon l'ancien calendrier orthodoxe, correspondant au 28 février). L'œuvre, restée inachevée, fut terminée par C. Cui, orchestrée par Rimski-Korsakov, et représentée trois ans après la mort de son auteur. Musicalement fidèle à la «petite tragédie» de Pouchkine, Dargomyjski renverse les conventions du drame lyrique : il abolit les airs (sauf deux chansons espagnoles) et crée une nouvelle déclamation mélodique, adhérente à la langue russe, et soutenue par les instruments. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'histoire raconte l'entreprise de séduction obstinée menée par Don Juan (*ténor*) envers Donna Anna (*soprano*), veuve du Commandeur tué par lui. ACTE I, TABLEAU I.

Exilé de Madrid, Don Juan y revient secrètement. Après s'être introduit dans le cimetière où repose sa victime, il aperçoit sa veuve et décide de la faire sienne. TABLEAU II. Fête chez la cantatrice Laura, maîtresse de Don Juan. Le favori est maintenant Don Carlos, mais Don Juan le tue en duel et reprend sa maîtresse. ACTE II, TABLEAU III. Déguisé en moine, Don Juan fait la cour à Donna Anna au cimetière, devant le monument du Commandeur, et obtient un rendez-vous. Puis, pour mettre le comble à son amusement, il invite à dîner la statue de sa défunte victime, qui semble faire un signe d'acquiescement. TABLEAU IV. Don Juan porte la séduction à son terme en révélant à Donna Anna sa véritable identité. Quand celle-ci s'éloigne après l'avoir embrassé, survient la statue qui entraîne avec elle le réprouvé dans la mort.

Coppélia (ou *la Fille aux yeux d'émail*) action chorégraphique en deux actes et trois tableaux, sur un livret de Ch. Nuitter et A. Sain-Léon, tiré du conte de E.T.A. Hoffmann *l'Homme des sables*; chorégraphie de A. Saint-Léon; décors de Cambon, Despléchin et Lavastre; costumes de P. Lormier; musique de Léo Delibes. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 25 mai 1870. Interprètes principaux : G. Bozzacchi (Svanilda), E. Fiocre (Franz), F. Dauty (Coppélius). «Si *Giselle* représente la grande tragédie du ballet, *Coppélia* en est la grande comédie.» (Balanchine). *Coppélia*, chef-d'œuvre du chorégraphe Saint-Léon, montre un parfait équilibre entre la danse et la pantomime, une expression toujours plaisante dans les solos, un beau mouvement d'ensemble. La musique de Delibes, riche de motifs faciles et aimables et de morceaux à saveur populaire (qu'il suffise de rappeler les célèbres mazurkas et les czardas), a contribué au succès de ce ballet qui, aujourd'hui encore, est représenté dans le monde entier. Nombreuses ont été les reprises chorégraphiques, fidèles pour une bonne part à l'original représenté à l'Opéra de Paris, sans solution de continuité. Parmi celles-ci, la version de E. Martinez a fait le tour des principaux théâtres du monde (American Ballet Theater, Opéra de Rome, Scala de Milan, Arena de Vérone). RÉSUMÉ DE L'ACTION : Svanilda est jalouse de la belle Coppélia, dont Franz, son fiancé, est tombé amoureux (*variation de Svanilda et pas de deux*). Coppélia n'est qu'un automate fabriqué par Coppélius. Un jour, ce dernier perd la clé de son atelier. Svanilda la trouve, peut ainsi y pénétrer en compagnie d'amies aussi curieuses qu'elle, et découvrir tout un monde d'automates créés par le magicien. Ayant reconnu la poupée, Svanilda se substitue à elle en profitant d'une absence momentanée de Coppélius. Franz entre à son tour dans l'atelier. Coppélius lui fait boire un narcotique et tente d'infuser la vitalité du jeune homme à la poupée (toujours supposée telle). Svanilda seconde à tel point les intentions du magicien (*Danses espagnole et écossaise de Svanilda*) que celui-ci, terrassé par la puissance magique, ne peut résister à l'enchantement de sa propre création. Coppélia-Svanilda se rebelle contre Coppélius et le chasse. Après avoir aidé Franz à revenir à lui, elle indique à Coppélius le mannequin inanimé. Svanilda entraîne Franz, lui expliquant le subterfuge, tandis que le magicien, stupéfait, assiste à la ruine de son œuvre. Toute équivoque étant désormais dissipée entre les deux fiancés, la grande fête nuptiale peut avoir lieu (grand divertissement, qui occupe tout le troisième tableau du ballet).

Coq d'or, Le (*Zolotoi petusok*) opéra-fable en trois actes de N. Rimski-Korsakov, sur un livret de Belski tiré d'un conte de Pouchkine. Première représentation : Moscou, Solodovnikov, 20 octobre 1909. Cette œuvre est une satire politique commencée au lendemain des événements de 1905 — qui avaient suscité l'enthousiasme de Rimski-Korsakov — et terminée en 1907. La représentation en fut empêchée par la censure. L'interdit ne fut levé que deux ans plus tard. «Quand on écoute *le Coq d'or*, on se refuse à croire que Rimski-Korsakov l'ait écrit à soixante-quatre ans, tant il y a de fraîcheur, de verve, de jeunesse et d'humour dans ces pages étincelantes que l'on serait presque tenté de qualifier d'impressionnistes, si le jeu capricieux des couleurs n'était assujetti à des contours bien déterminés, d'une structure architectonique parfaite.» (R. Hoffmann). RÉSUMÉ DE L'ACTION : il s'agit, sous forme de fable, de l'histoire du tsar Dodon (*basse*), puni pour ne pas avoir respecté le pacte qu'il avait signé avec un astrologue (*ténor*), qui lui avait donné un coq d'or miraculeux (*soprano*), capable de protéger le royaume des périls qui auraient pu le menacer.

Cordovano, Il (le Cordouan) opéra en un acte de Goffredo Petrassi, sur un texte de Cervantès traduit par Eugenio Montale. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 12 mai 1949. C'est une des œuvres les plus complexes et les plus significatives du compositeur romain, riche d'allusions et d'intuitions psychologiques traduites musicalement. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'œuvre suit fidèlement l'«intermezzo» de Cervantès intitulé *El Viejo Celoso* (1615) qui est lui-même une adaptation théâtrale du *Celoso extremeno*, une des «nouvelles exemplaires» du même auteur. Lorenza (*soprano lirico*), poussée par sa nièce Cristina (*soprano leggero*) à satisfaire des désirs que son vieux mari Cannizares (*basse*) ignore, accepte les services de l'entremetteuse Hortigosa (*contralto*), laquelle introduit chez elle un jeune homme, caché dans un grand tapis roulé (un tapis cordouan). Tandis que le vieillard observe le tapis, le jeune homme, qui s'est glissé dans la chambre de Lorenza, accomplit son entreprise amoureuse pour la plus grande joie gourmande de cette dernière, qui exprime à haute voix sa satisfaction. Pris de soupçon, le vieillard veut entrer dans la chambre. Lorenza l'accueille en lui jetant, pour l'aveugler, le contenu d'une cuvette au visage, permettant ainsi au jeune homme de s'éclipser. Au bruit, un garde (*baryton*) accourt. Surviennent des musiciens et des danseurs invités par Hortigosa qui, sous couleur de fêter la paix revenue entre les époux, célèbrent la naissance d'une liaison destinée à durer.

Corregidor, Der (le Corregidor) opéra en quatre actes de H. Wolf, sur un livret de R. Mayreder-Obermayer. Première représentation : théâtre de Mannheim, 7 juin 1896. La renommée de Wolf, due essentiellement à ses lieder qui le firent considérer comme l'héritier en droite ligne de Schubert, conditionna pendant longtemps cet opéra, considéré davantage comme une suite d'airs de musique de chambre écrits pour l'orchestre que comme une véritable œuvre pour le théâtre. Toutefois le jugement porté sur *le Corregidor* a été récemment l'objet d'une

révision, qui reconnaît à cette partition d'importantes anticipations sur le plan à la fois musical et théâtral. Résumé de l'action : le sujet est tiré d'une nouvelle d'Alarcón, qui devait aussi fournir à de Falla le sujet du *Tricorne*. Nous sommes en Andalousie. Le vieux corregidor don Eugenio de Zuniga (*ténor bouffe*), poursuit de ses assiduités Frasquita (*mezzo-soprano*), femme du meunier Lucas (*baryton*). Mais Frasquita est fidèle à son mari et les tentatives du corregidor pour rester seul avec elle sont réduites à néant les unes après les autres. Ce dernier, à la suite d'une série d'équivoques, en vient même à être battu par ses propres hommes. A la fin, il se retrouve seul et mortifié, sous les quolibets.

Così fan tutte, ossia la Scuola degli amanti (Ainsi font-elles toutes, ou l'Ecole des amants) «dramma giocoso» en deux actes de W.A. Mozart, sur un livret de Lorenzo Da Ponte. Première représentation : Vienne, Burgtheater, 26 janvier 1790. Après la reprise des *Nozze di Figaro*, en 1789, Joseph II chargea Da Ponte d'écrire un livret s'inspirant d'un épisode réellement advenu à Trieste. C'est précisément cette histoire (avec les modifications imposées pour respecter les canons de l'opéra-comique : fin heureuse, unités de temps et de lieu) qui est le sujet de *Così fan tutte*. Gaie, frivole, mais glacée aussi, volontairement mécanique dans un jeu de symétries parfait, la musique de cet opéra exprime le triomphe de la dissimulation, non sans amertume de la part du compositeur. *Così fan tutte* est dépourvu de «caractères» et le célibataire Don Alfonso tire les ficelles de véritables marionnettes. Mozart, en outre, y introduit un «recitativo secco» très rapide, qui exige un effort exceptionnel de la part des chanteurs. Quoi qu'il en soit, cette œuvre exprime au plus haut degré l'esprit rationaliste du Siècle des Lumières. Résumé de l'action : à Naples, au XVIII^{e} siècle. ACTE I. Les officiers Ferrando (*ténor*) et Guglielmo (*baryton*) parient avec le cynique célibataire Don Alfonso que, durant leur absence, leurs fiancées leur resteront fidèles. La condition du pari, toutefois, est que les deux officiers devront suivre aveuglément les instructions d'Alfonso. Dans un jardin, les sœurs Fiordiligi (*soprano*) et Dorabella (*mezzo-soprano*) apprennent que leurs fiancés vont partir pour la guerre. Les deux jeunes femmes se laissent convaincre par Despina, soudoyée par Don Alfonso (*basse bouffe*), de recevoir deux «nobles Albanais», qui ne sont autres que leurs fiancés déguisés. Tout d'abord, les deux sœurs se montrent parfaitement fidèles, au grand déplaisir d'Alfonso et pour la plus grande joie des deux officiers. Mais plus tard Don Alfonso, avec la complicité de Despina, amène devant les jeunes filles les deux «Albanais» qui, selon toute apparence, se sont empoisonnés de désespoir. Celles-ci les soignent avec affection mais se refusent encore au baiser. ACTE II. Despina est finalement venue à bout des scrupules de ses jeunes maîtresses, qui avouent leur attirance pour les «Albanais», (et chacune d'elles a, sans le savoir, choisi le fiancé de l'autre). Dans le jardin, Ferrando ne se tient plus en voyant Guglielmo avoir les préférences de Dorabella, mais son ami le tranquillise. Fiordiligi également, après s'être déguisée en militaire, dans l'intention de se rendre au camp à la recherche de son fiancé, cède à l'assaut décisif de Ferrando. Le pari est définitivement gagné par Don Alfonso, après que Despina les ait informés que les jeunes femmes ont accepté la rédaction de leur contrat de mariage avec les «Albanais». Plus tard, au beau milieu du banquet de noces, on annonce le retour des officiers. Les «Albanais» s'éclipsent, et les fiancés déçus reprennent leur place. Don Alfonso tire tout le monde d'embarras en révélant l'intrigue et en favorisant la réconciliation des couples. Principaux airs • Acte I : Dorabella, *Smanie implacabili;* Fiordiligi, *Come scoglio;* Ferrando, *Un'aura amorosa* • Acte II : Despina, *Una donna a quindici anni;* Guglielmo, *Donne mie, la fate a tanti.*

Couronnement de Poppée, Le → Incoronazione di Poppea, L'.

Création du monde, La ballet en un acte de Blaise Cendrars; musique de Darius Milhaud. Chorégraphie de J. Börlin. Décors de Fernand Léger. Première représentation : Paris, théâtre des Champs-Elysées, 25 octobre 1923 (Ballets suédois). Cette œuvre participe à la fois du mouvement musical du groupe des Six et des ballets de R. de Maré, lesquels, dans un certain sens, représentèrent un contrepoids à l'esthétique de Diaghilev. Le ballet évoque des images d'un monde primordial en transformation, avec de gigantesques et inquiétantes présences naturelles et animales.

Créatures de Prométhée, Les → Geschöpfe des Prometheus, Die.

Crépuscule des dieux, Le → Ring des Nibelungen, Der.

Crispino e la comare (Crispin et la commère) opera buffa en trois actes de L. et F. Ricci, sur un livret de F. M. Piave. Première représentation : Venise, théâtre San Gallo a San Benedetto, 28 février 1850. Résumé de l'action : le livret raconte les malheurs de Crispino Taccetto (*bouffe*), pauvre savetier, et de Lisetta (*mezzo-soprano*), nièce de l'avare Asdrubale (*basse*), éprise sans grand espoir de retour du jeune comte Del Fiore (*ténor*). Avec l'aide magique de Commère la Mort, Crispino deviendra riche et réussira à obtenir Lisette en mariage. Principaux airs • Acte I : Crispino et Annetta (femme de Crispino, *soprano*), *Vedi, o cara, tal sacchetto* • Acte II : Annetta, *Io non sono più l'Annetta* • Acte III : Annetta, *Non ha gioia in tal momento* (final).

Cristoforo Colombo (Christophe Colomb) drame lyrique en trois actes (quatre à l'origine) et un épilogue de A. Franchetti, sur un livret de L. Illica. Première représentation : Gênes, théâtre Carlo Felice, 6 octobre 1892. Œuvre exceptionnellement fastueuse (on a dit d'elle qu'elle tenait à la fois de Meyerbeer et de Wagner), elle fut composée par Franchetti à la demande de la mairie de Gênes, à l'occasion du quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique. Le nom du jeune compositeur fut proposé par Verdi lui-même. Résumé de l'action : il s'agit d'une reconstitution romancée de la vie du navigateur (*baryton*), depuis l'exposition de ses projets d'exploration, raillés à Salamanque, jusqu'à son départ favorisé par la reine Isabelle (*soprano*) et aux périls courus durant la navigation. Après la découverte du Nouveau Monde, le perfide Roldano (*basse*) répand des calomnies sur le compte de Colombo, si bien que celui-ci est emprisonné. L'épilogue nous le montre vieux et las, qui espère encore convaincre la reine de son innocence. Mais celle-ci meurt. Colomb, doulou-

reusement frappé, délire, parle de la mer, évoque sa ville natale, ses aventures et les persécutions dont il a été l'objet. D'une voix faible, il annonce à son fidèle ami Guevara (*ténor*) que sa dernière heure est venue et, soudain, vacille et tombe. Guevara s'agenouille près de son ami mort.

Csardasfürstin, Die (Princesse Czardas) opérette en trois actes d'E. Kálmán, sur un livret de L. Stein et de B. Jenbach. Première représentation : Vienne, Johann Strauss Theater, 13 novembre 1915. La réputation de Kálmán est essentiellement liée à cette opérette à succès fort brillante, expression typique de l'esprit viennois, tout comme les opérettes de Lehár. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Ronald, fils de Léopold Marie, prince de Lippert-Weylersheim, aime Sylvie Varescu, une belle cantatrice, mais il est déjà fiancé avec la comtesse Stasi. L'histoire se déroule au travers de différentes complications qui risquent de faire trois malheureux pour des raisons dynastiques : mais, à la fin, tout s'arrange, grâce à l'intervention décisive d'un ami du protagoniste, le comte Boni Kancsianu, qui finira par épouser Stasi.

Csodálatos Mandarin, A → Mandarin merveilleux, Le.

Cygne, Le → Mort du cygne, La.

Dame blanche, La opéra-comique en trois actes de F.-A. Boieldieu, sur un livret de E. Scribe d'après *Guy Mannering* et *The Monastery* de W. Scott. Première représentation : Opéra-Comique, 10 décembre 1825. Cette œuvre conféra à son auteur une notoriété exceptionnelle : durant la seule année 1825, elle fut représentée 150 fois, et Boieldieu fut aussitôt considéré comme l'un des plus grands représentants de l'opéra-comique français. RÉSUMÉ DE L'ACTION : une pauvre orpheline, Anne (*soprano*), élevée par les Avendel, réussit grâce à un habile stratagème — après la mort de la comtesse d'Avendel — à soustraire le château de la famille aux visées du louche et avide Gaveston (*basse*). Prêtant sa voix à la célèbre statue du château appelée «la Dame blanche», dans laquelle le peuple croit que se cache le fantôme d'un ancêtre Avendel, Anne réussit à convaincre l'officier George Brown (*ténor*) d'acheter la demeure ancestrale, avec le produit d'un trésor trouvé par elle dans la statue. Comme George n'est autre, bien qu'à son insu, que l'héritier des Avendel, enlevé par Gaveston lorsqu'il était enfant — ce qu'Anne avait pressenti immédiatement —, l'histoire se termine par la défaite de Gaveston et les noces de la courageuse Anne avec George, rentré en possession du titre et du château.

Dame de pique, La (*Pikovaia dama*) opéra en trois actes et sept tableaux de P.I. Tchaïkovski, sur un livret de son frère Modeste Tchaïkovski, tiré d'une nouvelle de Pouchkine. Première représentation : Saint-Pétersbourg, théâtre Mariinski, 19 décembre 1890 (7 décembre, d'après l'ancien calendrier orthodoxe). Avec cet opéra, Tchaïkovski renouvela le succès déjà obtenu précédemment avec *Eugène Onéguine*, grâce à un parfait accord entre le sujet, baignant dans le macabre et l'hallucinant, et la sensibilité de l'artiste. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'opéra suit fidèlement le récit de Pouchkine, exception faite du finale : là où Tchaïkovski mise sur la conclusion conventionnelle (le suicide), Pouchkine préfère la solution ironique, bien que non moins terrible, en rendant fou le joueur qui, hospitalisé, continue de répéter le nom des trois cartes fatales. L'action se déroule à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIII^e siècle. ACTE I, TABLEAU I. Hermann (*ténor*), un officier désargenté, joueur acharné, rencontre dans un jardin public la jeune Lisa (*soprano*), nièce d'une vieille comtesse (*mezzo-soprano*) surnommée «la Dame de pique». On dit que celle-ci possède le secret de trois cartes qui permettent de gagner au jeu à coup sûr. TABLEAU II. Hermann, la nuit tombée, s'introduit dans la chambre de Lisa, qui cède à son amour. ACTE II, TABLEAU III. Un splendide bal masqué est donné dans la maison du prince Elecki, où l'on assiste à un intermède mythologico-pastoral ; Lisa confie secrètement à Hermann la clé de la chambre de la comtesse. TABLEAU IV. Hermann, s'étant introduit dans la maison patricienne, assiste, sans être vu, à la toilette de la vieille comtesse. Puis, lorsque les suivantes sont parties, il la réveille pour lui arracher le secret des trois cartes ; la vieille dame, terrorisée, meurt. Lisa, désespérée, aide son amant à s'enfuir. ACTE III, TABLEAU V. La caserne. Hermann, bouleversé et frénétique, voit apparaître le fantôme de la comtesse qui lui révèle les trois cartes : sept, as, trois. TABLEAU VI. Hermann, qui se hâte pour aller jouer, rencontre Lisa sur les quais de la Neva et, dans son obsession de gagner, la repousse ; celle-ci, de désespoir, se jette dans le fleuve. TABLEAU VII. Dans la salle de jeu où les officiers boivent et s'amusent, Hermann tente la fortune avec les trois cartes, mais la dernière le trahit : à la place du trois, apparaît la dame de pique. Désespéré, Hermann se tue.

Dame du lac, La → Donna del lago, La.

Damnation de Faust, La légende dramatique en quatre parties et un épilogue d'H. Berlioz. Dédiée à Liszt. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra-Comique, 6 décembre 1846. L'auteur utilisa en partie les *Huit Scènes de Faust*, qu'il avait composées en 1828, et qui avaient été publiées en 1829. Par la suite, il acquit et détruisit tous les exemplaires existants de cette première composition. Aujourd'hui, la *Damnation* est exécutée non seulement sous sa forme symphonique mais aussi sous forme scénique. En ajoutant de nouvelles parties aux huit morceaux d'origine, Berlioz enrichit l'histoire de Faust et de Marguerite «de tout ce que le poème de Goethe recelait de suggestions, d'épisodes et de lieux qui touchaient directement les thèmes qui lui étaient particulièrement chers : la nature, la gaieté estudiantine et soldatesque, la scénographie macabre, les magies diaboliques ou paradisiaques. Il en arriva à inclure un défilé de troupes hongroises dans le seul but de justifier l'insertion de sa nouvelle version géniale de la Marche de Rákóczy» (F. d'Amico). RÉSUMÉ DE L'ACTION. PARTIE I. Le réveil printanier de la nature réjouit Faust (*ténor*) et le détourne de son travail. On entend au loin une chanson paysanne, qui est toutefois interrompue par une fanfare de guerre : au son de l'entraînante marche de Rákóczy, défile l'armée hongroise qui part en guerre, et Faust est repris par l'invincible ennui de la vie. PARTIE II. Faust est dans la chambre de Marguerite. L'écho des hymnes de Pâques lui inspire de tendres souvenirs d'enfance et de douces pensées religieuses. Mais ce moment de sérénité est interrompu par l'apparition de Méphistophélès (*baryton*) qui, d'abord, ironise sur

les sentiments de Faust, puis le flatte en lui promettant de satisfaire tous ses désirs. Faust cède à la tentation. La scène se déplace dans la cave d'Auerbach, parmi les étudiants, les bourgeois et les soldats qui chantent des chansons à boire pour finir sur la célèbre fugue *Amen*, parodiant la forme savante de la fugue. Puis les deux personnages se déplacent, comme par enchantement, sur les rives de l'Elbe où, par la volonté de Méphistophélès, les rêves de Faust sont égayés par des ballets et des chœurs d'êtres fantastiques et par la vision de Marguerite. Faust est fasciné, et Méphistophélès consent à le conduire auprès de la jeune fille. PARTIE III. Faust est revenu dans le nord de l'Allemagne. Enfermé dans son cabinet de travail, il invoque la mort libératrice. Dans sa chambre, Marguerite (*mezzo-soprano*) chante, en se coiffant, la *Balade du roi de Thulé*. Méphistophélès évoque les lutins qui dansent un menuet. Faust déclare son amour à Marguerite, mais Méphistophélès l'interrompt; les amoureux doivent se séparer. Marguerite reste seule et pleure. PARTIE IV. Faust a oublié Marguerite et cherche la paix au sein de la nature. Méphistophélès lui annonce que la jeune fille a été condamnée à mort; elle a tué sa mère en lui administrant la potion que Faust lui avait donnée pour passer de tranquilles nuits d'amour avec elle. Pour la sauver, Faust signe le pacte qui va lui faire perdre son âme. Puis, ayant enfourché les chevaux Vortex et Giaour, le démon et Faust se lancent dans une course folle (*la Course à l'abîme*), qui se termine lorsque tous deux arrivent en Enfer. Méphistophélès annonce son triomphe aux cohortes infernales débordantes de joie (scène du *Pandemonium*). EPILOGUE. Alors que le chant des séraphins exalte le Très-Haut, Marguerite est appelée au ciel par un chœur de voix angéliques. PRINCIPAUX PASSAGES • Partie II : Méphistophélès, *Une puce gentille* et *Voici des roses*; Chœur de gnomes et de sylphes • Partie III : Marguerite, *Autrefois un roi de Thulé*; Méphistophélès et le Chœur, *Devant la maison* • Partie IV : Marguerite, *D'Amour l'ardente flamme*; Faust, Invocation à la nature.

Daphnis et Chloé symphonie chorégraphique en un acte et trois tableaux, sur un livret de M. Fokine, tiré des *Amours de Daphnis et Chloé* de Longus (IV^e^ siècle ap. J-C.), sur une musique de M. Ravel. Chorégraphie : M. Fokine. Décors et costumes : L. Bakst. Première représentation : Paris, théâtre du Châtelet, 8 juin 1912 (Compagnie des Ballets russes de Diaghilev). Interprètes principaux : T. Karsavina (Chloé), V. Nijinski (Daphnis). Avant même la formation de la compagnie des Ballets russes de Diaghilev, Fokine, en 1904, avait pensé tirer de l'idylle de Longus le thème d'un ballet. En 1909, Diaghilev se mit d'accord avec Ravel pour la composition d'une «symphonie chorégraphique», après entente avec Fokine. Le compositeur a tiré de ce ballet deux superbes suites d'orchestre, qui sont fréquemment données en concert. Le chorégraphe Fokine transposa selon une technique académique les mouvements vus de profil qu'il avait observé sur les vases de la Grèce antique, et qui avaient aussi inspiré dans les mêmes années, de façon différente, il est vrai, Isadora Duncan. Depuis près de quatre-vingts ans, le succès obtenu à la première parisienne du ballet s'est toujours renouvelé, même dans d'autres versions. La plus connue a été montée pour le Sadler's Wells Ballet au Covent Garden de Londres par F. Ashton (5 avril 1951), dont les principaux interprètes furent M. Fonteyn et M. Somes. La même année, A.M. Milloss donnait sa version à l'Opéra de Rome (décors de E. Pampolini) mais le plus souvent, grâce à S. Lifar, on a préféré revenir à l'original de Fokine, quelquefois avec l'aide de N. Zvereff (Scala, 1948 et 1952), sauf pour la version vénitienne à la Fenice (1971), avec les décors de M. Chagall, pour laquelle Lifar présenta une nouvelle chorégraphie. Les décors de Chagall furent utilisés par la suite à l'Opéra de Paris pour accompagner la version chorégraphique de G. Skibine (3 juin 1959). Les points saillants de la chorégraphie de Fokine sont avant tout les solos; rappelons la «danse légère et gracieuse de Daphnis», la procession des nymphes au début du ballet, le combat des pirates ainsi que la danse finale, débordante de joie. Le chœur tient un rôle important. Malheureusement, il est souvent omis. Dans ce cas, le compositeur a prévu des variantes dans les parties d'orchestre. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le berger Daphnis a gagné le cœur de la belle Chloé après un tournoi de danse à l'issue duquel il l'a emporté sur le bouvier Dorcon. La tentative mise en œuvre par l'avenante Lyceion de séparer les jeunes gens échoue avec l'arrivée de pirates qui enlèvent Chloé. Les nymphes invoquent, en faveur de Daphnis, le secours de Pan, tandis que le chef des pirates Bryaxis tente de posséder Chloé; mais celle-ci lui échappe. Pan déchaîne un orage : Chloé est libérée par le dieu. Daphnis répète, en s'unissant à Chloé dans la danse, l'aventure de Pan et de la nymphe Syrinx. Une danse de joie scelle le pacte de fidélité entre le berger et la bergère.

David opéra en cinq actes de D. Milhaud, sur un livret de A. Lunel. Première représentation : Milan, Théâtre de la Scala, 30 décembre 1954 (sous la direction de N. Sanzogno). La composition de l'opéra fut suggérée à Milhaud par le III^e^ millénaire de la fondation de Jérusalem (1954). Il fit un voyage en Israël, où il n'était jamais allé, et fut frappé par la «ressemblance qui existe entre le paysage provençal», celui de son enfance, «et le paysage palestinien»; il remarqua aussi l'extrême actualité de certains passages de la Bible qui rappellent les vicissitudes de notre temps. Ainsi naquit l'idée de ce David, une des œuvres les plus importantes du compositeur, dans laquelle il voulut précisément introduire un «chœur des Israéliens de 1954», qui observerait et commenterait l'histoire d'hier, immobile à côté du chœur des gens de David qui, lui, participerait à l'action. Milhaud n'a pas voulu écrire un drame sacré, mais un drame humain; c'est pour cela qu'il a renoncé à toute citation liturgique et qu'il a considéré le drame de David comme l'éternel drame de l'homme, en proposant un discours musical libre et spontané : des pages lyriques d'empreinte typiquement milhaudienne succèdent à des pages de puissant ressort dramatique avec l'alternance des deux chœurs et le jeu de scène d'un grand nombre de solistes. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le livret suit fidèlement les traces de la narration biblique du Règne de David (Livres I et II de Samuel et Livre I des Rois). ACTE I. Samuel (*basse*), à qui le Seigneur a ordonné de choisir le nouveau roi d'Israël parmi les fils d'Isaïe (*baryton*), consacre à cette charge le berger David (*baryton*), dont tous exaltent la force

et les prouesses, avec sa fronde et ses talents de musicien. Saül (*basse*) accueille David avec bienveillance et lui ordonne de défier le géant Goliath (*basse*), que le jeune homme abat. Mais par la suite Saül, craignant de plus en plus sa puissance, ira jusqu'à tenter de le tuer, en lui jetant une lance. Michol (*soprano*), fille de Saül, amoureuse de David, convainc celui-ci de fuir. ACTE II. David a trouvé refuge dans les collines. Le prophète Samuel est mort, et son ombre avertit Saül que Dieu l'a abandonné et qu'il a transféré à David la couronne d'Israël. Peu après Saül tombe lors d'une bataille contre les Amalachites, et l'armée d'Israël est défaite. ACTE III. David est couronné à Hébron : il est entouré de ses épouses, mais il n'a pas oublié Michol. Lorsque celle-ci, restée seule au monde, est de retour, il l'accueille tendrement et la fait reine. ACTE IV. Le peuple, autour de l'Arche du Temple, chante la gloire de Dieu et du roi David. Michol est triste, car le roi lui a préféré Bethsabée (*soprano dramatique*). Plus tard, le prophète Nathan (*baryton*) blâme David et Bethsabée, que Dieu a punis par la mort de leur premier fils. La naissance du second, Salomon (*contralto*), coïncidera avec la rébellion d'un autre fils de David, Absalon. David soumettra les rebelles, mais paiera la victoire par la mort d'Absalon. ACTE V. David est désormais au soir de sa vie, et il prend soin de faire consacrer Salomon avec la même huile sainte dont autrefois Samuel avait oint son front. Le chœur du peuple hébreu chante les louanges de David et d'Israël.

Débora e Jaele (Débora et Jaël) drame en trois actes, musique et livret de I. Pizzetti. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 16 décembre 1922, sous la direction de A. Toscanini. En réaction à la fois contre le théâtre vériste et le postromantisme wagnérien, Pizzetti, avec cet opéra considéré comme son chef-d'œuvre, illustre son idéal d'un drame musical fondé sur un lien rigoureux entre texte et musique, appelé «déclamation lyrique» ou «récitatif chanté», expression d'un style personnel dû à une écriture mélodique inspirée le plus souvent par le chant grégorien et la liturgie. *Débora e Jaele,* son deuxième opéra, n'est pas exempt d'influences littéraires. Son emphase dramatique et lyrique en fait le parfait correspondant musical du théâtre de D'Annunzio. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré de l'Ancien Testament (Livre des Juges, chap. IV et V). ACTE I. Sur une place de Kédesch, devant la maison de Barak, chef de l'armée des Israélites, les populations de Nephtali et Zabulon sont rassemblées pour entendre la prophétesse Débora (*mezzo-soprano*). La guerre contre Sisera, roi de Canaan, va éclater. Héber, qui défend l'œuvre de ce dernier, est accusé de lui avoir donné sa propre femme, Jaël (*soprano*), ce qui suscite la protestation indignée de celle-ci. Débora apparaît; le peuple combattra contre Sisera, roi de Canaan, et Jaël, accompagnée de Mara, sera chargée d'attirer le roi hors de la ville de Harouscheth. ACTE II. Dans son palais de Haroscheth, Sisera (*ténor*) démontre son tempérament ardent en punissant un des siens, Jafia, qui s'est rendu coupable d'un enlèvement, et en faisant emprisonner Héber, venu pour trahir les Israélites. Peu après arrive une femme voilée. C'est Jaël, que Sisera aime depuis longtemps. Elle tente de l'abuser, mais inutilement. Se voyant découverte, elle laisse d'abord éclater son indignation, mais les mots d'amour que lui adresse Sisera sont tels que Jaël est conquise. Le triste chant de Mara, dans la nuit, la convainc de s'éloigner, mais, désormais, elle aime Sisera. ACTE III. Dans la chênaie de Saananim, Jaël apprend la défaite de Sisera. Peu après, celui-ci survient, ses vêtements déchirés, épuisé, et Jaël le cache dans sa tente pour qu'il se repose. Mara l'aperçoit et court avertir Débora. La prophétesse ordonne à Jaël de remettre Sisera au peuple. Jaël, après l'avoir suppliée en vain, lui demande d'ordonner aux Israélites de venir le chercher. Quand ceux-ci arrivent, elle leur remet le corps sans vie de son aimé, qu'elle-même vient de tuer.

Deux Foscari, Les → Due Foscari, I.

Deux Journées, Les opéra en trois actes de L. Cherubini, sur un livret de N. Bouilly. Première représentation : Paris, théâtre Feydeau, 16 janvier 1800. L'un des trois grands succès de Cherubini (avec *Médée* et *Lodoïska*), qui appartient à la meilleure période créatrice du musicien. Il représente son chef-d'œuvre dans le domaine du théâtre lyrique, admiré par Haydn, Beethoven et Schumann. Au début de l'acte II, le réveil près d'une porte de Paris, suscitera l'enthousiasme de Weber. Sous le titre *Der Wasserträger* (le Porteur d'eau), cet opéra fut très souvent représenté et fort apprécié dans les pays de langue allemande. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se déroule à Paris et nous montre les risques encourus par le porteur d'eau savoyard Daniel Micheli (*baryton*), ainsi que par ses deux enfants Antonio et Marcelline (*soprani*), pour sauver des gardes du cardinal Mazarin le comte proscrit Armand (*ténor*), président du Parlement, ainsi que sa femme Constance (*mezzo-soprano*). «Jamais bonne action ne fut vaine» est une des devises préférées du vieux Daniel; à cet effet, Antonio a reconnu en Armand celui qui un jour, à Berne, lui a évité de mourir de faim. Mais tout effort serait vain — en effet, Armand sera capturé — si le peuple de Paris n'obtenait grâce pour le comte qui est aimé de tous.

Dialogues des carmélites, Les opéra en trois actes et douze tableaux de Fr. Poulenc, composé en 1953-56, sur un livret d'Emmet Lavery, d'après le drame de G. Bernanos. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 26 janvier 1957. C'est l'œuvre majeure de l'un des compositeurs français les plus représentatifs du groupe des Six. La clarté de sa veine mélodique, qui le rattache à Fauré, à Massenet et à Chabrier, atteint dans les *Dialogues* le maximum de son développement; le langage utilisé est franchement moderne dans l'harmonie et l'orchestration, mais d'une grande unité stylistique. Quant à la conception scénique, Poulenc déclara : «Dans les *Dialogues*, il est entendu que seul l'esprit de Monteverdi et de Moussorgski m'ont guidé, et non pas leur musique.» Une grande importance, enfin, est donnée, dans la structure de l'œuvre, au récitatif, au chant monodique et aux parties chorales. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré du roman *la Dernière pour l'échafaud* de G. von Le Fort (1931) qui, à son tour, s'était inspirée d'un fait historique : le 17 juillet 1794, seize carmélites de Compiègne furent guillotinées à Paris. ACTE I. Blanche (*soprano*), fille du marquis de La Force (*baryton*), est en proie à un constant sentiment de peur. Elle demande à entrer au Carmel

et, aussitôt, paralysée comme elle l'est par l'horreur de la mort, elle doit assister à l'agonie de la Supérieure. Mais celle-ci (*mezzo-soprano*) qui, pourtant, a médité sur la mort tout au long de son existence, a peur, elle aussi, en cet instant suprême. Peu de temps avant l'agonie, elle demande à voir Blanche, pour laquelle elle éprouve une tendresse particulière. Elle la bénit, puis commence aussitôt à délirer. ACTE II. La Révolution se répand et le frère de Blanche, le chevalier de La Force (*ténor*), vient rendre visite à sa sœur. Quatre commissaires viennent notifier aux religieuses un décret d'expulsion. ACTE III. Les carmélites abandonnent le couvent. Blanche se cache dans l'hôtel des de La Force. Son père a été guillotiné, mais elle refuse de rejoindre ses compagnes lorsque la nouvelle Supérieure (*mezzo-soprano*) vient la chercher. Pendant ce temps les carmélites se réunissent clandestinement, aspirant ardemment au martyre. Surprises, puis condamnées, elles affrontent la mort l'une après l'autre en chantant. Lorsque le chœur s'affaiblit et que, l'espace d'un instant, on n'entend plus que la voix de la plus jeune d'entre elles, Constance (*soprano*), le chant reprend à un autre endroit de la place : Blanche se fraye un chemin au milieu de la foule et avance vers l'échafaud, en proie à une extase mystique.

Dibuk, Il légende dramatique en un prologue et trois actes de L. Rocca, sur un livret de R. Simoni. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 24 mars 1934. Néo-romantique et non exempte d'influences russes, surtout dans les parties chorales, cette œuvre connut un remarquable succès dans les années 30. RÉSUMÉ DE L'ACTION : en présence du rabbin, Sender (*baryton*) et Nissen (*basse*) se sont promis qu'un jour ils marieront leurs enfants, si toutefois Sender a une fille et Nissen un garçon. Mais Sender ne tient pas sa promesse et donne la main de la belle Lea (*soprano*) à un autre. Hanan (*ténor*), fils de Nissen, meurt de douleur, et son âme prend possession du corps de Lea. Ainsi se vérifie le «dibouk» dont parle la Cabale : l'âme en peine prend possession d'un autre corps et, ce faisant, se purifie. L'exorcisme du rabbin aura pour effet de chasser le dibouk; mais Lea, désespérée, implore Hanan de revenir en elle et de la reprendre pour toujours. Puis, brisée par l'angoisse, elle meurt. Ainsi les deux amants seront-ils unis pour l'éternité.

Dido and Aeneas (Didon et Enée) opéra en six tableaux de H. Purcell, sur un livret de N. Tate. Première représentation : Londres, 1689. (Cette date, qui ne résulte d'aucun document, apparaît toutefois comme la plus probable). Composé pour J. Priest, maître à danser et chorégraphe, directeur de l'école de jeunes filles Young Gentlewomen à Chelsea, il fut exécuté par les élèves du collège. L'importance de *Didon et Enée*, considéré comme le meilleur exemple anglais d'*opera da camera*, ne fut pas reconnue comme elle le méritait. Il fallut attendre 1895, année du bicentenaire de la mort de Purcell, pour que l'œuvre fût représentée à nouveau. Non que celle-ci eût été complètement oubliée, mais au cours du XVIIIe siècle elle ne fut exécutée que sous la forme de cantate-oratorio, avec les adaptations de circonstance. Le texte original fut, entre-temps, égaré; il ne restait que les partitions du XVIIIe siècle, qui furent modifiées. On a cherché depuis à reconstruire la partition originale; signalons l'édition soignée et récente du critique E.J. Dent. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré du quatrième livre de l'*Enéide* de Virgile. TABLEAU I. A Carthage, dans le palais de Didon. La reine (*mezzo-soprano*) révèle, non sans hésitation, à la fidèle Belinda (*soprano*) son amour pour Enée (*ténor*); Belinda et une servante (*mezzo-soprano*) l'exhortent à dominer son trouble; son amour n'est pas blâmable. Survient Enée, qui supplie la reine de répondre à son amour, tandis que l'apparition de Vénus avec de petits Amours annonce la faveur divine. TABLEAU II. Une magicienne (*soprano*) annonce à ses consœurs qu'elle contrecarrera les projets du couple royal, en envoyant à Enée un esprit (*soprano*), sous l'apparence de Mercure, avec l'ordre fallacieux de Jupiter de quitter Carthage. Deux sorcières (*mezzo-sopranos*) façonnent la tempête qu'elles déclencheront pendant la partie de chasse que doit donner Didon. TABLEAU III. Dans le bois où se déroule la chasse, Didon confie à Belinda ses vagues et obscurs pressentiments. Dès qu'Enée, qui a tué un sanglier, est de retour, la tempête éclate. Alors que Didon fuit avec Belinda, Enée, retenu par une force mystérieuse, voit se présenter devant lui le faux messager. TABLEAU IV. Dans le port, les Troyens sont prêts à appareiller. Arrive Didon, prostrée par la douleur; mais lorsqu'Enée se déclare prêt à transgresser l'ordre divin, si elle le lui demande, celle-ci refuse noblement. TABLEAU V. Les préparatifs terminés, la flotte lève l'ancre, guidée par Enée. TABLEAU VI. Les servantes, en chœur, plaignent l'infortunée passion de la reine. Didon chante son adieu à la vie, dans la douleur, mais aussi avec une grande dignité et une grande fierté, avant de mettre fin à ses jours.

Doktor Faust (Docteur Faust) opéra de F. Busoni, sur un livret de l'auteur, resté inachevé, mais dans un état fort avancé (1916 - 1924), puis mené à son terme par son ami Ph. Jarnach. Première représentation : Dresde, Staatstheater, 21 mai 1925. L'opéra s'inspire moins du *Faust* de Goethe que des sources mêmes qui ont servi au poète allemand; à savoir de la figure du nécromancien de Knittlingen, Faust, dans le célèbre spectacle populaire de marionnettes (*Puppenspiel*) et, en outre, du *Faust* de Ch. Marlowe (1593 environ). Busoni sut en tirer un livret aussi original qu'admirable, accompagné d'une musique non moins originale, chargée d'une forte intensité psychologique, mêlée parfois à une ironie subtile. Autobiographique dans un certain sens, cette œuvre condense les expériences musicales les plus fortes et les plus modernes du compositeur d'→ *Arlecchino* et de → *Turandot*, qui devaient par la suite influencer les musiciens italiens et allemands après la Première Guerre mondiale. La division en trois actes est celle qui est adoptée dans les exécutions théâtrales. La division voulue par l'auteur prévoit de commencer par une Ouverture, intitulée «Vêpres de Pâques et bourgeons de printemps», suivie du Prologue, qui explique les raisons du choix du sujet. Le rideau s'ouvre sur le Prélude I à Wittenberg, dans le cabinet de Faust; puis vient le Prélude II, toujours dans le même cabinet, à minuit, qui se poursuit avec un Intermezzo dans la cathédrale. Suivent le Tableau I, à Parme; le Tableau II, dans la taverne de Wittenberg; le Tableau III, sur la route enneigée. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. A Wittenberg, dans son cabinet, le docteur Faust (*bary-*

ton) reçoit la visite de trois étudiants inconnus qui lui offrent un livre et une clé magiques. A minuit, Faust expérimente ses cadeaux, en effectuant les rites prescrits. Déçu par les cinq esprits sataniques évoqués, il est sur le point d'abandonner, lorsque s'élève une sixième voix qui lui promet des choses depuis longtemps désirées, et qui prend forme humaine : c'est Méphistophélès (*ténor*). Faust pourra obtenir tout ce qu'il voudra; et même plus, à condition qu'il signe un pacte de servitude avec le démon pour l'éternité. Faust voudrait refuser, mais Méphistophélès lui rappelle qu'il est couvert de dettes, qu'il a séduit une jeune fille dont le frère aspire à la vengeance, et qu'il est soupçonné de sorcellerie par les autorités ecclésiastiques. Après avoir signé, Faust perd connaissance. Peu après, dans la cathédrale, Méphistophélès donne à Faust une idée de son pouvoir en faisant abattre par les soldats, qui l'ont pris pour un bandit, le frère de la jeune fille séduite. ACTE II. Lors d'une fête à la cour ducale de Parme, Faust, magnifique, fier, fort et célèbre, stupéfie les courtisans et rend amoureuse la duchesse (*soprano*), qui le suivra comme dans un rêve lorsque Faust sera obligé de se mettre à l'abri de la colère du duc, qui a même tenté de le tuer. ACTE III, TABLEAU I. Dans une taverne de Wittenberg, Faust, mélancolique et fatigué, après avoir assisté aux prodiges trompeurs de Méphistophélès, voit près de lui les trois mystérieux étudiants venus lui réclamer les cadeaux magiques. Mais Faust les a détruits depuis longtemps. Les trois étudiants lui annoncent alors sa mort prochaine. ACTE III, TABLEAU II. Faust se traîne sur une route enneigée, près de son ancienne maison. Une mendiante lui tend un enfant mort : il s'agit de la duchesse de Parme, l'enfant est leur fils. Faust ne comprend pas et s'apprête à entrer dans l'église. Sur la porte se découpe le spectre du frère de la jeune fille séduite. Le visage du Christ près de l'église se transforme, à la lumière de la lanterne de Méphistophélès, en celui d'Hélène de Troie. Faust opère un dernier enchantement. Après avoir recouvert de son manteau le corps de l'enfant mort (son fils), il lui transmet sa vie et son œuvre, dans une ultime action magique. Minuit sonne, Faust est mort, mais des plis du manteau se dresse un adolescent, un rameau fleuri dans la main.

Don Carlo (Don Carlos) opéra en cinq actes de G. Verdi, sur un livret de J. Méry et C. Du Locle. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 11 mars 1867; (première représentation italienne : Bologne, Teatro Comunale, 2 octobre 1867). *Don Carlos* avait été écrit, à l'origine, en cinq actes; mais, en vue de la représentation à Vienne d'une nouvelle version qui, en fait, eut lieu à la Scala le 10 janvier 1884, Verdi soumit le livret de l'opéra à une révision radicale, qui l'occupa pendant deux ans (1882-1883). Ainsi le premier acte fut-il entièrement sacrifié, à l'exception de l'air de ténor *Io la vidi e il suo sorriso*, intégré dans l'acte suivant; les parties dansées furent éliminées et de nombreuses modifications et adjonctions furent faites. Le duo de Philippe II et Rodrigue, par exemple, fut entièrement revu. Toutefois, revenu très vite sur sa décision, Verdi réintégra en 1886 le premier acte, en gardant par ailleurs toutes les variantes du remaniement de 1882. Dans la pratique théâtrale actuelle, les deux versions sont adoptées indifféremment. Troisième et dernier opéra écrit pour l'Opéra de Paris — les deux autres étant le remaniement des *Lombardi* intitulé *Jérusalem*, et *les Vêpres siciliennes* —, *Don Carlos* marque une importante étape dans l'itinéraire de Verdi. Le contact avec le grand opéra romantique et avec les courants culturels européens a apporté au compositeur un élargissement de la conception structurelle du drame lyrique et une plus riche élaboration de la partie instrumentale. «Jamais Verdi ne s'est autant avancé dans l'exploration des mystères les plus subtils de l'âme, comme dans la description de l'amour coupable et étouffé entre Don Carlos et sa jeune belle-mère.» (M. Mila). RÉSUMÉ DE L'ACTION : Espagne, en 1560. ACTE I. Don Carlos (*ténor*), infant d'Espagne, rencontre Elisabeth de Valois (*soprano*) dans la forêt de Fontainebleau : l'amour, né au premier regard entre les deux jeunes gens, est brisé par la nouvelle de la décision d'Henri de France d'accorder la main d'Elisabeth à Philippe II (*basse*), père de Don Carlos. ACTE II, TABLEAU I. Dans le couvent de San Giusto, un chœur de moines prie sur la tombe de Charles Quint. Don Carlos, désespéré d'avoir perdu Elisabeth, se confie à son ami intime Rodrigue (*baryton*), marquis de Posa, lequel l'exhorte à quitter l'Espagne et à répondre à l'appel du peuple flamand qui invoque sa libération de l'oppresseur. ACTE I, TABLEAU II. Aux portes du cloître de San Giusto, la princesse Eboli (*mezzo-soprano*), entourée de dames et de pages, chante la «Chanson du voile». Elisabeth sort du couvent et Rodrigue lui remet un écrit de Carlos, qui désire la voir avant de partir. La reine y consent; Carlos la supplie d'intercéder auprès du roi afin qu'il lui accorde de se rendre en Flandre, et il tente, en même temps, de rallumer en elle la passion de la première rencontre. Elisabeth est très troublée, mais elle le repousse. Survient Philippe. Resté seul avec Rodrigue, il lui confie ses peines, et ses soupçons quant à la fidélité de son épouse. ACTE III, TABLEAU I. Lors d'un mystérieux rendez-vous qui lui a été donné au moyen d'un billet anonyme, Carlos rencontre une dame voilée qu'il prend pour Elisabeth, alors qu'il s'agit de la princesse Eboli. Eprise de l'infant, la princesse découvre la passion coupable de celui-ci pour sa belle-mère, et promet de se venger. Intervient alors Rodrigue : après avoir en vain tenté d'apaiser la princesse, il se fait remettre par Don Carlos certains documents compromettants. ACTE III, TABLEAU II. Un groupe d'hérétiques condamnés par le Saint-Office est conduit au bûcher. Le cortège royal sort du palais. Soudain, plusieurs députés flamands font irruption, avec Don Carlos à leur tête, afin d'implorer le roi pour le salut de leur patrie. Le roi les traite en rebelles et Don Carlos dégaine son épée. Rodrigue intervient pour le désarmer. Reconnaissant, le roi le nomme duc. ACTE IV, TABLEAU I. Philippe est dans son cabinet de travail et s'abandonne à de douloureuses méditations sur sa vie sans amour et sans joie. Entre le Grand Inquisiteur (*basse*), auquel le roi demande son approbation avant de condamner à mort Don Carlos. L'Inquisiteur la lui accorde et réclame aussi le sacrifice de Rodrigue, dont la politique novatrice lui paraît suspecte. Après la sortie de l'Inquisiteur, Elisabeth entre. Elle accuse les courtisans de lui avoir soutiré un coffret. En réalité, ce coffret a été subtilisé par la princesse Eboli, puis remis au roi qui, l'ayant ouvert,

y trouve un portrait de son fils. La reine nie, en vain, que celui-ci puisse constituer une preuve d'amour. Pleine de repentir, la princesse Eboli demande pardon à Elisabeth. ACTE IV, TABLEAU II. Rodrigue annonce à Carlos, emprisonné, qu'il s'est proclamé, afin de le sauver, responsable de l'agitation en Flandre, en montrant, en guise de preuve, les documents qu'il s'était fait donner par l'Infant. Un sbire du Saint-Office le frappe dans le dos d'un coup d'arquebuse, et Rodrigue expire dans les bras de son ami. Survient le roi venu libérer son fils : le peuple en tumulte réclame l'Infant. ACTE V. Dans le cloître du couvent de San Giusto, Elisabeth prie sur la tombe de Charles Quint et invoque son esprit afin qu'il protège l'Infant. Elisabeth attend Don Carlos qui vient lui dire adieu; ils sont surpris par Philippe et l'Inquisiteur qui appellent les gardes. Mais la grille du mausolée s'ouvre, laissant paraître le spectre de Charles Quint qui, dans la surprise et la terreur générales, entraîne l'Infant dans la tombe. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Don Carlos, *Io la vidi* • Acte II : Don Carlos et Rodrigue, *Dio, che nell'alma infondere*; princesse Eboli, *Nel giardin del bello saracin ostello* (Chanson du voile); Don Carlos et Elisabeth, *Io vengo a domandar grazia alla mia regina*; Elisabeth, *Non pianger, mia compagna*; Philippe et Rodrigue, *Presso alla mia persona* • Acte III : princesse Eboli, Don Carlos et Rodrigue, *Trema per te, falso figliuolo*; Chœur et solistes, *Spuntato ecco il dì d'esultanza* (Scène de l'autodafé) • Acte IV : Philippe II, *Ella giammai m'amò*; l'Inquisiteur et Philippe II, *Son io dinanzi al re?*; princesse d'Eboli, *O don fatale*; Rodrigue, *Per me è giunto il dì supremo... O Carlo, ascolta* • Acte V : Elisabeth, *Tu che le vanità conoscesti del mondo*; Don Carlos et Elisabeth, *Vago sogno m'arrise... ei sparve.*

Don Giovanni (Don Juan) *dramma giocoso* en deux actes de W. A. Mozart, sur un livret de L. Da Ponte. Première représentation : Prague, Théâtre royal, 29 octobre 1787. Après le succès des *Noces de Figaro*, le directeur du Théâtre royal de Prague avait demandé à Mozart un nouvel opéra qui pourrait offrir un rôle de protagoniste au très jeune et beau baryton italien, L. Bassi, qui avait triomphé dans les *Noces*. Da Ponte proposa l'histoire du libertin puni. Au début du mois de septembre 1787, Mozart avait encore à écrire la plus grande partie de son opéra : la légende veut que l'ouverture ait été composée dans les deux jours précédant la première exécution. A Prague, où Mozart dirigea lui-même les quatre premières représentations, *Don Giovanni* reçut les éloges et les applaudissements les plus chaleureux qu'il ait jamais été donné au musicien de recevoir; à Vienne, l'année suivante, *Don Giovanni* ne fut pas acclamé aussi chaleureusement. Mozart et Da Ponte, pour satisfaire aux exigences très précises du théâtre de Prague, voulurent faire de *Don Giovanni* un *dramma giocoso*, et le livret est sans aucun doute écrit dans cette intention. Malgré cela, l'œuvre est parcourue par un tel souffle dramatique et la musique, sous son voile burlesque, montre une telle richesse et une telle profondeur d'émotions que *Don Giovanni* a toujours été considéré comme tragique. Ceci explique la raison pour laquelle on prit l'habitude de terminer la représentation de l'opéra sur la mort effrayante du fier chevalier, en écourtant le plaisant sextuor qui, dans la version complète, en constitue le final. Récemment, on a défendu la valeur en soi et la cohérence du final prévu par Mozart et Da Ponte : le supprimer, a-t-on fait observer, revient à imprimer à l'œuvre un certain cachet, que l'on serait tenté d'appeler romantique avant la lettre, alors que le souverain équilibre de Mozart, lié à l'amour du «raisonnable» — inhérent à l'homme du XVIII^e^ siècle — même dans les intrigues les plus fantastiques, irait dans le sens d'une conclusion semi-burlesque. Dans tous les cas, il est possible d'observer que la note démoniaque, le goût du défi que l'on retrouve dans le péché opiniâtre de Don Juan, son orgueil presque héroïque — Gounod remarquait la présence de l'abîme, d'une séduction amère et vertigineuse jusque dans l'ouverture — ne sont pas en contradiction avec la gaieté et la grâce de certains personnages. C'est de cela aussi que naît la complexité d'un opéra tel que *Don Juan*, considéré comme l'une des œuvres les plus grandes et les plus parfaites du théâtre lyrique. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Da Ponte s'inspira certainement d'un livret du même nom que G. Bertati avait écrit pour le compositeur G. Gazzaniga (1787), mais le personnage de Don Giovanni qui, par son caractère emblématique, occupe une place si importante dans l'histoire de la littérature européenne, remonte au drame de l'espagnol Tirso de Molina *El Burlador de Sevilla* (1630). L'action se déroule à Séville, à une date indéterminée. ACTE I, SCENE I. Devant la maison du Commandeur (*basse*), père de Donna Anna (*soprano*). Don Giovanni (*basse*) a réussi à entrer en se faisant passer pour Ottavio (*ténor*), fiancé d'Anna, dans l'intention de poursuivre la jeune fille de ses assiduités. Leporello (*basse comique*) fait le guet pour éviter que son maître ne soit surpris. Soudain la porte s'ouvre toute grande et, suivi de Donna Anna indignée, Don Giovanni sort en toute hâte. Les cris font accourir le Commandeur; Don Giovanni le provoque en duel et le tue. Donna Anna reçoit d'Ottavio l'assurance que son père sera vengé. ACTE I, SCENE II. De bon matin, sur une route, Leporello réprimande son maître, lorsque s'avance une dame voilée et en larmes. Don Giovanni, qui s'apprêtait à la consoler, reconnaît en elle Donna Elvira (*soprano*), l'une de ses amours éphémères. Couvert par celle-ci d'amers reproches, Don Giovanni lui conseille habilement de s'adresser à Leporello si elle veut avoir des explications, puis il s'éclipse. Leporello dresse à Elvira l'interminable liste des conquêtes de son maître et s'enfuit à son tour, la laissant désespérée par une telle révélation. ACTE I, SCENE III. Plus tard, devant une auberge, Don Giovanni rencontre le cortège nuptial de Masetto (*basse comique*) et Zerlina (*soprano*). Ayant chargé Leporello de distraire Masetto, il entreprend de courtiser Zerlina, qui est sur le point de céder, lorsque intervient Elvira. Surviennent Anna et Ottavio, à la recherche de l'assassin du Commandeur, tandis que Don Giovanni, impassible, feint de les aider. Finalement, Anna le reconnaît, mais trop tard. Ottavio, à qui Anna raconte les événements de cette nuit fatale, crie encore vengeance. ACTE I, SCENE IV. Pendant ce temps Zerlina tente de calmer Masetto, jaloux, qui évente ensuite une nouvelle tentative de Don Giovanni pour séduire Zerlina. ACTE I, SCENE V. A la fête qu'il donne dans son château, Don Giovanni est démasqué par Anna, Ottavio et Elvira;

Elvira. Il est contraint de s'enfuir. ACTE II, SCENE I. Près de la maison de Donna Elvira, Leporello, de plus en plus dégoûté, accepte toutefois d'échanger ses habits avec ceux de son maître, qui veut séduire la servante d'Elvire. Celle-ci s'étant éloignée avec Leporello, qu'elle croit son séducteur, Don Giovanni entame une sérénade, interrompue par le vindicatif Masetto, qui toutefois se fait rosser par le chevalier. ACTE II, SCENE II. Devant la maison de Donna Anna, Leporello subit les reproches d'Elvira, qui le prend pour Don Giovanni, mais il est reconnu par Anna, Masetto, Zerlina et Ottavio,tandis qu'Elvire se désespère. ACTE II, SCENE III. Dans un cimetière, Don Giovanni et Leporello revêtent leurs habits respectifs. Des accords menaçants s'élèvent de l'orchestre, puis une voix annonce la mort prochaine de Don Giovanni. C'est la statue funéraire du Commandeur qui parle. Leporello est terrifié mais le séducteur, fanfaron, réplique en invitant la statue à dîner, laquelle fait un signe d'assentiment. ACTE II, SCENE IV. Dans son salon, Donna Anna dit à Octave qu'elle ne l'épousera pas avant que son père n'ait été vengé. Dans la salle à manger de son château, Don Giovanni est assis devant une table bien dressée. Arrive Elvira qui le supplie de changer de vie, mais le chevalier refuse. A ce moment, on entend frapper lourdement à la porte; puisque Leporello n'ose pas aller ouvrir, Don Giovanni y va lui-même. Alors s'avance la statue du Commandeur. La statue invite Don Giovanni à se repentir. Leporello s'en fait l'écho, tandis que des voix mystérieuses s'unissent à la sienne. Mais, fièrement, Don Giovanni refuse. La terre s'ouvre soudain sous ses pieds, et l'engloutit au milieu d'énormes flammes. Entrent tous ceux auxquels Don Giovanni fit tort, convaincus qu'ils vont assouvir leur vengeance tant désirée; mais Leporello leur raconte ce qui vient d'arriver. C'est ainsi que l'histoire se termine : avec le renvoi des noces d'Anna et d'Ottavio, la célébration de celles de Masetto et de Zerlina, la retraite d'Elvira dans un couvent, et Leporello à la recherche d'un nouveau maître, meilleur que l'ancien. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Elvira, *Ah! chi mi dice mai*; Leporello, *Madamina! il catalogo è questo*; Masetto, *Ho capito, signor si!*; Don Giovanni et Zerlina, *Là ci darem la mano*; Ottavio, *Dalla sua pace*; Don Giovanni, *Fin ch'hanno dal vino*; Zerlina, *Batti, batti, o bel Masetto* • Acte II : Don Giovanni, *Deh! vieni alla finestra*; Ottavio, *Il mio tesoro intanto*; Elvira, *Mi tradì quell'alma ingrata;* Anna, *Non mi dir, bell'idol mio.*

Don Juan → Don Giovanni.

Donna del lago, la (Dame du lac, la) opéra en deux actes de G. Rossini, sur un texte de A.L. Tottola, tiré du poème *The lady of the lake* (1810) de Walter Scott. Première représentation : Naples, Teatro San Carlo, 24 septembre 1819. L'opéra, mal accueilli le premier soir, le fut avec enthousiasme à l'issue de la seconde soirée. Walter Scott fut «une heureuse rencontre qui donna l'occasion à Rossini de se familiariser avec des accents lyriques et une atmosphère pastorale qui rendront possible, dix ans plus tard, sa découverte de Schiller et la composition de *Guillaume Tell*» (Rognoni). A Rome, Leopardi, qui vit cet opéra en 1813, écrivit : «C'est une œuvre magnifique qui me ferait pleurer si l'on ne m'avait enlevé le don des larmes.» RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se déroule en Ecosse en 1530. La renommée de la beauté d'Hélène (*soprano*), fille de Douglas (*basse*), un puissant chef de clan qui s'est rebellé contre Jacques V, roi d'Ecosse (*ténor*), a poussé ce dernier, déguisé en chasseur, à aller surprendre la jeune fille dans la montagne où elle se rend chaque jour pour contempler un lieu solitaire. Mais Hélène aime le jeune Malcolm (*contralto*) et s'unira à lui — bien que son père l'ait destinée au prince Rodrigue (*ténor*) — grâce, justement, à la générosité du roi Jacques qui, après avoir maté les chefs rebelles, accordera la vie sauve à Douglas et mariera les deux jeunes gens. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Malcolm, *Mura felici* • Acte II : Hélène, *Tanti affetti.*

Donna serpente, La (la Femme serpent) opéra en un prologue, trois actes et sept tableaux de A. Casella, sur un livret de C. Ludovici, tiré du conte du même nom (1762) de C. Gozzi. Première représentation : Rome, Teatro Reale dell'Opera, 17 mars 1932. Comme Busoni, Casella — dans le cadre de la polémique contre le drame musical d'une part, et contre l'opéra vériste de l'autre — voulut avec cet opéra reprendre la tradition du Verdi de *Falstaff*, en déclarant que le théâtre d'opéra doit être «une entité principalement musicale qui puise sa raison essentielle d'exister dans la musique». *La Femme serpent* est sans doute l'œuvre la plus importante que Casella ait écrite pour la scène, la plus représentative de son style éclectique et néanmoins très personnel. Elle fait partie «des œuvres les plus vivantes et les plus riches en valeurs artistiques que le théâtre musical moderne européen ait produit» (Gavazzeni). RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE. Le roi des fées, Démogorgon (*baryton*), autorise sa fille bien-aimée Miranda (*soprano*) à devenir l'épouse d'Altidor (*ténor*), roi de Telfis, à la condition qu'elle reste l'épouse de celui-ci pendant neuf ans et un jour; qu'elle ne lui révèle jamais son prénom et sa condition de fée; qu'à la fin des neuf ans elle l'oblige, d'abord, à jurer de ne jamais la maudire, puis, à la suite d'horribles méfaits, à la maudire quand même. Changée alors en serpent, elle restera en cet état pendant deux cents ans, et ensuite redeviendra fée. ACTE I. Dans un désert, Albrigor (*ténor*) et Altidruf (*ténor*) évoquent l'histoire de la rencontre entre Altidor et Miranda, devenue l'épouse de celui-ci et mère de deux filles. Un jour, à peine Altidor eut-il demandé à son épouse à quelle lignée elle appartenait, que celle-ci disparut avec ses enfants. Depuis lors le roi les recherche, tandis que les siens s'efforcent de le reconduire dans son royaume, mais en vain. Soudain Miranda apparaît devant le roi. Fou de joie, celui-ci lui jure qu'il ne lui fera jamais de reproches. Miranda, qui voit s'avérer les desseins de Démogorgon, tente de préparer son époux aux terribles événements qui vont suivre; puis elle disparaît. ACTE II. Toujours dans le désert. Devant Altidor et les courtisans, Miranda apparaît sur un rocher avec ses enfants, qu'elle fait jeter par ses soldats dans un gouffre de feu. Altidor ne la maudit pas pour autant. Plus tard, pourtant, à la nouvelle que Miranda a lancé ses troupes contre le visir Baldur (*baryton*), à la tête d'un convoi de ravitaillement pour Telfis, assiégée par les Tartares, Altidor lui lance des imprécations. Apparaît Miranda qui révèle la vérité : le bûcher était simulé et Badur (*baryton*) est un traître. Pour finir, elle se transforme en serpent. ACTE III. Demogorgon invite Altidor, tout au sou-

venir de son épouse, à affronter les épreuves qui la lui redonneront. Devant le tombeau qui renferme le serpent, Miranda, Altidor vainc trois monstres et franchit un mur de flammes. C'est alors que le tombeau s'écroule, que réapparaît le palais enchanté, lieu de leur première rencontre, et que de celui-ci sort Miranda qui se jette dans les bras de son époux.

Don Pasquale opéra-comique en trois actes de G. Donizetti. Le librettiste, G. Ruffini, contrarié par les nombreuses modifications apportées au texte par le musicien, ne voulut pas que son nom fût mentionné. Première représentation : Paris, théâtre des Italiens, 3 janvier 1843. *Don Pasquale* est une comédie musicale bourgeoise qui inaugure le genre comique et sentimental. L'auteur abandonne le ton larmoyant pour une nouvelle expression pathétique, affectueuse, dans laquelle baignent ses créatures : «Les personnages ont tous une particulière caractérisation mélodique et rythmique, et dans la fluidité de l'action chacun garde son indépendance. Pourtant tous s'amalgament.» (Sartori). RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se déroule à Rome, au début du XIX^{e} siècle. ACTE I, SCENE I. Don Pasquale (*basse bouffe*), riche et vieux célibataire, irrité par son neveu Ernesto (*ténor*) qui veut épouser Norina (*soprano*), veuve charmante mais pauvre, décide de se marier et de déshériter le jeune homme. Un ami, le docteur Malatesta (*baryton*), lui a promis de lui trouver un bon parti : en effet, il lui propose une de ses sœurs, Sofronia, créature modeste et ingénue à peine sortie du couvent. En réalité, Sofronia, n'est autre que Norina. Don Pasquale, débordant de joie, annonce la chose à son neveu qui se désespère. ACTE I, SCENE II. Norina reçoit une lettre d'Ernesto, qui lui fait part des intentions de son oncle. Mais le docteur Malatesta la rassure en lui expliquant que le mariage prévu pour Don Pasquale n'est qu'une farce. ACTE II. Dans le salon de Don Pasquale, on procède à la signature du contrat, auquel assiste également Ernesto. Celui-ci s'alarme en reconnaissant Norina; mais le docteur lui explique rapidement l'intrigue, et le jeune homme en arrive même à servir de témoin. Devenue la maîtresse de maison, «Sofronia» se montre subitement autoritaire et agressive, par des mots et des comportements qui laissent Don Pasquale abasourdi. ACTE III, SCENE I. La maison des nouveaux mariés est envahie par une foule de commerçants; les factures pleuvent de toutes parts. Les domestiques mettent tout sens dessus-dessous, obéissant aux ordres de la maîtresse de maison. Don Pasquale essaie d'interdire à son épouse d'aller au théâtre, mais reçoit en retour une claque sonore. Le comble arrive lorsque tombe entre ses mains un billet (que Norina a laissé tomber intentionnellement) : il s'agit de la lettre d'un amoureux inconnu qui lui fixe un rendez-vous pour le soir, dans le jardin. Don Pasquale, désormais repenti d'avoir commis la sottise de se marier, envoie chercher l'ami Malatesta qui essaie de le consoler : puis tous deux décident de se poster dans le jardin à l'heure du rendez-vous pour surprendre l'infidèle et son amant. ACTE III, SCENE II. Ernesto chante une sérénade; puis Norina le rejoint. Don Pasquale et le docteur sortent de leur cachette et la surprennent. Ernesto, qui s'était écarté, feint d'arriver précisément à ce moment-là. Malatesta persuade Don Pasquale de punir sa femme indocile en autorisant Ernesto à se marier avec Norina, qui deviendra ainsi la nouvelle maîtresse de maison. Don Pasquale y consent, mais désormais le subterfuge ne tient plus : il s'avère que Norina et Sofronia sont une seule et même personne et le vieillard, résigné, pardonne aux deux jeunes gens. PRINCIPAUX PASSAGES : Ouverture • Acte I : Malatesta, *Bella siccome un angelo*; Don Pasquale, *Un foco insolito*; Ernesto, *Sognó soave et casto*; Norina, *Quel guardo il cavaliere*; Norina et Malatesta, *Pronta io son* • Acte II : Ernesto, *Povero Ernesto!* • Acte III : *Coro di servi e camerieri*; Don Pasquale et Malatesta, *Cheti cheti immantinente*; Ernesto, *Com'è gentil*; Norina et Ernesto, *Tornami a dir che m'ami.*

Don Quichotte opéra en cinq actes de J. Massenet sur un livret de H. Cain. Première représentation : Monte-Carlo, 19 février 1910. Œuvre tardive, assez pâle, de l'auteur de *Manon* et de *Werther.* RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est librement adapté de Cervantès, par le biais de la comédie de J. Le Lorrain intitulée *le Chevalier à la longue figure*, où Dulcinée est transformée en servante, Don Quichotte en prédicateur emphatique et Sancho en une sorte de propagandiste du socialisme.

Dreigroschenoper Die (l'Opéra de quat'sous) drame en un prologue et trois actes de B. Brecht, sur une musique de K. Weill. Première représentation : Berlin, Theater am Schiffbauerdamm, 18 octobre 1928. Le sujet est tiré de *The Beggar's Opera* (l'Opéra des gueux) de John Gay (1728), mais l'action se trouve reportée aux premières années du XX^{e} siècle. La conception de Brecht et de Weill d'un opéra à caractère politique et social s'était affirmée auparavant avec *Mahagonny. L'Opéra de quat'sous* poursuit la même thèse, avec une vive force de pénétration qui oblige le public à méditer sur les conditions et les contradictions de la société bourgeoise et capitaliste. L'œuvre est un singspiel dans toutes les règles, c'est-à-dire que les parties parlées et les parties chantées alternent : chansons, ballades, duos, récitatifs, mouvements de tango, fox-trot, shimmy, etc., écrites dans le style sec, agressif et si personnel dont Weill avait déjà donné un exemple éclatant, en puisant dans le répertoire du cabaret, de la chanson des rues, du jazz, et dans les matériaux «nobles» de la musique «classique» et de l'opérette. Weill crée un nouveau type de chant, «joué», coupant et acide, pathétique et réfléchi, en parfaite correspondance avec le «jeu épique» de Brecht. *L'Opéra de quat'sous* remporta un succès fulgurant, en même temps qu'il suscita de violentes polémiques. Bien vite les Nazis s'opposèrent à la représentation de cette œuvre, qu'ils considérèrent comme une arme bien plus efficace que la propagande hostile de leurs adversaires. RÉSUMÉ DE L'ACTION : dans le Prologue, un chanteur ambulant présente au public Macheath, dit Mackie Messer, chef d'une bande de malfaiteurs londoniens. Peachum, propriétaire du magasin «l'Ami du mendiant», qui loue aux prétendus mendiants de la ville tout ce qui peut servir à émouvoir la pitié des passants — membres artificiels, béquilles, voitures d'infirme, etc. —, a une fille, Polly. Le bandit Mackie Messer l'épouse et fête ses noces dans une écurie, où il invite la lie des bas-fonds, et Brown, dit le Tigre, son vieux compagnon d'armes devenu chef de la police. Mais Peachum, à qui ce mariage déplaît profon-

dément, dénonce son gendre, et celui-ci doit quitter la ville. Avant de partir, il passe les consignes à Polly, qu'il présente à ses acolytes comme chargée de le remplacer à la tête de la bande durant son absence. Il peut partir avec la certitude d'avoir laissé ses intérêts en bonnes mains. Mais Mackie ne peut rester longtemps loin de Londres et de ses chères habitudes. Il retourne auprès de ses amies, les prostituées de Turnbridge. Une de celles-ci, Jenny, à l'instigation de la mère de Polly, le dénonce à la police. Macheath finit en prison, à Old Bailey, où il retrouve une vieille connaissance, Lucy, fille de Brown, une de ses anciennes conquêtes. Lucy l'aide à s'enfuir. Peachum menace de révéler les dessous de l'amitié qui lie Brown à Macheath et projette de troubler l'ordre public par une manifestation de misérables au passage du cortège du couronnement. Brown est contraint à agir. Macheath, revenu auprès des prostituées, est à nouveau trahi et ramené en prison. Il est perdu. Condamné à mort, il est conduit au supplice, mais c'est pour rentrer immédiatement en scène. Peachum explique au public que le bandit devrait être pendu, mais qu'en réalité il ne le sera pas. Un messager de la reine arrive inopinément, à cheval, pour annoncer que, non seulement Mackie Messer a été gracié, mais qu'il a été élevé à la dignité nobiliaire, pourvu d'un château et de la jouissance d'un patrimoine considérable. Mais, fait remarquer Peachum, la réalité est bien diverse : les messagers à cheval n'arrivent que très rarement, si les opprimés osent résister aux puissants.

Due Foscari, I (les Deux Foscari) tragédie lyrique en trois actes de G. Verdi, sur un livret de F.M. Piave. Première représentation : Rome, Teatro Argentina, 3 novembre 1844. *Les Deux Foscari* appartiennent à la période de travail intense et fébrile que Verdi a appelée les «années d'enfer». Le musicien lui-même indiqua, dans une lettre à Piave du 22 juillet 1848, les limites de l'œuvre : «Il faut se garder de la monotonie. Les sujets naturellement tristes, si l'on n'y prend pas garde, glissent inéluctablement vers la désolation, comme par exemple *les Foscari*, qui ont une teinte et une couleur trop uniformes du début jusqu'à la fin.» Dans la ligne de cette sévère autocritique de l'auteur, on a fini par considérer trop unilatéralement *les Deux Foscari*, en négligeant tout ce que l'œuvre offre encore aujourd'hui à la méditation d'un auditeur attentif. En effet, cet opéra apparaît «à plusieurs endroits [comme] une belle expression de la mélancolie qui domine dans le tempérament de Verdi», qui réussit à «mettre en musique, en un ensemble cohérent, la vision ténébreuse et l'angoisse que le drame de Byron lui avait suggéré.» (C. Osborne). Ce n'est donc pas par hasard que *les Deux Foscari*, après avoir bénéficié d'une grande popularité durant le siècle dernier (due en grande partie à l'air du baryton au troisième acte), ont retrouvé ces dernières années, contrairement aux autres œuvres de Verdi de la même époque, une certaine faveur du répertoire. Résumé de l'action : libre reconstruction, sur le schéma de la tragédie du même nom de Byron (1821), de l'histoire de Francesco Foscari (*baryton*), doge de Venise de 1423 à 1457, et de son fils Jacopo (*ténor*). Ce dernier, déjà exilé pour comportement contraire aux lois de la Sérénissime, revient dans sa patrie pour être à nouveau soumis au jugement du Conseil des Dix, dont l'âme damnée est Jacopo Loredano (*basse*), implacable ennemi du doge. Francesco Foscari est contraint à faire preuve de la plus grande sévérité à l'égard de son fils qui, devant quitter sa femme Lucrezia Contarini (*soprano*) et ses deux enfants pour l'exil perpétuel, meurt au moment du déchirant départ. Le doge lui-même est contraint d'abdiquer et meurt à son tour de douleur. Principaux airs • Acte I : Jacopo, *Dal più remoto esilio... Odio solo, ed odio atroce*; Lucrezia, *Tu al cui sguardo onnipossente... La clemenza?*; Foscari, *O vecchio cor che batti* • Acte II : Jacopo, *Non maledirmi, o prode*; Foscari, Jacopo et Lucrezia, *Padre ti sono ancora* • Acte III : Foscari, *Questa è dunque l'iniqua mercede.*

Eau dormante, L' → Acqua cheta.

Echelle de soie, L' → Scala di seta, La.

Education manquée, Une opérette composée d'une ouverture et de six numéros d'E. Chabrier, sur un livret de Leterrier et Vanloo. Première représentation : Paris, Cercle de la Presse, 1er mai 1879. Résumé de l'action : le professeur Pausanias a enseigné à l'élève Gontran tout ce qui convient à la culture d'un homme, à l'exception d'une matière fondamentale : comment se comporter avec son épouse durant la première nuit de noces. Un orage providentiel pousse Hélène dans les bras de Gontran, et le baiser qui va suivre les éclairera sur tout ce que les époux ont besoin de savoir. Quand Pausanias, hors d'haleine et la sueur au front, arrivera, enfin, pour donner à son élève les explications indispensables, il ne lui restera plus qu'à constater leur inutilité.

Elektra opéra en un acte de Richard Strauss, sur un livret de H. von Hofmannsthal, d'après la tragédie du même nom de Sophocle. Première représentation : Dresde, Königliches Opernhaus, 25 janvier 1909. Avec → *Salomé*, qui la précède, *Elektra* est une des œuvres majeures de R. Strauss, d'une grande intensité dramatique et d'une orchestration somptueuse. Elle ne remporta toutefois à Dresde qu'un succès d'estime, mais l'année suivante, à Londres, la représentation au Covent Garden, sous la baguette de Thomas Beecham, fut un événement culturel mémorable. Le livret marque le début de la collaboration entre Hofmannsthal et Strauss, et rarement il est arrivé qu'un poète et un musicien fussent si proches l'un de l'autre par leur culture et par leur tempérament. Cette *Elektra* est dépourvue du pathos et de l'horreur religieuse qu'elle avait dans les tragédies grecques; assoiffée de vengeance, elle se détache sur un fond sombre de crimes dus à la fatalité, en proie à des délires et à des extases démoniaques. Résumé de l'action : dans la cour du palais des Atrides, à la tombée de la nuit, à Mycènes, les servantes parlent d'Elektra, dont le père Agamemnon a été tué par Clytemnestre, son épouse, avec l'aide de son amant Egisthe. Elektra (*soprano*) s'avance, se rappelant que son père a été égorgé précisément vers cette même heure. En en invoquant le spectre, elle répète son implacable désir de vengeance. Sa sœur Chrysothémis (*soprano*) lui conseille de se garder d'Egisthe et de sa mère. Peu après Clytemnestre (*contralto*) paraît devant Elektra, pour lui demander un remède contre les cauchemars qui troublent ses nuits. Tout d'abord Elektra répond d'une façon ambiguë, puis prophétise la vengeance dont sa mère sera justement la victime. La fausse

nouvelle de la mort de son fils Oreste soulage Clytemnestre, qui voyait en lui un exécuteur possible de cette vengeance. Mais Elektra, bien que ne croyant pas à la mort de son frère, s'apprête à tuer elle-même sa mère et l'amant de celle-ci, même si Chrysothémis refuse de s'associer à l'exécution. Survient un inconnu qu'Elektra a de la peine à reconnaître : c'est Oreste (*baryton*). Elle lui met sur le champ sa hache dans la main et attend, devant la porte, que le cri de Clytemnestre lui annonce que la vengeance est accomplie. Quand survient Egisthe, Elektra le pousse dans la maison, où Oreste le tue. Pendant que tous les présents acclament Oreste, Elektra danse, folle de joie, jusqu'à en mourir.

Elisir d'amore (Elixir d'amour) opera buffa en deux actes de G. Donizetti, sur un livret de F. Romani. Première représentation : Milan, théâtre de la Cannobiana, 12 mai 1832. Cette œuvre constitue un tournant important dans l'histoire de l'opera buffa. La gaieté y « naît non d'une impulsion musicale mais du personnage, qui n'est pas une marionnette comique, mais un caractère qui, avec ses faiblesses et par ses côtés bourgeoisement humains, inspire un sourire débonnaire ouvert à l'émotion » (Sartori). RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré de l'œuvre de E. Scribe *le Philtre*, déjà mise auparavant en musique par Auber (1831). L'action se situe dans un village, non loin de Florence, à la fin du XVIIIe siècle. ACTE I, SCENE I. Entrée d'une ferme. Pause durant les travaux de la moisson. Les paysans, hommes et femmes, se reposent à l'ombre d'un grand arbre. Pendant ce temps, la riche et capricieuse Adina (*soprano*) lit à haute voix l'histoire de Tristan et Yseult et du philtre fatal. Nemorino (*ténor*), qui est amoureux d'elle, la contemple de loin. Il voudrait tenter une approche, mais il est trop timide et n'a pas la parole facile. ACTE I, SCENE II. On entend un roulement de tambours. A la tête d'un détachement de soldats, survient Belcore (*baryton*), sergent martial et fanfaron qui, sur-le-champ, entreprend de faire la cour à Adina, laquelle, apparemment, ne demeure pas insensible à ses attentions. Nemorino, au comble du désespoir, prenant son courage à deux mains, fait sa déclaration à Adina, mais celle-ci le repousse. Pendant ce temps, arrive au village Dulcamara (*buffo*), un médecin charlatan, qui vante ses produits. Nemorino lui demande si, par hasard, il n'aurait pas parmi ceux-ci le philtre de la reine Yseult. Dulcamar lui remet son prodigieux « élixir » (qui n'est autre qu'une bouteille de vin rouge) et lui garantit qu'il lui servira à conquérir le cœur de sa belle en moins de vingt-quatre heures. Nemorino boit la bouteille d'un trait, et se met à chanter et à danser sans plus s'inquiéter le moins du monde d'Adina. La jeune fille, dépitée par ce comportement étrange, accepte la cour du sergent et s'engage à l'épouser. Mais Belcore doit repartir avec son détachement et, en conséquence, les noces doivent avoir lieu immédiatement. Adina y consent. Et cela ne trouble pas non plus Nemorino, si ce n'est qu'il semble encore plus gai. ACTE II. Les paysans se préparent à fêter le mariage d'Adina qui, toutefois, ne veut plus précipiter les choses. L'effet de l'élixir s'étant dissipé, Nemorino voudrait en acheter une autre bouteille, mais il n'a plus de quoi la payer et il se désespère. Par chance, Belcore est disposé à l'enrôler; avec l'argent qu'il recevra comme prime d'engagement, Nemorino pourra payer Dulcamara. Mais, à ce moment, la nouvelle se répand qu'un oncle du jeune homme est mort et que celui-ci hérite de sa fortune. Toutes les filles, (sauf Adina qui ne sait rien), voudraient devenir sa femme. Nemorino, se voyant l'objet d'une si soudaine et si grande admiration, en attribue le mérite à Dulcamara et à son élixir. Quand Adina s'aperçoit qu'il est devenu la coqueluche des filles du village, et qu'elle vient à savoir que, pour se procurer le philtre magique, il n'a pas craint de s'enrôler, au risque de mourir sous l'uniforme, elle s'attendrit et avoue, finalement, qu'elle l'aime. Belcore accepte avec philosophie le fait accompli, alors que Dulcamara fait l'éloge de son puissant élixir, à l'origine de l'heureuse conclusion de cette belle histoire d'amour. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Nemorino et Chœur, *Quanto è bella, quanto è cara!*; Belcore, *Come Paride vezzoso*; Adina et Nemorino, *Chiedi all'aura lusinghiera*; Dulcamara, *Udite, udite, o rustici* • Acte II : Dulcamara et Adina, *Io son ricco, e tu sei bella*; Nemorino et Belcore, *Venti scudi?*; Nemorino, *Una furtiva lacrima;* Adina, *Prendi, per me sei libero*.

Embarras du précepteur, L' → Ajo nell'imbarazzo, L'.

Enfant et les sortilèges, L' fantaisie lyrique en deux parties de Maurice Ravel, sur un texte de Colette. Première représentation : Monte-Carlo, 21 mars 1925. Peu porté vers l'opéra, Ravel, avec cette dernière œuvre composée pour le théâtre, a écrit un petit chef-d'œuvre. Stimulé par le texte délicieux de Colette, le musicien fait passer dans sa partition toute la subtilité et le raffinement de sa sensibilité sur le plan de l'harmonie et du timbre. C'est une véritable magie des sons dans laquelle baigne une histoire toute remplie de l'imagination enfantine. RÉSUMÉ DE L'ACTION : un enfant de six ou sept ans (*mezzo-soprano*) est puni par sa mère (*contralto*) parce qu'il n'a pas terminé son devoir. Pris d'une frénésie destructrice, le petit garçon se met à en faire voir de toutes les couleurs : il brise, coupe, démolit, tire la queue du chat, met ses livres en l'air. Quand, épuisé, il s'abandonne dans un fauteuil (*baryton*), les sortilèges commencent : la pendule (*baryton*) proteste, la théière (*ténor*) et la tasse en porcelaine de Chine (*mezzo-soprano*) menacent de se venger, la princesse des fées (*soprano léger*), sortie du livre de contes, lui dit adieu pour toujours, tandis qu'un vieillard méchant (*ténor comique*), qui est l'arithmétique en personne, l'étourdit par un feu roulant de nombres. Même le chat (*baryton*) s'en va, avec la petite chatte (*mezzo-soprano*). En les suivant, l'enfant se retrouve dans le jardin. Là aussi les arbres et les animaux, petits et grands, ont quelque chose à lui reprocher : il a blessé les arbres, transpercé une libellule (*mezzo-soprano*) avec une grosse épingle, il a tué la mère des petites chauves-souris. Mais, alors que tout le monde est contre lui, l'enfant a un geste qui le fait pardonner : il vient affectueusement en aide à un petit écureuil (*mezzo-soprano*) qui s'est fait mal en tombant d'un arbre. Tous, alors, se mettent à chanter ses louanges, et le raccompagnent chez sa maman.

Enfant prodigue, L' ballet en trois tableaux sur un livret de B. Kochno, musique de S. Prokofiev. Première représentation : Paris, théâtre Sarah Bernhardt, 20 mai 1929 (Ballets russes de Diaghilev). Interprète principal : S. Lifar. Chorégraphie :

G. Balanchine. Décor et costumes : G. Rouault. Ce ballet, qui constitue l'un des chefs-d'œuvre de Balanchine, est resté sans interruption au répertoire dans le monde entier jusqu'à nos jours. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'Enfant a une discussion avec son père et s'en va en compagnie de deux faux amis. Il rencontre certaines personnes de connaissance et prend part avec elles à un festin. Une danseuse tente alors de le séduire, grâce à son art, tandis que ses deux amis entretiennent les hôtes. Poussé à boire, il tombe dans une profonde torpeur; c'est alors que ses amis le dépouillent de tous ses biens. Au réveil, l'Enfant prodigue s'aperçoit de l'état misérable dans lequel il se trouve et revient à la maison où son père l'accueille à bras ouverts.

Enlèvement au sérail, L' → Entführung aus dem Serail, Die.

Entführung aus dem Serail, Die (*l'Enlèvement au sérail*) singspiel en trois actes de W.A. Mozart, sur un livret de G. Stéphanie. Première représentation : Vienne, Burgtheater, 16 juillet 1782. C'est le premier chef-d'œuvre authentique que Mozart écrit pour le théâtre et qui précède *les Noces de Figaro* et *Don Juan*. *L'Enlèvement* marque une date importante dans l'histoire du mélodrame et du singspiel : pour la première fois, dans ce genre de spectacle burlesque, jusqu'alors généralement cultivé par de bons artisans sur des formules préétablies, le public se trouve face à une musique de très haut niveau vocal et instrumental qui allie, en une parfaite construction, le style symphonique allemand avec celui, vif et spirituel, de l'opéra-comique italien. *L'Enlèvement au sérail* obtient un succès immédiat, bien que le librettiste ait été accusé, et non à tort, de plagiat par l'écrivain Bretzner, auteur d'un *Belmont und Konstanze* où Stéphanie puisa à pleines mains. L'histoire n'a rien d'original, pas même le cadre, qui est celui de l'habituelle turquerie du XVIII^e s.; bien sûr, on pourrait citer d'autres sources, de Boccace au patrimoine des fables européen, mais il reste indubitable que le livret de Stéphanie correspond à la pièce de Bretzner jusqu'au nom des protagonistes. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Devant le palais de Sélim pacha. Le noble espagnol Belmonte (*ténor*), à la recherche de sa bien-aimée Constance (*soprano*) qui a été enlevée par des pirates, avec sa femme de chambre Blondchen (*soprano*) et son serviteur Pedrillo (*ténor*), arrive devant le palais de Sélim. Il demande aussitôt des informations à un Turc occupé à cueillir des figues et qui n'est autre qu'Osmin (*basse*), gardien du harem de Sélim. Osmin répond avec réticence aux questions de Belmonte. Amoureux de Blondchen, il entre dans une colère noire lorsqu'il aperçoit Pedrillo qu'il sait plus chanceux que lui. Osmin sorti, Pedrillo retrouvé donne à Belmonte toutes les nouvelles qu'il souhaite et, notamment, le rassure : Constance n'a pas cédé à Sélim. Belmonte va alors se cacher : en effet, Sélim (*récitant*) arrive avec Constance, salué par un chœur de janissaires. Le pacha s'adresse à Constance et se plaint qu'elle ne partage pas son amour. Constance lui parle de son Belmonte. Constance sortie, Pedrillo s'avance et présente Belmonte au pacha comme un célèbre architecte; Sélim l'engage aussitôt. Ainsi, aux dépens d'Osmin, Belmonte entre dans le palais. ACTE II. Dans un jardin, Blondchen se dispute avec Osmin qui l'a courtisée avec trop d'ardeur et proteste qu'elle n'est pas une esclave du harem. Constance entre, si mélancolique que Blondchen réussit difficilement à la rasséréner. Constance reste seule avec Sélim qui admire sa vertu mais, furieux, lui ordonne de choisir d'ici le lendemain entre lui et la mort. Constance chante sa fidélité à l'aimé. Sélim sorti, Pedrillo apporte la nouvelle que Belmonte est dans le palais et prépare la fuite. Suit une scène où Pedrillo réussit à faire boire à Osmin du vin drogué, endormant ainsi l'irritable gardien. Les deux couples étudient le plan de fuite. ACTE III. De nuit, sur la place devant le harem. Belmonte et Pedrillo arrivent avec une échelle et Pedrillo donne le signal de la fuite. Mais Osmin s'est réveillé et, avec l'aide des gardes, il les capture tous les quatre. On découvre que Belmonte est le fils du pire ennemi de Selim et les fugitifs perdent tout espoir. Mais Sélim est un homme magnanime et le prouve en les libérant, à la joie générale, exceptée celle, évidemment, du stupide Osmin. Que Belmonte raconte donc à son père comment Sélim pardonne et qu'il s'en aille avec sa Constance sur le navire qui sera mis à leur diposition. Dans un final de style français (vaudeville), chaque chanteur chante une strophe, tandis que les autres se joignent au chœur, célébrant la générosité de Sélim. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Belmonte, *Hier sollich dich denn sehen* ; Constance : *Ach, ich liebte, war so glücklich* • Acte II : Constance, *Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele*; Constance, *Marten aller Arten*; Constance, *Wenn der Freude Tränen fliessen* • Acte III : Pedrillo, *In Mohrenland gefangen war*; Osmin, *O wie will ich triumphieren*; Constance et Belmonte, *Welch ein Geschick*.

Ernani (Hernani) drame lyrique en quatre actes de G. Verdi, sur un livret de F.M. Piave. Première représentation : Venise, théâtre de la Fenice, 9 mars 1844. Inspiré par l'œuvre de V. Hugo du même nom qui, à sa parution, en 1830, avait constitué le manifeste du romantisme littéraire et théâtral français. Après les succès remportés par Verdi avec *Nabucco* et les *Lombardi alla prima crociata*, dus en partie à leurs accents patriotiques, *Ernani* qui, sous un certain aspect, peut être considéré comme la répétition générale du *Trouvère*, apporte un nouvel approfondissement dans la caractérisation dramatique des personnages. «Ce qui [toutefois] frappe le plus est l'abondance [...] de belles mélodies magnifiques à chanter.» (C. Osborne). Il faut citer en particulier celles composées pour le baryton, authentique «grand seigneur» dans la lignée précédemment tracée par Bellini avec son Richard des *Puritains*, suivi par Donizetti avec le roi Alphonse de la *Favorita*, et par Verdi lui-même avec le marquis di Posa de *Don Carlos*. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Ernani (*ténor*), en réalité Don Juan d'Aragon, a pris le maquis avec un groupe de fidèles et conduit la révolte contre le roi Carlos (*baryton*) pour venger les offenses subies, en particulier le meurtre de son père. Ernani se rend incognito au château des Silva pour rencontrer Elvira (*soprano*) dont il est amoureux. Elvira partage son sentiment, mais elle est promise en mariage à son vieil oncle Don Ruy Gomez de Silva (*basso*), grand d'Espagne. Toutefois Ernani a été devancé par le roi Carlos, lui aussi incognito, et lui aussi amoureux d'Elvira. Tous trois sont démasqués par Silva; celui-ci, en colère, se calme lorsqu'il reconnaît son

souverain, et lui rend hommage. Ce dernier, magnanime, aide Ernani à s'enfuir. ACTE II. La révolte échoue et le rebelle, déguisé en pèlerin, se réfugie auprès de Silva. Survient Carlos, qui trouve un prétexte pour emmener Elvira. Désespéré, Ernani révèle à Silva l'amour du roi pour Elvira et l'exhorte à unir sa propre vengeance à la sienne. Silva consent et Ernani, pour sceller leur engagement, lui fait présent d'un cor de chasse. Quand Silva souhaitera la mort d'Ernani, il devra le faire entendre à trois reprises, et Ernani tiendra sa promesse. ACTE III. Dans un souterrain d'Aix-la-Chapelle, les conjurés sont réunis avec leur chef, Ernani. Pendant que le canon fête Carlos devenu empereur, celui-ci apparaît aux rebelles pour les condamner à mort, puis, cédant aux prières d'Elvira, il leur accorde sa grâce et donne Elvira en mariage à Ernani, tandis que Silva, furibond, commence à méditer sa terrible vengeance. ACTE IV. Pendant la fête qui suit le mariage, on entend au loin sonner par trois fois le cor fatal. Ernani, après avoir en vain tenté d'émouvoir l'inexorable Silva, met fin à ses jours, et, sur son corps, Elvira tombe évanouie. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Chœur, *Evviva!...beviamo*; Ernani, *Come rugiada al cespite*; Elvira, *Ernani!...Ernani, involami*; Carlo, *Da quel dì che t'ho veduta*; Silva, *Infelice!...e tu credevi* • Acte II : Ernani, *Oro, quant'oro ogni avido*; Don Carlos et Silva, *Lo vedremo, veglio audace*; Don Carlos et Elvira, *Vieni meco, sol di rose* • Acte III : Silva, *Ah de'verd'anni miei*; Chœur, *Si ridesti il Leon di Castiglia*; Silva, Ernani, Elvira, Don Carlos et Chœur, *Oh sommo Carlo* • ACTE IV : Ernani, *Solingo, errante, misero* (final).

Erwartung (l'Attente) monodrame pour soprano et orchestre d'A. Schoenberg sur un texte de M. Pappenheim. Première représentation : Prague, 6 juin 1924. Œuvre typique du théâtre expressionniste : déjà la «dialectique de la solitude» (Adorno) s'affirme come «style» dans une protestation désolée. Composée durant la période dite «atonale» de Schoenberg, la texture musicale est considérée en rapport étroit avec le monde psychique du personnage. L'attente est celle d'une femme (*soprano*) qui a rendez-vous avec son amant dans un bois. C'est un «monodrame» car, précisément, il limite l'action à un seul personnage. RÉSUMÉ DE L'ACTION. SCENE I. Dans le calme mortel qui règne sur le bois, l'héroïne ressent un je ne sais quoi de menaçant qui la remplit d'effroi. SCENE II. L'impression de menace augmente et se fait plus pressante. Elle croit entendre des pleurs et un sinistre bruissement. L'ombre d'un tronc d'arbre, prise pour un corps inanimé, semble laisser présager la découverte. SCENE III. La peur est devenue panique. La jeune femme croit voir des yeux écarquillés qui la fixent dans l'ombre, cent mains qui voudraient la saisir. SCENE IV. Elle découvre le cadavre de son amant, près de la maison de sa rivale. Il saigne encore. Comme en proie au délire, elle le couvre de baisers passionnés, le tient serré entre ses bras. Mais l'aube qui, si souvent, a marqué la fin de leurs rencontres, vient encore les séparer, cette fois-ci pour toujours.

Etrangère, L' → Straniera, La.

Eugène Onéguine (*Evgenij Onegin*) opéra en trois actes de P. Tchaïkovski, sur un livret du compositeur et de K.S. Shilovsky, d'après le roman en vers de Pouchkine. Première représentation : Moscou, théâtre Maly, 17 mars 1879 (selon le calendrier orthodoxe, correspondant au 29 mars). Par rapport aux musiciens russes de son temps, qui tendaient à rompre avec la tradition occidentale en revendiquant la pleine autonomie de l'opéra russe, Tchaïkovski semble marquer une inversion de tendance. On observe les effets de son admiration pour l'opéra français, italien et allemand, aussi bien en ce qui concerne l'harmonie que l'orchestration d'*Eugène Onéguine*, son œuvre lyrique la plus célèbre avec *la* → *Dame de pique*. Mais la passion et le sentiment dramatique qui animent Onéguine plongent leurs racines dans la terre russe. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'action se déroule dans la maison de campagne de Larina (*mezzo-soprano*), riche propriétaire, vers 1820. Larina et ses deux filles, Tatiana et Olga, reçoivent la visite d'un ami de la famille, le poète Lensky (*ténor*), amoureux d'Olga, et de son voisin Eugène Onéguine (*baryton*). Tatiana (*soprano*) s'éprend immédiatement d'Onéguine, auquel elle adresse une lettre pleine de passion. Mais le jeune homme la repousse avec froideur, se déclarant d'un caractère inconstant et contraire au mariage. ACTE II. Soirée de bal chez Larina, à l'occasion de l'anniversaire de Tatiana. Onéguine fait la cour pour rire à Olga (*contralto*), qui semble se prendre au jeu. La colère de Lensky éclate alors, et celui-ci provoque en duel son ami (l'air de son adieu à la vie est célèbre). Il est tué. Onéguine est bouleversé par le remords. ACTE III. Onéguine, de retour d'un long voyage, revoit après plusieurs années d'absence, durant un bal somptueux dans un hôtel aristocratique de Saint-Pétersbourg, Tatiana, désormais l'épouse d'un prince. Il s'aperçoit qu'il aime ardemment la jeune femme, mais Tatiana, bien que partageant son sentiment, entend rester fidèle à son mari et prend congé de lui pour toujours.

Euryanthe opéra en trois actes de C.M. von Weber, sur un livret de H. von Chézy. Première représentation : Vienne, théâtre du Kärntnerthor, 25 octobre 1823. Cet opéra qui est rarement représenté, renferme, malgré l'invraisemblance et la confusion de l'intrigue, quelques unes des plus belles pages écrites par Weber. Parmi celles-ci on remarque l'ouverture, souvent exécutée en concert. On observe dans *Euryanthe*, par l'usage que Weber fait de motifs distincts pour chacun des personnages, les origines de la technique du leitmotiv, adoptée par la suite par Wagner, et portée par lui à son développement maximum. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré d'un vieux conte français et l'histoire se passe en Provence, au XII^e siècle. Euryanthe de Savoie (*soprano*) a promis à celui qu'elle aime, le chevalier Adolar (*ténor*), de ne révéler à qui que ce soit que la sœur de ce dernier, Emma, a mis fin à ses jours. Mais Euryanthe se laisse arracher son secret par sa confidente, Eglantine (*mezzo-soprano*), amie d'un homme dont Euryanthe a repoussé les avances, le comte de Lysiart (*baryton*). Par haine d'Euryanthe, Eglantine pousse Adolar à croire qu'il a été oublié ou qu'il n'a jamais été aimé d'Euryanthe. La preuve en est que la dame a divulgué le secret de la mort d'Emma. Beaucoup de coups de théâtre, parmi lesquels celui de l'apparition du fantôme d'Emma, précèdent le dénouement, qui voit finalement les deux amants réunis et les perfides intrigants punis.

Excelsior action chorégraphique historique, allégorique et fantastique en six parties et onze tableaux de L. Manzotti, sur une musique de R. Marenco. Chorégraphie de L. Manzotti. Décors et costumes de A. Edel. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 11 janvier 1881. De tous les grands ballets de Manzotti, celui-ci fut le plus populaire. En 1881, il eut plus de cent représentations. Le succès se renouvela en 1883, 1888, 1894, avec, à nouveau, une centaine de représentations. Le spectacle fut même monté à Londres, au Her Majesty's Theater, avec E. Cecchetti. Le XX^e^ siècle a vu l'œuvre reprise à la Scala (1916) et au XXX^e^ Mai musical florentin (1967) par Ugo Dell'Ara. Ce dernier a présenté sa version chorégraphique également à la Scala (1974) et au théâtre San Carlo de Naples (1981). Du point de vue musical également (une musique charmeuse pour l'oreille et facile à retenir), le ballet demeure comme un document d'une période au cours de laquelle le spectacle chorégraphique en Italie laissait poindre la profonde crise à venir. *Excelsior* est caractérisé par des effets spectaculaires, par l'emploi massif des danseurs et des mimes, par une chorégraphie qui s'inspire des évolutions géométriques des antiques tournois dans leurs mouvements d'ensemble, et de la pure tradition académique italienne dans les variations des solistes. Ce ballet gigantesque renouvelle les fastes du ballet du XIX^e^ siècle et son romantisme tardif, même si par rapport à lui, il marque un abaissement de niveau sur le plan du goût et du style. Résumé de l'action : *Excelsior* représente la lutte titanesque entreprise par le Progrès contre la Régression, la victoire finale de la Civilisation sur l'Obscurantisme. Tous les concepts sont personnifiés par l'allégorie. La première danseuse est la Civilisation, suivie par la Lumière, par l'Energie électrique et par d'autres personnages, parmi lesquels l'Obscurantisme (mime). Partant de l'époque de l'Inquisition en Espagne, l'auteur trace une histoire de l'Humanité jusqu'au percement du tunnel du Mont-Cenis, exaltant des événements comme l'abolition de l'esclavage (*pas de deux Civilisation-Esclavage*), évoquant des personnages (Volta, Papin, etc.), célébrant les conquêtes du travail de l'homme (le canal de Suez), jusqu'à l'apothéose finale sous le signe de la fraternité entre les peuples.

Fable du fils substitué, La → Favola del figlio cambiato, La.

Falstaff comédie lyrique en trois actes de G. Verdi, sur un livret de A. Boito. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 9 février 1893. Cet extraordinaire chef-d'œuvre, composé par Verdi à la fin de sa vie, entre 1890 et 1893, suscita une admiration sans borne lors de son apparition sur la scène. Mais, à la vérité, celle-ci fut surtout le fait d'un public restreint de musicologues et d'amateurs éclairés plus que du grand public, auprès duquel *Falstaff* n'a jamais vraiment réussi à combler l'écart entre la notoriété et une authentique popularité. Avec une subtilité extrême et raffinée, le célèbre vieillard qui avait parcouru, durant toute sa vie, le chemin du grand opéra dramatique, proposait maintenant, à titre de message pour ses héritiers musicaux, un retour moderne et très vivant à l'opéra-comique, dans lequel l'orchestre joue un rôle fondamental et les instruments vivent souvent comme des personnages à côté des personnages de la scène, ciselés avec une étonnante fraîcheur et de subtiles nuances psychologiques ; et où les «formes fermées» des airs, des duos, etc., sont remplacées par un *continuum* entre la mélodie et la déclamation. C'était une merveilleuse réponse, à l'italienne, au drame lyrique wagnérien que l'on avait tenté d'opposer à Verdi depuis 1870. Résumé de l'action : le sujet est emprunté aux deux premières parties d'*Henri IV*, et aux *Joyeuses Commères de Windsor;* de Shakespeare. L'action se déroule à Windsor vers 1400. ACTE I, SCENE I. A l'auberge de la Jarretière, le docteur Cajus (*ténor*) accuse sir John Falstaff (*baryton*) de l'avoir volé; mais Falstaff, ajoutant l'insulte au préjudice, le chasse, puis révèle son plan à ses valets, Pistol (*basse*) et Bardolph (*ténor*). Il a l'intention de conquérir le cœur de deux femmes, ainsi que la bourse de leurs maris. Dans ce but, il a préparé deux lettres, l'une pour madame Page et l'autre pour madame Ford, mais les deux valets déclarent que l'honneur ne leur permet pas de les faire parvenir à leurs destinataires. Falstaff confie alors les lettres au page Robin et chasse les serviteurs rebelles. ACTE I, SCENE II. Meg Page (*mezzo-soprano*) et Alice Ford (*soprano*) ont reçu les lettres, identiques, et, avec leur amie Quickly (*contralto*) et Nannetta Ford (soprano), la fille d'Alice, elles décident de jouer un tour au vieil ivrogne. Les serviteurs de Falstaff rapportent pendant ce temps à Mr Ford les intentions de leur maître et le jeune Fenton (*ténor*), qui aime secrètement Nannetta, propose d'apporter son concours pour donner une bonne leçon au coquin. ACTE II, SCENE I. Falstaff se trouve à l'auberge lorsque Quickly vient lui dire que madame Ford lui donne un rendez-vous le jour même. Quickly vient à peine de sortir lorsque arrive Ford, dissimulé sous le nom de «Signor Fontana» : celui-ci offre de l'argent à Falstaff en le priant de l'aider à conquérir une dame, une certaine Alice Ford. Falstaff accepte immédiatement et révèle à Ford, frappé de stupeur, que la dame lui a déjà donné un rendez-vous ce même jour. Ford, resté seul pendant que Falstaff va «se faire beau», épanche sa jalousie en menaçant de tout casser. Puis il sort avec Falstaff. ACTE II, SCENE II. Quickly met au courant Meg Page, Alice Ford et Nannetta du résultat de sa visite. Cette dernière est affligée car son père a l'intention de la marier au docteur Cajus, mais sa mère promet de l'aider pour faire échouer ce projet. Arrivent deux domestiques qui apportent une manne de linge; arrive aussi Falstaff, et Alice, restée seule, tout en le gardant à distance, feint de céder à ses avances. Mais tout à coup entre Quickly, très agitée, qui annonce l'arrivée de Meg. Falstaff, caché derrière un paravent, entend que celle-ci informe son amie de l'arrivée imminente de Ford. En effet ce dernier fait irruption, suivi de Cajus, Fenton, Bardolph et Pistol, et se met à fouiller toute la maison à la recherche de son rival. Après le départ de Ford, Falstaff se cache dans la manne pendant que Nannetta et Fenton le remplacent derrière le paravent. Les hommes reviennent et, en entendant le bruit du baiser derrière le paravent, le renversent. Les deux amoureux prennent la fuite. Bardolph crie que Falstaff est en train de s'enfuir par l'escalier, et tous s'élancent à sa poursuite. Nannetta revient avec quatre domestiques qui, ayant soulevé la manne avec Falstaff à l'intérieur, en jettent le contenu par la fenêtre, dans la Tamise. ACTE III,

SCENE I. Falstaff est de très mauvaise humeur pour avoir pris un bain dans le fleuve en compagnie du linge sale. Arrive Quickly qui lui annonce qu'Alice Ford, plus que jamais éprise de lui, veut le rencontrer à minuit dans le parc, déguisé en chasseur noir afin de ne pas être reconnue. Mais Ford, désormais convaincu de la bonne foi de son épouse, y sera pour l'attendre avec ses amis et lui infliger une sévère correction. De plus, Ford et Cajus se mettent d'accord pour organiser le mariage entre ce même Cajus et Nannetta pour le soir même; mais Quickly, qui a tout entendu, prévient Alice. ACTE III, SCENE II. Dans le parc, en pleine nuit, alors qu'elle feint d'accepter les avances de Falstaff, Alice est très vite interrompue par Meg qui annonce «le sabbat», durant lequel Falstaff va être assailli et tourmenté par une multitude de faux esprits; c'est seulement après avoir été vivement malmené que Ford consent à lui accorder son pardon. Réconciliation générale : tous se préparent maintenant à assister aux noces de deux couples mystérieux. Ford leur donne sa bénédiction, mais il s'aperçoit trop tard qu'il a uni Nannetta à Fenton, tandis que l'«épouse» de Cajus n'est autre que Bardolph. Ainsi Ford a-t-il été, lui aussi, la risée des commères; et la comédie se termine par un amusant *fugato* : «*Tutto nel mondo è burla... tutti gabbati!*» («Tout, dans ce monde, n'est que plaisanterie... tout le monde est trompé»). PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Falstaff, *L'onore! Ladri!* • Acte II : Quickly et Falstaff, *Reverenza!*; Ford et Falstaff, *Signore, v'assista il cielo!*; Ford, *E sogno o realtà...*; Falstaff, *Quand'ero paggio*; Morceau d'ensemble : *Se t'agguanto! Se ti piglio!* • Acte III : Falstaff, *Ehi! Taverniere! Mondo ladro. Mondo rubaldo*; Fenton, *Dal labbro il canto*; Nannetta, *Sul fil d'un soffio etesio*; Fugue finale : *Tutto nel mondo è burla.*

Fanciulla del West, La (la Fille du Far-West) opéra en trois actes de G. Puccini, sur un livret de G. Civinini et de C. Zangarini, tiré du drame *The Girl of the Golden West* de D. Belasco. Première représentation : New York, Metropolitan Opera, 10 décembre 1910. Bien que dans cet opéra — une des œuvres de Puccini les moins souvent représentées — l'influence de nouvelles expériences harmoniques soit évidente, en particulier celles inspirées par Debussy, le langage de Puccini reste fidèle à lui-même. *La Fille du Far-West* appartient, comme la *Tosca*, à la veine vériste du compositeur, mais, si l'on considère l'époque à laquelle l'œuvre fut représentée, on doit reconnaître à Puccini le mérite d'un modernisme audacieux puisqu'il impose un western sur la scène du théâtre lyrique. De plus, Minnie est une héroïne insolite dans la galerie des figures féminines favorites du musicien; elle est la seule, dans ce milieu dur et amer, à rester, tout au moins en apparence, victorieuse. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. En Californie, dans une petite ville, vers 1850. Dans le saloon de Minnie (*soprano*) sont rassemblés des chercheurs d'or. Le chanteur ambulant Wallace (*baryton*) chante la «ballade de la nostalgie», Ashby (*basse*) annonce que le bandit Ramerrez a été vu dans les parages, le shérif Jack Rance fait la cour à Minnie. Survient un étranger qui se fait appeler Dick Johnson (*ténor*) mais qui, en réalité, n'est autre que le bandit. Le sentiment qu'il éprouve pour Minnie est partagé. ACTE II. Chez elle, Minnie retrouve Johnson, mais leur tendre entrevue est interrompue par Rance qui, ayant reconnu le bandit, le prend en chasse. Minnie, rendue jalouse par certaines allusions du shérif, renvoie Johnson. Rance, aux aguets, blesse celui-ci d'un coup de revolver. Minnie aide alors à nouveau Johnson, en le cachant dans le grenier; puis elle fait entrer Rance. Des gouttes de sang qui coulent du plafond révèlent la présence du bandit. Minnie propose alors à Rance de jouer au poker ses faveurs contre la vie de Johnson. Elle triche et gagne. ACTE III. Johnson, capturé dans la forêt, est condamné à mort par un tribunal improvisé. Mais Minnie, survenue à ce moment, plaide la cause de Johnson avec une telle éloquence devant les mineurs, rappelant à ceux-ci leur vie passée ensemble et l'époque où elle était comme une sœur pour eux tous, qu'ils la laissent partir avec son bien-aimé. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Wallace, *Che faranno i vecchi miei*; Rance, *Minnie, dalla mia casa son partito*; Minnie, *Laggiù nel Soledad*; Minnie et Rance, *Parliamoci fra noi... E si finisca!* • Acte II : Dick Johnson, *Or son sei mesi*; Minnie et Johnson, *Io non son che una povera fanciulla* • Acte III : Dick Johnson, *Ch'ella mi creda.*

Faust opéra en cinq actes de Ch. Gounod, sur un livret de J. Barbier et M. Carré, tiré du *Faust* de J.W. Goethe. Première représentation : Paris, Théâtre-Lyrique, 19 mars 1859. L'opéra se limite à l'épisode de Marguerite et, pour cette raison, il est habituellement représenté en Allemagne sous le titre de *Margarethe.* Gounod lui-même, dans son *Autobiographie*, rappelle que son désir de mettre *Faust* en musique remontait à l'époque de son séjour romain (1839); et de temps à autre, au fil des ans, il prit note de quelques thèmes que certains épisodes du drame lui inspiraient. En 1857, J. Barbier accepta d'en écrire le livret. Il proposa comme collaborateur M. Carré, auteur d'un médiocre drame fantastique tiré précisément de *Faust*, que Gounod avait vu représenter au Gymnase en 1850, et qui fournit l'ossature du livret, y compris la *Chanson du roi de Thulé.* Durant l'élaboration du livret, Carvalho, directeur de l'Opéra-Comique, intervint à différentes reprises pour imposer des coupures. D'autres coupures furent apportées à la musique, après la première lecture aux artistes du Théâtre-Lyrique, parmi lesquelles la scène sur les montagnes du Harz, qui était, selon ceux qui l'entendirent, d'une remarquable puissance. Après le succès remporté au théâtre-Lyrique (57 représentations), Gounod transforma son *Faust* d'opéra-comique en grand opéra, forme sous laquelle il est aujourd'hui représenté, et qui peut-être était celle de la conception originale, lorsqu'on sait que Gounod avait pensé le faire jouer au théâtre de l'Opéra, avant d'accepter les propositions du Théâtre-Lyrique. Plusieurs passages furent ajoutés plus tard : la prière de Valentin, dans le prélude, fut écrite pour la représentation londonienne de 1864, et le ballet du cinquième acte fut inclus en 1869. D'autres passages, en revanche, viennent d'opéras précédents de Gounod : le *chœur des soldats* avait été écrit pour une œuvre inachevée, *Ivan le Terrible*, et le thème de l'invocation de Marguerite à la miséricorde céleste vient du *Dies irae* d'un *Requiem* qu'il composa en 1842. RÉSUMÉ DE L'ACTION : en Allemagne, durant le haut Moyen Age. ACTE I. Dans son cabinet, Faust (*ténor*), désormais vieillissant, est assis, en proie à de sombres pensées :

le savoir qu'il a acquis lui apparaît comme privé de valeur maintenant que les biens les plus appréciés des mortels sont venus à lui manquer : jeunesse, beauté et amour. Décidé à mourir, Faust est sur le point de prendre du poison lorsqu'il est distrait par le chant de jeunes filles qui provient de la rue. Il change alors d'avis : il invoquera le démon pour obtenir ce qu'il désire. Une fois les paroles magiques prononcées, il voit apparaître devant lui Méphistophélès (*baryton-basse*) en habit de chevalier, qui lui promet de lui faire obtenir tout ce qu'il voudra, en échange de son âme. Faust est sur le point de renoncer, lorsque Méphistophélès lui offre la vision d'une belle jeune fille. Ainsi Faust signe-t-il le pacte et, transformé en beau chevalier, il sort avec le démon en quête de plaisirs. ACTE II. Sur la place du marché, Valentin (*baryton*), en instance de départ pour la guerre, demande à ses amis de protéger sa sœur Marguerite. L'étudiant Siebel (*mezzo-soprano*), amoureux de cette dernière, promet à son frère de veiller sur elle. Arrive Méphistophélès, qui célèbre la puissance de l'or. Se faisant passer pour un devin, il prédit à Siebel qu'il ne pourra cueillir des fleurs pour Marguerite sans qu'elles ne se fanent. En entendant prononcer le nom de sa sœur, Valentin défie Méphistophélès, mais son épée se brise en deux. Ceux qui assistent à la scène comprennent que le démon est en face d'eux, et ils l'obligent à reculer en lui présentant, en guise de croix, la garde de leurs épées. Faust demande à voir Marguerite et, tandis que la scène se vide, celle-ci fait son entrée. Elle refuse toutefois d'être raccompagnée chez elle par Faust. Méphistophélès rassure celui-ci : Marguerite lui appartiendra bientôt. ACTE III. Dans le jardin de Marguerite, Siebel voit la prophétie de Méphistophélès s'accomplir : mais les fleurs fanées revivent lorsqu'il les touche de ses doigts humectés d'eau bénite. Siebel s'étant éloigné, entrent Faust et Méphistophélès, lequel se moque du misérable petit bouquet laissé par Siebel pour celle qu'il aime, et s'engage à trouver mieux. Pendant ce temps Faust contemple le charmant jardin. Méphistophélès dépose un coffret rempli de bijoux à côté des fleurs de Siebel. Faust et lui se cachent à l'entrée de Marguerite. Assise au rouet, celle-ci chante la *Chanson du roi de Thulé*. Mais bientôt elle aperçoit le coffret et reste éblouie à la vue des bijoux. Elle s'en revêt et se contemple dans son miroir; elle se trouve belle comme la fille d'un roi (c'est le célèbre air des Bijoux). Marthe, la gouvernante (*contralto*), la surprend dans cette attitude et, à la vue des bijoux, pense qu'il s'agit du cadeau d'un riche soupirant. Faust et Méphistophélès se montrent; le démon annonce à Marthe la mort de son mari, tout en commençant à lui faire la cour. Pendant ce temps, Faust déclare son amour à Marguerite; celle-ci lui paraît tellement candide qu'il est presque sur le point de renoncer à ses projets de séduction. Mais, d'une part, Méphistophélès le raille et, de l'autre, Marguerite avoue partager ses sentiments. ACTE IV, TABLEAU I. Dans une église, Marguerite, abandonnée par Faust et qui attend un enfant, prie. En catimini, Méphistophélès vient lui reprocher sa faute et lui prédit sa damnation. Marguerite s'évanouit. TABLEAU II. Un peu plus tard, devant sa maisonnette, se présente Valentin, de retour de la guerre. Siebel tente de le préparer à affronter la situation, mais en vain. Valentin se précipite dans la maison, tandis que Méphistophélès entonne une sérénade goguenarde. Valentin ressort et provoque Faust en duel, mais il est blessé mortellement. ACTE V, TABLEAU I [souvent omis]. Dans son palais de Brocken, Méphistophélès assiste avec Faust à la nuit de Walpurgis et lui montre les plus belles courtisanes de l'histoire. Mais Faust, pris de remords, demande à voir Marguerite. TABLEAU II. Enfermée dans la prison, Marguerite attend la mort à laquelle elle a été condamnée pour avoir, désormais en proie à la folie, tué son enfant. Entrent Faust et Méphistophélès. Faust serre Marguerite dans ses bras, tente de la convaincre de fuir, mais elle délire, en évoquant le passé. Puis, lorsqu'elle voit Méphistophélès, elle s'écarte de Faust, saisie d'horreur et, invoquant le pardon céleste, tombe raide morte. « Elle est condamnée », crie Méphistophélès. « Elle est sauvée », lui répond un chœur angélique. Les murs de la prison s'ouvrent et l'âme de Marguerite monte au ciel; Faust, tombé à genoux, prie. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Chœur, *Vin ou bière*; Valentin, *Dieu puissant, Dieu d'amour, avant de quitter ces lieux*; Méphistophélès et Chœur, *Le veau d'or*; Chœur, *Ainsi que la brise légère* (valse) • Acte III : Faust, *Salut! demeure chaste et pure*; Marguerite, *Il était un roi de Thulé*; Marguerite, *Ah! Je ris de me voir si belle* (air des Bijoux); Marguerite et Faust, *Laisse-moi*; Marguerite, *Il m'aime!* • Acte IV : Chœur, *Déposons les armes*; Méphistophélès, *Vous qui faites l'endormie*.

Favola del figlio cambiato, La (la Fable du fils substitué) opéra en trois actes de G.F. Malipiero, sur un sujet de L. Pirandello. Première représentation : Brunswick, Landstheater, 13 janvier 1934. Première représentation en Italie : Rome, Teatro dell'Opera, 24 mars 1934. Dans la vaste production de Malipiero pour le théâtre, cette œuvre revêt une importance pariculière. Elle marque en effet le début d'une nouvelle expérience, basée essentiellement sur la réintroduction d'un « recitar cantando » original et d'une grande sensibilité lyrique, qui se développera dans les œuvres postérieures du compositeur. RÉSUMÉ DE L'ACTION : la Mère (*soprano*) évoque la tragédie de sa vie : les sorcières ont enlevé son enfant dans son berceau et l'ont remplacé par un autre, difforme. Désespérée, elle se rend chez une magicienne, Vanna Scoma (*contralto*), pour avoir des nouvelles de son vrai fils. La magicienne l'informe que celui-ci est le prince d'un royaume lointain, et qu'il est inutile de le rechercher. ACTE II. Dans un village, au bord de la mer, arrive un prince étranger (*ténor*), venu pour se soigner. Il est rejoint par Fils-de-Roi (*ténor*); ainsi a été surnommé celui à qui on a fait prendre la place du fils de la Mère. Survient Vanna Scoma, qui empêche la Mère — laquelle a deviné que le prince est son fils — de se faire reconnaître par celui-ci, sous peine de le faire mourir. ACTE III. Le prince doit retourner dans sa patrie, car le roi est malade et le pays se révolte. Sa mère lui révèle la vérité. Entre temps, on apprend que le roi est mort, et que le vrai fils du roi est le jeune homme difforme. Les ministres tentent de dissuader le prince de croire à cette fable, mais celui-ci leur présente le jeune homme comme leur roi. Dieu seul connaît la vérité; le prince accepte celle de la Mère et restera avec elle, tandis que Fils-de-Roi prendra la place qui est la sienne.

Favorite, La drame en quatre actes de G. Donizetti, sur un livret de A. Royer et G. Vaëz, tiré du drame *le Comte de Comminges* de Baculard d'Arnaud. Pre-

mière représentation : Paris, Académie royale de musique (Opéra), 2 décembre 1840. Donizetti fut souvent obligé d'écrire des opéras en très peu de temps et, afin de respecter les délais, il eut parfois recours à des passages écrits antérieurement pour d'autres travaux. Ainsi, dans le cas de *la Favorite*, Donizetti reprit presque intégralement la partition de *l'Ange de Niside* en y joignant quelques pages tirées du *Duca d'Alba* commencé en 1839 et resté inachevé, et de *Adelia* qu'il était en train de composer, et qu'il devait terminer en 1841. Les pages réellement nouvelles étaient peu nombreuses, mais certaines d'entre elles étaient destinées à devenir célèbres comme *O, mon Fernand* (Acte III). Malgré les déséquilibres et les longueurs, l'opéra contient de nombreuses pages d'une grande force lyrique et dramatique qui influenceront Verdi. En particulier le quatrième acte, dans son ensemble, révèle une unité stylistique et dramatique d'un grand relief. L'opéra fut très bien accueilli et passa dans le répertoire courant de Donizetti. Résumé de l'action. ACTE I, TABLEAU I. Royaume de Castille, en l'an 1340. Fernand (*ténor*), fils du supérieur du couvent Saint-Jacques, déclare à son père Balthasar (*basse*) qu'il s'est épris d'une belle inconnue. Balthasar le réprimande âprement, et le jeune homme décide d'abandonner le couvent. Il s'éloigne en pleurs, après avoir en vain invoqué la bénédiction paternelle. ACTE I, TABLEAU II. Fernand aborde dans l'île du Lion afin de découvrir l'identité de la femme qu'il aime. Survient Léonore (*mezzo-soprano*), qui refuse de se révéler à Fernand, et le supplie de renoncer à elle pour toujours car elle ne pourra jamais lui appartenir. On annonce l'arrivée imminente du roi, et Léonore semble très agitée. Fernand, qui la croit de sang royal, décide de partir à la conquête d'une gloire qui lui permettrait d'aspirer à sa main. ACTE II. Alphonse XI, roi de Castille (*baryton*), chante les louanges de sa favorite, Léonore de Gusman, qu'il se propose tout bonnement d'épouser, une fois qu'il aura répudié la reine. Léonore le rejoint. Elle est triste, humiliée par sa position. Arrive ensuite Balthasar, qui est aussi le père de la reine, avec l'intention de demander raison au souverain de son intention de répudier son épouse. Alphonse ne voulant pas renoncer à son projet, Balthasar lui remet l'excommunication papale en le maudissant. ACTE III. Fernand a remporté une grande victoire contre les Arabes. Le roi, reconnaissant, s'engage à satisfaire tout désir de celui-ci, quel qu'il soit. Lorsque le jeune homme lui demande de pouvoir épouser Léonore, le roi donne son accord. En réalité le roi entend se venger de la trahison de sa favorite, en l'obligeant à déshonorer, par le mariage, l'homme qu'elle aime. Léonore, ayant appris ce qui a été décidé et se trouvant dans l'impossibilité d'informer Fernand de sa situation réelle, est angoissée par la pensée du mal que, sans le vouloir, elle procure à l'homme qu'elle aime. Commencent alors les festivités en vue des noces. Le roi confère à Fernand des insignes de la chevalerie et des titres de noblesse, tandis que les courtisans murmurent qu'il s'agit là de la récompense de l'infamie subie en épousant la favorite du roi. Dès la fin du rite nuptial, Fernand est offensé par des courtisans et les provoque en duel. Mais, avant qu'il ne commence à se battre, survient Balthasar qui lui révèle l'identité de Léonore. Fernand, indigné, renie la femme qui vient à peine de devenir son épouse et restitue les honneurs dont le roi l'avait couvert. ACTE IV. La reine, fille de Balthasar, est morte de chagrin après avoir été répudiée par Alphonse. Fernand, de son côté, n'arrive pas à oublier Léonore, dont le souvenir le consume. Léonore, épuisée, se présente au couvent. Tout d'abord, Fernand la repousse avec indignation, mais par la suite, saisi par l'émotion, il pardonne, lui promettant amour et bonheur éternels. Il est trop tard. Léonore, à bout de forces, s'éteint doucement dans les bras de Fernand. Principaux airs • Acte I : Fernand, *Un ange, une femme inconnue*; Fernand et Léonore, *Toi, ma seule amie!* • Acte II : Alphonse, *Jardins de l'Alcazar;* Morceau d'ensemble final : *Redoutez la fureur* • Acte III : Alphonse, *Pour son amour;* Léonore, *O mon Fernand;* Alphonse et Chœur, *O ciel, de son âme* • Acte IV : Balthazar, *Les cieux s'emplissent d'étincelles;* Fernand, *Ange si pur*; Léonore et Fernand, *Fernand, imite la clémence du ciel.*

Fedora drame lyrique en trois actes de U. Giordano sur un livret de A. Colautti, tiré du drame du même nom de V. Sardou. Première représentation : Milan, Teatro Lirico, 17 novembre 1898; protagoniste Gemma Bellincioni, avec à ses côtés un jeune ténor, Enrico Caruso, qui obtint, grâce à cet opéra, son premier grand succès. «Avec *Fédora*, la fresque musicale de ton prêcheur d'*Andrea Chénier* cède la place au drame de salon. L'élan mélodique s'atténue aussi et, avec le nombre réduit d'acteurs, apparaît la faible disposition de Giordano à se concentrer sur un personnage [...] avec, comme contrepartie, par rapport à Leoncavallo ou à Mascagni lui-même, une focalisation toujours précise des situations et une habileté certaine dans le choix de celles-ci.» (Graziosi). Résumé de l'action. ACTE I. La princesse Fedora Romazov (*soprano* ou *mezzo-soprano*) se trouve à Saint-Pétersbourg, dans le palais de son fiancé, le comte Vladimir Andreievic, lorsque celui-ci est ramené chez lui gravement blessé de deux coups de pistolet. Les indices recueillis par la police montrent que son agresseur est le comte Loris Ipanov, qui s'est éclipsé tout de suite après les coups de feu. On pense qu'il s'agit de l'acte de vengeance d'un nihiliste. Vladimir meurt et Fedora jure de le venger. ACTE II. Fedora s'est établie à Paris. Elle a organisé un bal auquel participe, entre autres, Loris (*ténor*). Fedora, qui a réussi à retrouver sa trace, a fait en sorte qu'il tombe amoureux d'elle. Elle serait disposée à l'aimer à nouveau, si elle ne s'était pas jurée de venger Vladimir. Après avoir dénoncé à la police, comme nihilistes, la mère et le frère de Loris, elle s'apprête à faire tomber aussi celui-ci dans le piège que la police lui a tendu. La fête est interrompue par la nouvelle que le Tsar a été victime d'un attentat. Les invités s'en vont, mais Loris revient plus tard; et il explique à Fedora qu'il a tué Vladimir pour venger son honneur, ayant surpris son épouse dans les bras de ce dernier. Fedora, éperdument amoureuse, se donne alors à lui. ACTE III. Fedora et Loris se sont réfugiés dans l'Oberland suisse. Ils y vivent heureux, en compagnie d'amis, la comtesse Olga Sukarev (*soprano*) et le diplomate de Siriex (*baryton*). Arrive la nouvelle qu'à Saint-Pétersbourg le frère et la mère de Loris sont morts, l'un dans les prisons inondées par les eaux de la Neva, l'autre de chagrin. Fedora, troublée par un

profond remords, ne peut cacher sa responsabilité. Loris, qui découvre la vérité, maudit Fedora, qui s'empoisonne. Mourante celle-ci demande son pardon à Loris, qui le lui accorde dans un ultime baiser. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : *Fedora, O grandi occhi lucenti* • Acte II : de Siriex, *La donna russa*; Loris, *Amor ti vieta*; Loris et Fedora, *Mia madre*; Loris et Fedora, *Vedi, io piango* • Acte III : Fedora, *Dio di giustizia*; Fedora, *Tutto tramonta.*

Fedra (Phèdre) drame lyrique en trois actes de I. Pizzetti, sur un livret de G. D'Annunzio. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 20 mars 1915. Composé entre 1909 et 1912, et annoncé au Teatro Costanzi, à Rome, en vue du carnaval de 1913, il ne fut pas représenté. L'éditeur préféra donner la priorité à la *Parisina* de P. Mascagni, également sur un livret de D'Annunzio, et qui fut porté sur la scène de la Scala en décembre 1913. RÉSUMÉ DE L'ACTION : la tragédie (1909) est librement inspirée d'*Hyppolyte* d'Euripide. Fedra (*mezzo-soprano*), épouse du roi Teseo (*baryton*), aime secrètement son beau-fils Ippolito (*ténor*). Elle tente de le séduire, mais elle est repoussée avec horreur. Pour se venger Fedra l'accuse de l'avoir violentée et Teseo maudit son fils, en souhaitant sa mort. Mais lorsque Ippolito meurt, renversé par ses chevaux, Fedra, après avoir avalé un poison, révèle en mourant l'innocence du jeune homme et la passion coupable qu'elle éprouvait pour lui.

Femme sans ombre, La → Frau ohne Schatten, Die.

Flamma, La (la Flamme) drame lyrique en trois actes de O. Respighi, sur un livret de C. Guastalla. Première représentation : Rome, Teatro Reale dell'Opera, 23 janvier 1934. De ton d'annunzien, cet opéra constitua un remarquable succès dans la carrière de Respighi, dont la renommée s'était forgée surtout grâce à ses poèmes symphoniques. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'exarque Basilio (*baryton*) vit à Ravenne avec sa jeune épouse Silvana (*soprano*) et sa mère Eudossia (*soprano*). Dans la suffocante atmosphère de cour, Silvana, qui s'ennuie, se donne à son beau-fils Donello (*ténor*), de retour de Byzance. Basilio surprend les deux jeunes gens, et il en meurt. La prédiction d'une sorcière, que Silvana avait en vain tenté de sauver du bûcher, s'avère exacte : «Toi aussi, tu finiras comme moi.» Accusée de sorcellerie par Eudossia, Silvana est conduite au supplice, après avoir été reniée par Donello lui-même.

Fiancée vendue (*Prodavná nevěsta*) opéra comique en trois actes de B. Smetana, sur un livret de K. Sabina. Première représentation : Prague, Théâtre provisoire (Prozatimní divadlo), 30 mai 1866. Il est considéré comme le chef-d'œuvre de l'opéra national bohème : Smetana sut y allier, en une géniale spontanéité, des éléments éclectiques tirés de l'opéra-comique allemand avec des chants et rythmes populaires de sa terre natale. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'action se déroule dans un village de Bohême. ACTE I. On fête le saint patron. Mais Marenka (*soprano*), fille du fermier Kruscina (*baryton*), est triste : elle aime depuis longtemps le jeune Jenik (*ténor*) qui partage son amour, mais sa famille l'a promise à Vasek (*ténor*), fils du second lit de Tobias Micha, riche propriétaire. Le courtier Kecal (*basse*) craint que l'opposition de la jeune fille ne fasse échouer l'affaire et il se propose de persuader Jenik de se retirer. ACTE II. Vasek a su que sa famille veut le marier et il est préoccupé par le bégaiement qui l'afflige. Arrive Marenka : Vasek ne la reconnaît pas et elle en profite pour lui suggérer de refuser la jeune fille qui lui est destinée; elle lui promet de le présenter à une imaginaire jeune fille, belle et riche, qui, lui assure-t-elle, est amoureuse de lui. Vasek est enthousiasmé par cette idée. Pendant ce temps, Jenik semble convaincu par Kecal à renoncer à Marenka en échange d'une compensation de trois cents pièces d'or, en faveur du «fils de Tobias Micha». Les villageois sont indignés de tant de vénalité. ACTE III. Une troupe de saltimbanques arrive au village. Vasek s'éprend de la danseuse Esmeralda (*soprano*) et ne veut plus entendre parler de Marenka. La jeune fille, de son côté, est profondément troublée par le comportement de Jenik. Mais ce dernier ne semble vraiment pas disposé à changer d'idée; il insiste même pour qu'elle signe le contrat de cession. Finalement, tout s'éclaire : Jenik se fait reconnaître comme le fils premier né de Micha. C'est donc à lui-même qu'il a «vendu» son épouse.

Fiancés, Les → Promessi sposi, I.

Fidelio opéra en deux actes de L. van Beethoven, sur un livret de J. Sonnleithner et G.F. Treitschke, qui est une traduction remaniée de *Léonore ou l'Amour conjugal*, de J. N. Bouilly. Première représentation, dans sa première version en trois actes : Vienne, Theater an der Wien, 20 novembre 1805. Deuxième version, en deux actes : Vienne, Theater an der Wien, 26 mars 1806. Version définitive : Vienne, Kärntnerthor-Theater, 23 mai 1814. La composition de cet opéra, le seul qui fut écrit par le grand symphoniste allemand, fut longue et tourmentée. Les premières représentations eurent lieu en des temps difficiles : Napoléon avait occupé Vienne, et presque tous les spectateurs étaient des militaires français. Par ailleurs, une bonne partie du demi-succès de *Fidelio* était due à sa longueur excessive. Après trois représentations seulement, l'opéra fut retiré de l'affiche. Breuning se chargea de le réduire à deux actes, en remaniant une partie du livret. Toutefois, cette seconde version n'eut pas meilleur sort que la première et Beethoven la retira de l'affiche après deux représentations. Mais en 1814, lorsque le Kärntnerthor-Theater lui réclama à nouveau l'opéra, Beethoven remania une troisième fois la partition. Le jeune G.F. Treitschke corrigea avec habileté le livret, du point de vue théâtral également, alors que le compositeur revoyait la musique de certaines scènes, en simplifiant les parties vocales. L'œuvre eut enfin un franc succès. *Fidelio*, écrit durant la période où Beethoven composa la *Cinquième Symphonie* en ut mineur, dans la pleine maturité de son génie, a été, sous bien des aspects, le premier exemple de symbiose entre symphonie et opéra, qui va se développer durant l'époque romantique. Outre l'ouverture proprement dite de *Fidelio*, Beethoven en écrivit trois autres, intitulées *Léonore 1* (jamais jouée), *Léonore 2* (1804) et, la plus célèbre, *Léonore 3* (1805). Aujourd'hui ces dernières sont souvent exécutées, non seulement en concert, mais aussi dans le corps de l'opéra. *Fidelio* eut aussi une signification politique, dans la mesure où l'on y vit l'affirmation de la liberté et de la justice contre la tyrannie. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'action repose sur

un fait réel qui eut lieu dans une prison française, pendant la Terreur, alors que Bouilly était accusateur public du tribunal révolutionnaire à Tours. L'épisode, qui eut pour protagoniste une dame de Touraine, est également retracé dans les *Mémoires* de Bouilly. L'histoire est toutefois transposée en Espagne, dans une prison d'Etat près de Séville, au XVIIe siècle. ACTE I, TABLEAU I. Don Pizarro (*baryton*), cruel gouverneur de la prison, a fait emprisonner Fernando Florestan (*ténor*), son ennemi personnel, sans l'ombre d'une justification légale. L'épouse de Florestan, Léonore (*soprano*), déguisée en homme et ayant pris le nom de Fidelio, s'est mise à la recherche de son mari, et les informations qu'elle a pu obtenir l'ont conduite à la prison de don Pizarro. Là, sous l'identité de Fidelio, elle est entrée dans les bonnes grâces de Rocco (*basse*), le gardien-chef, et de sa fille Marzelline (*soprano*) qui, éprise de Fidelio, dédaigne les attentions du jeune geôlier, Jaquino (*ténor*). Fidelio, que Rocco a pris comme assistant, tente de découvrir si Florestan se trouve parmi les prisonniers. Dans la cour de la prison, Marzelline se dispute avec Jaquino et lui annonce qu'elle est amoureuse de Fidelio. Rocco l'approuve ; mieux, lorsque Fidelio se présente, il promet à celui-ci de bien l'instruire dans ses nouvelles fonctions. ACTE I, TABLEAU II. Toujours dans la cour, mais le portail est ouvert. Don Pizarro a reçu une lettre qui l'informe de l'arrivée imminente du ministre d'Etat qui doit visiter la prison. L'un des prisonniers ayant été arrêté illégalement, le directeur, responsable de cet acte arbitraire, doit faire en sorte que le ministre n'en soit pas mis au courant. Aussi intime-t-il l'ordre à Rocco de tuer le prisonnier. Ayant essuyé un refus, il décide de le faire lui-même, mais il parvient à convaincre Rocco de lui creuser sa fosse. Fidelio, qui assiste à l'entrevue, se doute que le prisonnier est Florestan. Il persuade Rocco de faire sortir tous les prisonniers, lesquels, à la vue du soleil, entonnent un chœur suggestif. Mais Florestan n'est pas parmi eux. Rocco et Fidelio descendent dans les cachots pour creuser la fosse. ACTE II, TABLEAU I. Dans le cachot, plongé dans l'obscurité, Florestan gît enchaîné, regrettant la liberté perdue. Dans un demi-délire, la vision de Léonore lui apparaît. Entrent Rocco et Fidelio pour préparer la fosse. Léonore, qui avait déjà décidé de sauver à tout prix, quel qu'il fût, le prisonnier, reconnaît en lui son mari. Arrive Pizarro pour tuer Florestan, mais Léonore le retient et lui révèle son identité. Pizarro décide alors de les tuer tous les deux, mais une sonnerie de clairon annonce l'arrivée du ministre. Pizarro est contraint de sortir en toute hâte du cachot, tandis que les deux époux s'étreignent. ACTE II, TABLEAU II. Sur la place du château le ministre (*basse*) donne l'ordre de libérer tous les prisonniers. Rocco et Marzelline lui montrent l'héroïque Léonore et Florestan, que le ministre croyait désormais perdu. Il invite alors Léonore à libérer elle-même son mari de ses chaînes et, tandis que Marzelline se console avec Jaquino, s'élève un chœur à la louange de l'héroïne. PRINCIPAUX PASSAGES : Ouverture • Acte I : Léonore, *Komm, Hoffnung, lass den letzen Stern*; Chœur des prisonniers, *O welche Lust* • Acte II : Florestan, *In des Lebens Frühlingstagen.*

Fille du Far-West, La → Fanciulla del West, La.

Fille du régiment, La opéra-comique en deux actes de G. Donizetti, sur un livret de J.H. Bernoy de Saint-Georges et de J.F. Bayard. Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 11 février 1840. Cet opéra-comique, plein de brio et riche en contrastes, est le premier de ceux que — désormais sans concurrence à la suite de la retraite de Rossini et de la mort de Bellini (1835) — Donizetti composa pour Paris. RÉSUMÉ DE L'ACTION : au 11e Régiment, stationné dans un petit village suisse, Marie (*soprano*) est une filleule plus qu'une vivandière. Son père putatif est le brave sergent Sulpice (*basse*), auquel elle fut confiée par son vrai père au moment de mourir. Marie aime un jeune tyrolien du nom de Tonio (*ténor*) qui répond à son amour. Tonio s'engage dans le régiment. La marquise de Berkenfeld (*mezzo-soprano*) déclare reconnaître en Marie sa nièce et l'emmène au château afin de l'éduquer convenablement. Marie s'ennuie, même si elle apprécie les visites de Sulpice et de Tonio, maintenant devenu officier. L'ennui se transforme en désespoir lorsque la marquise décide de la marier au duc de Krakerntorp. Face aux réticences de la jeune fille, la marquise lui révèle qu'elle n'est pas sa tante mais sa mère ; toutefois Marie reste inébranlable dans son refus. La marquise, qui ne peut résister au désespoir de sa fille retrouvée, consent finalement à son mariage avec Tonio. PRINCIPAUX PASSAGES : Ouverture • Acte I : Chœur, *Rataplan, Rataplan*; Tonio, *Ah ! mes amis, quel jour de fête*; Tonio, *Pour mon âme, quel destin !*; Marie, *Il faut partir* • Acte II : Marie, *Par le rang et par l'opulence*; Tonio, *Pour me rapprocher de Marie.*

Filosofo di campagna, Il (le Philosophe de campagne) opéra-comique de B. Galuppi sur un livret original de C. Goldoni. Première représentation : Venise, Teatro San Samuele, 26 octobre 1754. L'opéra, document vivant du «melodramma» de goût typiquement italien qui domina pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, eut un parcours triomphal à travers l'Europe. L'œuvre fut souvent l'objet de transformations et, remaniée, fut présentée sous différents titres : *la Serva astuta, Il Tutore burlato*, etc. Après plus d'un siècle, durant lequel il resta plongé dans l'oubli, l'opéra fut exhumé à nouveau en 1907 par E. Wolf-Ferrari, avec des coupures et des changements importants. La dernière tentative est celle de V. Mortari qui en donna une représentation dans le jardin de la comtesse Rezzonico, à Venise, après avoir revu entièrement la partition. RÉSUMÉ DE L'ACTION : ACTE I. Eugenia (*soprano*), amoureuse du jeune Rinaldo (*ténor*), a recours à l'aide de sa servante Lesbina (*soprano*) afin de dissuader son père, don Tritemio (*basse*), de la donner en mariage à Nardo (*baryton*), un paysan riche et avisé (c'est lui le «philosophe de campagne»). ACTE II. Lesbina, se faisant passer pour Eugenia, accueille furtivement Nardo et se fait remettre la bague de fiançailles, en déclarant ensuite à don Tritemio avoir tout conclu selon ses désirs. ACTE III. La plaisanterie de Lesbina est très vite découverte, mais Nardo, pendant ce temps, s'est épris de la jeune servante. Rien n'empêche plus Eugenia et Rinaldo de se marier.

Fledermaus, Die (la Chauve-Souris) opérette en trois actes de Johann Strauss fils, livret de R. Genée et K. Haffner. Première représentation : Vienne,

Theater an der Wien, 5 avril 1874. L'accueil fut tiède, mais quand *Die Fledermaus* fut représentée à Berlin, ce fut un triomphe. Depuis 1894, elle fait partie du répertoire courant allemand, et est considérée comme le chef-d'œuvre de celui qu'on a appelé le roi de la valse. Le sujet a connu des avatars curieux. L'origine en est la comédie *Das Gefängnis* (la Prison) de R. I. Benedix. Celle-ci parvint à Paris et tomba dans les mains de Meilhac et Halévy, qui la remanièrent fortement. C'est ainsi qu'elle devint le vaudeville *Réveillon*, qui connut un grand succès. Ce vaudeville était si typiquement français que Steiner, le directeur du Theater an der Wien, qui en avait acheté les droits, hésitait à le représenter dans sa forme originale. Elle fut alors transformée en livret d'opérette, dont Strauss composa la musique dans le courant de l'année 1873. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Une station thermale, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Gabriel von Eisenstein (*ténor*) a été condamné, pour diffamation, à quelques jours de prison. Le docteur Falke (*baryton*) lui a apporté une invitation pour un bal qui aura lieu chez le prince Orlofsky (*contralto*), un ami commun, et Eisenstein a décidé de s'y rendre, avant de se constituer prisonnier. Ce dernier n'a pas le moindre soupçon que Falke médite de tirer vengeance d'un vilain tour qu'il lui avait joué l'année précédente. Vêtu en chauve-souris, Falke s'était rendu avec Eisenstein à une fête de carnaval et s'y était passablement enivré. Eisenstein avait désigné à la risée publique la chauve-souris ivre morte. Falke ne devait pas l'oublier. Eisenstein prend tranquillement congé de sa femme, Rosalinde (*soprano*), en lui annonçant qu'il va entrer en prison. La femme de chambre Adèle (*soprano*), à qui sa soeur a promis de lui faire avoir une entrée au bal d'Orlofsky, a demandé à disposer de sa soirée. Il en résulte un trio faussement pathétique, parodie du style d'opérette. Eisenstein étant à peine sorti, survient inopinément, dans la chambre de Rosalinde, Alfred (*ténor*), soupirant de celle-ci, qui se comporte avec beaucoup de désinvolture, au point d'endosser la veste d'appartement d'Eisenstein. Si bien que les gardes, qui sont venus avec Frank (*baryton*), directeur des prisons, pour s'emparer d'Eisenstein, le prennent pour lui et l'entraînent, sans que Rosalinde ni Alfred, par peur du scandale, n'osent faire d'objection. ACTE II. Pendant ce temps, au bal, Eisenstein qui se présente comme le marquis de Renard, rencontre Adèle, sans en être reconnu. Peu après, avertie par Falke de l'intention de son mari de se rendre au bal, se présente Rosalinde, en quête de celui-ci. Ce dernier ne reconnaît pas son épouse, vêtue en comtesse hongroise; il se met à lui faire la cour et lui offre une très belle montre. Enivrés et heureux, tous les invités chantent en choeur, se jurant une amitié éternelle («*Trink, trink, Brüderlein, trink*»), chant auquel fait suite le fameux «*Duidu, Diudu, tralalalala* ». Eisenstein se prend d'amitié pour Frank, qui participe lui aussi à la fête sous un nom d'emprunt. ACTE III. A l'aube, tous deux, fort éméchés, se rendent ensemble à la prison où Eisenstein veut se constituer prisonnier. Là, les choses ne sont pas simples; le geôlier, qui a bu apparemment au moins autant que les deux arrivants, a déjà enfermé un Eisenstein. C'est à ce moment que culmine la vengeance de Falke, qui accompagne Rosalinde à la prison. Eisenstein est furieux en apprenant la visite d'Alfred dans la chambre de son épouse, mais celle-ci a beau jeu de lui mettre sous les yeux la montre offerte par son mari à la soi-disant comtesse hongroise. Il ne reste plus qu'à en rire. Eisenstein, qui devra quand même purger une peine légère, s'apprête à remplacer Alfred dans sa cellule.

Fliegende Holländer, Der (*le Vaisseau fantôme, ou le Hollandais volant*) opéra en trois actes de R. Wagner, dont il composa également le livret, d'après les *Mémoires de Monsieur von Schnabelewopski* (1834-40) de H. Heine. Première représentation : Dresde, théâtre de la Cour, 2 janvier 1843. C'est dans le *Vaisseau fantôme* que l'on trouve pour la première fois les deux thèmes fondamentaux du drame wagnérien qui culmineront dans l'*Anneau du Nibelung* (*Der* → *Ring des Nibelungen*) et, enfin, dans *Parsifal* : le thème de la malédiction et celui de la rédemption. Pour la première fois également apparaît le leitmotiv, thème conducteur qui définit un personnage ou désigne une idée, un sentiment, etc. Wagner abandonne presque totalement la forme traditionnelle de l'opéra; tout en conservant les formes «fermées» (introductions et finales, lieder, ballades, arias, duos, trios), il cherche déjà à les fusionner, notamment lorsqu'il décrit le monde irréel du Hollandais qui s'oppose à celui, bien réel, de Daland et du village norvégien où le Hollandais débarque. RÉSUMÉ DE L'ACTION : à une époque indéterminée, sur la côte norvégienne. ACTE I. Emporté par une tempête, le Norvégien Daland (*basse*) a jeté l'ancre dans un port à quelques milles de sa côte. Le pilote (*ténor*), de garde sur le pont, s'endort. Glissant sur les ondes, un noir vaisseau entre dans le port et un homme très pâle en descend, enveloppé dans son manteau noir : c'est le Hollandais (*baryton*). Daland, de retour, commence à parler avec l'étranger : ce dernier, après lui avoir montré ses richesses, lui demande sa fille en mariage. Daland, satisfait, accepte et ils se dirigent ensemble vers le pays de Daland. ACTE II. Chez Daland, les femmes filent en chantant joyeusement; mais Senta (*soprano*), la fille de Daland, est silencieuse et contemple un portrait qui représente le Hollandais volant, protagoniste d'une vieille légende : ayant maudit Dieu, à cause des difficultés rencontrées en dépassant le cap de Bonne-Espérance durant une tempête, il est condamné à errer jusqu'à ce qu'il rencontre une femme qui sache lui être fidèle pour l'éternité. Senta, fascinée, déclare qu'elle se sent vouée à la rédemption du Hollandais; sur ces entrefaites, arrive Erik, (*ténor*), le fiancé de la jeune fille, qui raconte un songe prémonitoire où Daland apparaît avec un inconnu qui veut épouser Senta. Peu après, Daland entre et propose comme époux à Senta un riche étranger qui se trouve en sa compagnie; restés seuls, tous deux s'embrassent. ACTE III. Dans le port, les navires de Daland et de l'étranger sont ancrés. Tandis que, sur l'un d'eux, on chante et on danse joyeusement, il s'élève de l'autre un chant sinistre. Erik, désespéré, invoque Senta et la conjure de ne pas l'abandonner; mais elle réplique qu'elle s'est désormais promise à l'étranger. En les voyant ensemble, l'étranger, caché, doute de la fidélité de Senta : il entre en scène et lui déclare qu'elle est libre, tout en révélant son identité : il est le Hollandais volant. Tandis qu'il se prépare à appareiller pour reprendre son éternelle errance, Senta lui crie

son innocence et sa fidélité et se jette dans la mer. Au même instant, le navire du Hollandais sombre : le sacrifice de la jeune fille l'a sauvé de la damnation. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Hollandais, *Wie duftet doch der Flieder* • Acte II : Chœur des fileuses ; Senta et Chœur, *Jo, ho, hoé* (ballade de Senta).

Flûte enchantée, La → Zauberflöte, Die.

Foire de Sorotchinsky, La (*Sorochinskaja jarmarka*) opéra-comique en trois actes, musique et livret de M. P. Moussorgski, tiré de la nouvelle de Gogol intitulée *les Veillées à la ferme de Diskanka* (1831-1832). Commencé en 1873, alors qu'il était en train de composer la → *Khovanchtchina*, cet opéra ne fut jamais terminé par l'auteur. Le premier acte était presque complet ; le deuxième n'avait pas de final ; le troisième était seulement formé de l'air de Parassia et du *gopak*, ainsi que de l'intermède diabolique tiré de la *Nuit sur le Mont Chauve* (1876). Rimski-Korsakov jugea le travail irrécupérable et confia le manuscrit à Liadov qui en orchestra quelques fragments. Pour le trentième anniversaire de la mort de Moussorgski, le 28 mars 1911 (le 16 mars, selon l'ancien calendrier orthodoxe), le musicologue Karatyghine organisa une représentation privée de l'opéra (avec accompagnement de deux pianos) dans le palais du baron Driesen. La représentation publique eut lieu deux ans plus tard, le 8 (20) octobre 1913, au Théâtre-Libre de Moscou, avec l'introduction de passages parlés à la place de la musique manquante. César Cui compléta la partition avec une musique de son cru, et c'est sous cette forme que la *Foire de Sorotchinsky* fut représentée à Moscou le 13 (25) octobre 1917. On doit à Tchérepnine, élève de Rimski, une nouvelle version de qualité très supérieure, présentée à Monte-Carlo en 1923, avec grand succès, et qui s'est imposée internationalement. Enfin, la publication des manuscrits de Moussorgski par Lamm donna lieu, grâce à Vissarion Chebaline, à une dernière édition, publiée en 1933, qui est généralement adoptée en URSS. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Lors d'une foire, à Sorotchinsky, le jeune Gritzko (*ténor*) rencontre la belle Parassia (*soprano*), accompagnée de son père, Tcherevik (*basse*). Un tzigane (*basse*) raconte que l'endroit où se déroule la foire est maudit, qu'il est habité par des démons qui lancent un enchantement, dit de l'« habit rouge ». Tcherevik s'aperçoit que Gritzko fait la cour à Parassia et, sur le moment, proteste ; mais ayant compris les intentions sérieuses de Gritzko, qui est le fils d'un de ses vieux amis, il lui promet qu'il lui donnera sa fille en mariage. Toutefois, Khivria (*mezzo-soprano*), l'épouse malveillante de Tcheverik et belle-mère de Parassia, s'oppose à leurs projets. Tandis que Gritzko se désespère, le tzigane se propose pour résoudre ses problèmes, en échange de ses bœufs, pour lesquels il ne paiera qu'une petite somme. Gritzko accepte. ACTE II. Khivria, bien pomponnée, reçoit le fils du pope, le mielleux Afanassi Ivanovitch, mais le retour inopiné de Tcherevik induit celle-ci à le cacher dans le grenier. Pendant ce temps Tcherevik écoute, avec ses amis, le récit de l'histoire de l'« habit rouge » raconté par un de ceux-ci, c'est-à-dire de l'habit que le diable laissa en gage à un juif qui le vendit, ce qui provoqua la fureur du démon quand il vint le reprendre et ne le trouva pas. Un bruit suspect, dans le grenier, remplit les présents de frayeur ; puis on découvre, grâce au tzigane, la liaison de Khivria, qui n'ose plus s'opposer aux noces de Parassia. ACTE III. Sur la place du village. Là, les versions divergent. Dans celle de Tchérepnine, après la suave lamentation de Parassia et le duo amoureux avec Gritzko, se déroulent les préparatifs de mariage. Encore une fois Khivria tente de s'y opposer, mais Tcherevik et Gritzko ont partie gagnée, et tout se termine par une fête générale. Dans la version de Chebaline, l'acte débute avec l'accord entre Tcherevik et Gritzko, lequel s'endort et rêve d'assister au sabbat diabolique. Après son réveil, l'air de Parassia et le gopak nuptial concluent rapidement l'opéra.

Folie de Roland, La → Follia di Orlando, La.

Follia di Orlando, La (la Folie de Roland) ballet en trois tableaux avec récitatifs pour baryton, tiré du *Roland furieux* de l'Arioste, musique de G. Petrassi. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 12 avril 1947. Interprète principal : U. Dell'Ara. Chorégraphie : A. M. Milloss. Décors : F. Casorati. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le ballet fait revivre quelques épisodes du poème de l'Arioste avec, comme protagonistes, Angélique, Renaud et Roland. Ceux-ci sont caractérisés par le pas de trois du premier tableau. Suit un duel entre Roland et Renaud pour l'amour d'Angelica qui, toutefois, fuit les deux champions. Le deuxième tableau offre la description des pérégrinations de Roland, en quête d'Angélique, laquelle lui a préféré Médor. Roland en perd la raison, lorsque voici qu'apparaît Astolphe, de retour de la lune, d'où il rapporte, contenue dans une ampoule, la raison de Roland.

Forza del destino, La (la Force du destin) opéra en quatre actes de G. Verdi, livret de F. M. Piave, d'après le drame de A. Pérez di Saavedra, duc de Rivas, *Don Alvaro o la Fuerza del destino*. Première représentation : Saint-Pétersbourg, Théâtre impérial, 10 novembre 1862 (première représentation italienne sous le titre de *Don Alvaro* : Rome, Teatro Apollo, 7 février 1863). L'œuvre fut accueillie avec enthousiasme par la majeure partie du public et des critiques. Un de ceux-ci alla jusqu'à écrire, à son propos, qu'il s'agissait de « l'opéra le plus complet de Verdi, à la fois par la signification de l'inspiration, la générosité de l'invention mélodique, par le développement musical et par l'instrumentation ». Toutefois Verdi, qui n'était pas entièrement satisfait de son œuvre, refit en partie le livret, avec l'aide de A. Ghislanzoni, Piave étant tombé malade. Après avoir retranché plusieurs passages, changé l'ordre des scènes, refait le final pour le rendre moins cruel, ajouté l'ouverture, il en présenta la nouvelle version à Milan, à la Scala, le 27 février 1869. *La Forza del destino* est l'œuvre qui clôt la période « héroïque » de l'activité créatrice de Verdi et qui marque le début de la recherche d'une structure plus élaborée, plus complexe. Il s'éloigne de la « structure rigide de l'air pour parvenir à une plus grande souplesse et à une utilisation du récitatif plus précise sur le plan instrumental et mélodique », tandis que « l'arioso devient de plus en plus robuste ». (C. Osborne). RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Dans le palais du marquis de Calatrava, à Séville, se déroule une rencontre clandestine entre Leonora (*soprano*), fille du marquis, et son amoureux Don Alvaro (*ténor*). Don Alvaro cherche à

convaincre Leonora de s'enfuir, mais le marquis les surprend et les menace. Don Alvaro, pour ne pas tirer sur le père de la femme qu'il aime, jette son pistolet à terre, d'où toutefois part une balle qui blesse mortellement le marquis, lequel, avant d'expirer, maudit sa fille. ACTE II. Don Carlos (*baryton*), frère de Leonora, veut venger son père en tuant sa sœur et Don Alvaro. Il se met à leur recherche, habillé en étudiant, mais le déguisement ne trompe pas la bohémienne Preziosilla (*mezzo-soprano*). Pendant ce temps, Leonora qui, par le plus heureux des hasards, a échappé à la poursuite de son frère, se présente déguisée en homme, au couvent de la Madone des Anges. Terrassée par l'angoisse, elle implore l'aide de la Madone et demande asile et protection au supérieur (*basse*), qui lui permet de se réfugier dans une grotte proche du couvent, en recommandant aux moines de ne pas trahir le secret de la pénitente. ACTE III. Don Alvaro, sous le pseudonyme de Don Federico Herrera, sert en qualité de capitaine des grenadiers dans l'armée espagnole qui campe dans les environs de Velletri (nous sommes en 1744, en pleine guerre de Succession d'Autriche). Carlos, qui se fait appeler Don Felice de Bornos, se trouve dans le même camp et se trouve mêlé à une rixe; et le hasard veut qu'il se sauve justement grâce à Don Alvaro. Les deux jeunes gens, sans rien soupçonner de leur véritable identité, deviennent amis. Le matin suivant, Don Alvaro, qui a été gravement blessé durant la bataille et qui pense qu'il va mourir, remet à Carlos la clé d'une valise contenant un pli scellé qu'il lui fait jurer de détruire sans l'ouvrir. Toutefois Carlos, qui commence à nourrir des soupçons quant à l'identité véritable de son ami, ne peut résister à la tentation d'ouvrir, non pas le pli, mais un étui qui se trouve également dans la valise, lequel contient un portrait de Leonora, qui lui révèle la vérité. Mais Alvaro guérit. Carlos alors, aveuglé par la colère, se dévoile à lui et, pour accomplir sa vengeance, le provoque en duel. Mais celui-ci est soudainement interrompu par le passage de la ronde. Le soleil se lève et le camp est animé par des chœurs de soldats et de vivandières. ACTE IV. Dans le cloître du couvent de la Madone des Anges, les mendiants attendent la distribution de la soupe. Melitone (*baryton*) est chargé d'y pourvoir. Ce personnage qui, dans ce passage cruel, constitue une note comique, annonce d'une certaine façon Falstaff. A ce frère singulier, les mendiants préfèrent toutefois le plus patient Raffaele, nouvelle identité d'Alvaro. Mais la paix recherchée par ce dernier est encore une fois troublée par Carlos, qui le retrouve et exige à nouveau un duel. Celui-ci a lieu tout près de la grotte où vit Leonora. Quand Carlos s'écroule, transpercé, Alvaro frappe à la porte de la jeune fille, en quête d'un confesseur. Sous la bure, il reconnaît Leonora qu'il croyait morte. Celle-ci accourt auprès du mourant qui, dans un ultime sursaut, la transperce. Leonora meurt dans les bras d'Alvaro, assistée par le supérieur du couvent. PASSAGES PRINCIPAUX. Ouverture • Acte I : Leonora, *Me pellegrina e orfana*; Don Alvaro et Leonora, *Ah! per sempre, o mio bell'angiol* • Acte II : Preziosilla, *Al suon del tamburo*; Don Carlos, *Son Pereda*; Leonora, *Madre pietosa Vergine*; Supérieur, Leonora et Chœur, *Il santo nome...La Vergine degli Angeli* • Acte III : Don Alvaro, *La vita è inferno all'infelice...O tu che in seno agli angeli*; Don Alvaro et Don Carlos, *Solenne in quest'ora*; Don Carlos, *Urna fatale del mio destino...Egli è salvo! oh gioia immensa*; Don Alvaro et Don Carlos, *Sleale! Il segreto fu dunque violato*? Melitone, *Toh,toh,toh!..*; *Poffare il mondo!*; Preziosilla et Chœur, *Rataplan*. • Acte IV : Don Alvaro et Don Carlos, *Invano Alvaro...Le minacce, i fieri accenti*; Leonora, *Pace, Pace, mio Dio*; Don Alvaro, Leonora et Supérieur, *Io muoio!...Non imprecare.*

Fra Diavolo, ou l'Hôtellerie de Terracine opéra-comique en trois actes de D.F. Auber, livret de Scribe et Delavigne. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 28 janvier 1830. Parmi les opéras qui ont rendu le nom d'Auber populaire pendant plus d'un siècle, — au nombre desquels il faut compter *la Muette de Portici* et *les Diamants de la couronne* —, celui-ci fut certainement le plus fameux, par l'ingéniosité scénique et musicale dont l'auteur fit preuve et par l'aisance de la mélodie. *Fra Diavolo* servit de modèle pour les opéras-comiques qui suivirent, sur le voie tracée par Boieldieu. RÉSUMÉ DE L'ACTION : un village près de Terracina. ACTE I. Dans une hôtellerie, tandis que Zerline (*soprano*), fille de l'aubergiste, et Lorenzo (*ténor*), brigadier des carabiniers, se plaignent de ne pouvoir encore se marier, arrivent Lord Kokbourg (*ténor*) et son épouse Paméla (*soprano*), qui ont été attaqués et dévalisés par des bandits. Lorenzo s'élance à la poursuite de ces derniers, certain de voir dans cette entreprise la griffe de Fra Diavolo (*ténor*). Pendant ce temps arrive à l'auberge un marquis que Lord Kokbourg se souvient d'avoir vu tourner autour de Paméla, qui n'est autre que Fra Diavolo, lequel veut savoir à tout prix où Kokbourg cache son argent. Lorenzo réapparaît, après avoir mis en fuite les bandits et récupéré les bijoux volés. Tout heureuse et reconnaissante, Paméla donne à Zerline une somme d'argent, dot qui va permettre aux deux jeunes gens de se marier. Le faux marquis se jure en lui-même de s'emparer des bijoux et de l'argent. ACTE II. Fra Diavolo, avec l'aide de deux complices, Beppo (*ténor*) et Giacomo (*basse*), prépare l'attaque mais il est interrompu par l'entrée de Zerline dans la chambre de laquelle il s'était tapi. En chantant une joyeuse mélodie, Zerline se met au lit et s'endort. Fra Diavolo se prépare à la tuer, quand un grand bruit l'arrête. Lorenzo est revenu, car on lui a signalé la présence du bandit dans les parages de l'hôtel. Tandis qu'il est en train de parler avec Kokbourg, le marquis sort de la chambre de Zerline. Très habilement il fait croire à Lorenzo qu'il a eu un rendez-vous galant avec Zerline, et à Kokbourg qu'il en a eu un avec Paméla. Lorenzo provoque en duel le faux marquis pour le lendemain, mais pendant ce temps les deux femmes doivent supporter les soupçons de Lorenzo et de Kokbourg, pour la plus grande et méchante joie de Fra Diavolo. ACTE III. Beppo et Giacomo, sur une place bordée d'arbres, reçoivent des instructions pour le coup qui se prépare, puis vont se cacher. Lorenzo se décide alors à demander à Zerline la raison de son comportement. Elle ne saurait comment se justifier si, en cet instant, elle n'entendait Beppo et Giacomo chanter la même mélodie qu'elle-même avait chanté la veille, avant de se coucher. La vérité éclate alors à ses yeux : les deux compères s'étaient cachés dans sa chambre. Elle informe aussitôt Lorenzo. Aussi, quand Fra Diavolo arrive,

certain de toucher au but, les carabiniers de Lorenzo font irruption et l'arrêtent. Plus rien ne s'oppose désormais au mariage de Lorenzo avec Zerline. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Zerline et Fra Diavolo, *Voyez sur cette roche* • Acte II : Zerline, *Quel bonheur je respire.*

Fra Gherardo drame musical en trois actes, musique et livret de I. Pizzetti, tiré d'un épisode des chroniques de Fra Salimbene da Parma (XIII^{e} siècle). Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 16 mai 1928. Ecrit six ans après → *Débora e Jaele*, cette œuvre représente un approfondissement du style pizzettien, basé sur le «recitativo cantato». RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se déroule dans la ville de Parme, au Moyen Age, sur plusieurs années. Le tisserand Gherardo (*ténor*), qui a vendu tous ses biens, s'apprête à consacrer sa vie à Dieu, quand la rencontre avec la jeune Mariola (*soprano*) le détourne, l'espace de quelques heures, de ses bonnes intentions. Une nuit durant, auprès d'elle, il connaît la joie et l'amour. Mais, à l'aube, il la repousse, ne voyant plus en elle que celle qui l'a induit en tentation. Devenu un prédicateur célèbre, Gherardo revient à Parme pour prêcher la pénitence. Face aux souffrances du peuple, il devient, non sans hésitations, le défenseur des misérables. A son côté apparaît Mariola, qui n'a cessé de mener une vie de sacrifices, et que Gherardo n'a jamais oubliée. Mariola sera tuée lors d'une émeute, et Gherardo, vaincu, mais pour qui la seule certitude qui demeure, c'est que l'unique vérité est celle du Christ et de l'amour d'autrui, sera condamné au bûcher.

Francesca da Rimini opéra en quatre actes de R. Zandonai, livret de T. Ricordi. Première représentation : Turin, Teatro Regio, 19 février 1914. Chef-d'œuvre de Zandonai, dans lequel s'affirment son intuition d'homme de théâtre et la qualité de ses ressources sur le plan instrumental (comparable en cela peut-être au seul Respighi). Lorsqu'elles s'allient au bonheur de l'inspiration, elles font de lui l'un des musiciens les plus significatifs de la génération dite «dell'Ottanta», celle qui a suivi le sillon tracé par Puccini et les véristes. RÉSUMÉ DE L'ACTION : librement tirée de l'œuvre du même nom de Gabriele D'Annunzio, l'œuvre retrace l'histoire d'amour, de dantesque mémoire, de Francesca da Polenta et Paolo Malatesta. Francesca (*soprano*) s'attendait à épouser Paolo (*ténor*), mais en fait elle a été destinée au frère de celui-ci, Gianciotto (*baryton*). C'est sous le toit de ce dernier que se consomme l'adultère entre la bellesoeur et son beau-frère, entraînés par un amour irrésistible. Gianciotto, informé de la chose par Malatestino, le troisième frère, cruel et vindicatif — il avait été repoussé par Francesca —, surprend sa femme dans les bras de Paolo et, aveuglé par la colère et la jalousie, dégaine son poignard et les blesse mortellement. PASSAGES PRINCIPAUX • Acte I : final • Acte III : Francesca et Paolo, *Benvenuto, signore mio cognato* • Acte IV : Malatestino et Gianciotto, *Sei crucciato?*

Frate'nnamorato, Lo (le Frère amoureux) opéra en trois actes de G.B. Pergolèse, livret de G. Federico. Première représentation : Naples, Teatro dei Fiorentini, 28 septembre 1732. C'est le second opéra du musicien, alors âgé de vingt-deux ans. L'action est située à Naples, vers 1730; les personnages, d'origine populaire, proviennent plutôt de la comédie que de la farce. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le jeune Ascanio (*ténor*) est tourmenté par l'incertitude. Il lui semble, en effet, qu'il aime autant Nina (*soprano*) que Nena (*mezzo-soprano*), aussi belles l'une que l'autre. Le comportement de Cardella (*soprano*) et Vannella (*soprano*), jeunes servantes des familles respectives, complique encore l'imbroglio. Mais à la fin Ascanio est reconnu par Carlo (*ténor*), père de Nina et Nena, comme son fils Lucio enlevé alors qu'il était enfant. Ascanio, libre d'aimer fraternellement l'une et l'autre des jeunes filles, épousera Lucrezia (*contralto*), qui l'aimait en secret.

Frau ohne Schatten, Die (la Femme sans ombre) opéra en trois actes de R. Strauss, sur un livret de H. Hofmannsthal. Première représentation : Vienne, Staatsoper, 10 octobre 1919. Cet opéra témoigne d'une riche imagination s'exprimant dans un cadre symphonique conçu avec beaucoup d'habileté. Le sujet lui fut suggéré par son plus intime collaborateur, comme cela avait déjà été le cas pour d'autres opéras. Dans une lettre de Hofmannsthal de 1911, on peut lire en effet : «C'est une fable où deux femmes et deux hommes s'affrontent. Une des deux femmes est un être enchanté, l'autre est une femme terrestre, mais singulière... elle est le personnage principal. L'ouvrage, dans son ensemble, est à *la Flûte enchantée* ce que *le Chevalier à la rose* est aux *Noces de Figaro*.» C'est dans cet esprit que Strauss écrivit quelques années plus tard *la Femme sans ombre*. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet s'inspire de plusieurs sources, revues et amalgamées (*Mille et Une Nuit*, contes chinois de Gozzi, légendes indiennes et arabes, contes des frères Grimm, etc.). L'histoire, excessivement chargée de symboles, retrace les péripéties de la fille de Keikobad, roi des esprits, pour trouver une ombre. En effet, elle est devenue l'épouse de l'Empereur (*ténor*), qui l'a rencontrée au cours d'une partie de chasse. Mais comme elle n'est pas tout à fait un être terrestre, elle devra se procurer une ombre (symbole de maternité) le plus vite possible, sous peine de voir son mari se transformer en pierre. C'est pourquoi, sur les conseils de la Nourrice (*mezzo-soprano*) qui l'accompagne, l'Impératrice (*soprano*) descend dans le trouble monde terrestre, en apportant involontairement la douleur dans la pauvre maison du doux et généreux Barak (*basse*), dont la femme, par goût du luxe, est prête à céder son ombre et à renoncer, de ce fait, à la maternité. Peu à peu, l'Impératrice est prise de pitié pour le malheureux couple et lorsqu'elle réussit à se faire donner son ombre par la femme, elle préfère y renoncer. Aussi son mari l'Empereur est-il transformé en pierre. Sa femme va alors supplier son père Keikobad. Celui-ci fait subir à sa fille plusieurs épreuves qui ne sont pas sans rappeler celles de la *Flûte enchantée*. Elle les surmonte et, comme récompense, son père lui donne une ombre. L'Empereur est alors libéré de l'enchantement, pendant que Barak et sa femme retrouvent la paix.

Freischütz, Der (le Freischütz) opéra romantique en trois actes de C.M. von Weber, livret de Fr. Kind. Première représentation : Berlin, Schauspielhaus, 18 juin 1821. La découverte de la légende qui constitue le sujet de l'opéra avait déjà, en 1810, provoqué l'enthousiasme de Weber, qui avait sur le champ projeté d'en faire un opéra. En 1817, à Dresde,

Weber rencontra l'écrivain Fr. Kind, qui écrivit pour lui le livret attendu, malheureusement fort médiocre. *Der Freischütz* portait en sous-titre, «opéra romantique», ce qu'il est par excellence, selon les théories de E.T.A. Hoffmann, Jean-Paul et Novalis. Ses moments mémorables, l'ouverture, la scène de la *Gorge aux Loups*, qui frappèrent tant l'imagination des contemporains, sont autant d'expressions caractéristiques de l'esthétique romantique. Avec le *Freischütz*, Weber mena à bien son intention de créer le modèle de l'opéra national allemand, en l'opposant à l'opéra italien. Non seulement le *Freischütz* se situe dans la forme traditionnelle du singspiel, avec une alternance des parties chantées et parlées, mais ses personnages héroïques, les lieux boisés, le frisson surnaturel, le sens de la nature, sont des thèmes romantiques liés aux plus anciennnes traditions et légendes germaniques. La couronne de laurier qu'un soir E.T.A. Hoffmann déposa sur la tête de Weber était quelque chose de plus qu'un geste de circonstance, c'était un hommage à l'interprète du credo artistique du jeune romantisme allemand. L'imagination mélodique, l'invention rythmique et la couleur orchestrale qui caractérisent le style de Weber atteignent, en effet, dans le *Freischütz*, le plus haut degré d'expression. Bien que fort admirée, l'œuvre, justement parce que conçue en forme de singspiel, a été souvent l'objet de remaniements malheureux, en particulier à Paris, malgré l'opposition de défenseurs autorisés et le fait que Berlioz en eût mis en musique, sous forme de récitatifs, les parties parlées. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré du *Gespensterbuch* (le Livre des Esprits) de Apel et Laun qui reprirent la légende des *Entretiens du Royaume des Esprits* (1729). L'ouverture préfigure le drame dans ses thèmes principaux, et en décrit l'atmosphère en introduisant le spectateur dans la paix de la grande forêt, anticipant ainsi la conception wagnérienne du leitmotiv. ACTE I. En Bohême, vers 1650. Devant une auberge, à l'orée d'une forêt, se déroule un concours de tir à l'arc. Le jeune garde-chasse Max (*ténor*), qui était le meilleur tireur du village, et auquel Cuno (*basse*), garde-forestier du prince Ottokar (*ténor*), a promis sa fille Agathe (*soprano*) en mariage, doit abandonner son titre à Killian (*baryton*). Cuno affirme alors qu'il ne pourra donner sa fille à Max au cas où, le jour suivant, celui-ci ne se rachèterait pas devant le prince. Resté seul, affligé, Max regrette les victoires d'autrefois. Survient alors Caspar (*basse*), qui lui révèle l'existence d'une magie qui pourrait changer son sort. En pleine nuit Max médite les paroles de Caspar, tandis que Samiel (rôle parlé), le démon, le «Chasseur noir», apparaît à son côté, puis disparaît. Caspar, de retour, invite Max à tirer un coup avec le fusil qu'il luit tend, vers un aigle qui vole très haut dans le ciel. Quand l'oiseau, touché, s'abat, Caspar révèle à Max que le mérite de cette action impossible revient à une balle magique. Si Max veut s'en procurer une, il n'aura qu'à aller, à minuit, dans la Gorge aux Loups. Samiel, à l'insu de Max, qui a accepté la suggestion, se met à côté de lui. ACTE II, TABLEAU I. Dans une pièce de la maison de cuno, Agathe a un présage funeste. Son amie Ännchen (*soprano*) tente de la réconforter. Restée seule, Agathe prie. Survient Max, qui lui montre l'aigle qu'il a tué et annonce qu'il ira dans la Gorge aux Loups chercher un cerf abattu. TABLEAU II. Dans la sombre Gorge aux Loups, la lumière baisse, tandis que gronde un orage. Caspar prépare l'enchantement et converse avec Samiel. A cause de son impiété, il devrait mourir le lendemain, mais il demande à Samiel de le laisser vivre pendant trois années encore. Il offre en échange l'âme de Max, qui va arriver pour prendre possession de la balle magique. Le pacte est conclu. Max apparaît, dominant les présages et la peur, et Caspar commence à faire fondre le plomb. Une terrible tempête éclate alors, et le chœur d'une chasse infernale accompagne les formules magiques. ACTE III, TABLEAU I. Dans sa chambre, Agathe, en robe de mariée, raconte avoir rêvé qu'elle était une colombe, et que Max a voulu la tuer, mais que le coup a frappé un grand rapace. Ses amies lui chantent, dans le style des chansons populaires, *Wir winden dir den Jungfernkranz* («Nous tressons la couronne pour tes noces»). TABLEAU II. Dans la forêt a lieu le concours de tir, et Max réussit des coups extraordinaires. Il utilisera la dernière balle magique qui lui reste dans l'épreuve qui se déroulera devant le prince, mais Samiel a le pouvoir de diriger celle-ci où bon lui semble. Devant la tente du prince, les chasseurs chantent en chœur. Survient Agathe. Quand le prince indique comme cible à Max une colombe qui vole parmi les arbres, Agathe, qui se souvient de son rêve, jette un cri. Le coup part tandis qu'Agathe s'évanouit, mais c'est Caspar qui est tué. Face à ce qu'il considère comme la scélératesse de Max, le prince voudrait condamner celui-ci à l'exil mais, sur l'intervention d'Agathe et de l'Ermite (*basse*), qui apparaît à ce moment, il promet à Max de lui accorder son pardon et l'autorisation d'épouser Agathe, à condition de démontrer, pendant une année entière, qu'il a retrouvé l'honnêteté qui avait toujours été la sienne. Le chœur alors rend grâce au Seigneur. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Max, *Durch die Wälder* • Acte II : Agathe, *Leise, Leise, fromme Weise.* Chœur de spectres, *Milch des Mondes fiel aufs Kraut*; Max, *Fuchtbar gähnt der düstre Abgrund*; Chœur de la chasse sauvage, *Durch Berg und Tal* • Acte III : Chœur des servantes, *Wir winden dir den Jungfernkranz*; Chœur des chasseurs, *Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen.*

Frère amoureux, Le → Frate'nnamorato, Lo.

Gazza ladra, La (la Pie voleuse) opéra en deux actes de G. Rossini, livret de G. Gherardini. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 31 mai 1817. Avec *la Gazza ladra*, Rossini «crée l'opéra réaliste, qui tire son inspiration de la vie de tous les jours, même des faits de chronique, selon une caractérisation musicale qui, partant de la vie sereine des paysans, en arrive progressivement à la comédie sentimentale, au drame et à la tragédie, laquelle se dénoue heureusement, au dernier moment, d'une façon imprévue, mais tout à fait naturelle» (Rognoni). RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'intrigue, tirée d'un drame français de d'Aubigny et Caigniez intitulé *la Pie voleuse ou la Servante de Palaiseau*, a été inspirée par un épisode de la chronique judiciaire. L'action est située dans un village des environs de Paris. ACTE I. Dans la maison de Fabrizio (*basse*), riche fermier, tout le monde s'affaire à préparer le dîner pour fêter le retour de Giannetto (*ténor*), le fils qui revient du régiment. Celui-ci est aussi attendu avec impatience par Ninetta (*soprano*), jeune fille au

service du fermier depuis des années, et amoureuse de son fils. Avec Giannetto, arrive également le père de Ninetta, Fernando (*basse*), compagnon d'armes du jeune homme. Ce dernier est recherché pour s'être rendu coupable d'un acte grave d'insubordination. Après s'en être ouvert à sa fille, il remet à celle-ci un couvert d'argent dont le produit de la vente devrait permettre sa fuite. Ninetta vend le couvert au colporteur Isacco (*ténor*). Mais Lucia (*mezzo-soprano*), sa patronne, qui lui est hostile, et chez qui un couvert semblable a disparu, s'aperçoit du manège de Ninetta. La jeune fille, accusée de vol, est arrêtée. ACTE II. Ninetta, emprisonnée et jugée, est condamnée à mort. Son père partagera son sort. Le maire du village (*basse*) qui, à plus d'une occasion, a poursuivi la jeune fille de ses assiduités et en a été repoussé, se réjouit de la situation et s'acharne contre les deux malheureux. L'œuvre se termine par le salut inattendu de Ninetta, dont l'instrument se trouve être le petit paysan Pippo (*contralto*) qui, pendant que la malheureuse est emmenée au supplice, découvre que les deux couverts disparus ont été volés par une pie et cachés dans un clocher. Fernando, à qui le roi a accordé sa grâce, est libéré lui aussi. Giannetto peut enfin embrasser Ninetta qui deviendra son épouse. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Ninetta, *Di piacer mi balza il cor*; Giannetto, *Vieni tra queste braccia*; Ninetta et Fernando, *Come frenare il pianto*; Ninetta, Podestat et Fernando, *Oh nume benefico*; Giannetto et les autres, *Ed io la credea l'istessa onestà* (premier final) • Acte II : Ninetta e Giannetto, *Forse un dì conoscerete*; Ninetta et Pippo, *E ben, per mia memoria*; Fernando, *Accusata di furto*; Lucia, *A questo seno*; Chœur du jugement, *Tremate, o popoli*; Chœur et prière, *Infelice, sventurata* (Marche au supplice).

Germania (Allemagne) drame lyrique en un prologue, deux tableaux et un épilogue de A. Franchetti, sur un livret de L. Illica. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 11 mars 1902. Cette œuvre valut à Franchetti un succès international et le soutien de nombreux partisans, qui l'opposèrent à Mascagni et à Giordano, exaltant sa formation solide, son écriture musicale savante et son goût wagnérien dans l'orchestration. La qualité de son sens théâtral lui valut d'être appelé le «Meyerbeer italien». RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se déroule d'abord à Nuremberg, puis dans la Forêt-Noire, et enfin à Koenigsberg, vers 1810. Parmi les étudiants qui s'opposent à la domination napoléonienne, deux amis fidèles, Carlo Worms (*baryton*) et Federico Loewe (*ténor*) se retrouvent rivaux pour conquérir le cœur de la belle Riche (*soprano*). Sur le champ de bataille de Leipzig (1813), Riche trouve Federico mortellement blessé et le cadavre de Worms. Federico, qui a pardonné à Worms, demande, avant de mourir : «Qui a gagné ?». Et la réponse de Riche est : «l'Allemagne».

Geschöpfe des Prometheus, Die (les Créatures de Prométhée). Ballet en six actes de S. Viganò, sur une musique écrite par Ludwig Van Beethoven. Première représentation : Vienne, Hoftheater, le 28 mars 1801; reprise à la Scala de Milan sous le titre de *Prométhée*, avec une partie de la musique originale et un complément musical d'autres auteurs, le 22 mai 1813. C'est une réalisation majeure de celui qui fut reconnu comme «grand parmi les plus grands chorégraphes», conséquence extrême et cohérente du chorédrame que ce même Viganò avait imaginé. *Les Créatures de Prométhée*, issues de la tragédie d'Eschyle, veulent, selon l'esprit des Lumières, symboliser la lutte de l'homme pour la conquête de la raison. A Milan, le spectacle resta presque un an à l'affiche, faisant accourir un public considérable, non seulement milanais, mais venu de toutes les régions. Il fut décrit par Porta d'une plume alerte, suscita l'admiration inconditionnelle de Stendhal, d'Appiani, de Gherardini et d'Ugo Foscolo. Seuls les décors néoclassiques de Sanquirico nous sont parvenus : ils reflètent, dans leur grandeur austère, les intentions du chorégraphe. Depuis l'époque de Viganò, le ballet ne fut repris qu'une seule fois, par Huss (1844), et de nos jours par A.M. Milloss (Scala de Milan en 1954) qui reprit le titre original et la musique de Beethoven dans son intégralité, selon une interprétation chorégraphique moderne mais idéalement fidèle à celle de Viganò. RÉSUMÉ DE L'ACTION (selon le livret du *Prométhée* représenté à la Scala en 1813). ACTE I. Le Titan Prométhée, considérant l'état bestial dans lequel se trouve l'humanité, veut l'aider à se hisser au-dessus des autres êtres vivants. Il appelle les Arts, dont la lumière met en fuite les êtres humains. Mais la belle Eone et Linos sont poursuivis et capturés par Prométhée, qui pense avoir décelé en eux la capacité nécessaire pour recevoir les dons des déesses, et il les présente aux Arts. L'Agriculture offre alors une pomme à Eone, mais Linos, soupçonneux, la lui arrache sauvagement. Une rixe furibonde éclate à la suite de l'intervention des autres hommes. Prométhée, découragé, est sur le point d'abandonner l'entreprise mais, ému par les souffrances des blessés, il invoque Minerve qui met à sa disposition les richesses du ciel. Prométhée, qui n'a aucune idée de celles-ci, demande à Minerve de l'emmener au ciel. ACTE II. Dans un décor fantastique de nuages et d'astres, Prométhée et Minerve accomplissent leur voyage céleste jusqu'au trône de Jupiter. Après avoir contemplé les merveilles de l'au-delà, ils rencontrent l'Aurore, qui annonce l'arrivée du Soleil, et Prométhée comprend alors que le grand don à apporter aux hommes est le feu. Tandis que passe le char flamboyant de Phébus, Minerve remet à Prométhée un morceau de sa lance qui s'enflamme. Jupiter, s'étant aperçu du vol, lance un éclair. Alors que descend un sinistre brouillard, Minerve disparaît et Prométhée est précipité vers la Terre. ACTE III. Eone et Linos, au grondement du tonnerre, se réfugient sous les arbres. Prométhée, en retombant vers la Terre, a allumé de nombreuses petites flammes qui donnent naissance à des Amours portant un petit flambeau. A l'apparition de ceux-ci, le ciel se calme. Les flambeaux des Amours réveillent les sentiments des deux sauvages et des autres humains, qui désormais peuvent faire usage de leur raison, admirer la nature et manifester leur gratitude à l'égard de Prométhée. ACTE IV. Dans la forge de Vulcain, Cupidon, qui plaisante avec son père et dédaigne les traits que celui-ci est en train de façonner, finit par en trouver un qui atteint la perfection. Survient Mercure, porteur d'un décret de Jupiter : Vulcain doit s'emparer de Prométhée et l'enchaîner sur un rocher du Caucase. Le dieu refuse de croire ce que lui dit Mercure, mais Jupiter en personne intervient et Vulcain doit s'exécuter. ACTE V. Prométhée introduit les hommes dans le temple de la Vertu, pour

qu'ils deviennent élèves des Muses et des Grâces. Cupidon, dont les flèches peuvent blesser, leur apporte l'amour. Prométhée unit en mariage Eone et Linos. Soudain apparaissent les Cyclopes conduits par Vulcain, qui enchaînent Prométhée pour le conduire au Caucase. ACTE VI. Prométhée enchaîné est torturé par un vautour qui lui dévore le foie, tandis que le cortège des mortels offre en vain des sacrifices à Jupiter pour sauver le Titan. Survient alors Hercule, de retour de ses entreprises, qui s'arrête pour observer la scène ; il décide de tuer le vautour et de libérer Prométhée. Celui-ci, épuisé, est sur le point de mourir, malgré les soins qui lui sont prodigués. A ce moment apparaît Minerve, en compagnie d'Igée, déesse de la santé, qui annonce que Jupiter, pour l'amour de son fils Hercule, accorde son pardon à Prométhée. Ce dernier, guéri par Igée, monte sur le char d'Hercule au moment où, fulgurante, jaillit la lumière de l'Olympe. L'immortalité couronne Prométhée, dans la joie des dieux et des hommes.

Gianni Schicchi opéra comique en un acte de G. Puccini, sur un livret de G. Forzano. Première représentation : New York, Metropolitain Opera, 14 décembre 1918. Le sujet est inspiré par un bref épisode de la *Divine Comédie* (Enfer, XXX, 22-48). A Florence, en l'an 1299, Buoso Donati vient de mourir dans sa maison et est veillé par ses parents. Mais puisque le bruit court que Buoso a laissé tous ses biens à l'Eglise, la veillée est interrompue pour permettre l'ouverture immédiate du testament. Le bruit se trouve confirmé. Rinuccio (*ténor*), fiancé de Lauretta (*soprano*), fille de Gianni Schicchi, propose à la famille, en proie à l'émotion, de recourir aux conseils du futur beau-père, homme de ressource, assure-t-on. Zita, dite la Vieille (*mezzo-soprano*), élève une protestation à l'arrivée de Gianni Schicchi (*baryton*), à cause des origines plébéiennes de celui-ci. Offensé, Gianni veut se retirer puis, cédant à la prière de Lauretta, il consent à rester. Il élabore alors un plan qui va devenir clair pour tout le monde quand, imitant la voix de Buoso, il s'adresse au docteur Spinelloccio venu s'informer de l'état de santé de son patient. Il envoie donc appeler le notaire et, s'étant mis au lit habillé comme Buoso, il dicte un nouveau testament. Toutefois, il prend soin de se destiner les legs les plus consistants : la maison de Florence, la mule, les moulins de Signa. Les parents ne peuvent protester, sous peine de révéler le pot-aux-roses et de s'exposer à une condamnation pour complicité. Après avoir chassé tout le monde de la maison qui, désormais, est la sienne, Gianni Schicchi, pendant que Rinuccio et Lauretta s'attendrissent au balcon, explique au public qu'il a agi de la sorte pour le bien des fiancés.

Giara, La (la Jarre) comédie chorégraphique en un acte, tirée de la nouvelle de L. Pirandello, musique de A. Casella. Première représentation : Paris, 19 novembre 1924. Chorégraphie : J. Börlin. Décors et costumes : G. de Chirico. Le ballet fut composé pour les Ballets suédois de R. de Maré, lequel désirait, comme le rapporte Casella, « un ballet typiquement italien, à opposer au *Tricorne* de De Falla ». Et *la Giara* répondit parfaitement à son désir, Casella ayant réussi à faire passer dans la musique toute la chaleur méditerranéenne de la nouvelle pirandellienne.

Gioconda, La (la Joconde) drame lyrique en quatre actes de A. Ponchielli, sur un livret de Tobia Gorrio (anagramme de Arrigo Boito). Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 8 avril 1876. Exemple typique d'opéra populaire romantique, construit sur le modèle du grand opéra, mais qui tient compte des expériences précédentes de Verdi, à fortes teintes passionnelles et dramatiques, avec une écriture pour les voix et des effets de théâtre qui annoncent le vérisme. Accueillie chaleureusement dès la première représentation, *la Gioconda* obtint un succès durable ; c'est la seule œuvre de Ponchielli qui, aujourd'hui encore, soit restée au répertoire. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le livret s'inspire d'un drame de Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, dont l'action se déroule à Venise, au XVII^e siècle. ACTE I. Gioconda (*soprano*) aime Enzo Grimaldo (*ténor*), un noble génois proscrit qui se cache à Venise en se faisant passer pour un simple marin. A son tour, elle est aimée par le chanteur ambulant Barnaba (*baryton*), espion au service du Conseil des Dix. Celui-ci fait arrêter la mère aveugle de Gioconda (*contralto*), qui est libérée sur l'intercession de Laura (*mezzo-soprano*), épouse du noble et puissant Alvise Badoero (*basse*). ACTE II. Enzo et Laura, qui s'aiment, décident de s'enfuir ensemble. Barnaba les dénonce, mais Gioconda réussit à les sauver. ACTE III. Alvise, qui veut se venger à cause de la trahison de sa femme, tente d'empoisonner celle-ci. Une fois encore Gioconda intervient pour sauver Laura, en remplaçant le poison par un somnifère. Durant une fête qui a lieu au palais Badoero, le noble trahi montre le catafalque sur lequel repose Laura, apparemment morte. Enzo, fou de douleur, se présente au grand jour. Il est arrêté, mais Gioconda le fera libérer par Barnaba, auquel elle a promis de se donner. ACTE IV. Ayant fait libérer Laura et Enzo, et assuré leur fuite, Gioconda se poignarde, ne laissant à Barnaba qu'un corps sans vie. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Chœur, *Feste e pane!*; Cieca, Gioconda et Barnaba, *Figlia, che reggi il tremulo piè*; Enzo, *Assassini! Quel crin venerando*; Cieca, *A te questo rosario*; Enzo et Barnaba, *Enzo Grimaldo, principe di Santafior*; Barnaba, *O monumento* • Acte II : Barnaba et Chœur, *Pescator, affonda l'esca* (barcarolle); Enzo, *Cielo e mar;* Enzo et Laura, *Laggiù nelle nebbie remote*; Laura, *Stella del marinar!*; Laura et Gioconda, *L'amo come il fulgor del creato* • Acte III : Alvise, *Sì! morir ella de'*; Danse des heures • Acte IV : Gioconda, *Suicidio!;* Barnaba et Gioconda, *Così mantieni il patto!*

Giroflé-Girofla opérette en trois actes de Ch. Lecocq, sur un livret de E. Leterrier et Q. Van Loo. Première représentation : Bruxelles, Fantaisies-Parisiennes, 21 mars 1874. Œuvre à succès de ce compositeur considéré comme le continuateur d'Offenbach et d'Hervé, caractérisée par la pureté et l'élégance de la mélodie et de l'orchestration. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se déroule paradoxalement en Espagne, au temps des Croisades, vers 1250. Don Bolero d'Alcarazas a deux filles jumelles, Giroflé et Girofla. Durant la cérémonie qui unit Giroflé au banquier Marasquin, Girofla, fiancée au guerrier maure Mourzouk, est enlevée par des pirates. Don Bolero, pour éviter la colère de Mourzouk, en accord avec le banquier com-

plaisant, oblige Giroflé à prendre la place de Girofla, pour que le mariage de cette dernière soit quand même célébré. Giroflé aura ainsi deux maris, jusqu'à ce que Girofla, libérée par l'amiral Matamoros, reprenne enfin sa place d'épouse, sans que son mari se soit aperçu le moins du monde de la substitution.

Giselle ballet fantastique en deux actes, sur un sujet conçu par Théophile Gautier, écrit en collaboration avec J.H. Vernoy de Saint-Georges et J. Coralli, d'après H. Heine. Musique d'A. Adam. Première représentation : Paris, Académie royale de Musique (Opéra), 28 juin 1841. Interprètes principaux : C. Grisi (Giselle), L. Petipa (Loys-Albrech), A. Dumilâtre (Myrtha), J. Coralli (Hilarion), Marquet (Bathilde), Aline (Berthe). Chorégraphie : J. Coralli et J. Perrot. Décors : P. Ciceri. Costumes : P. Lormier. Bien que déjà précédé par de nombreux ballets de même style, entre autres la célèbre *Sylphide* qu'il a fini par surpasser en popularité, *Giselle* reste le plus important ballet du répertoire romantique. L'action, exposée avec une clarté admirable grâce à un développement des parties mimées on ne peut plus équilibré, se déroule sur deux plans distincts : au premier acte, sous la forme réaliste et, vers la fin, hautement dramatique; au deuxième acte, sur le plan lyrique et «surnaturel», selon le goût littéraire de l'époque. Le langage chorégraphique, tout en étant d'une extrême pureté et exprimant une grande maturité de style, ne nuit en aucune manière à l'intensité de l'émotion; celle-ci est encore renforcée par la générosité mélodique de la musique d'Adam. C'est un des premiers exemples de musique composée expressément pour un ballet, qui adhère d'une façon parfaite au rythme et aux séquences de la pantomime et de la danse. Cheval de bataille des grandes ballerines du passé et du présent, *Giselle* a compté d'innombrables versions, avec différents remaniements qui, toutefois, ont laissé intact le schéma chorégraphique du chef-d'œuvre. Après la première représentation à Paris, d'autres eurent lieu à Londres et à Saint-Pétersbourg en 1842. Elles furent suivies de celles données en 1843 à Venise, à Naples et à Milan (avec la chorégraphie de A. Cortesi, la musique de Bajetti et l'interprétation de F. Cerrito), à Saint-Pétersbourg, avec le remaniement de M. Petipa, en 1884, 1887, 1889, (le pas des Vendangeurs du premier acte n'étant pas exécuté à chaque fois), jusqu'à la version de S. Lifar à l'Opéra de Paris (1932), à celle donnée de nos jours, en Union soviétique, par L. Lavroski, et en Occident celle de N. Sergueef (1924), dont se sont inspirées les représentations successives. Parmi les étoiles qui se sont illustrées dans le rôle principal depuis le siècle dernier, rappelons : Elssler, Cerrito, Andreanova, Muravieva, Preobrajenska, Zambelli, Pavlova, Karsavina, Spessivtzeva, Chauviré, Darsonval, Markova, Ulanova, Vyroubova, Maximova, Fonteyn, Fracci, Makarova. RÉSUMÉ DE L'ACTION : un village de la vallée du Rhin, à l'époque des vendanges. Giselle, jeune fille du village, est courtisée par un jeune homme qui prétend être un paysan, mais qui est en réalité le prince Albrecht, seigneur du château voisin. La jeune fille est tout heureuse de s'abandonner à la danse, malgré l'avertissement de sa mère. Une légende raconte, en effet, l'histoire des Willis, les fiancées mortes qui, entraînées par la passion de la danse, sont condamnées à danser toutes les nuits jusqu'à l'aube. Hilarion, un garde-chasse repoussé par Giselle, reconnaît dans le faux paysan le prince, et médite de se venger. Survient le cortège du duc de Courlande avec Bathilde, fille du duc et fiancée d'Albrecht, qui est frappée par la grâce innocente de Giselle (*variation de Giselle*). Hilarion démasque le faux paysan et révèle à Giselle l'identité de son rival. Giselle, brisée par la trahison de son amoureux, devient folle et meurt. Elle se change en Willi. Commence alors la danse magique des Willis convoquées par leur reine Myrtha (*variations de Myrtha, de deux Willis et grand pas des Willis*), pour accueillir Giselle, dont l'esprit sort de sa tombe. Albrecht vient se recueillir sur la tombe et demander pardon à Giselle. La jeune fille, émue, voudrait le serrer dans ses bras, mais la reine ordonne qu'il meure, car les mortels qui rencontrent les Willis la nuit doivent danser avec elles jusqu'à épuisement de leur force vitale. Giselle va tenter de le sauver. Myrtha, inébranlable, oblige Albrecht à danser avec Giselle jusqu'à ce que mort s'ensuive, tandis qu'Hilarion est précipité dans un lac. Mais l'amour est le plus fort. Giselle soutient son aimé (*pas de deux*), lui donne la force de résister jusqu'à ce que l'aube mette fin à l'enchantement. Giselle et les Willis doivent rentrer outre-tombe. Albrecht est sauvé.

Giulio Cesare in Egitto (Jules César en Egypte) opéra en trois actes de G. F. Haendel, sur un livret en anglais de N. Haym, qui s'inspira d'un livret portant le même titre de G.F. Bussani. C'est sur la version italienne du texte de Haym que Haendel composa sa musique. Première représentation : Londres, Haymarket, 20 février 1724. Avec *Serse* (Xerxès), c'est peut-être l'œuvre majeure de de ce grand auteur d'oratorios, remarquable par la puissance du sentiment dramatique et par la qualité classique de la déclamation et de l'harmonie. RÉSUMÉ DE L'ACTION : calqué sur les modèles de l'opéra métastasien, le sujet mêle l'amour et la politique. L'action se situe en Egypte, après la victoire de César sur Pompée. Une suite d'événements compliqués aboutit à la formation de deux groupes opposés : d'un côté César (*basse*), Cornélie (*contralto*) et Sextus (*ténor*) fils de Pompée, de l'autre Ptolémée (*basse*) et son général Achillas (*basse*), tous assoiffés de pouvoir et rivaux en amour pour Cornélie. Sextus tue Ptolémée, et Cléopâtre (*soprano*), par la volonté de César, est couronnée reine d'Egypte. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : César, *Let the land of Egypt now.* (Presti ormai l'egizia terra) • Acte II : *I adore you, dear eyes* [V'adoro pupille, saette d'Amore] • Acte III : Cleopatra, *I will lament my lot* [piangerò la sorte mia].

Giuramento, Il (le Serment) opéra en trois actes de S. Mercadante, livret de G. Rossi, d'après *Angelo, tyran de Padoue*, de V. Hugo. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 11 mai 1837. *Il Giuramento*, considéré comme le chef-d'œuvre de Mercadante, surtout par sa variété sur le plan mélodique, qui atteint le summum avec la dernière scène du troisième acte, constitue une sorte de charnière entre le drame lyrique bellinien et donizettien et celui de Verdi, par l'intermédiaire de Meyerbeer qui, comme le reconnut Mercadante lui-même, eut une influence décisive sur son orientation. *Il Giuramento* obtint un grand succès, et il est le seul, avec *Il Bravo*, parmi les soixante opéras du compositeur, dont on se souvient encore aujourd'hui. RÉSUMÉ DE L'ACTION :

Elaisa (*soprano*) et Bianca (*mezzo-soprano*) se disputent le même homme; Bianca, femme infidèle de Manfredo (*baryton*), est condamnée par son mari à boire un poison, mais Elaisa, qui a une dette de reconnaissance envers elle, la sauve en remplaçant le poison par un somnifère. Viscardo (*ténor*), objet de la contestation amoureuse, voyant Bianca inanimée, la croit morte. Il rend responsable du meurtre Elaisa, qu'il blesse mortellement, tandis que Bianca revient à elle et invoque son amant. PRINCIPAUX AIRS : Viscardo, *Bella adorata incognita* • Acte II : Manfredo, *Alla pace degli eletti*; Manfredo, Elaisa et Bianca, *A te il veleno, o perfida* • Acte III : Elaisa, *Ma negli estremi istanti*.

Glückliche Hand, Die (la Main heureuse) drame en musique en quatre tableaux, de A. Schoenberg. Première représentation : Vienne, Volksoper, 14 octobre 1924. Cette partition écrite entre 1908 et 1913, à peu près à la même époque que celle d'→ *Erwartung*, est l'expression typique d'un théâtre expressionniste qui vise à une représentation totale, dans laquelle la parole, le son, la couleur et le geste se fondent et s'intègrent dans une seule et même perspective. Son symbolisme aigu reflète l'angoisse de l'homme dans la société industrielle : «le protagoniste est un individu solitaire, à la Strindberg, qui aboutit, sur le plan sexuel, au même échec que sur le plan du travail» (Adorno). RÉSUMÉ DE L'ACTION. TABLEAU I. L'Homme (*baryton*) est invité par le chœur (six hommes et six femmes, dont on aperçoit seulement les visages verts dans l'obscurité), à ne pas croire aux rêves trompeurs. Pendant ce temps, un «monstre fabuleux» lui ronge la nuque. La scène s'assombrit, le monstre disparaît et l'Homme se redresse. TABLEAU II. Devant un soleil radieux, l'Homme, blessé et misérablement vêtu, s'aperçoit de la présence de la Femme (*rôle mimé*) et voudrait exprimer son bonheur. De sa main, il effleure la main de celle-ci. La Femme lui fait boire un philtre lumineux, mais l'abandonne ensuite pour suivre le Seigneur (*rôle mimé*) élégamment vêtu, symbole de la froide réalité du monde. Puis, repentie, elle revient auprès de l'homme qui, heureux de nouveau, effleure sa main de la sienne, qu'il reste à contempler. Mais la Femme s'enfuit encore une fois. Toutefois l'Homme ne s'en aperçoit pas et proclame, triomphant : «Maintenant, tu es mienne pour toujours.» TABLEAU III. L'Homme grimpe sur un rocher, dans lequel s'ouvrent deux grottes. Dans l'une, quelques ouvriers (*rôles mimés*) travaillent autour d'une énorme enclume. L'Homme dépose sur celle-ci une parcelle d'or, et la façonne jusqu'à ce qu'il en obtienne un diadème orné de pierres précieuses. Dans la deuxième grotte, la Femme supplie le Seigneur, qui lui rend un lambeau d'étoffe qu'il avait arraché à sa robe. Le Seigneur s'en va, la Femme recueille le lambeau et l'ajuste autour de ses épaules. L'Homme, à quatre pattes, tente désespérément de la rejoindre, mais elle s'enfuit et, trébuchant sur le rocher, elle fait tomber sur lui une grosse pierre, qui se transforme en monstre. TABLEAU IV. On en revient au premier tableau, avec le chœur qui avertit l'Homme du danger qu'il y a à croire aux rêves fallacieux; celui-ci est à nouveau terrassé par le monstre, tandis que l'obscurité envahit lentement la scène.

Götterdämmerung → Ring des Nibelungen, Der.

Goyescas opéra en trois actes de E. Granados, livret de F. Périquet y Zuaznaba. Première représentation : New York, Metropolitan Theatre, 28 janvier 1916. Cet opéra, qui reprend la musique du recueil de six morceaux du même nom écrit en 1912 pour le piano, fut représenté avec succès deux mois avant la mort de son auteur. Son titre se réfère aux célèbres eaux-fortes de Goya. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se déroule dans un faubourg de Madrid, vers 1800. On assiste à une dispute amoureuse entre le torero Paquiro (*baryton*), sa maîtresse Pepa (*soprano*), Rosario (*soprano*), femme de la haute société, et Fernando (*ténor*), jeune officier qui aime cette dernière et en est aimé. Fernando, jaloux du torero, s'adresse à celui-ci d'un ton méprisant. Paquiro le provoque en duel et le blesse mortellement. Fernando expire dans les bras de sa bien-aimée.

Graf von Luxemburg, Der (le Comte de Luxembourg) opérette en trois actes de Fr. Lehár, sur un livret de A. M. Willner et R. Bodansky. Première représentation : Vienne, Theater an der Wien, 12 novembre 1909. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se déroule à Paris, au début du siècle. ACTE I. René, comte de Luxembourg, a dépensé une fortune considérable et mène maintenant une vie de bohème. Toutefois ses ennuis financiers ne l'inquiètent guère et ne lui enlèvent pas sa bonne humeur. Pendant qu'il profite du carnaval pour s'amuser avec un groupe d'amis, le prince Basile Basilovic se présente à lui avec une proposition étrange. Etant donné qu'il aime la belle chanteuse parisienne Angèle Didier, mais qu'il ne peut épouser une bourgeoise, Basile est disposé à payer un demi-million de francs au comte de Luxembourg pour qu'il l'épouse lui-même et divorce trois mois après, permettant ainsi à Angèle de devenir la princesse Basilovica. Bien entendu, l'époux ne devra pas même adresser un regard à l'épouse. Sans hésitation, René accepte la proposition. Les noces sont célébrées sur-le-champ. Un paravent sépare les époux. Mais le seul fait de toucher la main d'Angèle fait tomber le comte amoureux d'elle. ACTE II. Trois mois ont passé et Angèle donne une réception pour fêter ses adieux à la scène et son divorce imminent. René, qui est parmi les invités, épris d'elle depuis qu'il l'a vue sur la scène, ignore qu'elle est légalement son épouse. Angèle aussi tombe amoureuse de René et, quand la vérité éclate et qu'il va prendre congé d'elle, elle n'hésite pas à le suivre. ACTE III. René emmène Angèle au Grand Hôtel, où il rencontre une singulière princesse russe, Stasa Kokozoff. Celle-ci annonce, triomphante, qu'elle a obtenu du tsar un décret qui ordonne au prince Basile de l'épouser. Basile survient sur ces entrefaites et, bien qu'horrifié par l'excentrique vieille princesse, il ne peut qu'obéir à l'ordre du tsar, libérant ainsi René de tout engagement.

Grandeur et décadence de la ville de Mahagony → Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny.

Grüne Tisch, Der (la Table verte) «danse de mort en huit tableaux» de K. Jooss, musique de F. Cohen. Première représentation : Paris, théâtre des Champs-Elysées, 3 juillet 1932 (Jooss Ballett). Interprètes principaux : K. Jooss (la Mort), L. Czobel, E. Uthoff, R. Pescht. Chorégraphie : K. Jooss. *La Table verte* a tous

les titres pour s'inscrire sur la longue liste des chorégraphies promises à la postérité. L'économie des moyens, la concision de chaque épisode réduit à l'essentiel, la nouveauté de la mise en scène et le fonctionnalisme de la partition musicale, confiée à l'exécution de deux pianos seulement, qui jouent des rythmes de tangos et de valse à la façon cabaret, sont tous des éléments qui, unis à la puissante suggestion exercée par le message pacifiste, concourent à la réussite de cet opéra qui peut être considéré comme le chef-d'œuvre de l'expressionnisme chorégraphique. RÉSUMÉ DE L'ACTION : assis à une table verte (la classique table de jeu), plusieurs personnages en habit discutent de façon très animée. Le ton monte peu à peu jusqu'à la dispute et aux menaces. Soudain, un coup de revolver; c'est la déclaration de guerre. La scène suivante est la scène des adieux des mères et des fiancées aux soldats qui partent sous le regard vigilant de la Mort. Suivent des scènes de bataille, de fuite, de défaite. Le tableau de la guerre se profile de plus en plus net et précis. La Mort n'épargne personne; elle est toujours présente avec son pas inexorable, qui a le mouvement d'une faux. Les victimes défilent : les soldats, mais aussi les épouses, les mères, ceux qui font la guerre et ceux qui restent chez eux et en profitent. Arrive la paix. On revient à la table verte. Les politiciens se trouvent de nouveau réunis, dans les mêmes poses, et recommencent civilités, protestations et provocations. Puis, de nouveau, part un coup...

Guarany, Il opéra en quatre actes de A.C. Gomes, livret de T. Scalvini, tiré du roman homonyme de J. M. de Alencar. Première représentation : théâtre de la Scala, 19 mars 1870. Ecrit selon une technique sûre, d'après le modèle dramatique verdien, mais enrichi d'une couleur mélodique exotique, chaude et spontanée, *Guarany* obtint un vif succès, faisant passer au premier plan le compositeur brésilien, jusqu'alors connu comme auteur de musique légère. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se situe au Brésil, à quelque distance de Rio de Janeiro, vers 1860. Cecilia (*soprano*), fille du gouverneur espagnol de Guarany (*basse*), qui est l'objet d'une cour assidue de la part de Don Alvaro et de Gonzalès (*baryton*), aime Pery (*ténor*), fils du roi indigène. Après des conjurations de palais et des batailles contre les Indiens, Don Antonio de Mariz (*basse*), père de Cecilia, victime des calomnies de Gonzalès, met le feu aux poudres qui se trouvent dans les souterrains du château, provoquant une catastrophe. Tandis que le château brûle, Cecilia et Pery, finalement saufs, assistent impuissants, du haut d'une colline, au désastre. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Cecilia et Pery, *Sento une forza indomita* • Acte II : Pery, *Vanto io pur superba cuna*; Cecilia, *C'era una volta un principe* (ballade) • Acte III : le Cacique (*basse ou baryton*), *O Dio degli Aimorè*.

Guillaume Tell opéra en quatre actes de G. Rossini, livret de E. de Jouy et H. Bis, d'après le drame du même nom de Schiller. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 3 août 1829. La première rédaction du livret par le poète attitré de l'Opéra, E. de Jouy — qui avait précédemment collaboré au remaniement du livret de *Moïse* — fut tellement longue qu'il fut nécessaire d'en confier la révision au jeune librettiste H. Bis. La partition fut écrite en cinq mois, temps inhabituellement long pour Rossini, et terminée à l'automne de 1828. A cause de différents contretemps, l'œuvre ne put être montée que l'année suivante, et fut une déception pour une grande partie du public, dérouté de ne pas y retrouver les caractéristiques de l'opéra rossinien : les fameux «crescendo» et les morceaux de bravoure. Comparé aux opéras précédents, *Guillaume Tell* constituait une anticipation par rapport au futur; c'était déjà un opéra romantique, avec des traits épiques, et une grande capacité à évoquer la nature et le paysage des montagnes qui servent de fond à l'histoire. Le caractère patriotique évident de certaines allusions provoqua l'intervention de la censure, qui alla jusqu'à imposer le changement du titre original. De 1830 à 1855, l'œuvre fut représentée sous le titre de *Andreas Hofer* à Berlin, de *Guglielmo Wallace* à Milan, de *Rodolfo di Sterlinga* à Rome, de *Charles le Téméraire* à Saint-Pétersbourg et à Varsovie, et de *Karl der Kühne*, encore à la fin du siècle, à Riga. Les musiciens, Bellini, Donizetti, même Berlioz, d'habitude hostile à Rossini, et beaucoup de critiques, ressentirent la nouveauté et la grandeur de *Guillaume Tell*. Cela n'empêcha pas qu'après 56 représentations l'opéra fût réduit à trois actes et que, par la suite, le théâtre de l'Opéra se limitât à n'en présenter sur scène que le deuxième acte, tandis que l'œuvre s'affirmait graduellement sur les scènes italiennes et ailleurs. Dernier opéra écrit par Rossini, après lequel, à peine âgé de trente-sept ans, il mit volontairement fin à sa carrière théâtrale, *Guillaume Tell* est le grand testament laissé à Verdi d'une part, et au grand opéra français de l'autre. L'emploi de chants populaires suisses (*le ranz des Vaches*) par lesquels débute la célèbre ouverture est une nouveauté dans l'histoire de l'opéra. Une autre nouveauté a consisté à renoncer aux démonstrations de virtuosité vocale, au profit d'une mélodie intensément lyrique et dramatique. *Guillaume Tell*, passé en Italie, influença d'une façon décisive l'histoire du chant et de la voix. Le 17 septembre 1831, au Teatro del Giglio, à Lucques, le célèbre ténor français Gilbert-Louis Duprez émit pour la première fois la note aiguë connue communément (et improprement) sous le nom d'«ut de poitrine», officiellement admise par l'Opéra de Paris le 1er avril 1837, sous l'impulsion du même Duprez. L'innovation, quoi qu'en eût Rossini, fut accueillie triomphalement par le public dans le monde entier. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se situe dans le canton de Uri, en Suisse, près d'Altdorf, au XIVe siècle. ACTE I. Dans un village des Alpes, traversé par un torrent; sur un rocher, la chaumière de Guillaume Tell (*baryton*). Un pêcheur (ténor) chante une chanson d'amour, Tell contemple sa femme Hedwige (*mezzo-soprano*) et son fils Jemmy (*soprano*), en train de se livrer à des travaux rustiques. Tell médite sur le malheur de sa patrie opprimée. Le vieux Melchthal (*basse*), venu pour bénir le mariage de trois couples du village, exhorte son fils Arnold (*ténor*) à se créer une famille. Resté seul, Arnold médite les paroles de son père. Il est amoureux de Mathilde (*soprano*), une princesse de la famille des Habsbourg qu'il a sauvée quelque temps auparavant d'un danger mortel, mais l'amour de la patrie lui interdit de penser à elle. Dans le lointain, on entend le son des cors de chasse de Gessler, le gouverneur autrichien (*basse*). Tell tente en vain de retenir Arnold, qui part dans cette direction;

en lui parlant de la lutte contre l'oppresseur. Surgit alors sur la scène, épuisé, Leutold (*basse*), qui demande de l'aide. Il a tué un Autrichien qui avait violé sa fille, et Gessler est lancé à sa poursuite. Tell lui fait passer le torrent. Les soldats de Gessler, avec Rodolphe (*ténor*) à leur tête, arrivent trop tard. Rodolphe prend alors Melchthal en otage. ACTE II. Une vallée en vue du Rutli. La nuit tombe et les paysans regagnent leurs chaumières. Surviennent Mathilde, puis Arnold. Au cours de leur long colloque, Mathilde exhorte Arnold à s'enrôler parmi les soldats de Gessler. Mais, à peine Mathilde s'en est-elle allée, que surviennent Guillaume et Walter (*basse*), auxquels Arnold confesse ce qui vient de lui être proposé. Il apprend alors la mort de son père, tué par les oppresseurs, et fait vœu de tuer Gessler. Il s'unit aux conjurés qui arrivent des cantons d'Unterwald, Schwiz et Uri. Tous ensemble, ils font le serment solennel de combattre leur ennemi, sous le commandement de Guillaume Tell. ACTE III, TABLEAU I. Dans un lieu champêtre et solitaire, Mathilde et Arnold se disent adieu. TABLEAU II. Sur la place d'Altdorf, Gessler a fait ériger un trophée au haut duquel a été accroché son chapeau, et que les habitants devront saluer. Guillaume et Jemmy, ayant refusé d'obtempérer, sont conduits devant Gessler. Accusé par Rodolphe d'avoir favorisé la fuite de Leutold, Guillaume est arrêté, non sans avoir pu, toutefois, donner à voix basse à Jemmy des instructions pour que celui-ci puisse donner l'alarme aux conjurés. A ce moment, Gessler ordonne à Guillaume, s'il veut sauver sa vie, de transpercer d'une flèche une pomme préalablement déposée sur la tête de son fils. Jemmy exhorte son père, qui hésite, à s'exécuter. Guillaume, après avoir béni son fils, affronte l'épreuve, dont il sort victorieux. Les Suisses exultent. Comme une deuxième flèche tombe du justaucorps du héros et que Gessler demande des explications, Guillaume révèle à ce dernier que la seconde flèche aurait été pour lui si la première avait manqué son but. Gessler veut alors faire mourir Guillaume et Jemmy, mais Mathilde s'interpose, le faisant revenir sur sa décision, et obtenant que l'enfant lui soit confié. ACTE IV, TABLEAU I. Dans la chaumière des Tell, Arnold indique aux volontaires suisses la cachette où sont entreposées les armes qui vont leur permettre de délivrer Guillaume. TABLEAU II. Sur les rives du lac des Quatre-Cantons, Mathilde s'offre en otage aux Suisses jusqu'au retour de Guillaume. Alors que la tempête est imminente, Jemmy court allumer les feux, signal de la révolte, et Edwige, sa mère, invoque la protection du ciel. Survient Leutold, qui dit avoir vu sur le lac la barque de Gessler, avec Guillaume prisonnier, se diriger vers le château de Kusmac. Profitant de la bourrasque, Guillaume, au prix d'une manœuvre hardie, réussit à faire accoster un instant l'embarcation, saute sur un rocher, et la repousse vers le large, avec Gessler à son bord. La barque finit par s'abîmer dans les flots, mais Gessler réussit à regagner la rive, où l'attend Guillaume pour le transpercer d'une flèche. Survient Arnold qui, à la tête d'une petite troupe, s'est emparé d'Altdorf. Le triomphe est complet. Un chœur d'action de grâce s'élève pendant que la tempête se calme. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Pêcheur, *Accours dans ma nacelle, timide jouvencelle;* Arnold et Guillaume, *Où vas-tu? Quel transport t'agite?*; Pas de six; Chœur final, *Dieu de bonté, Dieu tout puissant* • Acte II : Mathilde, *Sombre forêt, désert triste et sauvage* ; Mathilde et Arnold, *Oui, vous l'arrachez à mon âme, ce secret qu'ont trahi mes yeux*; Arnold, Guillaume et Walter, *Quand l'Helvétie est un champ de supplices où l'on moissonne ses enfants*; Chœur des conjurés, *Jurons, jurons par nos dangers* • Acte III : Mathilde, *Pour notre amour, plus d'espérance*; Pas de trois; Guillaume, *Sois immobile* • Acte IV : Arnold, *Asile héréditaire où mes yeux s'ouvrirent au jour*; Hedwige, *Toi qui du faible es l'espérance*; Chœur final.

Hänsel und Gretel fable musicale en deux actes de E. Humperdinck, sur un texte de A. Witte. Première représentation : Weimar, théâtre de la Cour, 23 décembre 1893. C'est une œuvre délicieusement «enfantine», marquée du sceau d'un franc romantisme, entremêlée de chansons populaires et de comptines habilement élaborées, dans une partition qui se ressent, d'une façon originale et personnelle, de la technique orchestrale wagnérienne. Toutes ces qualités font que cette fable, considérée comme un chef-d'œuvre du genre, est souvent représentée dans le monde entier. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Les deux enfants Hänsel (*mezzo-soprano*) et Gretel (*soprano*) n'ont pas été sages et leur maman (*mezzo-soprano*) voudrait les punir. En cherchant à les attraper, elle renverse la jatte qui contient le lait pour toute la famille, raison pour laquelle elle envoie les enfants cueillir des fraises. Peter, son mari (*baryton*) rentre à la maison. Il a fait de bonnes affaires; sa hotte est pleine de toutes sortes de bonnes choses à manger. Quand il apprend ce qui vient de se passer, il est inquiet car, dans le bois, il y a une sorcière (*mezzo-soprano*) qui cuit au four les enfants. Aussi part-il, avec sa femme, à la recherche de Hänsel et de Gretel. Les enfants se sont laissé surprendre par l'heure tardive et ne savent plus comment retrouver le chemin de la maison. Le nain Sandmännchen [Marchand de sable] (*soprano*) les endort, et ils font un beau rêve. Au réveil, ils voient la maison de la sorcière, faite de nougat et de massepain, et n'ont pas la force de s'éloigner. La sorcière opère alors son enchantement : Hänsel est enfermé dans une cage à poules pour y être engraissé et rôti. Mais Gretel a observé les conjurations de la sorcière et en les répétant, elle réussit à libérer son petit frère. Ensuite, tous deux jettent la sorcière dans le four, libérant ainsi d'autres enfants retenus prisonniers. La joie générale trouve son couronnement avec l'arrivée de papa et maman.

Heure espagnole, L' comédie musicale en un acte, musique de Maurice Ravel, sur un texte de Franc-Nohain. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra-Comique, 19 mai 1911. L'œuvre fut composée en 1907, mais la direction du théâtre auquel elle était destinée ayant estimé le sujet trop scabreux, exigea plusieurs modifications, auxquelles Ravel refusa de se soumettre. Il dut donc attendre encore quatre ans avant que le théâtre de l'Opéra-Comique se décidât à la monter. Ravel nous précise : «Je songeais à composer une musique humoristique depuis déjà quelque temps et l'orchestre moderne me semblait parfaitement adapté à souligner, voire exagérer ces effets comiques. Lorsque je lus *l'Heure espagnole* de Franc-Nohain, je me convainquis que cette fantaisie

burlesque était exactement ce que je cherchais. Bien des choses m'y séduisaient : le mélange de conversation familière et de morceaux lyriques intentionnellement absurdes, l'environnement constitué par les bruits insolites et amusants qui peuplent cette boutique d'horloger, enfin l'occasion de faire usage des rythmes pittoresques de la musique espagnole.» Il en résulta un petit chef-d'œuvre, une partition raffinée, pleine de magie sonore et de finesse d'expression. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'horloger Torquemada (*ténor*) doit se rendre en ville afin de vérifier les horloges municipales, ce qui réjouit sa femme Conception (*soprano*), car elle va pouvoir en profiter pour recevoir un soupirant, le poète Gonzalve (*ténor*). Mais l'arrivée fortuite d'un client, le muletier Ramiro (*baryton*), jeune homme d'une exceptionnelle prestance physique, menace de ruiner les plans de la jeune femme. Celle-ci ne se laisse pas démonter; elle demande au muletier, puisqu'il est si bien bâti, de monter au premier étage une grosse pendule. Pendant ce temps arrive Gonzalve; mais celui-ci perd du temps à bavarder, Ramiro ne tarde pas à redescendre, et il va falloir trouver un autre prétexte. Conception fait semblant d'avoir changé d'idée et demande au muletier de monter dans la chambre une autre pendule dans laquelle se dissimule Gonzalve. Pendant que Ramiro exécute l'ordre de la dame capricieuse, survient un autre soupirant, le banquier Inigo (*basse*), lequel croit bien faire en se cachant dans la première pendule. Concepcion ne tarde pas à redescendre, furibonde, car Gonzalve aime certes les beaux mots, mais il n'est pas capable de les traduire dans les faits. Nouveau changement de pendules. Cette fois-ci le corpulent Inigo ne peut plus sortir de la sienne. Après tout ce va-et-vient de pendules, Conception, qui a pu largement apprécier la vigueur de Ramiro, monte alors avec lui dans la chambre, laissant les infortunés soupirants dans le magasin, parmi les pendules, attendre le retour de Torquemada.

Hirondelle, L' → Rondine, La.

Histoire du soldat, L' œuvre en huit parties qui comprend un récit, du mime et de la danse, d'I. Stravinski, sur un texte de C.F. Ramuz, d'après les *Contes russes* d'Afanasiev. Première représentation : Lausanne, 29 septembre 1918. Conçue comme un opéra de chambre, pouvant être représenté avec des moyens réduits et facilement adaptable à n'importe quelle scène, *l'Histoire du soldat* est le fruit de la collaboration du musicien, alors à Genève, de l'écrivain Ramuz, du peintre Auberjonois (auquel on doit les costumes et notamment celui du diable, présenté comme un touriste à la chasse aux papillons), et d'Ansermet qui engagea comme interprètes, outre Ludmilla et G. Pitoëff, des étudiants, pour le mime et les rôles parlés. Théâtre expérimental et musique moderne se fondent dans cette œuvre d'un niveau de qualité exceptionnelle; ce travail est considéré, dans l'évolution stylistique de Stravinski, comme un exemple de musique «cubiste» analogue à la peinture de Picasso et de Braque. La polytonalité dépouillée et complexe de la partition (qui influencera profondément de nombreux musiciens) comprend de nombreux rappels de chansonnettes, de marches militaires et de ragtimes qui imprègnent le vieux conte d'une grande tristesse. L'ensemble ne compte que sept éléments qui représentent les principales familles d'instruments dans leurs registres extrêmes, l'un aigu et l'autre grave : clarinette et basson, violon et contrebasse, cornet à piston et trombone, plus une batterie; chacun d'eux est défini dans ses caractéristiques précises et non amalgamé avec les autres dans un ensemble orchestral. RÉSUMÉ DE L'ACTION. Iʳᵉ PARTIE (*Marche du soldat*). Le soldat en permission s'arrête à mi-chemin pour se reposer. IIᵉ PARTIE (*Violon du soldat. Musique au ruisseau. Pastorale*). Tandis qu'il joue du violon, le diable lui apparaît, déguisé en vieux monsieur équipé d'un filet à papillons, et le convainc de lui donner son instrument en échange d'un livre magique qui lui procurera argent et pouvoir, mais à condition qu'il reste avec lui pendant trois jours. Mais, de retour chez lui, le soldat découvre qu'en réalité trois années se sont écoulées : sa fiancée s'est mariée, sa mère ne le reconnaît pas. Il se fâche contre le diable (maintenant marchand de bestiaux), mais il s'aperçoit par la suite que le livre fonctionne véritablement. Plus tard, le diable — déguisé en vieil hypocrite — se présente avec le violon dont le soldat tente en vain de tirer quelque son. Furieux, il déchire le livre et l'enchantement prend fin. Il se rend alors au château d'un roi qui a promis sa fille, malade, en mariage à celui qui saura la guérir. IIIᵉ PARTIE (*Marche royale*). Le soldat joue aux cartes avec le diable (un élégant violoniste), le saoûle et reprend son violon. IVᵉ PARTIE (*Petit concert*). Le soldat joue du violon sur le corps du diable ivre. Vᵉ PARTIE (*Tango, valse, ragtime*). Il joue trois danses à la princesse qui se met à danser. Entre le diable (animal aux pieds équins). VIᵉ PARTIE (*Danse du diable*). Le soldat l'oblige à danser jusqu'à ce qu'il tombe d'épuisement. Le diable le maudit ainsi que la princesse : «Malheur à vous si vous sortez du royaume!» VIIᵉ PARTIE (*Grand Choral*). Noces du soldat et de la princesse, qui le convainc toutefois de se rendre chez sa mère. VIIIᵉ PARTIE (*Marche triomphale du diable*). Dans son village natal, le soldat retrouve le diable qui l'entraîne avec lui en jouant du violon.

Houppelande, La → Tabarro, Il.

Huguenots, Les opéra en cinq actes de J. Meyerbeer, sur un livret d'E. Scribe et d'E. Deschamps. Première représentation : Opéra de Paris, 20 février 1836. Meyerbeer, créateur du grand opéra français, fut un authentique innovateur, notamment grâce à ses qualités de dramaturge et à ses capacités de metteur en scène. Il n'avait pas, en revanche, d'excellentes qualités musicales : ses partitions — excepté quelques pages heureuses — manquent souvent d'inspiration mélodique, tandis qu'abondent des éléments purement décoratifs. *Les Huguenots* en témoignent également et restent cependant sa meilleure œuvre, écrite après le grand succès remporté par → *Robert le Diable* (1831). RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'action se déroule, en 1572, en Touraine et à Paris. ACTE I. Dans le château du comte de Nevers (*baryton*) arrive Raoul de Nangis (*ténor*), gentilhomme protestant, qui vient de tomber amoureux d'une jeune inconnue qui se révèlera être Valentine de Saint-Bris (*soprano*), promise au comte de Nevers. Arrive Valentine, chargée d'informer le comte de la volonté de la reine Marguerite (*soprano*) : leurs noces sont annulées. ACTE II. Marguerite veut que Valentine épouse Raoul, pour calmer ainsi l'animosité entre catholiques

et protestants. Mais Raoul refuse, convaincu que Valentine est l'amante de Nevers. ACTE III. A Paris, cortège nuptial de Nevers et de Valentine. Cette dernière vient à apprendre qu'une embuscade est tendue à Raoul et l'avertit à temps. ACTE IV. Raoul veut saluer Valentine pour la dernière fois. Caché, il apprend que le roi a décidé d'exterminer les protestants : il prend aussitôt congé de Valentine qui lui révèle son amour. ACTE V. Raoul prévient ses coreligionnaires du danger. Valentine le rejoint et se convertit au protestantisme; elle meurt avec lui, tuée sur l'ordre de son père qui ne l'a pas reconnue. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Raoul, *Plus blanche que la blanche hermine* • Acte II : Marguerite, *O beau pays de la Touraine* • Acte IV : Valentine, Tavannes (*ténor*), Nevers, Saint-Bris (*baryton*) et Chœur, *Pour cette cause sainte*; Raoul, *Le danger presse.*

Im weissen Rössl (l'Auberge du Cheval-Blanc), opérette en trois actes de R. Benatzky, sur un livret de H. Müller, avec adjonction de passages musicaux de R. Stolz, B. Granichstaedten et R. Gilbert. Première représentation : Berlin, Grosses Schauspielhaus, 8 novembre 1930. Le livret est une libre adaptation de la comédie du même nom de Blumenthal et Kadelburg. L'action, qui se déroule dans le cadre d'un petit hôtel sur les bords du lac autrichien de Wolfgangsee, est un tissu de complications sentimentales et commerciales entre les personnages : Josefa, la belle propriétaire du Cheval-Blanc, Léopold, son maître d'hôtel, et les clients du dimanche. Le *deus ex machina*, qui intervient à la fin pour clarifier les malentendus et faire en sorte que les couples se forment de la manière la plus heureuse, n'est autre que le vieil empereur François-Joseph, en sa qualité de «père du peuple».

Incoronazione di Poppea, L' (le Couronnement de Poppée) opéra en un prologue et trois actes de Cl. Monteverdi, sur un livret de G.F. Busenello. Première représentation : Venise, Teatro di San Giovanni e Paolo, 1643. C'est la dernière œuvre de Monteverdi, alors âgé de soixante-quinze ans. Elle obtint un grand succès, au point que, cas plutôt rare au XVII^e siècle, les représentations en furent reprises durant les saisons suivantes, signe évident que le public vénitien était conscient de la qualité exceptionnelle de cet opéra. Monteverdi, ayant abandonné les thèmes élégiaques de l'amour d'Orphée, de la fidélité de Pénélope, du chant d'Ariane, se mesure avec l'histoire. Il recourt donc, sur le plan musical, à des accents d'un réalisme amer, qui déterminent chaque personnage en le fixant dans son individualité : les intrigues et l'ardente lascivité de Poppée, la faiblesse et le despotisme forcené de Néron, la grave sérénité de Sénèque. C'est ce qui vaut à cet opéra d'être considéré comme le premier exemple de «drame musical historique» (melodramma per musica). Contrairement à celui de l'→ *Orfeo*, l'orchestre est ici réduit, basé essentiellement sur les cordes et le clavecin, pour laisser la primauté absolue au chant. De nombreux musiciens ont adapté l'œuvre, en général à partir de l'édition faite par Malipiero. RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE. Fortuna, Virtù et Amore (*sopranos*) annoncent l'allégorie de la «moralité» de l'opéra. ACTE I, SCENE I. Othon (*mezzo-soprano*) découvre l'infidélité de Poppée (*soprano*). SCENE II. Deux soldats (*ténors*) blâment Néron. Scènes III et IV. Néron fait des adieux passionnés à Poppée, et Arnalte (*contralto*), nourrice de Poppée, met vainement celle-ci en garde contre Néron. SCENES V et VI. Octavie (*soprano*), épouse de Néron, est désespérée de la trahison de ce dernier, malgré les efforts de Sénèque (*basse*) qui, en vain, tente de la réconforter. SCENES VII et VIII. Sénèque est avisé par Pallas (*soprano*) qu'il va bientôt mourir. Néron lui annonce sa décision de divorcer pour épouser Poppée. SCENES IX-XII. Néron jure à Poppée qu'il l'épousera, et celle-ci repousse Othon. Mais ce dernier, aimé de Drusilla (*soprano*), mais qui aime toujours Poppée, décide de tuer cette dernière. ACTE II, SCENES I-III. Annoncé par Mercure (*basse*), l'ordre de mettre fin à ses jours arrive à Sénèque. SCENE IV. Après un bref intermezzo amoureux entre un valet et une suivante (*sopranos*), Sénèque prend congé de ses familiers. SCENE V. Néron accueille avec joie l'annonce de la mort de Sénèque et célèbre la beauté de Poppée. SCENE VI et VII. Othon hésite à tuer Poppée, mais Octavie lui ordonne de le faire. SCENE VIII et IX. Drusilla consent à ce que Othon se travestisse avec ses vêtements. SCENES X-XIII. Poppée s'endort, heureuse de se savoir bientôt appelée à régner. Amour pleure sur le genre humain, puis empêche Othon, déguisé, de tuer Poppée pendant son sommeil. ACTE III. SCENES I-V. Drusilla, accusée à cause de ses vêtements, est arrêtée et avoue. Othon avoue à son tour. SCENE VI. Néron les condamne tous deux à l'exil, ainsi qu'Octavie. Néron, enfin seul, jouit de la présence de Poppée. SCENE VII. Octavie dit adieu à Rome. SCENE VIII. Arnalta, nommée matrone, assiste au couronnement de Poppée, à qui Néron jure un amour éternel. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Arnalta, *Oblivion soave* • Acte I : Valet et suivante, *Sento un certo non so che*; Coro, *Non morir, Seneca* • Acte III : Ottavia, *Addio, Roma*; Nerone et Poppea, *Pur ti miro.*

Intolleranza 1960 action scénique en musique de L. Nono, d'après une idée de A. M. Ripellino. Textes de A. M. Ripellino, J. Fučik, J.P. Sartre, P. Eluard, V. Maïakovski, B. Brecht. Première représentation : Festival de Venise, 1961, avec une mise en scène de V. Kašlik et des décors de E. Vedova. Avec cette œuvre, Nono a eu en vue la réalisation d'un spectacle global «traité sur le plan scénique et musical selon des techniques tirant directement leur source de la recherche linguistique de pointe (...); diffusion, dans la salle, du son des voix, chœurs et orchestre par enregistrement sur magnétophone (...); projection d'images en mouvement sur la scène, superposées ou juxtaposées, comme des matériaux abstraits ou figuratifs, dont la signification jaillit uniquement par la forme de leur montage dynamique.» (Pestalozza). Quant à la signification de la composition, Nono lui-même a expliqué qu'«il s'agit de l'éveil de la conscience d'un homme, un émigrant-mineur qui, se rebellant contre l'aiguillon du besoin, est à la recherche d'une raison de vivre, d'un fondement humain de la vie. Après avoir vécu des scènes d'intolérance et de cauchemars, il est en train de retrouver le rapport humain entre lui-même et les autres et, avec les autres, il est entraîné par une inondation. Il reste la certitude de *l'heure à laquelle l'aide de l'homme est l'homme lui-même*».

Iphigénie en Aulide opéra en trois actes de Chr. W. Gluck, sur un livret de F. G. Leblanc du Roullet, d'après la tragédie de Racine (1674). Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 19 avril 1774. Cet opéra, dont le sujet avait déjà été mis en musique un certain nombre de fois, (entre autres par A. Scarlatti, N. Porpora, N. Jommelli), est un des derniers composés par Gluck, mais le premier qu'il écrivit spécialement pour l'Opéra de Paris en y appliquant très scrupuleusement ses conceptions novatrices sur la réforme du drame lyrique (en gestation depuis 1762). L'accueil du public fut enthousiaste. L'ouverture se termine après le début de la première scène, ce qui amena Mozart, puis plus tard Wagner, à en faire une révision en vue de l'exécution en concert. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Le devin Calchas (*basse*) a révélé à Agamemnon (*basse*) qu'Artémis (*soprano*), irritée contre lui, exige le sacrifice de sa fille Iphigénie (*soprano*), sinon elle empêchera le départ de la flotte grecque pour Troie. Iphigénie est sur le point d'arriver dans le camp des Grecs, où devrait être célébré son mariage avec Achille (*ténor*), mais son père, dans le but de la soustraire à son destin, envoie le héraut Archas (*basse*) répandre de fausses accusations contre le fiancé, pour pouvoir justifier une rupture des fiançailles, qui permettrait de renvoyer la jeune fille à Mycènes. Mais Iphigénie et sa mère Clytemnestre (*mezzo-soprano*) viennent d'arriver dans le camp, et Achille se défend bien contre les calomnies. ACTE II. Tout est prêt pour célébrer ce qu'Iphigénie croit être la cérémonie nuptiale, quand Archas lui révèle qu'elle va mourir. Achille, les Thessaliens et la reine s'insurgent contre un si cruel décret. Agamemnon cède, et ordonne que sa femme et sa fille soient reconduites à Mycènes. ACTE III, TABLEAU I. Leur départ est toutefois empêché par les autres Grecs, qui craignent la colère d'Artémis. Iphigénie, stoïque, se résigne. TABLEAU II. Alors que Calchas va l'immoler, il est interrompu par Achille, qui fait irruption à la tête de ses hommes. Artémis, touchée par l'héroïsme d'Achille, par le courage vertueux de la jeune fille et par la douleur des présents, prend Iphigénie avec elle pour qu'elle devienne sa prêtresse.

Iphigénie en Tauride opéra en deux actes de Chr. W. Gluck, livret de N. F. Guillard, d'après la tragédie d'Euripide. Traduction allemande de J. B. von Alxinger et de Gluck lui-même, qui a adapté la déclamation musicale aux vers allemands. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 18 mai 1779. Création en langue allemande : Vienne, Burgtheater, 23 octobre 1781. Le succès fut tel qu'il sanctionna définitivement le triomphe de l'opéra «réformé» et la défaite du rival de Gluck, N. Piccinni. Dans cette œuvre, l'avant-dernière écrite par Gluck — elle précède *Echo et Narcisse* représenté la même année —, se réalise une fusion parfaite entre les éléments musicaux et dramatiques, pour atteindre le summum de l'intensité expressive. Tous les principes novateurs de Gluck sont résumés ici en une magistrale synthèse. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Iphigénie (*soprano*), devenue prêtresse d'Artémis (*soprano*), se trouve en Tauride, obligée par Thoas, roi des Scythes (*basse*), à sacrifier à la déesse tout étranger qui se présente. Deux Grecs, qui viennent d'être capturés, comparaissent devant Thoas. L'un est Oreste (*basse*), frère d'Iphigénie, l'autre est son ami Pylade (*ténor*). Ils sont remis à Iphigénie, pour être sacrifiés. Oreste, en proie au remords pour le meurtre de sa mère Clytemnestre, persécuté par les Euménides, révèle à sa sœur, qu'il ne reconnaît pas et à laquelle il ne dévoile pas son nom, le sort des Atrides. ACTE II. Iphigénie voudrait sauver Oreste, mais celui-ci favorise la fuite de Pylade à sa place. Toutefois, quand Iphigénie s'apprête à procéder au sacrifice, une phrase d'Oreste provoque leur reconnaissance réciproque. A ce moment, Pylade fait irruption, à la tête de guerriers grecs. Thoas, qui voulait hâter le sacrifice, est tué, et la voix d'Artémis intime aux Scythes l'ordre de renoncer à leurs rites cruels, puis à Oreste de revenir à Mycènes, pour y être couronné roi.

Iris opéra en trois actes de P. Mascagni, livret de L. Illica. Première représentation : Rome, Teatro Costanzi, 7 octobre 1898. On a dit, de façon lapidaire, que Mascagni est l'auteur d'un seul opéra, *Cavalleria rusticana* (1890). En effet, il ne sut jamais, par la suite, retrouver la concision, la spontanéité, l'élan dans la composition et l'unité stylistique de sa première œuvre. Toutefois, bien qu'*Iris* tende à disparaître du répertoire, comme le reste de la production de Mascagni, cet opéra devrait constituer une exception, du fait de la modernité authentique de certaines pages. RÉSUMÉ DE L'ACTION : la toute jeune Iris (*soprano*), unique soutien d'un père aveugle, reçoit la visite de deux individus louches : un jeune homme riche et vicieux, Osaka (*ténor*), et son homme de main Kyoto (*baryton*), tenancier d'une maison close. Osaka, attiré par Iris, l'enlève et l'emmène dans la maison de Kyoto. Elle est exposée au public, où se trouve son père, qui l'insulte et la maudit. L'innocente jeune fille se jette alors dans un abîme et se tue. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Chœur, *Inno del Sole*; Iris, *Ho fatto un triste sogno pauroso*; Danse des geishas ; Osaka, *Apri la tua finestra!* (Sérénade) • Acte II : *Io pingo*; Iris, *Un dì ero piccina* (air de la Pieuvre); Osaka, *Or dammi il braccio tuo*.

Isabeau légende dramatique en trois parties de P. Mascagni, livret de L. Illica. Première représentation : Buenos Aires, Teatro Coliseo, 3 juin 1911. Cette œuvre, dont seules quelques pages méritent de rester, connut pendant une vingtaine d'années un certain succès, grâce surtout aux prouesses des ténors B. De Muro et H. Lázaro. Après la retraite de ces derniers, l'œuvre disparut progressivement du répertoire. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le vieux roi Raimondo (*basse*) a décidé de marier sa fille, la belle et pure Isabeau (*soprano*). Conseillé par son ministre Cornelius (*baryton*), il organise à cet effet un tournoi entre les princes. Celui qui plaira à Isabeau aura sa main. Mais celle-ci les repousse tous. Le roi, courroucé, l'oblige, pour la punir de son orgueil, à traverser la ville à cheval, toute nue. Mais le peuple, par respect pour la princesse, décide de ne pas sortir dans les rues, menaçant d'aveugler quiconque regardera la malheureuse. Un jeune fauconnier, Folco (*ténor*), dans l'ignorance de l'interdiction, observe, plein d'admiration, la jeune fille, ce qui lui vaut d'être enfermé dans la prison du château. Isabeau vient lui rendre visite, tombe amoureuse de lui, et veut l'épouser. Mais le peuple entre dans la prison et aveugle Folco, qui est rejoint par Isabeau, laquelle veut partager son destin jusqu'à la mort. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Isabeau, *Questo mio bianco manto*;

Non colombelle!...Tu ch'odi lo mio grido • Acte II : Folco, *E passerà la viva creatura.* Acte III : Isabeau et Folco, *Dormivi? Sognavo!*

Italiana in Algeri, L' opera buffa en deux actes de G. Rossini, livret de A. Anelli. Première représentation : Venise, Teatro San Benedetto, 22 mai 1813. Le livret, écrit tout d'abord pour L. Mosca, dont l'opéra avait été monté à la Scala de Milan en 1808, fut mis en musique également par Rossini, en un temps prodigieusement court, vingt-sept jours, assure-t-on. Rossini traita la farce, les scènes bouffes, avec une telle virtuosité, un tel réalisme comique, qu'il fit retrouver une nouvelle vie et un nouvel esprit à l'opéra-comique italien. Le final du premier acte *Nella testa ho un campanel*, que Stendhal jugea «une folie organisée et complète», et le trio *Pappataci* du dernier acte sont à la fois célèbres et surprenants. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet semble avoir été inspiré par les malheurs d'une dame de Milan, Antonietta Frapolli, capturée par des corsaires en 1805, devenue pensionnaire du harem du Pacha d'Alger, et rentrée par la suite en Italie. ACTE I. Mustafà, bey d'Alger (*basse*), las de sa femme Elvira (*soprano*), veut la donner à son favori Lindoro (*ténor*) pour la remplacer par une épouse italienne. Haly (*basse*), chef-pirate, capture pour lui Isabella (*contralto*), ignorant que celle-ci est la fiancée de Lindoro, qui a entrepris un long voyage pour partir à la recherche de ce dernier. Isabella dissimule sa surprise en voyant Lindoro dans le palais du Bey, mais elle réussit habilement à convaincre Mustafà à garder Elvira, et se fait donner Lindoro comme esclave. La complaisance du Bey suscite les commentaires ironiques d'Elvira, de la servante Zulma (*mezzo-soprano*) et de Haly. Mustafà nomme «grand Kaïmakan» Taddeo (*basse bouffe*), prétendument oncle d'Isabella, mais, en réalité, soupirant qui l'a accompagnée dans ce voyage dangereux. Le Bey se rend dans l'appartement d'Isabella, pour y prendre le café; celle-ci invite Elvira, pour qu'elle étudie la manière de reconquérir son mari. Mustafà fait l'impossible pour rester seul avec Isabella, sans y parvenir. Ayant reçu les confidences de Taddeo et s'apercevant que Mustafà s'impatiente de plus en plus à force de voir ses avances repoussées, Lindoro intervient en annonçant à celui-ci qu'Isabella veut le décorer du titre italien (imaginaire) de «pappataci». Il organise alors une cérémonie burlesque durant laquelle Mustafà, sans pouvoir intervenir, voit s'éloigner Lindoro, Isabella et Taddeo. Ayant finalement compris la plaisanterie, il se console dans les bras de la fidèle Elvira. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Lindoro, *Languir per una bella*; Isabella et Chœur, *Cruda sorte! amor tiranno!*; Isabella et Taddeo, *Ai capricci della sorte*; Mustafà, *Già d'insolito ardore nel petto*; Final, *Nella testa ho un campanel* • Acte II : Taddeo, *Ho un gran peso sulla testa*; Isabella, *Per lui che adoro*; Lindoro, Mustafà et Taddeo, *Pappataci! che mai sento!*; Isabella, *Pensa alla Patria*; Lindoro, Isabella, Taddeo, Mustafà et Chœur, *Dei Pappataci s'avanza il Coro.*

Jeanne d'Arc au bûcher oratorio dramatique en un prologue et onze scènes d'A. Honegger, sur un texte de P. Claudel. Première représentation : Bâle, 12 mai 1938, avec Ida Rubinstein comme interprète, à qui l'œuvre est par ailleurs dédiée. Ce fut en effet I. Rubinstein qui suggéra à Honegger de s'adresser à Claudel pour un opéra dont le sujet était le procès de Jeanne d'Arc. Après quelques hésitations, dues au respect que lui inspirait le texte original des réponses de Jeanne à son procès, l'écrivain rédigea finalement le texte de l'opéra qui fut mis en musique par Honegger en 1935. L'engagement moderne de Honegger dans le théâtre lyrique, qui s'était affirmé avec → *David* et avec → *Judith*, trouve une nouvelle voie avec cet oratorio scénique. Le rapport Claudel-Honegger est analogue à celui qui unit D'Annunzio à Debussy pour le *Martyre de saint Sébastien* (rapport établi, là également, par Ida Rubinstein), dont le modèle formel est présent dans *Jeanne d'Arc*, constitué par des récitatifs, des parties chantées et orchestrales; mais le résultat est très différent et stylistiquement opposé. La forte personnalité de Honegger, solide constructeur sachant concilier la sensibilité du timbre français et le symphonisme allemand en une unité polytonale d'une grande efficacité, a fait de cet opéra l'une des meilleures réalisations du théâtre musical contemporain, après celle du *Martyre* de Debussy. RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE. Le chœur rappelle à l'auditoire dans quelles ténèbres se trouvait la France lorsqu'une voix céleste prononça le nom : Jeanne! SCENE I et II. Tandis que le chœur répète son nom, Jeanne apparaît (*récitante*). Avec elle, se trouve saint Dominique (*récitant*), descendu du ciel pour lui montrer le livre dans lequel les anges ont consigné chaque infamie dont elle est accusée. Le saint relit donc à Jeanne les épisodes marquants de son exceptionnelle histoire. SCENE III. Jeanne écoute, incrédule, les accusations de sorcellerie et d'hérésie décrites dans le livre. Le saint la console. SCENE IV. Devant la jeune femme, se déroule la scène de son procès : le président est un porc, le clerc un âne, et les juges, des moutons. Porcus *(ténor)* l'interroge et la condamne au bûcher. SCENE V. Saint Dominique fait des commentaires ironiques. SCENE VI. Le saint explique à Jeanne en vertu de quel jeu elle sera mise à mort : sous l'aspect de personnages de cartes à jouer, apparaissent quatre rois (de Bourgogne, de France, d'Angleterre et la Mort), quatre reines (Sottise, Arrogance, Avarice et Luxure) et les valets, qui vont arbitrer la partie (Duc de Bedford, Jean de Luxembourg, Regnault de Chartres et Guillaume de Flavy). SCENE VII. Jeanne réécoute les sons des cloches. SCENE VIII. C'est la veille de Noël; un prêtre (*ténor*) interrompt une assemblée villageoise pour inviter les paysans à assister au couronnement du roi à Reims. SCENE IX et X. Jeanne évoque pour le saint les moments où, armée d'amour, elle se lança dans l'aventure. SCENE XI. Le saint a disparu, Jeanne craint le bûcher. Mais la Vierge (*soprano*) lui redonne courage et Jeanne refuse d'abjurer. La Vierge reprend : ne crains pas les flammes, tu es toi-même la flamme de la France. Jeanne meurt donc, tandis que ses chaînes se brisent.

Jenufa opéra en trois actes, musique de Janáček, livret de G. Preissová. Première représentation : Brno, 21 janvier 1904. Composé entre 1894 et 1902, le titre primitif en était *Jeji pastorkyňa* (Sa belle-fille). Il s'agit d'une œuvre dotée d'une remarquable puissance dramatique, qui évoque d'une façon très suggestive le paysage morave, et dont la musique, de même que celle de Smetana et de Dvořák, traduit bien une spécificité nationale bohème. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Jenufa

(*soprano*) a été séduite par un vaurien, Steva (*ténor*), et a eu un enfant de lui. Sa belle-mère, Kostelnička (*soprano*), pour garder la faute secrète, tient tout d'abord la jeune femme enfermée; puis profitant d'un accès de fièvre et du délire de celle-ci, elle noie l'enfant dans le fleuve et maquille le crime en accident. Jenufa, désespérée, finit par accepter d'épouser Laca (*ténor*), demi-frère de Steva, qui l'aime depuis longtemps. Le cortège nuptial se dirige vers l'église lorsque le petit berger Jano (*soprano*) se présente et annonce que, sur les bords du fleuve, on vient de trouver le cadavre d'un enfant. Jenufa reconnaît celui-ci. Tous les présents la croient coupable de ce crime horrible. Mais Kostelnička s'avance et avoue publiquement sa faute. Jenufa vient à son aide, et la persuade de suivre le juge et d'accepter l'expiation. Elle voudrait aussi obtenir de Laca d'être abandonnée à son propre sort, mais celui-ci refuse et obtient qu'elle accepte d'affronter avec lui les épreuves de la vie.

Jeu de cartes (A Card Game) ballet qui porte en sous-titre : Ballet en trois donnes. Musique de I. Stravinski. Première représentation : New York, Metropolitan Opera, 27 avril 1937, (American Ballet, avec une chorégraphie de G. Balanchine). Repris par les Ballets russes à Monte-Carlo en 1940, sous le titre de *Poker Game*. La version de G. Balanchine n'avait reçu qu'un accueil mitigé. Une autre version du ballet fut présentée à Paris, le 12 octobre 1945, au théâtre des Champs-Elysées, avec J. Babilée (le Joker) dans une chorégraphie de J. Charrat, qui obtint un grand succès. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet s'inspire des personnages tirés du jeu de cartes distribuées pour une partie de poker, exposés aux plaisanteries et aux tracasseries du Joker. Dans la première donne, le Joker met en évidence l'impuissance du Roi et de la Reine. Dans la seconde, il bat les Reines avec un poker d'As. Mais à la troisième, un «flush royal» aux Cœurs a raison de lui. Le ballet se termine par un triomphe des cartes (*divertimento*). Dans la chorégraphie de J. Charrat, le récit a pris un grand relief dramatique. Il ne s'agissait plus de simples échanges de cartes durant une partie, mais de l'histoire des amours et des jalousies provoquées par un Joker menaçant.

Jeune Homme et la Mort, Le ballet en deux tableaux, «danses, décors et costumes racontés par Jean Cocteau à R. Petit chorégraphe». Musique de J. S. Bach (*Passacaille* en ut mineur, orchestration de O. Respighi). Première représentation : Paris, théâtre des Champs-Elysées, 25 juin 1946 (Ballets des Champs-Elysées. Interprètes principaux : N. Philipart et Jean Babilée. Décors : G. Wakhévitch. Costumes : I. Karinska). Typique ballet existentialiste, devenu un fleuron célèbre du répertoire contemporain, grâce aussi à l'extraordinaire interprétation de Jean Babilée. RÉSUMÉ DE L'ACTION : un peintre attend son amie dans son atelier. Elle arrive, mais se moque de lui et, à la fin, l'abandonne. Le malheureux se pend. Les murs de l'atelier disparaissent pour faire place à un Paris nocturne illuminé par la publicité. La Mort apparaît, met son masque sur le visage du peintre, et lui révèle qu'elle n'est autre que son amie. Elle s'apprête à l'emmener pour une promenade sans fin sur les toits de la ville.

Jeux ballet en un acte. Argument et chorégraphie de V. Nijinski, musique de Cl. Debussy. Première représentation : Paris, théâtre des Champs-Elysées, 15 mai 1913 (Ballets russes de Diaghilev. Interprètes principaux : V. Nijinski, T. Karsavina, L. Schollar. Décors et costumes : L. Bakst). Autres versions : J. Borlin (1920), W. Dollar (1950) A.M. Milloss (1967). RÉSUMÉ DE L'ACTION : dans un jardin, un jeune homme court après une balle de tennis, mais son attention est détournée par l'arrivée de deux jeunes filles. Le choix est difficile, car toutes deux sont séduisantes. Une autre balle retombe entre eux. Le jeune homme court après. Les jeunes filles en font autant, abandonnant le jeu de l'amour pour celui du tennis.

Joconde, La → Gioconda, La.

Jonny spielt auf (Jonny joue pour vous.) opéra en deux actes, musique et livret de E. Křenek. Première représentation : Leipzig, Opernhaus, 10 février 1927. C'est le plus grand succès de ce compositeur autrichien contemporain. «Les moyens musicaux employés marquent le passage entre le style impétueux juvénile et la correction un peu pâle des productions des années 30. Des éléments de jazz se fondent avec des réminiscences à la Puccini, dans un ensemble à la fois agréable et piquant.» (Porena). RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se situe dans le monde du spectacle. Au centre se trouve la chanteuse Anita (*soprano*), aimée du compositeur Max (*ténor*) et du violoniste Daniel (*baryton*). Ce dernier possède un violon précieux. Jonny (*baryton*), un musicien noir de jazz, imagine tous les moyens pour le lui subtiliser. Ses manœuvres ont pour effet, entre autres, de rendre évidente à Max la trahison d'Anita. L'histoire se conclut dramatiquement pour Daniel, qui meurt sous un train. Max est sur le point de se suicider lorsque, au dernier moment, il est sauvé par l'amour d'Anita et la confession de Jonny, qui lui révèle ses incroyables machinations.

Joyeuses commères de Windsor, Les → Lustigen Weiber von Windsor, Die.

Judith drame biblique en trois actes d'A. Honegger, sur un livret de R. Morax, tiré du Livre de Judith de l'Ancien Testament (8-13). Première représentation : Mézières, 13 juin 1925 (sous forme de musique de scène); Monte-Carlo, 13 février 1926 (version opéra). Composé en 1925, *Judith* est considéré comme un opéra plus mûr, plus pur et plus essentiel que le célèbre → *Roi David*. L'ensemble choral grandiose contenu dans le *Roi David* y domine également, mais le personnage de l'héroïne biblique s'y surpasse, musicalement défini avec une subtile acuité, aussi bien dans sa douleur d'Israélite patriote que sous le masque souriant de sa séduction vengeresse à l'égard du sauvage Holopherne. L'ampleur de l'exigeante musicalité tout intérieure de Honegger dans *Judith* peut être évaluée à sa juste mesure dans le cruel final, qui n'utilise pas, comme il l'aurait pu, de grands effets percutants : la tête d'Holopherne tombe, Judith s'éloigne avec son fardeau sanglant et la musique suit l'action avec une tragique et expressive simplicité. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Béthulie est assiégée par l'armée d'Assour. Les femmes israélites pleurent sur le sort qui les attend et prient le Seigneur. Ozias (*basse*), l'un des chefs, annonce que si des renforts n'arrivent pas, Béthulie devra capituler. Judith

(*mezzo-soprano*) se présente à Ozias et se déclare prête à se rendre dans le camp ennemi pour une dernière tentative ; Ozias tente inutilement de l'en dissuader. ACTE II. Judith arrive dans le camp adverse tandis que des prêtres et des guerriers accomplissent des sacrifices propitiatoires et qu'Holopherne (*baryton*) dîne avec les chefs de l'armée. Judith est admise en présence d'Holopherne, ivre, qui est aussitôt excité par sa beauté. La grand-mère de Judith attend hors de la tente, dont on abaisse les rideaux. Plus tard, Judith sort avec la tête d'Holopherne. En compagnie de son aïeule, elle quitte le campement sans être inquiétée. ACTE III. Judith est accueillie triomphalement à Béthulie et reçoit les remerciements d'Ozias. Tandis que la foule se rend au temple pour une action de grâce, Judith se couvre de son voile de veuve et rentre chez elle.

Juive, La opéra en cinq actes de F. Halévy, sur un livret d'E. Scribe. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 23 février 1835. Cette œuvre — qui devait jouir d'un succès considérable durant tout le XIX[e] siècle — inaugure, avec → *Robert le Diable* de Meyerbeer, un certain type de grand opéra ayant pour sujet un conflit historique et religieux. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le prince Léopold (*ténor*), chrétien, est fiancé à la princesse Eudoxie (*soprano*). Mais la juive Rachel (*mezzo-soprano*) l'accuse publiquement d'avoir été son amant, raison pour laquelle le cardinal (*basse*) ordonne l'arrestation de Léopold, de Rachel et du père de celle-ci, Eléazar (*ténor*). Léopold est exilé et Rachel monte au supplice avec son père. Ce dernier, avant de mourir, révèle au cardinal que Rachel est en réalité sa propre fille, que lui-même avait enlevée peu après sa naissance.

Jules César en Egypte → Giulio Cesare in Egitto

Kékzsakállú Herceg Vára, A → Château de Barbe-Bleue, Le

Khovanchtchina, La drame musical populaire en cinq actes, livret et musique de M. P. Moussorgski. Première représentation (posthume) : Saint-Pétersbourg, théâtre Kononov, 21 février 1886 (9 février selon le calendrier orthodoxe). L'œuvre fut représentée sur une scène privée, par des amateurs. Les Théâtres impériaux, à cause du côté «radical» de son contenu, avaient en effet refusé de la monter. La deuxième représentation eut lieu à Kiev, en 1892, et, finalement, *la Khovanchtchina* n'arriva sur les grandes scènes de Saint-Pétersbourg qu'en 1911. Moussorgski ne travailla à cette œuvre que par intermittence, à partir de 1872. Le manque de temps, son mauvais état de santé, mais aussi le besoin de méditer et de revoir ses écrits firent que, l'année de sa mort (1881), il n'avait terminé que la partition pour piano et chant, elle-même désordonnée et comportant bien des lacunes. C'est à Rimski-Korsakov, à qui avaient été confiés tous les manuscrits de Moussorgski, qu'échut la tâche de compléter l'œuvre et de l'orchestrer. Les mêmes critiques dont Rimski-Korsakov avait été l'objet à l'occasion de la création de → *Boris Godounov* lui furent adressées à propos de la *Khovanchtchina*, en particulier après la publication à Moscou, en 1931, par Lamm, de la partition originale. En effet, Rimski élimina plusieurs mesures et arrangea, d'une manière académique, les rythmes et les harmonies. Au XX[e] siècle, d'autres tentatives de restructurer l'œuvre eurent lieu : en 1913, pour la première exécution à Paris, Diaghilev chargea Stravinski et Ravel d'orchestrer les parties négligées par Rimski ; en 1959, Chostakovitch en donna une nouvelle version, intégrale, exécutée l'année suivante par le théâtre Kirov de Léningrad. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'idée principale de l'œuvre, le conflit entre la vieille et la nouvelle Russie, fut inspirée à Moussorgski par une ancienne chronique des schismatiques «vieux-croyants», dans laquelle Pierre le Grand était considéré comme l'Antéchrist. Le musicien a retenu la phase finale de la lutte pour le pouvoir qui, durant la régence de la tsarine Sofia, précéda l'élimination, par le jeune tsar Pierre, des chefs de la «Khovanchtchina» (la conjuration des princes Khovanchki) et des opposants de son entourage. Il n'y a pas de personnage central, comme dans *Boris Godounov;* c'est la Russie tout entière que Moussorgski nous présente, durant une période de son histoire. Ivan Kovanchki, qui appartient au monde des boyards, commande le corps des strélitzi (corps des milices communales), qui furent l'instrument des luttes politiques. Tandis que la vieille Russie a ses champions — fanatiques et martyrs — et ses vieux-croyants, avec à leur tête Dossifé, la nouvelle Russie, ouverte à la culture occidentale, mais contaminée par l'intrigue et la superstition, est symbolisée par Galitzine. Pierre le Grand est présent à travers ses soldats. En ce qui concerne la fin des Kovanchki, Moussorgski préféra ne pas s'en tenir à l'histoire. En réalité, ceux-ci furent décapités en public. RÉSUMÉ DE L'ACTION : c'est l'aube, sur la Moskova. Sur la place, le strélitzi Kouska (*baryton*) est sorti de sa somnolence par des frères d'armes qui commentent les tortures qu'ils viennent de faire subir aux Allemands. Un écrivain public (*ténor*) s'apprête à se mettre au travail. Le premier client qui arrive sur la place est le boyard Chakloviti (*baryton*) incognito qui, après des menaces répétées, réussit à convaincre l'écrivain à rédiger la dénonciation anonyme d'une conjuration tramée par Kovanchki (*basse*), chef des strélitzi, et à l'adresser à la tsarine Sofia. La scène est alors envahie par le peuple, qui oblige l'écrivain à lire une proclamation du tsar contre les traîtres (épisode supprimé par Rimski-Korsakov). Peu après survient, annoncé par une fanfare, le prince Ivan Kovanchki, qui passe en revue ses strélitzi. Son fils Andrei (*ténor*), pendant ce temps, poursuit de ses assiduités une Allemande, Emma (*soprano*), dont il a tué le père et exilé le mari. C'est alors qu'intervient Marfa (*mezzo-soprano*), une jeune fille à la réputation de magicienne, ancienne maîtresse d'Andrei, qu'elle aime toujours, pour que celui-ci laisse Emma en paix. Kovanchki père tombe également amoureux d'Emma. Cette fois c'est Dossifé (*basse*), chef des vieux-croyants, qui la soustrait à la violence en la confiant à Marfa, sa fidèle disciple. Dossifé invite Kovanchki à se faire, avec ses strélitzi, le champion de la Russie orthodoxe, en s'alliant avec lui. Le soir descend, on entend la cloche du campanile d'Ivan le Terrible, pendant que Dossifé et les «croyants» prient en chœur. ACTE II. Dans le cabinet du prince Vassili Galitzine (*ténor*). Celui-ci est l'amant de la tsarine, mais il se méfie de son ambition. Alors qu'il lit une lettre de celle-ci survient le pasteur protestant, qui vient lui demander son aide contre les Kovanchki. Mais le prince refuse (cet épisode figure également parmi ceux qui ont été supprimés par

Rimski-Korsakov). Ensuite Marfa arrive et prédit au prince un sombre avenir et l'exil. Atterré, Galitzine chasse Marfa et charge un serviteur de la suivre et de la tuer. C'est au tour de Kovanchki de se présenter devant Galitzine, troublé par la prophétie. Une discussion s'ensuit; Kovanchki accuse Galitzine de vouloir bouleverser l'ordre établi en diminuant l'autorité des boyards. Survient le troisième conjuré, Dossifé, tandis qu'un cortège de vieux-croyants passe sous les fenêtres du plalais. Marfa est de retour, pour annoncer qu'elle a été sauvée du poignard du sicaire par les soldats de Pierre le Grand. Les princes et Dossifé, alarmés par l'arrivée inopinée des soldats du tsar, sont informés par Chakloviti que la tsarine est au courant de la conjuration. Dossifé s'informe de la réaction du tsar. «Il l'a baptisée une *kovanchtchina* (pantalonnade), mais il a ordonné qu'une enquête soit faite», répond Chakloviti. ACTE III. Au quartier des strélitzi, devant Bielgorov, Marfa regrette son amour perdu. La bigote Suzanne l'outrage, mais Dossifé la défend. Le boyard Chakloviti réapparaît, qui annonce de nouveaux malheurs. Quand l'écrivain public raconte les actes de violence qui viennent d'être commis à Bielogorsk par les soldats de Pierre le Grand, le tumulte éclate parmi les strélitzi ivres. Ivan Kovanchki apparaît au balcon, pour les inviter à se résigner. ACTE IV, TABLEAU I. Chez lui, assis à table, Kovanchki regarde évoluer des danseuses persanes. Survient un émissaire de Galitzine (*basse*), porteur d'une invitation à se tenir sur ses gardes, mais Kovanchki n'en a cure. En revanche, il accueille avec plaisir l'invitation à participer au Grand Conseil, que Chakloviti lui transmet de la part de la tsarine. Sans le moindre soupçon, il revêt sa tenue de gala et, à peine est-il sorti de chez lui, qu'il tombe sous le poignard d'un assassin. TABLEAU II. Le peuple, près de l'église Saint-Basile, assiste au départ du prince Galitzine pour l'exil. Marfa informe Dossifé que le Conseil a décidé l'extermination des vieux-croyants. Pendant ce temps les strélitzi, condamnés en tant que complices, sont grâciés au dernier moment, alors que les soldats du tsar étaient déjà prêts à les exécuter. ACTE V. En pleine nuit, dans un bois, Dossifé et ses «croyants» s'apprêtent à s'immoler sur un bûcher, en témoignage de leur foi. Survenue en compagnie d'Andrei, rencontré alors qu'il s'enfuyait, Marfa, après avoir chanté les souvenirs de leurs amours d'autrefois et l'Alleluia (ce que Moussorgsky appela le «requiem de l'Amour») entraîne son amant sur le bûcher, devant lequel s'arrêtent, horrifiés, les soldats du tsar. (dans le manuscrit, le final est inachevé).

Knjaz Igor → Prince Igor, Le.

Lac des cygnes, Le ballet en quatre actes sur un livret de V. Beghiscev et V. Geltzer; première chorégraphie de J. Reisinger; version définitive de M. Petipa et L. Ivanov; musique de P. I. Tchaïkovski. Première représentation : Moscou, théâtre Bolchoï, 4 mars 1877. Conçue par Tchaïkovski durant ses vacances, en 1871, pour amuser ses neveux et leurs petits amis, l'œuvre tomba d'abord à plat avec la première version de Reisinger. Mais par la suite, *le Lac des cygnes* fut considéré comme l'œuvre de référence de la renaissance de cette forme de spectacle, en rupture avec le ballet du XIX^e^ siècle qui, sur le plan musical n'offrait guère d'intérêt. Le succès remporté par l'autre ballet de Tchaïkovski → *la Belle au bois dormant* incita Petipa, quelques mois après la mort du compositeur (1893), à proposer une nouvelle version du *Lac des Cygnes*, avec la collaboration d'Ivanov. Le 29 février 1894, au théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg, comme s'il s'agissait de sonder l'humeur du public, fut présenté le deuxième acte du ballet, avec un succès indéniable qui fut à l'origine de la fortune de l'œuvre. Le 17 janvier 1895, P. Legnani, avec ses impressionnants *fouettés*, imposa, toujours à Saint-Pétersbourg, la version intégrale. L'exécution isolée du deuxième acte, œuvre d'Ivanov, continua cependant à coexister avec l'exécution intégrale du ballet. RÉSUMÉ DE L'ACTION : dans le parc d'un somptueux château, on fête le vingt-et-unième anniversaire du prince Siegfried (*danse des Demoiselles et pas de huit, pas de trois des Courtisans*). Le jour suivant, durant un bal, le prince devrait choisir une fiancée, mais il n'en a nulle envie et, quand le soir tombe, il décide d'aller à la chasse avec ses amis. Le deuxième acte se déroule sur la rive d'un lac entouré de bois. Au loin, on aperçoit un château en ruines. Il fait nuit. Passe alors un groupe de cygnes et le prince bande son arc. Mais la princesse des cygnes se transforme en jeune fille et raconte à Siegfried que, victime d'un sortilège de Rothbart, elle doit vivre durant le jour sous la forme d'un cygne et ne peut reprendre son apparence humaine — celle de la princesse Odette — que la nuit. Elle ne sera libérée des effets du sortilège que le jour où elle rencontrera un homme qui lui vouera un amour d'une fidélité absolue. Le prince, conquis (*pas de deux*), l'invite au bal. Arrive l'heure à laquelle la princesse doit redevenir cygne; elle recommande au prince d'ouvrir l'œil et, avec ses compagnes, elle retourne au lac sous les apparences données par l'enchantement. Au troisième acte, dans le salon d'honneur du château, devant une foule d'invités, la mère de Siegfried présente à son fils plusieurs jeunes filles candidates au mariage (*variations des Princesses hongroise, polonaise, italienne, russe et espagnole*), mais le prince ne peut oublier Odette. Survient le Chevalier du Cygne noir (l'enchanteur Rothbart sous un déguisement) avec sa fille Odile, que Siegfried, croyant reconnaître en elle Odette (*grand pas de deux*), choisit sur le champ comme épouse. Le sort de la véritable Odette semble désormais fixé. Au quatrième acte, celle-ci, qui se croit trahie, est désespérée. Mais Siegfried finit par triompher des forces de la nature que Rothbart a déchaînées contre lui. L'enchanteur s'évanouit et l'amour triomphe.

Lady Macbeth du district de Mzensk (*Ledi Makbet Mzenskogo Ujesda*). Titre original : *Katerina Ismaïlova*. Opéra en quatre actes, musique et livret de D. Chostakovitch, livret de l'auteur et de I. Preis, d'après la nouvelle du même nom de N. Leskov (1864). Première représentation : Saint-Pétersbourg, Petit Théâtre, 22 janvier 1934. L'œuvre fut très bien accueillie, aussi bien en URSS qu'à l'étranger, même si une partie de la critique désapprouva l'agressivité et l'âpreté de certaines situations. En 1936, après une centaine de représentations à Saint-Pétersbourg et autant à Moscou, l'opéra qualifié d'anti-populaire et formaliste, fut retiré par le compositeur des scènes soviétiques, pour y revenir en 1962, «purifié» dans son livret des rudesses naturalistes de langage et, dans sa partition, des duretés harmoniques et des diffi-

cultés vocales. Mais ces modifications n'altèrent ni la solide structure de l'œuvre, compacte comme un poème symphonique, ni la vitalité de la musique, grotesque et ironique, qui soutient la tragédie avec une sombre gaieté. RÉSUMÉ DE L'ACTION : ACTE I, TABLEAU I. Dans la cour de la maison des Ismaïlov, Katerina (*soprano*), jeune épouse de Zinovi (*ténor*), se plaint de la dureté de sa vie. Elle est interrompue par Boris (*basse*), son beau-père, qui, en la rudoyant, lui demande des champignons pour son dîner. La cuisinière Aksinia (*soprano*) la renseigne sur le compte d'un nouveau serviteur, Serge (*ténor*), paresseux et coureur de jupes. TABLEAU II. Peu après Katerina, réprimandant les ouvriers qui viennent de faire une farce vulgaire à Aksinia, se dispute avec l'effronté Serge. TABLEAU III. Dans sa chambre à coucher, triste et fatiguée, Katerina va se mettre au lit lorsque Serge frappe à la porte, sous un banal prétexte ; un élan impétueux la pousse dans les bras du serviteur. ACTE II, TABLEAU I. Dans la cour Boris, qui a vu sortir Serge de la chambre de sa belle-fille, le fouette. Quand Boris demande son dîner, Katerina lui apporte des champignons empoisonnés. Il meurt, accusant Katerina, sans être cru. TABLEAU II. Serge est caché dans la chambre de Katerina. Le mari survient puis, ayant aperçu sur le lit la ceinture de Serge, il fouette sa femme. Mais il est tué par les amants qui cachent son corps dans la cave. ACTE III, TABLEAU I. Dans la cour, pendant que les amants vont célébrer leurs noces, un paysan ivre découvre le cadavre. TABLEAU II. Au commissariat, les policiers, après avoir écouté le récit du paysan, décident d'arrêter les époux. TABLEAU III. Dans le jardin durant la fête, Serge s'aperçoit qu'ils ont été découverts, et tous deux sont emmenés par les policiers. ACTE IV. Condamnés à la déportation, les époux entreprennent la longue marche qui les emmènera vers le bagne sibérien. Arrivés au bord d'un lac, Katerina est humiliée devant tous les prisonniers par sa compagne Sonietka, avec laquelle Serge la trahit. Quand le signal du départ est donné, elle s'agrippe à Sonietka et se précipite avec elle dans le lac. Toutes deux disparaissent dans les eaux profondes.

Lakmé opéra en trois actes de L. Delibes, sur un livret de Gondinet et Gille. Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 14 avril 1883. Surtout connu et applaudi pour ses opérettes et ses ballets, en particulier *Coppélia* et *Sylvia,* Delibes obtint avec cet opéra un succès durable dans le genre sérieux. Par ses qualités mélodiques élégantes et spontanées, voilées d'une couleur exotique sensible, *Lakmé* s'imposa, pendant des années, au répertoire des théâtres du monde entier. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Gérald (*ténor*), officier anglais, tombe amoureux de la belle Lakmé (*soprano*) et, pour la voir, n'hésite pas à pénétrer dans le jardin sacré. Le père de la jeune fille, Nilakanta (*baryton*), brahmane, qui a voué sa fille au culte de son dieu, le blesse d'un coup de poignard. Lakmé, amoureuse elle aussi, sauve l'anglais et lui trouve une cachette. Mais, en son absence, un ami se présente à Gérald et l'exhorte à revenir au près de ses soldats. Quand Lakmé comprend que, pour Gérald, la patrie et le devoir sont plus forts que les liens de l'amour, elle s'empoisonne.

Légende de la fleur de pierre (*Skaz o kamenom tsvetke*) ballet en quatre actes, sur un livret de M. Mendelssohn-Prokofieva, inspiré d'un récit de P. Bazov, basé sur des légendes populaires des monts Oural. Musique de S. Prokofiev. Chorégraphie : L. Lavrovski. Décor et costumes : Stargenskaia. Première représentation : Moscou, théâtre Bolschoï, 12 février 1954. Interprètes principaux : G. Ulanova (Caterina), V. Preobrajenski (Danilo), N. Chorokova (la Reine de la montagne de Cuivre), A. Yermolayev (Severjan). Le 25 avril 1957, le chorégraphe Y. Grigorovitch présenta sa version au théâtre Kirov de Léninegrad. Deux ans plus tard, Lavrovski mit en scène une nouvelle version à Moscou (7 mars 1959) qui fut également celle représentée à l'occasion de la tournée aux Etats-Unis, avec M. Plissetskaya dans le rôle de la Reine de la montagne. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Le graveur Danilo rêve de la précieuse Fleur de Pierre, symbole du bonheur, et délaisse sa fiancée Caterina pour aller la chercher, en suivant la Reine de la montagne de Cuivre, apparue lors d'une fête sous l'aspect d'une gitane afin de séduire Danilo et de punir le riche et autoritaire Severian qui poursuit Caterina de ses assiduités. La Reine aime le jeune homme et elle voudrait le retenir dans la splendide grotte de la montagne de Cuivre. Mais celui-ci la repousse. La Reine le change alors en statue. Caterina, guidée par le Lutin du Feu, arrive à la grotte ; son amour apitoie la Reine, qui renonce à Danilo en le rendant à la vie et en lui donnant la Fleur tant convoitée.

Légende de la ville invisible de Kitèje et de la vierge Févronia, La (*Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii*) opéra en quatre actes et six tableaux de N. Rimski-Korsakov, sur un livret de N. Belski. Première représentation : Saint-Pétersbourg, théâtre Mariinski, 20 février 1907. De toutes les œuvres du musicien, ce fut celle-ci — sa dernière composition, achevée en 1907 — qui obtint, avec le → *Coq d'or,* le plus grand succès en Russie. Comme dans toutes les autres œuvres du compositeur, la musique est essentiellement basée sur des rythmes et des mélodies puisés dans les chants populaires russes et, ici en particulier, dans la monodie liturgique orthodoxe, élaborés dans un cadre orchestral éclatant qui exalte, dans une atmosphère suggestive, le ton mystique de la légende populaire. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Près d'un faubourg de la grande ville de Kitèje, dans la forêt au-delà de la Volga, la vierge Févronia (*soprano*) vit innocente et heureuse parmi les animaux. Un jour elle rencontre le prince Vsevolod (*ténor*), qui vient d'être blessé au cours d'une chasse à l'ours. Févronia le soigne et le prince tombe amoureux d'elle. Au moment de la quitter, le prince lui promet de l'épouser et de lui envoyer ses témoins pour la conduire à la cérémonie nuptiale. ACTE II. Quelque temps après, en effet, sur la place du faubourg, la foule en fête entoure le cortège nuptial qui, escorté par Poiarok (*baryton*), garçon d'honneur, conduira Févronia vers le prince, dans la ville de Kitèje. L'ivrogne Kutierma fait alors un beau tapage et admoneste Févronia pour qu'elle ne s'enorgueillisse pas de l'honneur qui lui est échu. Mais à cet instant les Tartares fondent sur la ville, qu'ils mettent à feu et à sang. Ils s'emparent de Févronia et de Kutierma et les emmènent sur un char. Kutierma, sous la menace de la torture, indique aux chefs tartares Bediai et Burundai (*basses*) le

chemin qui mène à Kitèje. ACTE III, TABLEAU I. Poiarok, aveuglé par les Tartares, parvient à regagner Kitèje pour annoncer que les envahisseurs marchent vers la ville. Vsevolod et son père Youri (*basse*), accompagnés du peuple, supplient la Reine des cieux de protéger la ville. Tandis que le prince part avec ses hommes pour affronter les Tartares, un brouillard doré enveloppe la ville, tandis que les cloches se mettent à sonner toutes seules. ACTE III, TABLEAU II. Arrivés sur les bords du lac Jar, les Tartares ne trouvent pas trace de la ville. A l'endroit où ils la situaient, ils ne voient que du brouillard. Au moment de se partager le butin, Bediai et Burundai en viennent aux mains et Bediai est tué. Dans la nuit Févronia libère Kutierma et, au moment de prendre la fuite, ils aperçoivent, à l'aube, Kitèje, invisible de la rive, qui se reflète dans le lac. ACTE IV, TABLEAU I. Durant la fuite, Kutierma, qui désormais n'a plus sa tête à lui, se perd dans les bois. Févronia, épuisée, entend une voix qui lui annonce sa mort. Elle voit venir à sa rencontre le spectre de Vsevolod, tué au cours d'un engagement avec les Tartares, qui la prend par la main. ACTE IV, TABLEAU II. C'est l'épilogue : la ville de Kitèje revit dans l'éternité, plongée dans une lumière blanche, chacun de ses habitants étant vêtu de blanc. Poiarok a recouvré la vue. Au son de doux instruments, Févronia et le prince Vselovod font leur entrée, accueillis par le vieux Youri, qui souhaite la bienvenue à la mariée. Le cortège nuptial se forme et tous se dirigent vers la cathédrale dont les portes grandes ouvertes laissent jaillir les faisceaux d'une lumière céleste.

Leggenda di Sakuntala, La (la Légende de Sakuntala) opéra en trois actes de F. Alfano, livret du compositeur tiré du drame *Sakuntala* du poète indien Kaladasa (IV^{e}-V^{e} s.). Première représentation : Bologne, Théâtre communal, 10 décembre 1921. La partition, détruite pendant la guerre, fut reconstituée par le compositeur à partir de la version pour chant et piano, et représentée à Rome sous le titre de *Sakuntala*, au théâtre de l'Opéra, le 9 janvier 1952. Après *Resurrezione* (1909), qui l'avait imposé parmi les musiciens de l'école vériste, aux côtés de Mascagni et de Giordano, Alfano avait cherché à se distinguer de ceux-ci par une technique orchestrale plus approfondie, sans pour autant renoncer à l'effusion mélodique du chant qui, dans *Sakuntala*, le rapproche sous bien des aspects de Puccini, avec des références à Strauss, dans la seconde partition de 1952. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Sakuntala (*soprano*), d'origine royale, a été élevée par un ermite (*ténor*). Elle rencontre par hasard le roi (*ténor*); tous deux s'éprennent l'un de l'autre. Mais, sous l'effet d'un maléfice, le roi oublie cette rencontre et ne reconnaît pas Sakuntala quand celle-ci se présente à la cour pour lui annoncer sa prochaine maternité. Le roi recouvre trop tard la mémoire, et c'est en vain qu'il fait rappeler Sakuntala. La jeune femme s'est évanouie dans un nuage de feu.

Leichte Kavallerie (Cavalerie légère) opérette de Fr. von Suppé, sur un livret de K. Costa. Première représentation : Vienne, Karltheater, 24 mars 1866. Œuvre mineure de ce musicien, considéré comme le père de l'opérette viennoise, et qui a donné le meilleur de lui-même dans → *Boccaccio*. Le sujet est une satire des milieux militaires sous le règne des Habsbourg. La musique est caractérisée par des mélodies fluides et agiles, mais c'est l'ouverture qui est restée populaire et qui est encore aujourd'hui fréquemment exécutée.

Linda di Chamounix drame lyrique en trois actes de G. Donizetti sur un livret de G. Rossi. Première représentation : Vienne, théâtre Kärntnertor, 19 mai 1842. Provenant de Bologne où, sur l'invitation de Rossini, il avait dirigé son *Stabat Mater* en première italienne, Donizetti vint à Vienne, où il composa, pour le Théâtre italien de cette ville *Linda di Chamounix*, qui devait être suivie (entre temps Donizetti avait été nommé «maître de chapelle et de la chambre» et «compositeur de la cour») de *Maria di Rohan*. Œuvre de la maturité du compositeur, riche d'accents lyriques et d'une caractérisation psychologique incisive, écrite pratiquement en même temps que → *Don Pasquale* pour Paris, *Linda di Chamounix* figure de plus en plus rarement au répertoire. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Dans le village de Chamounix, vers 1670, vivent d'honnêtes fermiers, Antonio (*baryton*) et sa femme Maddalena (*mezzo-soprano*), avec leur fille, la belle Linda (*soprano*). Carlo, vicomte de Sirval (*ténor*), fils de la dame de l'endroit, qui s'est épris de la jeune fille, se présente à celle-ci sous les traits d'un pauvre peintre. Linda s'éprend à son tour et les deux jeunes gens rêvent de se marier. Mais le marquis de Boisfleury (*basse bouffe*) s'intéresse lui aussi à la jeune fille. Afin de l'éloigner du danger que les entreprises de ce dernier peuvent constituer pour elle, ses parents, sur le conseil du préfet (*basse*), décident de l'envoyer à Paris en compagnie d'autres jeunes gens du village qui se rendent habituellement dans la capitale à la fin de l'automne pour y gagner de quoi vivre durant l'hiver. ACTE II. Le vicomte suit Linda à Paris et la loge chez une de ses parentes. Boisfleury continue à poursuivre Linda de ses assiduités mais il en est repoussé avec indignation. Entre-temps, Sirval finit par céder devant la volonté de sa mère, qui lui a choisi une épouse noble et riche. Mais, au dernier moment, le jeune homme se rebelle et quitte le cortège nuptial avant qu'il ne soit trop tard. Linda, à l'annonce du mariage de l'homme qu'elle aime, perd la raison et Pierotto, un ami du village, la reconduit chez son père. ACTE III. Le vicomte se précipite chez Linda; ne l'ayant pas trouvée à Paris, il se rend à Chamounix. Linda, à sa vue, retrouve la raison et Sirval, fou de joie, proclame, en présence de tous les habitants du village, qu'il la prend pour épouse. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Antonio, *Ambo nati in questa valle*; Linda, *O luce di quest'anima*; Linda et Carlo, *Da quel dì che l'incontrai* • Acte II : *Carlo, Se tanto in ira agli uomini*; Linda et Pierotto (*mezzo-soprano*), *No, non è ver... mentirono* (duo du final de l'Acte II).

Liška bystrouška → Rusé Petit Renard.

Lodoïska drame lyrique en trois actes de L. Cherubini, sur un livret de Fillette-Loreaux, tiré du roman *Vie et amours du chevalier de Faublas*, de Louvet de Coudray. Première représentation : Paris, théâtre Feydeau, 18 juillet 1791. L'œuvre, qui eut deux cents représentations d'affilée, fut le plus grand succès théâtral de la période révolutionnaire et procura une grande popularité à son auteur. Riche de situations où la passion s'exprime d'une façon colorée et directe, *Lodoïska* anticipe l'opéra romantique par son sujet

même, aventureux et héroïque, choisi par Cherubini, qui avait alors trente ans. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se situe en Pologne, au XVII^{e} siècle. Elle met en scène le comte Floreski (*ténor*) qui, accompagné de son écuyer Varbel (*basse*), se lance dans une recherche désespérée de Lodoïska (*soprano*), princesse d'Altano. Il la retrouve, mais elle est prisonnière dans le château du sinistre Durlisky (*baryton*), lui aussi amoureux de la jeune femme. Jamais Floreski ne serait parvenu à libérer celle-ci — il a même risqué d'être mis à mort par Durlisky — n'était l'aide décisive apportée par le chef tartare Titzikhan (*ténor*), qui met le feu au sinistre château.

Lohengrin opéra romantique en trois actes, musique et livret de R. Wagner. Première représentation : Weimar, théâtre de la Cour, 28 août 1850, sous la direction de F. Liszt. La rédaction du texte remonte à 1845, tandis que la partition fut composée entre 1846 et 1848. Cette œuvre, représentée à Weimar grâce à l'intervention de Liszt, imposa Wagner à l'attention du public et de la critique, après le succès mitigé des compositions précédentes. Bien que lié encore au modèle du grand opéra, *Lohengrin* est le premier opéra de Wagner dans lequel l'idée du mythe qui détermine l'histoire prend une plus large place, de même que la technique du leitmotiv trouve déjà une étroite application symbolique et psychologique. Le thème est analogue à celui de *Der fliegende Holländer* («le Vaisseau fantôme»), de même que certains éléments lui sont communs aussi avec *Tannhäuser*. C'est le thème de la rédemption, qui sera aussi celui de *Der Ring des Nibelungen* («l'Anneau du Nibelung») et de *Parsifal*. Mais la légende prend ici, chez Wagner, une signification et une orientation plus unitaire et plus profonde. «Lohengrin ne naît pas seulement d'une conception chrétienne, mais c'est aussi le poème des origines les plus lointaines de l'humanité», selon la définition qu'en donna Wagner lui-même. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet s'inspire — comme *Parsifal* qui fait partie du même cycle — de légendes médiévales anglo-saxonnes et germaniques. L'action se déroule à Anvers, vers la moitié du X^{e} siècle. ACTE I. Sur les rives de l'Escaut. Devant le roi Heinrich (*basse*) se présente Friedrich von Telramund (*baryton*), pour exposer ses prétentions sur le duché de Brabant. A sa mort, le duc de Brabant lui avait confié ses enfants Elsa et Gottfried. Il accuse Elsa de fratricide, Gottfried ayant disparu au cours d'une promenade avec elle dans les bois. Renonçant à la main de cette dernière, à laquelle il avait droit, il a épousé la noble Ortrude (*mezzo-soprano*) et revendique pour lui-même le duché. Le roi invite Elsa (*soprano*) à se justifier. Celle-ci répond qu'elle a vu en rêve un chevalier qui doit venir à son secours. Telramund se déclare prêt à se battre contre quiconque voudra la défendre, mais personne ne se présente. Or voici qu'apparaît sur le fleuve une nacelle tirée par un cygne, de laquelle descend un chevalier (*ténor*) en armes resplendissantes. Il congédie le cygne, puis se déclare prêt à défendre Elsa, à prouver son innocence et, s'il sort vainqueur du combat, à l'épouser, à condition toutefois que celle-ci accepte de ne jamais lui demander qui il est, ni d'où il vient, sous peine de devoir la quitter. Elsa accepte la proposition et le roi donne son accord pour que le duel ait lieu. Le mystérieux chevalier en sort vainqueur, mais il épargne le vaincu, invitant Telramund à se repentir pour avoir faussement accusé une innocente. ACTE II. Dans la nuit, Telramund et Ortrude préparent leur vengeance. Ortrude, qui est douée de pouvoirs magiques, pense pouvoir induire Elsa à oublier sa promesse en demandant son nom au Chevalier au cygne. Sa tentative échoue, et les noces peuvent être solennellement célébrées. ACTE III. Dans la chambre nuptiale, Elsa prie son mari de lui dire son nom, puisque désormais ils sont seuls et unis. Au moment où elle insiste, Telramund fait irruption dans la chambre pour tuer son mystérieux rival, mais il est abattu par celui-ci. Il est tard désormais. Puisque Elsa a demandé son nom à son mari celui-ci lui répond qu'il le révélera en présence du souverain. Sur les rives de l'Escaut, devant le roi Heinrich, les nobles et Elsa, le chevalier exprime sa peine d'avoir dû tuer Telramund, et plus encore de voir qu'Elsa n'a pas tenu sa promesse. Il raconte ses origines, son histoire et révèle son nom : Lohengrin, fils de Parsifal. Il vient d'une terre lointaine où, dans le château de Montsalvat, resplendit le Saint-Graal, le vase de l'ultime Cène dans lequel Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ en croix. Les chevaliers du Graal, qui en sont les gardiens, sont doués de pouvoirs surhumains et vont de par le monde pour défendre l'honneur et la vertu. Mais s'ils sont contraints à révéler leur mystère, ils doivent alors se soustraire aux regards des profanes et revenir au Montsalvat. C'est ainsi que Lohengrin doit repartir, et que réapparaît la nacelle tirée par un cygne. Ortrude avoue que le cygne n'est autre que le jeune Gottfried, qui avait subi son enchantement. Une colombe descend alors du ciel tandis que le cygne se jette dans le fleuve, d'où émerge le frère d'Elsa. Celle-ci tombe évanouie dans les bras de son frère, tandis que Lohengrin s'éloigne dans la nacelle tirée par la colombe. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Prélude; Elsa, *Einsam in trüben Tagen*; Lohengrin et Chœur, *Nun sei bedankt, mein lieber Schwan*; Elsa et Lohengrin, *Nie sollst du mich befragen* • Acte II : Elsa, *Euch lüften* • Acte III : Prélude et Chœur nuptial; Elsa et Lohengrin, *Das süsse Lied verhalt* ; Lohengrin, *In fernem Land*; Lohengrin, *Mein lieber Schwan.*

Lombardi alla prima crociata, I (les Lombards à la première croisade) drame lyrique en quatre actes de G. Verdi, sur un livret de T. Solera. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 11 février 1843. Après le succès obtenu par *Nabucco*, cet opéra, le quatrième écrit par Verdi, reçut un accueil triomphal, dû en partie aussi à ses allusions patriotiques. Opéra appartenant à la première manière de Verdi, *I Lombardi* témoignent d'une inspiration «nerveuse, intermittente». Verdi «est rarement ennuyeux, monotone, mais parfois il est brutal» (C. Osborne). En dernière analyse, Monaldi a raison quand, par une image hardie, il compare la musique de cet opéra «à une puissante cascade, parmi des rochers et autres obstacles de toutes sortes, si bien que l'on voit l'onde tantôt faire irruption, tantôt se cacher, sans jamais couler d'une façon claire et régulière». Quatre ans plus tard, Verdi entreprit la révision de la partition des *Lombardi*, en en faisant remanier le livret par G. Vaëz et A. Royer et en en changeant le titre, qui devint *Jérusalem*. Mais Osborne remarque que «la musique en est bien peu intéressante, comparée à

celle dont elle procède»; il y manque «l'élan un peu plus rude, mais beaucoup plus attrayant, que nous rencontrons dans *I Lombardi*. *Jérusalem* fut représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris le 26 novembre 1847 et, dans la traduction italienne (*Gerusalemme*), à la Scala de Milan, le 26 décembre 1850. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Pagano (*basse*), repoussé par la belle Viclinda (*soprano*) qui lui préfère son frère Arvino (*ténor*), jure de se venger. Ayant pénétré dans la maison d'Arvino, il tue Folco, son père, alors qu'il croyait frapper son frère. En expiation, Pagano se rend en Terre sainte où, avec les croisés lombards, arrive aussi Arvino, dont la fille Giselda (*soprano*) a été enlevée. Celle-ci est prisonnière d'Acciano, tyran d'Antioche; elle aime le fils de ce dernier, Oronte (*ténor*) qui partage son amour. Les croisés la libèrent, mais ils tuent Oronte, et Giselda devient quasiment folle de douleur. La bataille pour la conquête de Jérusalem fait rage. Les croisés, les pèlerins et les femmes implorent l'aide divine en chantant en chœur le célèbre *O Signore, dal tetto natio*. Un ermite inconnu participe à la bataille et se couvre de gloire. On l'amène, mourant, à la tente d'Arvino : c'est Pagano, qui implore le pardon de son frère. Emu, Arvino le lui accorde et le prend dans ses bras. Les drapeaux des croisés flottent sur Jérusalem. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Giselda (et les autres), *T'assalle un tremito!...*; Pagano, *Sciagurata! Hai tu creduto*; Giselda, *Te, Vergin santa, invoco* • Acte II : Oronte, *La mia letizia infondere*; Giselda, *O madre, dal cielo soccorri al mio pianto... No!... giusta causa non è d'Iddio* • Acte III : Chœur, *Gerusalem... Gerusalem... la Grande*; Oronte, Giselda et l'Ermite (Pagano), *Qual voluttà trascorrere* • Acte IV : Chœur, *O Signore, dal tetto natio*.

Loreley action romantique en trois actes de A. Catalani sur un texte de C. d'Ormeville et A. Zanardini. Première représentation : Turin, théâtre Regio, 18 février 1890. Il s'agit d'un remaniement de la deuxième œuvre du compositeur, *Elda*, écrite en 1880. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle est inspirée par une antique légende et se déroule aux environs de 1300, sur les rives du Rhin. ACTE I. Walter, seigneur de Oberwesel (*ténor*), est sur le point d'épouser Anna di Rehberg (*soprano*), nièce de Rudolf, margrave de Biberich. Mais Walter aime une jeune orpheline, Loreley (*soprano*), et il s'en ouvre à son ami le baron Hermann (*baryton*). Ce dernier, qui aime Anna, en secret, l'exhorte pourtant à ne pas céder à sa passion. Walter semble se rendre au conseil de son ami et, quand il revoit Loreley, il lui annonce son prochain mariage. La jeune fille est pétrifiée par la douleur. Hermann s'émeut de pitié, et ne peut plus admettre que Walter épouse Anna sans l'aimer. Il décide de vendre son âme au dieu du Rhin pour obtenir vengeance. Le dieu transfigure Loreley, en lui donnant une beauté sublime; mais celle-ci devra s'unir à lui. ACTE II. Anna, heureuse, se prépare pour les noces quand Hermann, incapable de dissimuler plus longtemps son amour, la conjure de ne pas se fier à Walter. Mais Anna, pensant que ses paroles sont dictées par la jalousie, le repousse. Tandis que le cortège nuptial se dirige vers l'église apparaît Loreley. Walter, fasciné, abandonne Anna, après lui avoir avoué qu'il ne l'aime pas. ACTE III. Anna est morte de douleur. Walter, bouleversé, veut se suicider, mais il en est empêché par les ondines du Rhin. Il perd les sens et ne se reprend que lorsque lui parvient le son de la voix de Loreley qui, oubliant le pacte qui la lie au dieu, s'abandonne dans les bras de Walter. Mais les esprits de l'air lui rappellent son serment. Les deux amants doivent se dire un éternel adieu : Walter, désespéré, se jette dans le Rhin, sous les yeux de Loreley. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Walter, *Nel verde maggio*; Loreley, *O forse recondite* • Acte II : Anna, *Amor, celeste ebbrezza*; valse des Fleurs • Acte III : Danse des Ondines; Marche funèbre.

Louise «roman musical» en quatre actes, paroles et musique de Gustave Charpentier. Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 2 février 1900. Le thème et l'ambiance rappellent ceux de *la Bohème* de Puccini. Toutefois *Louise* a comme base éthique le socialisme humanitaire, dont était issu le naturalisme d' E. Zola, et qui avait déjà trouvé en Alfred Bruneau son correspondant musical. Mais l'œuvre la plus significative et la plus géniale du naturalisme socialiste français est sans aucun doute *Louise*, qui connut un énorme succès et à laquelle est essentiellement liée la renommée de son auteur. *Louise* est le premier des deux opéras que composa Charpentier, l'autre étant *Julien* (1913), qui voulait être la suite de *Louise*, mais qui fut loin d'obtenir le même succès. Caractérisée par la chaleur de l'expression sur le plan mélodique et la délicatesse de l'évocation des situations sur le plan de l'harmonie et de la couleur, *Louise* est aussi un hymne à la liberté. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Louise (*soprano*), midinette fille d'ouvrier et Julien (*ténor*), jeune poète pauvre, sont amoureux l'un de l'autre. La mère de Louise (*contralto*) a surpris une conversation entre les deux jeunes gens — l'une au balcon et l'autre à la lucarne de sa chambre. La discussion qui s'ensuit entre les deux femmes est interrompue par l'arrivée du père (*basse*), qui demande à sa fille de lui lire le journal. Celle-ci s'exécute et commence sa lecture par : «La saison de printemps est des plus brillantes, Paris n'est qu'une fête...». Elle répète «Paris...» et sa voix est brisée par les pleurs. ACTE II, TABLEAU I. C'est l'aube, à Montmartre. Prélude orchestral : «Paris s'éveille». Parmi les humbles vaquant à leurs occupations, le dernier noctambule (*ténor*), en haut de forme, habit et macfarlane, personnifie la *Ville lumière* : «Je suis le plaisir de Paris.» Louise se rend à son travail; Julien l'aborde et cherche à la convaincre d'abandonner sa famille pour venir vivre avec lui. ACTE II, TABLEAU II. Le babillage de l'atelier s'arrête soudain : on entend la musique d'une fanfare qui passe dans la rue; puis une voix se détache et entonne une romance : c'est celle de Julien. Louise prétend être prise d'un malaise et en profite pour s'absenter. De la fenêtre ses compagnes de travail l'aperçoivent qui s'éloigne au bras du jeune homme. ACTE III. Les deux amants vivent dans une petite maison qui domine Paris. Ils invoquent la ville afin qu'elle protège le bonheur et l'ivresse de leur amour. Survient un cortège d'artistes et de grisettes — «le cortège du plaisir» —, qui vient pour couronner Louise «Muse de Montmartre». Un noctambule déguisé en «Pape des fous» préside la cérémonie. La fête est soudain interrompue par la mère de Louise, qui informe celle-ci que son père, prostré par la douleur à la suite de sa fugue, est mourant. Julien, ému, accepte

que Louise se rende à son chevet. ACTE IV. Le retour de Louise n'a pas ramené la sérénité dans la famille. Toujours sombre, le père ressasse ses accusations contre les injustices de la société. La démolition de la vieille maison d'en face offre maintenant à la vue de Louise le panorama de Paris; il lui semble entendre l'appel de la ville. La colère du père est terrible : que sa fille ingrate s'en aille, pour toujours. Louise s'enfuit. Son père comprend qu'il ne la reverra jamais plus et maudit Paris, qui lui a pris son seul bien.

Lucia di Lammermoor drame lyrique en deux parties et trois actes de G. Donizetti, sur un livret de S. Camarano tiré du roman *The Bride of Lammermoor*, de W. Scott. Première représentation : Naples, théâtre San Carlo, 26 septembre 1835. C'est, avec l'→ *Elisir d'amore*, l'œuvre la plus populaire de Donizetti, et peut-être son chef-d'œuvre. L'action dramatique, fortement contrastée, permit à la musique de donner une telle caractérisation psychologique des personnages qu'elle s'imposa immédiatement au public : accents lyriques, presque belliniens, auxquels succèdent des pages vigoureuses sur le plan rythmique et mélodique qui anticipent, sous bien des aspects, les figurations dramatiques du style verdien le plus pur. Résumé de l'action. ACTE I, SCENE I. En Ecosse, à la fin du XVI^e^ siècle. Lord Enrico Ashton (*baryton*), pour renforcer son prestige, veut que sa sœur Lucia (*soprano*) épouse lord Arturo Bucklaw (*ténor*). Mais Lucia est amoureuse de sir Edgardo di Ravenswood (*ténor*), d'une maison opposée à celle des Ashton et profondément haïe par Enrico, qui jure d'éteindre cette passion coûte que coûte, même si le sang doit couler. ACTE I, SCENE II. Lucia a fait un rêve angoissant, qu'elle raconte à la fidèle Alisa (*mezzo-soprano*). Survient Edgardo, qui doit partir pour la France. Avant son départ, toutefois, il voudrait faire la paix avec Enrico; mais Lucia ne croit pas que son frère puisse jamais faire taire sa haine. Les deux jeunes gens, avant de se séparer, échangent un anneau comme gage d'un éternel amour. ACTE II, SCENE I. Lord Enrico, fermement décidé à voir se réaliser son projet, veut étouffer dans le cœur de Lucia l'amour qui l'attache à Edgardo. C'est pourquoi il n'hésite pas à lui montrer une fausse lettre qui laisse croire qu'Edgardo est amoureux d'une autre femme. ACTE II, SCENE II. Lucia, accablée, sentant sa raison vaciller, menacée par son frère, mais convaincue à la fin par Raimondo (*basse*), son précepteur et son confident, signe le contrat nuptial qui la lie à Arturo. Edgardo fait irruption, il se croit trahi. Les épées sont dégainées, mais Raimondo intervient pour empêcher que le sang coule. Enrico montre à Edgardo le contrat de mariage à peine signé. Edgardo, dans un accès de colère, maudit Lucia et lui rend l'anneau gage de leur amour. ACTE III, SCENE I. Par une nuit de tempête, Enrico, toujours aveuglé par sa haine à l'égard d'Edgardo, se rend chez son ennemi pour lui annoncer que le mariage a été célébré, et il le provoque pour un duel qui aura lieu près des tombes des Ravenswood. ACTE III, SCENE II. La fête nuptiale bat son plein lorsque Raimondo vient annoncer que Lucia, devenue soudainement folle, a tué Arturo. Tout de suite après apparaît la jeune femme qui, en proie au délire, évoque le souvenir d'Edgardo. ACTE III, SCENE III. Près des tombes des Ravenswood, Edgardo, qui ne peut vivre sans Lucia, se prépare à se jeter sur l'épée de son ennemi. Mais Raimondo survient et lui annonce que Lucia est en train de mourir, devenue folle de douleur. Edgardo est bouleversé, et avant que les assistants aient pu prévenir son geste, il se poignarde et expire en invoquant celle qu'il aime. Principaux passages • Acte I : Enrico, *Cruda, funesta smania*; Lucia, *Regnava nel silenzio* (air) et *Quando rapita in estasi* (cabaletta); Edgardo, *Sulla tomba che rinserra*; Lucia et Edgardo, *Verranno a te sull'aure* • Acte II : Enrico e Lucia, *Il pallor funesto, orrendo*; Edgardo, Lucia, etc. (sextuor), *Chi mi frena in tal momento* • Acte III : Lucia, *Ardon gli incensi... Spargi d'amaro pianto* (scène de la Folie); Edgardo, *Tombe degli avi miei*; Raimondo et Chœur, *Tu che a Dio spiegasti l'ali.*

Lucrezia Borgia drame lyrique en un prologue et deux actes de G. Donizetti, sur un livret de F. Romani d'après le drame de V. Hugo. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 26 décembre 1833. Après l'accueil mitigé de la première représentation, *Lucrezia Borgia* suscita l'enthousiasme du public milanais, et devint rapidement une des œuvres les plus populaires du compositeur bergamasque, malgré les obstacles opposés par la censure, qui imposa de successives et curieuses modifications du titre original : *Alfonso, duca di Ferrara* à Trieste, *Eustorgia da Romano* à Florence et à Bologne, *Giovanna I di Napoli* à Ferrare, *Elisa da Fosco* à Rome, *Nizza di Granada* à Lyon et, à Paris, *la Rinnegata.* Des œuvres à sujet historique de Donizetti, *Lucrezia Borgia* est certainement une des plus réussies et des plus singulières. Tirée du drame du même nom de Victor Hugo, elle fut présentée, avec en préambule, ces observations de Romani : «Dans une tragédie bien connue — *Le roi s'amuse* — Victor Hugo avait représenté la difformité physique sanctifiée par la paternité, sous les traits du bouffon Rigoletto. Avec *Lucrezia Borgia*, il entendit signifier la difformité morale purifiée par la maternité. A bien y réfléchir, l'intention tempère la noirceur du sujet, et a pour effet de ne pas rendre repoussant le protagoniste.» C'était une chose plutôt audacieuse pour l'époque, mais elle permit à Donizetti d'écrire quelques-unes de ses pages les plus vibrantes de lyrisme et de terreur. Résumé de l'action. PROLOGUE. Durant une fête au palais Grimani, à Venise, le jeune Maffio Orsini (*contralto*) évoque une prophétie selon laquelle lui-même et son ami Gennaro devraient mourir de la main de Lucrezia. Après le départ des invités, survient Lucrezia (*soprano*), masquée, qui demeure seule avec Gennaro (*ténor*); le jeune homme ressent une mystérieuse attraction pour elle, et lui révèle qu'il n'a jamais connu sa mère. Le dialogue est interrompu par l'arrivée de chevaliers et de dames de la cour. Lucrezia est reconnue; Maffio et ses amis lui reprochent avec indignation ses infamies. ACTE I. Le duc Alfonso (*basse*), qui vient à savoir que Lucrezia a caché Gennaro en ville, se croit trahi. Mais la vérité est tout autre. Gennaro, pour montrer à ses amis qu'il déteste les Borgia, en dégrade le nom sculpté sur les armes du palais, de façon qu'on ne lise que «orgia». Le duc Alfonso ordonne alors à son fidèle Rustighello (*ténor*) de l'arrêter et, ensuite, de l'éliminer. Lucrezia, qui avait vainement tenté de précéder le duc, grâce au fidèle Astolfo (*basse*), inter-

cède sans succès en faveur du jeune homme. Le duc consent seulement à le faire mourir par le poison plutôt que par l'épée. Mais Lucrezia donne à Gennaro un antidote et favorise sa fuite. ACTE II. Au lieu de quitter Ferrare, Gennaro prend part à une fête donnée par la princesse Negroni. Dans le palais de celle-ci, Lucrezia, qui veut se venger d'avoir été démasquée à Venise, a pris ses dispositions pour que les invités soient empoisonnés. Mais la présence de Gennaro, qu'elle croyait déjà parti, bouleverse Lucrezia. Restée seule avec lui, elle tente de lui faire boire un contre-poison; mais le jeune homme s'y refuse obstinément. Elle lui révèle alors qu'elle est sa mère. Gennaro meurt avec le nom de Lucrezia sur ses lèvres et celle-ci s'affaisse sur son cadavre. PRINCIPAUX AIRS. PROLOGUE : Lucrezia, *Com'è bello*; Gennaro, *Di pescator ignobile* • Acte I : Rustighello et Alfonso, *Qui che fai?*; Alfonso et Lucrezia, *Soli noi siamo*; Alfonso, Lucrezia et Gennaro, *Guai se ti sfugge un moto* • Acte II : Orsini, *Il segreto per esser felici*; Lucrezia, *M'odi... ah! M'odi... io non t'imploro.*

Luisa Miller opéra en trois actes de G. Verdi, sur un livret de S. Cammarano, tiré du drame *Kabale und Liebe*, de F. Schiller. Première représentation : Naples, théâtre San Carlo, 8 décembre 1849. Cet opéra marque la transition entre la première et la seconde période de la création verdienne. Elle renferme des pages d'une superbe intensité mélodique; la protagoniste annonce, par certains accents, le caractère plus marqué de la Violetta de *la Traviata* (1853). «La nature de l'intrigue exige [en effet] un style vocal plus intime que celui qui pouvait servir aux tragédies de grande ampleur qui inspirèrent presque tous les opéras de la première période et, avec *Luisa Miller*, le composieur approche de ce style, tout au moins dans la dernière partie de l'œuvre» (C. Osborne). RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Luisa Miller (*soprano*) aime Rodolfo (*ténor*) fils du comte Walter (*basse*) et en est aimée. Mais le comte a prévu un autre mariage pour Rodolfo, dont celui-ci ne veut pas entendre parler. Il s'oppose violemment à son père, allant jusqu'à le menacer de révéler que, pour s'emparer du comté, il en a assassiné le seigneur légitime, son propre cousin. ACTE II. Miller (*baryton*) a été arrêté et risque la peine capitale pour s'être opposé à l'arbitraire du comte. Le châtelain Wurm (*basse*), fidèle homme de main de ce dernier et amoureux de Luisa, propose un marché à celle-ci : elle va lui écrire une lettre par laquelle elle lui déclarera qu'elle l'a toujours aimé et qu'elle a trompé Rodolfo par ambition; en échange, son père aura la vie sauve. Puis le châtelain fait en sorte que la lettre finisse dans les mains de Rodolfo. Celui-ci, profondément déçu, paraît se résigner au mariage prévu par son père. Luisa, qui a décidé de mettre fin à ses jours, expose toute la vérité dans une lettre-testament. Mais le vieux Miller, qui a pu en prendre connaissance, réussit à dissuader sa fille de son triste dessein. Tous deux abandonneront le pays pour refaire leur vie ailleurs. Survient Rodolfo, qui demande à Luisa si ce qu'elle a écrit dans sa lettre est bien conforme à ce qu'elle pense. La réponse étant affirmative, Rodolfo, sans être vu, verse du poison dans un verre et en fait boire à Luisa, après en avoir bu lui-même. Puis il lui annonce qu'entre eux tout est fini, pour toujours. A ce moment, les raisons qui motivaient son serment venant à disparaître, Luisa se sent autorisée à lui dire la vérité. Hors de lui, Rodolfo maudit son père, tue Wurm qui survenait à cet instant en compagnie du comte, et meurt enlacé à Luisa, désormais sans vie. PRINCIPAUX PASSAGES. Ouverture • Acte I : Wurm, Luisa, *Lo vidi e'l primo palpito*; Miller, *Sacra è la scelta ... Ah! Fu giusto il mio sospetto*; comte Walter, *Il mio sangue, la vita darei* • Acte II : Luisa, *Tu puniscimi, o Signore*; comte Walter et Wurm, *L'alto retaggio non ho bramato*; Rodolfo, *Oh! fede negar potessi... Quando le sere al placido... L'ara, o l'avello apprestami* • Acte III : Miller et Luisa, *Andrem raminghi e poveri*; Rodolfo et Luisa, *Hai tu vergato questo foglio?*; Luisa, Rodolfo et Miller, *Padre... ricevi l'estremo... addio* (final).

Lulu opéra en un prologue et trois actes (neuf scènes), musique et livret de A. Berg. Première représentation : Zurich, Théâtre municipal, le 2 juin 1937. Seuls les deux premiers actes furent exécutés, car Berg avait laissé inachevés une partie de l'instrumentation et quelques détails de la composition — terminée pour l'essentiel — du troisième acte. Celui-ci ne put être représenté que le 24 février 1979, arrangé et complété par F. Cerha. Le texte des trois actes résulte de la fusion de deux drames de F. Wedekind, *l'Esprit de la terre* (1895) et *la Boîte de Pandore* (1904), dont la parution avait fait beaucoup de bruit au début du siècle, du fait de la violence tragique de leur signification, qui constituait un acte d'accusation contre la société bourgeoise de l'époque. On retrouve dans *Lulu* le thème dramatique de *Wozzeck*, sous une forme aussi amère. Le réalisme social de Wedekind se rattachait à la même thématique que celle que Berg avait tirée de Büchner, cette dernière «étant encore plus accentuée dans la critique de l'esprit étroit bourgeois (*Spiessbürgertum*) qui, en réprimant les impulsions naturelles dans le développement sexuel de l'homme depuis l'enfance jusqu'au mariage, au nom de la morale et de la religion, avait fini par mettre en œuvre le plus horrible mécanisme de domination du monde : la puissance aveugle et obsessive du sexe, combattue formellement par les institutions civiles mais activée par les compromis de la morale bourgeoise gouvernée par l'argent, qui fait d'Eros une marchandise» (Rognoni). Lulu, pauvre fille recueillie par le docteur Ludwig Schön, qui en a fait sa maîtresse alors qu'elle était encore mineure, devient, adulte, le symbole de la vengeance impitoyable, une Némésis qui renverse quiconque se hasarde sur son chemin. La force infernale qui émane de Lulu devient une musique amère et hallucinée, qui enveloppe tout de ses nœuds, comme un fluide mou et tentaculaire. Toutefois, bien que Lulu représente, dans l'œuvre de Berg, l'incarnation de l'instinct sexuel dans le monde, — «l'esprit de la terre» —, elle demeure toujours la femme qui trouve l'expression musicale dans des passages de haut et chaleureux lyrisme, dans ses manifestations de bassesse et d'abominable calcul, mais aussi de féminité «humiliée et offensée», qui révèle des lueurs de chaude et souffrante humanité. Comme dans *Wozzeck*, la structure de *Lulu* repose en grande partie sur des formes instrumentales : sonate, musique de chambre, arioso, etc. Berg se sert de la technique dodécaphonique avec une maîtrise absolue, en tirant les thèmes qui caractérisent les différents personnages d'une série unique fondamentale qui, par

sa structure intervallaire ouvertement mélodique, permet des agrégats harmoniques et de timbres qui rappellent la «tonalité» sans jamais l'affirmer, selon un processus de «récupération» et de développements hautement expressifs. C'est pourquoi Berg ne suit pas rigoureusement la méthode dodécaphonique de Schoenberg, qui élève la dissonance crue au rang de principe absolu de la construction. La dissonance, dans *Lulu*, est souvent mitigée, et les parties vocales sont traitées selon une riche gamme d'intonations qui vont de la libre langue parlée au parlé axé sur le rythme et le timbre, à la *Sprechstimme* schoenberguienne — celle de *Pierrot lunaire* — à la «déclamation rythmique» — sous la forme de «mezzo canto» — au chant lyrique enfin, tel qu'il est traditionnellement entendu, qui est la forme dans laquelle est écrit en majeure partie le rôle de Lulu. Avec → *Wozzeck*, considéré comme le chef-d'œuvre de Berg, *Lulu* représente une des expressions les plus hautes du théâtre lyrique contemporain, présentant toutes les qualités requises d'un véritable opéra. Par la suite, Berg tira de Lulu cinq extraits symphoniques. Résumé de l'action. PROLOGUE. Un dompteur (*baryton*) présente au public, devant le rideau baissé, le spectacle comparé à un dangereux exercice de cirque équestre. Le numéro le plus attendu réunit «la vraie bête, sauvage et belle, domptée par le génie humain», Lulu, le Serpent, cause de désordre et de douleur, l'Assassin sans âme. ACTE I, SCENE I. Dans l'atelier du peintre (*ténor*), Lulu (*soprano léger*) pose pour un portrait. A côté d'elle se trouve le docteur Ludwig Schön (*baryton*), directeur d'un important quotidien et son fils Alwa (*ténor léger*), lui aussi journaliste. Depuis que Schön l'a arrachée au trottoir, Lulu a été sa maîtresse, mais il s'en est libéré en lui faisant épouser un vieux médecin. Le père et le fils quittent ensemble l'atelier pour se rendre au théâtre, à une répétition générale, laissant seuls Lulu et le peintre. Ce dernier se jette aux pieds de la jeune femme, puis la prend dans ses bras («Canon»). Au même moment survient Goll, le mari de Lulu; celui-ci, terrassé par une syncope, meurt foudroyé. Tandis que le peintre s'est précipité pour aller chercher un médecin, Lulu contemple le mort, d'abord avec une inconsciente curiosité, puis avec égarement, mais elle finit par se calmer et médite sur sa nouvelle situation, maintenant qu'elle est libre et riche («Canzonetta» en deux strophes). Le peintre, revenu sur scène, comprend que ce qui vient d'arriver le lie désormais indissolublement à la jeune femme («Arioso»). ACTE I, SCENE II. Lulu, devenue l'épouse du peintre, lit avec dépit une lettre de Schön par laquelle celui-ci lui apprend qu'il va se marier. Le peintre est heureux; depuis que Lulu est à son côté, la chance a tourné, il vend beaucoup de tableaux. C'est maintenant au tour de Schigolch (*baryton*) d'entrer en scène, un vieux musicien ambulant, asthmatique et décrépit, qui se fait passer pour le père adoptif de Lulu, vit de chantage et, pour l'heure, vient demander de l'argent à la jeune femme («Début de la sonate»). Schön revient en scène, tandis que, prudemment, Schigolch bat en retraite. L'hypocrisie et la moralité bourgeoises s'agitent dans l'esprit de Schön. Il sait bien qu'il avait poussé le vieux médecin Goll à épouser Lulu pour avoir celle-ci plus près de lui. Il a ensuite acheté, en secret, les tableaux du peintre de façon à permettre à la jeune femme une vie luxueuse. Mais maintenant, il suffit. Il vient lui dire adieu pour toujours, car il va épouser une femme sérieuse et vertueuse («Sonate»). Le violent dialogue entre eux est interrompu par l'arrivée du peintre à qui Schön, après avoir éloigné Lulu, révèle cyniquement («Monorythmique») qui est sa femme, ses origines, sa puissance corruptrice aveugle, sa soif de plaisir qui entraîne ceux qui l'entourent. Il lui dévoile qu'il était lui-même l'acheteur de ses tableaux. L'angoisse s'empare du peintre, qui sort précipitamment de la pièce. On entend peu après, provenant de la salle de bains, un cri étouffé, tandis qu'arrive Alwa. Le peintre vient de s'ouvrir la gorge d'un coup de rasoir. ACTE I, SCENE III. Dans la loge d'un théâtre, Lulu se prépare à entrer en scène. Avec l'aide de Schön, elle a réalisé son rêve : elle est devenue danseuse de variétés, admirée et célèbre. Elle reçoit Alwa, qui lui aussi a perdu la tête pour elle, et un prince qui a exploré l'Afrique et qui voudrait l'emmener avec lui («Ragtime», «Récitatif», «English Walz»). Lulu sort pour entrer en scène, mais elle rentre quelques instants après, affectant de se sentir défaillir. Elle a aperçu, parmi les spectateurs, la fiancée de Schön, et ne veut pas danser pour elle. Schön accourt dans sa loge, furieux tout d'abord, puis se calme peu à peu, toujours sous l'emprise de son charme. Enfin Lulu, sous la menace de s'unir au prince et de s'en aller, oblige Schön à écrire une lettre de rupture à sa fiancée. ACTE II, SCENE I. Un grand salon chez le docteur Schön. Lulu est devenue sa femme, mais elle n'a pas renoncé à ses vieilles amitiés et à ses tendances corrompues. Schön vit dans le soupçon, torturé par la jalousie. Dès qu'il s'est éloigné voici qu'arrivent les «amis» de Lulu, Schigolch, le dompteur Rodrigo (*baryton*), un lycéen, ces deux derniers éperdument amoureux de Lulu, puis la comtesse Geschwitz (*mezzo-soprano*), une lesbienne qui nourrit une passion irrésistible pour Lulu. Quand survient Alwa, tous, qui étaient en train de banqueter, se cachent. Resté seul avec Lulu, lui aussi tombe à ses genoux. Dans ce moment précis Schön revient et assiste, sans être vu, à la scène. Désespéré, voyant que son fils lui-même est tombé dans les rêts de la jeune femme, il aborde celle-ci un revolver à la main, puis le lui tend en lui enjoignant de le retourner contre elle. C'est alors que Lulu se met à évoquer son passé («Lied de Lulu») : «Que des hommes se soient tués pour moi ne diminue pas ma valeur...tu as trompé avec moi tes meilleurs amis, tu pouvais difficilement te tromper encore toi-même avec moi. Si tu m'as sacrifié le soir de ta vie, en échange, tu as eu toute ma jeunesse...». Devant la violente réaction de Schön et dans la confusion qui s'ensuit, Lulu laisse partir un coup de feu qui blesse mortellement ce dernier. INTERLUDE CINEMATOGRAPHIQUE. Un écran s'abaisse sur lequel sont projetés différents épisodes de la vie de Lulu après ces événements : son arrestation, son procès, sa condamnation et la prison. Atteinte de choléra, Lulu est envoyée dans un lazaret, dont elle peut s'échapper grâce à la comtesse Geschwitz, qui échange ses vêtements avec les siens et prend sa place dans le lazaret. ACTE II, SCENE II. Le même intérieur chez Schön, mais bien des années après. Entre Lulu, soutenue par Schigolch; puis Alwa, le lycéen et Rodrigo, qui méditait d'enlever la jeune

femme pour en faire sa compagne au trapèze; mais quand il voit l'état auquel elle est réduite, il préfère disparaître. Schigolch aussi s'en va, «pour réserver des places dans un train». Resté seul avec Lulu, Alwa tombe de nouveau à ses genoux et l'acte se termine par un «Hymne» ardent, tandis que Lulu, assise sur un divan, demande à Alwa : «Est-ce toujours le même divan sur lequel ton père a perdu son sang?» ACTE III, SCENE I. L'action se déroule à Paris, dans une maison de jeu clandestine, où Lulu est devenue «marchandise» du marquis Casti-Piani grâce au chantage qu'il exerce sur elle, et qui voudrait la vendre à un marchand de prostituées égyptien. Pour lui échapper, Lulu se déguise en groom, s'enfuit à destination de Londres, avec Alwa, la comtesse Geschwitz et Schigolch. ACTE III, SCENE II. Contrainte à vivre désormais dans une pauvre mansarde, Lulu fait le trottoir pour se procurer de quoi vivre, pour elle même et pour ses misérables compagnons. Elle reçoit trois clients : le second tue Alwa, le troisième est Jack, l'éventreur. Dans la pièce où Lulu est entrée avec Jack, on entend un hurlement terrible. L'homme sort de la pièce, mais la comtesse Geshwitz lui barre le passage. Elle tombe elle aussi sous le poignard de l'homme, invoquant Lulu «son ange».

Lustige Witwe, Die (la Veuve joyeuse) opérette en trois actes de Franz Lehár, sur un livret de V. Léon et L. Stein, d'après la comédie *l'Attaché* de H. Meilhac. Première représentation : Vienne, Theater an der Wien, 30 décembre 1905. Digne héritier de J. Strauss, le «roi de la valse», le Hongrois Lehár occupe, avec cette opérette, un rang mondial. Parmi la trentaine d'opérettes qu'il écrivit, *la Veuve joyeuse* est encore, à cause de la verve et de la richesse de son invention mélodique et rythmique, la plus fréquemment représentée dans tous les pays du monde. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Le baron Zeta, ambassadeur pontevidrinien à Paris, doit sauver son pays de la banqueroute. Il n'y a qu'une seule solution; à Paris, vit une belle jeune femme, Anna Glavari (*soprano*), veuve d'un riche banquier qui l'a laissée héritière de vingt millions de francs. Il faut l'amener à épouser un compatriote pour empêcher que l'énorme patrimoine ne soit transféré à l'étranger. Le baron choisit comme candidat à la main d'Anna le comte Danilo (*ténor*), attaché à l'ambassade, et donne une joyeuse réception pour qu'ils se rencontrent. Mais ils se connaissent déjà. Danilo voulait épouser Anna, mais un oncle menaça de le déshériter et elle épousa le banquier. Maintenant, il lui confesse franchement qu'il ne l'épousera jamais, à cause de ses millions; Anna, pour sa part, l'aime encore. ACTE II. L'histoire principale se double d'une histoire d'amour secondaire entre l'épouse du baron et Camille de Rosillon, un de ses courtisans français. Pour sauver la baronne, prête à être surprise dans les bras de son amant, Anna prend la place de son amie et annonce ses fiançailles avec Camille. La furieuse et jalouse réaction de Danilo la réjouit : cela signifie qu'il n'est pas devenu totalement indifférent. ACTE III. Danilo apprend la vérité par Anna et il en est heureux; mais il n'ose pas encore se déclarer, trop orgueilleux pour accepter tous ces millions. Ce n'est que lorsqu'Anna lui apprend que, par une disposition testamentaire, elle perdra tout dans l'éventualité d'un second mariage, qu'il se décide à demander sa main. Anna accepte de l'épouser; maintenant qu'elle est sûre d'être aimée, elle lui explique qu'elle perdra, il est vrai, son patrimoine, mais seulement parce que le nouveau mari en deviendra le légitime propriétaire. PRINCIPAUX AIRS • Acte II : Anna, *Vilja, o Vilja, du Waldmägdelein* • Acte III : Danilo et Anna, *Lippen schweigen* (valse).

Lustigen Weiber von Windsor, Die (les Joyeuses Commères de Windsor) opéra-comique en trois actes d'O. Nicolai, sur un livret de S. H. Mosenthal, d'après la comédie homonyme de Shakespeare. Première représentation : Berlin, théâtre de la Cour, 9 mars 1849. C'est l'œuvre la plus connue, et celle qui obtint le plus de succès, de ce compositeur chez qui l'influence évidente de Rossini se concilie avec bonheur au style instrumental allemand. Son ouverture, encore fréquemment exécutée, est célèbre. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Comme dans le *Falstaff* de Verdi (également tiré de Shakespeare), le protagoniste est trompé par Madame Fluth (Alice Ford dans l'opéra de Verdi) qui, faisant semblant de l'aimer, en fait l'objet d'une série de farces qu'elle combine avec la complicité de ses amies et de son mari lui-même, Monsieur Fluth.

Macbeth drame lyrique en quatre actes de G. Verdi, sur un livret de F. M. Piave, d'après la tragédie de Shakespeare. Première représentation : Florence, théâtre La Pergola, 14 mars 1847. Pour la première représentation parisienne, le 21 avril 1865, Verdi apporta de nombreuses modifications à son œuvre. Parmi celles-ci, il faut signaler, au début du deuxième acte, l'air de Lady «La luce langue», qui remplace le plus traditionnel «Trionfai! securo alfine», avec sa cabaletta; au troisième acte les danses et le duo Macbeth-Lady «Ora di morte e di vendetta»; au quatrième acte le chœur des exilés, récrit pour Paris; enfin l'hymne final de victoire, à la place du monologue du protagoniste «Mal per me che m'affidai». Cette œuvre est le fruit de la première rencontre de Verdi avec Shakespeare; les caractères sombres, agités de passions violentes qui avaient frappé Verdi, se retrouvent affadis dans le livret de Piave, et ceci malgré la révision qu'en fit ultérieurement A. Mattei. Il en résulta une partition quelque peu déséquilibrée et prolixe, en particulier au troisième acte, rachetée toutefois par des pages du plus haut style dramatique, qui font de *Macbeth* une grande œuvre digne du modèle shakespearien. Ceci explique le succès qui suivit sa redécouverte, advenue dans les années 50, qui a permis à *Macbeth* de retrouver le chemin du répertoire. RÉSUMÉ DE L'ACTION • ACTE I. Après leur victoire sur les rebelles, Macbeth (*baryton*) et Banquo (*basse*) rencontrent des sorcières qui déclarent voir dans le premier le seigneur de Cawdor et futur roi d'Ecosse, et dans le second le père d'une dynastie. La prophétie se réalise en partie, dans l'immédiat, car un messager survient et annonce à Macbeth que le roi lui a accordé la seigneurie de Cawdor. Macbeth commence à se sentir envahi par l'ambition. Arrivé au château, sa femme, Lady Macbeth (*soprano*) l'incite à supprimer le roi Duncan, dont on vient d'annoncer l'arrivée. Macbeth accomplit le régicide. ACTE II. Malcolm (*ténor*), fils de Duncan, accusé de parricide, s'est réfugié en Angleterre. Macbeth est couronné roi d'Ecosse et sa femme le pousse à éliminer aussi Banquo et son fils Fléance, les seuls qui

pourraient contester sa conquête du trône. Banquo tombe sous les coups des sicaires de Macbeth, mais Fléance réussit à s'enfuir. Durant un banquet, Macbeth est terrorisé par l'apparition du spectre de Banquo. ACTE III. Macbeth a voulu interroger de nouveau les sorcières sur son futur. Celles-ci l'ont rassuré; il restera invincible, au moins jusqu'à ce que la forêt de Birnam ne vienne à sa rencontre. Lady Macbeth l'entraîne alors à faire assassiner l'épouse et les enfants de Macduff *(ténor)*, un noble réfugié en Angleterre et partisan de Malcolm, qui lève une armée pour combattre Macbeth. ACTE IV. Malcolm, à la tête d'une armée, en compagnie de Macduff et d'autres réfugiés, est arrivé en Ecosse sans donner l'éveil. Lady Macbeth, pendant ce temps, torturée par des cauchemars, est en proie à un délire qui la conduira rapidement à la mort. La prophétie va enfin s'accomplir. Les soldats de Malcolm, camouflés avec des branches arrachées à la forêt de Birnam, marchent contre Macbeth qui, abandonné de tous, est finalement tué en duel par Malcolm. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Prélude; Lady Macbeth, *Nel di della vittoria io le incontrai* (Lecture de la lettre) *Ambizioso spirto tu sei, Macbetto... Vieni! t'affretta... Duncano sarà qui?...*; Macbeth, *Mi si affaccia un pugnal?!*; Macbeth et Lady Macbeth, *Fatal mia donna! un murmure* • Acte II : Lady Macbeth, *La luce langue*; Banquo, *Come dal ciel precipita*; Lady Macbeth et Chœur, *Si colmi il calice* • Acte III : Danses; Macbeth, *Fuggi regal fantasima*; Macbeth et Lady Macbeth, *Ora di morte e di vendetta* • Acte IV : Chœur, *Patria oppressa*; Macduff, *Ah, la paterna mano*; Lady Macbeth, *Una macchia, è qui tuttora* (scène du Somnambulisme); Macbeth, *Pietà, rispetto, amore*; Chœur, Macduff et Malcolm, *Salve, O Re!*

Macbeth drame lyrique en un prologue et trois actes de E. Bloch, sur un livret d'Edmond Fleg, d'après Shakespeare. Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 30 novembre 1910. L'œuvre procura une renommée immédiate à son auteur. Elle révèle des accents qui évoquent Debussy, les chants populaires russes et témoigne d'une construction solide; elle est caractérisée en outre par l'influence de rythmes et de mélodies hébraïques librement interprétés. Comme dans le drame de Shakespeare et dans l'œuvre de Verdi, le sujet est le régicide commis par Macbeth *(basse)* à l'instigation et avec l'aide de sa femme Lady Macbeth *(soprano)* pour conquérir le royaume du roi Duncan. On remarque, par rapport à l'œuvre de Verdi, que l'élément représenté par la sombre culpabilité qui semble peser sur tous les personnages est plus accentué, empreint d'un fatalisme hébraïque caractéristique des auteurs.

Madame Butterfly opéra en trois actes de G. Puccini, sur un livret de L. Illica et G. Giacosa. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 17 février 1904. Durant l'été de l'année 1900, à Londres, Puccini avait vu représenter le drame que D. Belasco avait tiré d'une nouvelle de l'écrivain américain J.-L. Long, qui avait remplacé l'issue heureuse traditionnelle par une conclusion tragique. Puccini avait parlé de cette œuvre à L. Illica et à Giulio Ricordi, certain d'avoir trouvé là un nouveau personnage fascinant (Cio-Cio-San). Il conserva cette même certitude à l'égard de la musique de *Butterfly*, en dépit de l'échec retentissant de la première représentation. Parmi les motifs de l'échec, il faut certainement compter la division de l'opéra en deux actes, le second réunissant la matière du deuxième et du troisième actes actuels, et de ce fait excessivement long. Présentée dans une nouvelle version à Brescia, le 28 mai 1904, Butterfly obtint cette fois un très grand succès, qui ne s'est jamais démenti par la suite. L'œuvre est essentiellement centrée sur le personnage de Butterfly, à l'ombre de qui évolue, dans une participation délicate, la servante Suzuki. Les autres personnages sont sans relief, comme Pinkerton et Sharpless, ou de simples éléments pittoresques comme Goro et Yamadori. Le caractère de la protagoniste, au contraire, se développe d'une façon cohérente, depuis l'ingénuité du premier moment aux premiers soupçons sur son futur, jusqu'au troisième acte où, résignée, elle domine la scène sans partage. Attentif à l'atmosphère exotique du drame, Puccini a quelquefois recours à des rythmes et à des motifs japonais librement réinventés; et la transparence délicate de nombreux passages de *Butterfly* s'adapte fort bien au personnage de la fragile geisha. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Une maison avec jardin, à Nagasaki. Le lieutenant de vaisseau Pinkerton (*ténor*), officier de marine américain, attend le cortège nuptial qui va lui amener son épouse, la geisha Cio-Cio-San, dite Madame Butterfly (*soprano*). Goro (*ténor*), courtier en relations matrimoniales, lui présente Suzuki (*mezzo-soprano*). Survient le consul américain Sharpless (*baryton*) et Pinkerton vante à son ami le charme de Butterfly, ajoutant qu'il se marie selon la loi japonaise, dont les effets ne sont pas valables au regard de la loi américaine. Sharpless lui fait toutefois remarquer que, pour la jeune femme, il s'agit d'une chose sérieuse. Arrive alors Butterfly, qui présente les membres de sa famille à son futur mari. A peine la cérémonie est-elle terminée que surgit l'oncle de Butterfly, un bonze, qui la maudit pour avoir trahi la religion de ses aïeux. Pinkerton le chasse et demeure finalement seul avec Butterfly. ACTE II. Butterfly se trouve dans une pièce de sa maison, avec l'enfant né de son mariage, et converse avec Suzuki. Pinkerton s'en est allé, avec la promesse de revenir au printemps; mais cela fait trois ans qu'il n'a plus donné aucune nouvelle de lui. Malgré les doutes de Suzuki, Butterfly demeure confiante. Sharpless arrive, porteur d'une lettre de Pinkerton par laquelle celui-ci annonce son arrivée et son mariage avec une américaine. Il ne parvient pas à lui en révéler le contenu car Goro et le prince Yamadori, riche prétendant, entrent en scène. Goro rappelle à Butterfly que, selon la loi japonaise, elle est désormais libre de se remarier. Mais elle ne l'écoute pas et congédie le noble et riche Yamadori, venu une fois encore renouveler sa proposition de mariage. Alors que Sharpless tente de la préparer à la nouvelle de l'abandon, Butterfly lui montre le fils dont Pinkerton ignore l'existence. Après le départ du consul vers le port, où un coup de canon a annoncé l'arrivée du bateau attendu, Butterfly fleurit la maison et endosse ses vêtements nuptiaux. Accroupie sur une natte, elle veille, dans l'attente de son mari. ACTE III. Butterfly quitte la pièce avec son enfant, après avoir vainement attendu. Peu après, survient Pinkerton, avec sa femme et Sharpless. Suzuki va chercher Butterfly. Pinkerton contemple la maison avec un vague regret puis, n'ayant pas le courage d'affronter But-

terfly, il sort alors que celle-ci fait son entrée avec l'enfant. En voyant l'Américaine, Butterfly comprend tout. Suzuki s'efforce de la réconforter, Sharpless lui suggère de confier l'enfant aux Pinkerton. Soudainement rassérénée, Butterfly promet de leur remettre l'enfant dans la demi-heure qui suit. Restée seule, elle s'enroule dans son écharpe de cérémonie et saisit le poignard avec lequel «on meurt dans l'honneur» comme le dit l'inscription qui figure sur celui-ci. Elle étreint son fils, lui bande les yeux, lui donne des jouets. Puis, derrière un paravent, elle se fait harakiri. Pinkerton, qui l'appelait, apparaît sur le seuil avec Sharpless. Mais Butterfly, qui s'est traînée jusqu'à l'enfant, vient d'expirer. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Pinkerton et Sharpless, *Amore o grillo*; Butterfly et Chœur, *Ancora un passo...Spira sul mare*; Pinkerton et Butterfly, *Viene la sera... Bimba dagli occhi pieni di malia* • Acte II : Butterfly, *Un bel dí vedremo*; Butterfly e Suzuki, *Scuoti quella fronda*; Chœur, bouches fermées • Acte III : Pinkerton, *Addio fiorito asil;* Butterfly, *Tu, tu, piccolo Iddio!*

Madame Sans-Gêne opéra en trois actes de U. Giordano, sur un livret de R. Simoni, tiré de la comédie du même nom de V. Sardou et E. Moreau. Première représentation : New York, théâtre du Métropolitain, le 25 janvier 1915. Première représentation en Italie : Turin, théâtre Regio, le 28 février 1915. Avec cette œuvre, l'auteur d'*André Chénier* semble avoir eu pour objet «une restauration modernisée de la comédie musicale du XVIII^{e} siècle» (Cesari, 1915). Malgré la faiblesse de l'inspiration, *Madame Sans-Gêne* fait preuve d'un authentique sens théâtral dans l'opéra à sujet historique qui — sous une forme brillante cette fois — caractérise le vérisme de Giordano. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Caterina Hubscher, ancienne patronne d'une blanchisserie, qui avait épousé le sergent Lefebvre, est devenue, grâce aux mérites acquis dans l'armée napoléonienne par son mari, maréchale de France et duchesse de Dantzig. Mais les manières de la nouvelle duchesse, surnommée «Madame Sans-Gêne», ne sont guère appréciées à la cour, si bien que l'Empereur lui-même finit par intervenir et prétend imposer à l'ex-sergent de divorcer; mais celui-ci refuse. Tout s'arrange lorsque Napoléon, au cours d'une franche explication avec Caterina, reconnaît en elle la généreuse voisine qui l'avait aidé lorsqu'il n'était encore qu'un pauvre petit officier d'artillerie. PRINCIPAUX AIRS • Acte II : Lefebvre, *Questa tua bocca profumata*; Caterina, *Se ce n'è! Ma più spesso la terra era un giaciglio* • Acte III : Napoleone et Caterina, *Signora, voi coprite di ridicolo*; Lefebvre, *Ah, non guardarmi e taci!*

Main heureuse, La → Glückliche Hand, Die

Maison des Morts, La (*Z mrtvého domu*) opéra en trois actes de L. Janáček, livret de l'auteur. Première représentation : Brno, Théâtre National, 12 avril 1930. C'est le dernier opéra composé par Janáček, mort en 1928. Le livret qui, dans sa composition originale, se présentait sous la forme d'un mélange linguistique de tchèque, de russe et de dialectes slaves, fut finalement limité à la seule langue tchèque par le metteur en scène O. Zitek. Le sujet est tiré de l'œuvre homonyme de F. Dostoïevski, largement autobiographique (1861-1862). RÉSUMÉ DE L'ACTION : il s'agit du drame vécu quotidiennement par des détenus en Sibérie, découvert par le regard d'un nouvel arrivé, Alexandre Petrovich Goriancikov (*baryton*). Celui-ci fait connaissance avec ses compagnons d'infortune, il en partage le travail monotone, les rares distractions, écoute les récits de ce qui les a conduits au bagne. Finalement, Goriancikov, sa peine purgée, prend congé des autres prisonniers qui, en le saluant, rendent sa liberté à un aigle capturé quelques mois auparavant.

Maître de chapelle, Le opéra en un acte de F. Paër, sur un livret de S. Gay. Première représentation : Paris, théâtre Feydeau, 29 mars 1821. Œuvre d'une charmante ironie, c'est la seule de ce compositeur parmesan fécond qui soit encore représentée aujourd'hui, de même que l'intermezzo de D. Cimarosa qui porte le même titre (posthume), mais de contenu différent. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le maître de chapelle Barnaba (*basse comique*), qui habite un village près de Milan, a écrit un opéra et voudrait le voir représenter à la Scala. Il insiste pour que sa cuisinière française, Gertrude (*soprano*), chante avec lui différents airs. Après bien des discussions, cette dernière finit par accepter son invitation. *Il maestro di cappella* de Cimarosa ne comporte qu'un seul personnage (*baryton-basse*) qui dirige son propre orchestre, et met spirituellement en relief, tour à tour, les instruments qui le composent.

Maîtres chanteurs de Nuremberg, Les → Meistersinger von Nürnberg, Die.

Mandarin merveilleux, Le *(A csodálatos mandarin)* ballet sur un texte de M. Lengyel, composé entre 1918 et 1919, musique de B. Bartók. La trame expressionniste, très audacieuse pour l'époque, empêcha la représentation dans la patrie des auteurs, si bien que la première représentation eut lieu à Cologne, en 1925, sous forme de pantomime, dans une mise en scène de Strobach, et seulement en 1936 sous forme de ballet, au théâtre Colón de Buenos-Aires, dans une chorégraphie de Tchaplinsky. L'œuvre s'imposa en Italie, en 1942, avec une mémorable réalisation chorégraphique de A.-M. Milloss, qui l'interpréta aux côtés d'A. Radice, les décors et costumes étant de E. Prampolini, en harmonie parfaite avec le caractère expressionniste de la partition musicale et de la chorégraphie. Bartók, dans cette œuvre, maîtrise les composantes rythmiques nationales en les fondant dans un monde sonore halluciné, analogue à celui de la période expressionniste de Schoenberg. RÉSUMÉ DE L'ACTION : nous sommes dans les faubourgs sordides d'une grande ville. Trois malfaiteurs contraignent une jeune fille à racoler les passants afin de pouvoir les voler. La première victime devrait être un vieux monsieur distingué. A la jeune fille qui lui demande s'il a de l'argent, celui-ci répond que «l'important n'est pas l'argent mais l'amour». Après qu'elle ait chassé le vieillard, survient un jeune homme timide et pauvre. La jeune fille le retient par une danse, brusquement interrompue par les malfaiteurs. Un horrible mandarin s'avance alors et se met à danser avec la jeune fille. Au terme de la progression de ses manifestations érotiques, il finit par renverser celle-ci, mais au moment où il va la posséder, les trois malfaiteurs interviennent, se jettent sur lui et, dans le lit, l'étouffent entre les oreillers. Toutefois le mandarin reprend des forces et, de ses yeux terribles, il fixe la jeune fille. Agressé à coups de couteau par les mal-

faiteurs, l'homme étonnant se jette de nouveau sur la jeune fille. Les complices le pendent, mais le mandarin tombe du gibet improvisé. La jeune fille éloigne alors les malfaiteurs pour s'unir au mandarin. Mais, juste à cet instant, ce dernier ressent l'effet de ses blessures et meurt.

Manon opéra en cinq actes et six tableaux de J. Massenet, sur un livret de H. Meilhac et Ph. Gille, tiré du roman du même nom de l'abbé Prévost (1731). Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 19 janvier 1884. *Manon* marque indiscutablement un moment important dans l'histoire de l'opéra romantique français, non seulement par ses qualités musicales et théâtrales, le refus de l'effet et de la facilité, mais aussi parce que le langage mélodique et harmonique raffiné de Massenet prépare, sous bien des aspects, le climat qui présidera à la naissance des œuvres de Debussy et Ravel. Une *Manon*, œuvre de D. Auber sur un livret confus d'E. Scribe (1856), avait précédé celle de Massenet; après ce dernier, Puccini écrira une → *Manon Lescaut*, sans toutefois éclipser la renommée de l'opéra français. Le premier, Massenet avait en effet su saisir dans le célèbre roman de l'abbé Prévost les traits psychologiques les plus sensibles de la conscience bourgeoise de l'époque, en faisant de Manon et du chevalier Des Grieux deux personnages sans précédent dans le théâtre lyrique français. Si *Carmen* de Bizet fait entrer le réalisme à l'opéra, *Manon* en marque l'aboutissement, en tant qu'expression la plus accomplie — d'un goût typiquement français — du naturalisme musical. Quatrième œuvre de Massenet écrite dans la forme traditionnelle de l'opéra-comique (les récitatifs parlés s'insérant dans la musique), elle devint, en quelques années, une des œuvres lyriques les plus représentées en Europe. Le 1er juin 1919, dans la seule ville de Paris, on en fêta la millième représentation. Malgré le succès des opéras composés par la suite, — parmi lesquels on compte un autre chef-d'œuvre, → *Werther* — Massenet se sentit toujours tout particulièrement attaché à *Manon*, au point de revenir dix ans plus tard sur le sujet avec une œuvre délicieuse en un acte, *le Portrait de Manon* (1894). Résumé de l'action. ACTE I. La cour d'un relais de poste, à Amiens. Le sergent Lescaut (*baryton*), accueille à sa descente de diligence sa cousine Manon (*soprano*), qu'il doit conduire dans le couvent où ses parents ont décidé de la placer, à cause de son caractère frivole. Un jeune étudiant, Des Grieux (*ténor*) profite de l'absence momentanée du sergent pour aborder Manon. C'est le coup de foudre. Ils décident de s'enfuir pour Paris, en profitant d'une voiture demandée par le vieux Guillot de Morfontaine (*ténor*), qui projetait lui-même d'enlever Manon. ACTE II. L'appartement de Des Grieux et Manon à Paris. Le jeune homme lit à Manon une lettre adressée à son père, par laquelle il lui demande de consentir à leur mariage. Mais ce dernier a décidé de l'obliger à rompre sa liaison scandaleuse et, pour ce faire, il a engagé le sergent Lescaut et lui a donné l'ordre de faire enlever son fils et de le ramener à la maison. Lescaut arrive en compagnie du comte de Brétigny (*baryton*) déguisé en gendarme, et feint de demander des comptes à Des Grieux à propos de sa liaison avec sa cousine et lui enjoint de l'épouser. Pendant ce temps, à part, Brétigny offre à Manon sa protection, amour, richesse et vie facile. Troublée, Manon finit par accepter. Après le départ de Lescaut et de Brétigny, Des Grieux s'éloigne pour aller poster sa lettre adressée à son père. Manon reste seule; la misère lui fait peur et, bien qu'avec douleur, elle décide d'abandonner son aimé. Des Grieux revient et raconte à Manon un rêve d'espérance et d'amour qu'il a fait, les yeux grands ouverts. Le bruit d'une violente dispute trouble soudain la sérénité des amants. Des Grieux, malgré l'opposition de Manon, prise d'un remords subit d'avoir accepté l'offre de Brétigny, sort pour calmer les esprits, mais les soi-disants adversaires l'entraînent vers une voiture fermée. ACTE III, SCENE I. Cours-la-Reine, un jour de fête populaire. On entend au loin une musique de danse. C'est le ballet de l'Opéra, que Gallot a fait venir dans la rue pour plaire à Manon, qui en avait exprimé le désir à Brétigny. Survient alors le comte Des Grieux *(basse)*. Il est venu à Paris, dit-il à Brétigny, pour voir son fils, qui s'est retiré au séminaire de Saint-Sulpice. A l'annonce de cette nouvelle, Manon se sent troublée. ACTE III, SCENE II. Le parloir de Saint-Sulpice. Un chœur de dévôts loue la ferveur des prédications de Des Grieux. Puis survient le père de celui-ci, qui exhorte son fils à bien réfléchir avant de se vouer définitivement à la vie monastique, puis il s'éloigne. Mais le jeune Des Grieux a déjà pris sa décision, pour oublier Manon dont le souvenir le trouble encore. Soudain celle-ci apparaît et, en des termes passionnés, elle lui rappelle leur amour. A cette évocation Des Grieux, repris par l'ancienne flamme, s'enfuit avec son aimée. ACTE IV. Salle de jeu à l'hôtel de Transylvanie. Des Grieux tente la fortune, poussé par sa passion pour Manon et la soif de richesses et de plaisirs de celle-ci. Mais, à l'issue d'une partie jouée contre Guillot, celui-ci l'accuse d'avoir triché, avec la complicité de Manon. Tous deux sont arrêtés par la maréchaussée. Toutefois, le comte Des Grieux, qui survient à ce moment, réussit à faire libérer son fils, mais Manon est emmenée en prison. ACTE V, SCENE I. La route du Havre. Lescaut, qui a vainement tenté de faire évader Manon de la prison, vient informer Des Grieux que celle-ci sera déportée; il a toutefois corrompu une sentinelle de l'escorte qui devrait favoriser sa fuite. ACTE V, SCENE II. Manon descend la pente d'une colline et, dans un ultime effort, elle étreint Des Grieux; mais, épuisée désormais par les souffrances, elle est mourante. Elle expire dans les bras de son amant, en évoquant la douceur de leurs amours tragiques. Principaux airs • Acte I : Manon, *Je suis encore tout étourdie*; Lescaut, *Ne bronchez pas, soyez gentil*; Des Grieux et Manon, *Nous vivrons à Paris* • Acte II : Manon, *Adieu notre petite table*; Des Grieux, *En fermant les yeux, je vois là-bas* • Acte III : *Manon, Est-ce vrai? Grand merci!* Des Grieux, *Ah! Fuyez douce image*; Des Grieux et Manon, *N'est-ce plus ma main que cette main presse?* • Acte V : Des Grieux et Manon, *Manon, tu pleures.*

Manon Lescaut drame lyrique en quatre actes de G. Puccini. Au livret, tiré du roman de l'abbé Prévost (1731), collaborèrent, en différentes mesures, M. Praga et D. Oliva, puis R. Leoncavallo, G. Giacosa, L. Illica, et G. Ricordi lui-même. C'est donc avec raison que ce livret ne porte pas de nom d'auteur. Première représentation : Turin, théâtre

Regio, 1er février 1893. *Manon Lescaut* marque les débuts de Puccini comme auteur d'opéras, et sa protagoniste est la première de ses héroïnes charmantes et douloureuses destinées à une si grande popularité. Avec *Manon Lescaut* Puccini définit également les caractères psychologiques et stylistiques fondamentaux de son théâtre, qui s'affirmeront pleinement dans → *la Bohème.* Le musicien connaissait la *Manon* de Massenet, qui avait triomphé à Paris neuf ans auparavant. Mais son interprétation du personnage était si différente — sa Manon était beaucoup plus passionnée que coquette — qu'il ne se sentit pas découragé par l'inévitable confrontation. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se déroule dans la première moitié du XVIIIe siècle, en France d'abord, puis en Amérique. ACTE I. Le jeune chevalier Des Grieux (*ténor*), alors qu'il est en train de faire la cour à quelques jeunes filles sur la place de la poste, à Amiens, aperçoit soudain Manon (*soprano*), qui vient de descendre de la diligence avec son frère, Lescaut (*baryton*), et tombe amoureux d'elle. Ayant su que le vieux Géronte (*basse*), personnage influent, aime Manon et s'apprête à l'enlever, les deux jeunes gens prennent la fuite ensemble. ACTE II. Manon, séduite par les richesses de Géronte, vit dans la maison de celui-ci, mais parfois elle pense à Des Grieux, qu'elle a abandonné. Ce dernier apparaît soudain un jour, et les deux amants décident de s'enfuir ensemble à nouveau, non sans avoir pris de l'argent et des bijoux à Géronte. Surpris par ce dernier, Des Grieux et Lescaut, survenu dans l'intervalle, se sauvent, tandis que Manon est arrêtée. ACTE III. Intermezzo instrumental. Dans une caserne, au Havre, Lescaut a vainement tenté de sauver sa sœur; dans la file des déportées qui vont s'embarquer pour l'Amérique se trouve Manon. Puisqu'elle ne peut être sauvée, Des Grieux s'embarque comme mousse sur le bateau. ACTE IV. Sur une lande désolée près des confins de la Louisiane, Manon, qui a pu se sauver du bagne, et Des Grieux se sont arrêtés, épuisés et mourants de soif. Des Grieux s'éloigne pour aller chercher de l'eau, mais à son retour, Manon meurt dans ses bras. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Des Grieux, *Tra voi, belle, brune e bionde*; Des Grieux, *Donne non vidi mai* • Acte II : Manon, *In quelle trine morbide*; Manon, *l'ora, O Tirsi*; Manon et Des Grieux, *Tu, amore? Tu... O tentatrice!*; Des Grieux, *Ah! Manon, mi tradisce* • Acte III : Des Grieux, *Ah, non vi avvicinate!...* • Acte IV : Manon, *Sola... perduta... abbandonata.*

Mariage secret, Le → Matrimonio segreto, Il

Martha *oder Der Markt von Richmond,* opéra-comique en quatre actes de F. Flotow, sur un livret de W. Friedrich, tiré de la pantomime-ballet de Venoy de Saint-Georges *Lady Henriette, ou la Servante de Greenwich.* Première représentation : Vienne, théâtre Kärntnertor, 25 novembre 1847. C'est la seule œuvre dont on se souvienne encore de ce compositeur aux effets théâtraux faciles, mais non dépourvu de qualités mélodiques, ce qui lui procura une grande notoriété parmi ses contemporains. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I, TABLEAU I. L'Angleterre, sous la reine Anne. La riche Lady Henriette (*soprano*), pour échapper à l'ennui sans remède qui l'afflige, malgré la cour assidue d'un gentilhomme d'âge mûr, sir Tristan (*basse*), et l'allègre compagnie de son amie Nancy (*contralto*), a une étrange idée. Elle-même et Nancy, déguisées en servantes, se rendront en compagnie de Tristan au marché de Richmond, pour offrir leurs services. ACTE I, TABLEAU II. Le marché est fort animé. Le shériff rappelle aux servantes que les arrhes versées par les maîtres les engageront pour une année. Lady Henriette, sous le nom de Martha, et Nancy sous celui de Betsy, sont choisies par deux frères, Lionel (*ténor*) et Plumkett (*baryton*). ACTE II. Arrivées dans la ferme des deux jeunes gens, Martha et Betsy refusent de servir. Plumkett, le plus énergique des deux frères, se dispute avec Betsy, tandis que le sentimental Lionel brûle pour Martha, qui éprouve à son tour une certaine attirance pour lui. ACTE III. Les deux jeunes femmes se sont enfuies; mais durant une partie de chasse, elles sont reconnues par Lionel et Plumkett, qui revendiquent leurs droits. Tristan les fait arrêter. Lionel conjure vainement Martha de dire la vérité. ACTE IV. Henriette, repentie, se rend chez Lionel. Elle lui offre sa main, en lui révélant qu'elle a découvert qu'il est le fils du comte de Derby, injustement banni du royaume. Mais Lionel la repousse; c'est Martha qu'il aime et non la lady. Alors Henriette transforme le parc de son château en marché de Richmond et, à nouveau déguisée en servante, elle le reconquiert. Nancy et Plumkett, qui ne cessaient de se disputer, se réconcilient finalement. PRINCIPAUX AIRS • Acte I, Henriette, *The last rose of summer* (chanson populaire irlandaise) • Acte III : Lionel, *Ach so fromm.*

Martyre de saint Sébastien, Le mystère en cinq actes de C. Debussy, sur un texte poétique en français de G. D'Annunzio. Première représentation : Paris, théâtre du Châtelet, 22 mai 1911. D'Annunzio, qui avait écrit le «mystère» sur la suggestion d'Ida Rubinstein, s'était adressé, dans un premier temps, au compositeur Roger-Ducasse, pour le mettre en musique. Après le refus de celui-ci, D'Annunzio s'adressa alors à Debussy, qui accepta volontiers la proposition et écrivit la partition avec beaucoup de célérité. Le *Martyre de saint Sébastien* revêt une particulière importance dans l'évolution du langage musical de Debussy. Le chœur, à peine utilisé dans Pelléas, a ici un rôle prépondérant. Le personnage de Sébastien, représenté, selon une conception païenne, comme un éphèbe, valut à l'œuvre les foudres de l'Eglise et sa mise à l'index. Le rôle, à la fois parlé et dansé, eut comme première interprète Ida Rubinstein. Ecrit dans un français archaïque, le *Martyre* prend son inspiration dans le théâtre du Moyen Age. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. A Rome. Les jumeaux Marc et Marcellin, attachés à deux colonnes, vont être exécutés. A l'invitation réitérée du préfet à sacrifier aux dieux, ils ont opposé un refus, prêts à verser leur sang en témoignage de leur foi chrétienne. Sébastien, commandant des archers, les contemple en silence, tandis que la mère et les sœurs des jumeaux sont en larmes. Soudain, Sébastien déclare approuver l'attitude de ces derniers. Ses archers blêmissent, mais son exemple entraîne la famille des martyrs, qui se proclame chrétienne. ACTE II. Sept magiciennes sont en train d'adorer autant de divinités disparates. Sébastien apparaît et parle de la foi nouvelle, semant le trouble dans l'assistance. ACTE III. L'Empereur promet à Sébastien — son préféré parmi ses officiers — toutes sortes d'honneurs. Mais Sébastien loue le

Seigneur, l'Unique, et jette à terre le simulacre que lui a offert l'Empereur. ACTE IV. Attaché au tronc d'un laurier, Sébastien attend d'être — comme l'a ordonné l'Empereur — transpercé par les flèches des archers. Ceux-ci répugnent à s'exécuter mais Sébastien les encourage doucement. Quand il meurt, les archers, bouleversés, regrettent leur acte et se repentent. De pieuses femmes déposent Sébastien sur une litière. ACTE V. Accompagnée par une hymne chantée par un chœur de martyrs et d'anges, l'âme de Sébastien s'élève vers le jardin des béatitudes.

Maschere, Le (les Masques) comédie lyrique en un prologue et trois actes de P. Mascagni, sur un livret de L. Illica. Première représentation : elle eut lieu simultanément à Milan, Venise, Vérone, Naples, Turin, Gênes et Rome, le 17 janvier 1901. Par cette œuvre, Mascagni tenta de se laver de l'accusation de vulgarité et d'effets faciles qui entachait ses créations précédentes, en écrivant une partition plus élaborée sur le plan de l'instrumentation et de l'harmonie, dont le sujet s'inspire de la commedia dell'arte. En fait, seule l'ouverture est restée populaire. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Rosaura (*soprano*) aime Florindo (*ténor*) mais Pantalone (*basse*) veut lui faire épouser le capitaine Spaventa (*baryton*). Grâce à l'intervention de tous les masques, le péril est conjuré et les amoureux peuvent désormais convoler en justes noces.

Masnadieri, I (les Brigands) opéra en quatre actes de G. Verdi, sur un livret de A. Maffei, d'après la tragédie du même nom de Schiller. Première représentation : Londres, Her Majesty's Theater, 22 juillet 1847. En dépit, parfois, du manque d'équilibre entre les parties, cette œuvre, qui prend place entre *Macbeth* et *Jérusalem* (remaniement des *Lombardi alla prima crociata*), «est une des (...) plus intéressantes et des mieux inspirées des œuvres écrites durant les années où Verdi composait dans une continuité obsessionnelle» (C. Osborne). RÉSUMÉ DE L'ACTION. PREMIERE PARTIE. Carlo de Moor (*ténor*), fils aîné du comte Massimiliano, est un jeune homme aux nobles sentiments, mais son caractère exubérant l'a conduit à mener une vie déréglée, loin de sa famille. Son frère cadet Francesco (*baryton*), faux et méchant, a poussé ses parents à le maudire et à le déshériter. Ayant perdu tout espoir de jamais revenir dans la maison paternelle, Carlo jure de se venger et se met à la tête d'une bande de criminels qui répandent la terreur dans les bois de la Bohême. Pendant ce temps, Francesco, non seulement menace l'honneur et la vie de sa cousine Amalia (*soprano*), fiancée de Carlo, mais avec la complicité du valet Arminio (*ténor*), il fait croire au vieux comte de Moor (*basse*) que Carlo a été tué, de sorte qu'Amalia, désormais libérée de sa promesse, peut l'épouser. A l'annonce de cette nouvelle le comte Massimiliano tombe évanoui. Francesco en profite pour l'enfermer dans la tour et répandre le bruit de sa mort. DEUXIEME PARTIE. Amalia, qui s'est enfuie de la salle où Francesco et ses invités sont en train de banqueter, prie agenouillée et invoque le secours de Carlo. Dans la forêt, Carlo pense aussi avec nostalgie à sa fiancée et à la maison paternelle. Mais soudain les brigands viennent l'avertir qu'un millier d'hommes d'armes cernent la forêt. Tous se préparent au combat. TROISIEME PARTIE. Amalia, qui s'est enfuie du château et s'est réfugiée dans la forêt, se trouve soudain face à face avec Carlo, qu'elle croyait mort. Après avoir eu quelque peine à le reconnaître, elle se jette dans ses bras. Dans la tour solitaire le vieux comte a survécu grâce à Arminio qui, pris de remords, lui a apporté chaque jour un peu de nourriture. Carlo assiste involontairement à la scène pitoyable, s'émeut, libère son père et jure de le venger. QUATRIEME PARTIE. Francesco, bouleversé par un horrible rêve où le sang coule, fait appeler le pasteur Moser (*basse*), mais aux objurgations de celui-ci, il répond en blasphémant Dieu et ses lois. Le matin suivant, les brigands font irruption dans la forêt, pour reprendre leur chef. Amalia supplie Carlo de la mettre à mort de sa propre main; celui-ci, en proie à une fureur folle, n'hésite pas à poignarder son aimée, avant de prendre le chemin du gibet pour expier ses crimes. PRINCIPAUX PASSAGES • Première Partie : Carlo, *O mio castel paterno... Nell'argilla maledetta* ; Francesco, *La sua lampada vitale*; Massimiliano et Amalia, *Carlo! io muoio* • Deuxième Partie : Amalia et Chœur, *Tu del mio Carlo al seno... Carlo vive?... O caro accento*; Carlo, *Di ladroni attorniato* • Troisième Partie : Amalia et Carlo, *T'abbraccio, o Carlo*; Carlo, *Ti delusi, o Amalia*; Carlo et Chœur, *Giuri ognun* • Quatrième Partie : Francesco, *Pareami che sorto da lauto convito*; Moser et Francesco, *M'hai chiamato in quest'ora*; Massimiliano et Carlo, *Come il bacio d'un padre amoroso.*

Mathis der Maler (Mathis le peintre) opéra en sept tableaux, paroles et musique de P. Hindemith. Première représentation : Zurich, Stadtheater, 28 mai 1938. La composition de cette œuvre occupa Hindemith pendant plusieurs années; elle marque le passage de la première manière, rigidement polytonale, à un style de contrepoint énergique et constructif qui rappelle Bach, et à une ambiance archaïque. Cet opéra est aussi le résultat d'une crise sur le plan théorique, qui avait amené Hindemith à opposer au dodécaphonisme de Schoenberg une théorie basée sur «un nouveau système planétaire total engendré par un son unique qui, semblable à la monade de Pythagore, comprend en soi, par une sorte de synthèse à priori, toute la série infinie des sons» (Magnani). On comprend donc comment, en fonction d'une semblable théorisation musicale, Hindemith ait choisi, comme modèle de l'artiste et de sa fonction sociale et éthique dans le monde, la figure mystérieuse et mystique du peintre médiéval Matthias Grünewald. RÉSUMÉ DE L'ACTION. TABLEAU I. En Allemagne, à l'époque des révoltes paysannes et de la guerre civile qui ont fait suite au schisme luthérien. Dans la paix de la maison des Antonins, sur le Main, Mathis (*baryton*) est en train de peindre des saints, lorsque soudain font irruption dans le cloître le chef des paysans insurgés, Hans Schwalb (*ténor*), blessé et traqué, avec sa fille Regina (*soprano*). En voyant la fresque que Mathis est en train de peindre, il s'étonne que, dans un monde déchiré par les conflits et empoisonné par les injustices, il y ait encore des hommes qui puissent rester à l'écart, détachés de la réalité, derrière l'écran protecteur de l'art. Mathis est troublé par ces paroles; résolu à aider Schwald et sa fille, il leur donne son cheval. Quand surviennent des cavaliers avec, à leur tête, Schaumberg (*ténor*), à la recherche du rebelle, il avoue avoir aidé celui-ci à fuir; lui-même se déclare sous la protection du car-

dinal Albert de Brandebourg (*ténor*), puis part pour Mayence. TABLEAU II. A Mayence, Albert de Brandebourg est l'objet de pressions contradictoires de la part des catholiques et des luthériens. Il est en compagnie du doyen du chapitre von Pommersfelden (*basse*), de Wolfgang Capito (*ténor*), son conseiller privé, et de Riedinger (*basse*), un riche bourgeois accompagné de sa fille Ursula (*soprano*), lorsque se présente Mathis. Ursula, qui est amoureuse de Mathis, reproche à celui-ci sa longue absence. Survient Schaumberg, qui reconnaît Mathis et l'accuse d'avoir fait échouer la capture de Schwald. Mathis ne dissimule pas son état d'esprit à son archevêque; il se sent du côté des opprimés et ne peut concevoir qu'au milieu de tant de souffrances il puisse continuer à peindre sans prendre parti. Pommersfelden voudrait le faire arrêter, mais le cardinal ordonne de le laisser partir. TABLEAU III. Luther a adressé une lettre au cardinal par laquelle il l'exhorte à prendre femme et à transformer l'archevêché en principauté. Capito verrait d'un bon œil un mariage d'Albert avec Ursula; la dot très substantielle de cette dernière pourrait contribuer à remplir les caisses de l'Etat. Riedinger invite sa fille à se soumettre, pour le bien de la cause luthérienne. Ursula est troublée. A l'apparition de Mathis, elle éclate en protestations d'amour pour celui-ci. Mais Mathis, le cœur déchiré, ne peut y répondre. Il s'est voué à la cause de ceux qui souffrent; il doit partir pour la guerre. TABLEAU IV. Königshofen. Les paysans rebelles ont occupé la ville; ils se livrent au pillage et à la débauche. Ils ont capturé le comte et la comtesse de Helfenstein. Le comte est pendu et la comtesse violée. Mathis, qui se trouve dans la ville, prend la défense de cette dernière, et Schwalb lui vient en aide. Le chef des rebelles est rempli d'amertume par les excès qui sont commis. La bataille reprend et les révoltés sont écrasés. Schwalb est tué et Mathis, fait prisonnier, va être emmené, lorsque la comtesse intervient pour le sauver. Mathis reste avec Regina, qui vient de perdre son père, prostrée par la douleur. TABLEAU V. Mayence. L'archevêque Albert est décidé à ne pas se marier, mais Capito insiste et introduit Ursula. Le prélat est très étonné; comment Ursula peut-elle être disposée à accepter un tel marché? La jeune fille implore son pardon. Albert annonce alors sa décision irrévocable : il renoncera au gouvernement des âmes pour se retirer dans un ermitage. TABLEAU VI. Odenwald. Mathis console Regina, toujours désespérée par la mort de son père. Le peintre a une vision. Il lui semble être saint Antoine, tenté par la richesse, la puissance, la luxure, la science et la force. Saint Paul, sous les traits du cardinal Albert, l'exorte à retourner à la peinture, ce don que Dieu lui a donné. TABLEAU VII. Revenu à Mayence, Mathis a été absorbé par une intense période de création, dont il sort épuisé. Près de lui, gît Regina mourante, veillée par Ursula. La parabole du peintre est accomplie. Albert vient lui offrir sa maison. Mais Mathis refuse le don. Désormais il se sent définitivement seul, et quittera Mayence en emportant avec lui le souvenir des choses qu'il a aimées.

Matrimonio segreto, Il (le Mariage secret) opéra bouffe en deux actes de D. Cimarosa, sur un livret de G. Bertati, tiré de la comédie *The Secret Marriage* (1766) de Colman et Garrick et du roman *Sophie, ou le Mariage secret* (1768), de Madame Riccoboni. Première représentation : Vienne, Burgtheater, 7 février 1792. Vers la fin de 1791, Cimarosa, revenant de Russie, reçut des propositions à ce point généreuses de la part de l'empereur d'Autriche, Léopold II, qu'il accepta de s'arrêter à la cour de Vienne. Avec la collaboration de G. Bertati, auteur vénitien qui avait déjà écrit des livrets pour Anfossi, Paisiello, Guglielmi et d'autres encore, Cimarosa, à la requête de Léopold, termina rapidement la partition du *Matrimonio segreto.* On connaît le succès retentissant de la première représentation et le fait, sans précédent, que l'empereur en redemanda une autre en bis, intégrale, pour le soir même. La fortune du *Matrimonio segreto* — un des opéras bouffes italiens les plus célèbres qui nous soient restés — survécut à l'éclipse de l'opéra-comique du XVIII^{e} siècle qui, au début du XIX^{e} siècle, à côté des premiers chefs-d'œuvre du romantisme, apparaissait irrémédiablement démodé. Les meilleurs chanteurs de la nouvelle génération s'y essayèrent : la Malibran, Rubini, Lablache, Tamburini, pour ne citer que les plus célèbres. Personne peut-être mieux que Stendhal n'apprécia et ne mit en lumière la grâce, la mesure, l'élégance exquise de l'histoire d'amour entre Paolino et Carolina. Sous le rapport de la forme, le *Matrimonio segreto* respecte toutes les règles du vieux dramma giocoso : l'air bipartite (andante - allegro), le duo, le trio, le quatuor, le concertato, et ainsi de suite. Mais avec une liberté d'expression et une constante vitalité. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Paolino (*ténor*) et Carolina (*soprano*) gardent le secret sur leur récent mariage, dans la crainte de déclencher le courroux du père de Carolina, Geronimo (*basse bouffe*), qui a fait fortune et, de ce fait, désire donner ses filles à des maris titrés. Dans le but d'apaiser à l'avance Geronimo, Paolino réussit à convaincre son ami Robinson (*basse*), un comte anglais ruiné et chasseur de dot, à demander la main de la sœur aînée de Carolina, Elisetta (*soprano*). Quand celle-ci apprend que son prétendant est noble, elle commence à prendre des airs de comtesse, s'attirant les sarcasmes de sa sœur. La contagion de l'atmosphère nuptiale gagne leur tante, la veuve Fidalma (*mezzo-soprano*), qui avoue à Elisetta son intention de se remarier, sans toutefois lui révéler le nom de l'élu (qui se trouve être Paolo!). Les choses se compliquent quand Robinson se présente pour faire sa demande en mariage. A la vue de Carolina, il la préfère immédiatement à Elisetta. Ainsi non seulement Paolo perd-il un allié, mais il se trouve devant une situation qui fait naître en lui le démon de la jalousie, même si Carolina ne veut pas entendre parler du comte. Elisetta, blessée dans sa vanité, convaincue que la décision du comte est le résultat d'obscures manœuvres de Carolina, critique âprement sa sœur. Fidalma tente vainement de ramener le calme. Geronimo est décontenancé par les querelles de famille dans lesquelles on veut le faire entrer et auxquelles, sa surdité aidant, il ne comprend pas grand chose. ACTE II. Le comte confie à Geronimo qu'il est fermement décidé à épouser Carolina, quitte à renoncer à la moitié de la dot. Satisfait de cet arrangement, Geronimo ne voit plus aucun obstacle à l'union entre Robinson et Carolina. Paolino recourt alors à l'aide de Fidalma, laquelle interprétant à sa façon ce que lui dit Paolino, s'imagine que ce dernier

partage ses sentiments. Carolina surprend Paolino avec Fidalma, dans une attitude involontairement compromettante, et se croit trahie. Pendant ce temps Elisetta, attirée par le comte qui cherche vainement à se rendre odieux à ses yeux, réussit à convaincre Geronimo, avec l'aide de Fidalma, qu'il faut enfermer Carolina dans un couvent. Au moment où la malheureuse tente d'expliquer au comte la complexité de la situation, elle est surprise avec lui par toute la famille. Après une explication clarificatrice entre les deux époux, ceux-ci décident de fuir ensemble, seul moyen, leur semble-t-il, de résoudre les équivoques. La nuit de la fuite, Elisetta, convaincue que sa sœur devrait s'enfuir avec Robinson, appelle tous les membres de la famille à être les témoins de la conduite de Carolina, mais celle-ci se présente... avec Paolino ! Geronimo accorde volontiers son pardon à Carolina et à son mari, et tout finit pour le mieux puisque Robinson consent à épouser Elisetta. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Geronimo, *Udite, tutti udite*; Fidalma, *E vero che in casa*; Carolina, *Perdonate signor mio* • Acte II : Paolino, *Pria che spunti in ciel l'aurora.*

Mavra opéra bouffe d'I. Stravinski, sur un livret de B. Kochno, d'après la *Petite Maison de Kolomna*, nouvelle en vers de Pouchkine. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 3 juin 1922. En 1921, dans une lettre ouverte à Diaghilev, Stravinski exposa les motifs pour lesquels la musique de Tchaïkovski devait être considérée comme profondément russe, de même que comme un témoignage d'une époque et d'un art de vivre disparus. *Mavra*, qui tire son inspiration musicale de Tchaïkovski ainsi que de l'opéra italianisant de Glinka — auquel on doit l'usage constant d'airs et de formes fermées —, est un hommage au XIX[e] siècle russe et, en même temps, la satire mordante de l'opéra de ce même siècle et de la tragédie wagnérienne. RÉSUMÉ DE L'ACTION : la jeune Paracha (*soprano*) profite de la mort de sa vieille servante pour en présenter une nouvelle à sa mère (*contralto*), qui n'est autre que son amoureux, un hussard (*ténor*) déguisé en femme. Surpris par la mère pendant qu'il est en train de se raser, le hussard est contraint à la fuite.

Médée opéra en trois actes de L. Cherubini, sur un livret de F.-B. Hoffmann. Première représentation : Paris, théâtre Feydeau, 13 mars 1797. Le mythe de la vengeance de la magicienne avait déjà plus d'une fois été mis en musique, depuis le *Jason* de F. Cavalli (1649), mais toujours dans les limites permises par l'aspect domestique du drame de la jalousie. Cherubini, qui déjà n'avait à sa disposition qu'un livret peu heureux, ne put, puisqu'il composait pour la scène du théâtre Feydeau, faire usage de récitatifs chantés, ceux-ci étant le monopole de l'Académie nationale de musique, l'Opéra. La lacune fut comblée en 1854 par le compositeur allemand F. Lachner, qui mit en musique les dialogues de *Médée*. Malgré ces limites, *Médée* est une œuvre capitale de l'histoire de l'opéra, qui mérita l'admiration de Beethoven, Weber, Schumann, Wagner et de Brahms, pour qui elle représentait «le plus haut sommet de la musique lyrique dramatique». Sa musique, en s'éloignant des structures habituelles du XVIII[e] siècle dans le traitement des parties vocales et en exigeant un orchestre renforcé, est caractérisée par des modes d'expression fortement accentués et inspirés par une vision unitaire du drame. En chantant le terrible déploiement des vengeances de Médée et la présence constante de la menace de l'épilogue fatal, Cherubini ouvre la voie, d'une façon austère et consciente, aux thèmes et aux solutions formelles de l'opéra tragique du XIX[e] siècle. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet repose sur le mythe de Médée, qui a inspiré bon nombre de tragédies, d'Euripide à Corneille. ACTE I. A Corinthe, devant le palais de Créon (*basse*), Glauce (*soprano*), fille du roi, et Jason (*ténor*), qui a conquis en Colchide la Toison d'Or, avec l'aide de Médée (*soprano*) — laquelle l'a suivi à Corinthe et lui a donné deux enfants — vont se marier. Ils craignent la colère de la magicienne, qui ne se résigne pas à l'abandon. Créon ordonne alors que Médée soit exilée immédiatement. Restée seule avec Jason, dont elle constate la froideur, Médée profère des menaces obscures. ACTE II. Dans une aile du palais, près du temple de Junon, Médée, accompagnée de la servante Neris, obtient de Créon de rester un jour encore à Corinthe. ACTE III. Médée fait apporter par ses enfants et Neris (*mezzo-soprano*) un cadeau mortel à Glauce. Décidée à tuer ses enfants, elle hésite cependant à le faire en les revoyant. De hauts cris provenant du château annoncent la mort de Glauce. Poursuivie par la foule, Médée se réfugie avec ses enfants et Néris dans le temple. Mais elle en sort peu après, suivie des Euménides (les Furies), brandissant un poignard baigné dans le sang de ses enfants. A Jason anéanti, elle crie qu'elle va l'attendre sur les rives du Styx, puis elle met le feu au temple. Pendant que la foule s'enfuit, Médée disparaît au milieu des flammes. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Médée, *Dei tuoi figli la madre* • Acte II : Neris, *Solo un pianto.*

Medium, The opéra en deux actes, paroles et musique de G. C. Menotti. Première représentation : théâtre Barrymore, New York, 8 mai 1946, puis à Broadway. Œuvre directe, à la mélodie facile, comme les autres œuvres lyriques de l'auteur, *The Medium* dut son succès à son habile présentation théâtrale. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se situe aux Etats-Unis, en 1946. Mrs Flora (*contralto*) se fait passer pour médium. Ce faisant elle abuse ses clients, avec l'aide de sa fille Monica (*soprano*) et de Toby, un jeune muet que Flora a recueilli et qu'elle traite en esclave. Elle a fait apparaître aux époux Gobineau (*soprano* et *baryton*) le spectre de leur fille morte. Durant une séance de spiritisme, elle a un cauchemar qu'elle attribue aux complots de Toby. Terrorisée, elle révèle alors sa supercherie aux Gobineau, qui se refusent à la croire. En proie à l'alcool et au délire, considérant Toby comme le responsable de ses malheurs, elle l'abat à coups de revolver.

Mefistofele (Méphistophélès) opéra en un prologue, quatre actes et un épilogue, paroles et musique de A. Boito, d'après le *Faust* de Goethe. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 5 mars 1868. Librettiste de qualité et compositeur passionnément wagnérien, Boito cultivait depuis des années l'ambitieux projet d'écrire un *Faust*, dont la musique serait une médiation entre l'esprit allemand et le lyrisme de l'opéra italien. Ses idées étaient toutefois plus appréciées des littéraires de la Scapigliatura milanaise que des musiciens. Quand *Mefistofele* fut monté à la Scala, grande fut l'attente, non dépourvue toutefois

d'une forte tension polémique. L'œuvre, très longue, avec d'amples développements symphoniques, tomba à plat le premier soir. Les représentations suivantes furent divisées en deux parties, données séparément en deux soirées, sans meilleur résultat. Boito la retira alors, la remania de telle manière que, sept ans après, *Mefistofele* fut accueilli avec enthousiasme au Théâtre communal de Bologne (1875), accueil confirmé six ans plus tard à la Scala, dirigée par F. Faccio, par un succès définitif. RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE. Méfistofele (*basse*) propose un pari au Ciel : il prétend emporter en enfer l'âme du vieux savant Faust (*ténor*). Le pari est accepté. ACTE I, SCENE I. Francfort. Le peuple se livre aux réjouissances pascales. Faust, accompagné de son élève Wagner (*ténor*), remarque qu'ils sont suivis par un religieux d'aspect sinistre. ACTE I, SCENE II. Tandis que Faust se prépare à lire l'Evangile, le religieux, qui n'est autre que Mefistofele, se présente à lui, et lui offre de satisfaire son moindre désir pourvu qu'il accepte, en échange, de lui donner son âme. Faust accepte le pacte. ACTE II, SCENE I. Faust, redevenu jeune, fait la cour à Margherita (*soprano*), tandis que Mefistofele fait le galant auprès de la vieille Marta (*contralto*). Margherita se laisse convaincre d'administrer un somnifère à sa mère pour passer une heure d'amour avec Faust. ACTE II, SCENE II. Au pied du Brocken, Mefistofele et Faust assistent au sabbat des sorcières. Faust est troublé par une vision dans laquelle Margherita lui apparaît le cou rayé de sang. ACTE III. Margherita est en prison pour avoir empoisonné sa mère et étouffé l'enfant né de sa liaison coupable; elle délire. Faust vient pour la libérer, mais la jeune femme le renie en invoquant le pardon céleste. ACTE IV. Sabbat classique. Faust et Hélène de Troie (*soprano*) s'aiment, symbole de la fusion de l'esprit classique avec l'esprit romantique. EPILOGUE. Faust est de nouveau dans son cabinet; fatigué, déçu, il désire la mort. Contre les tentations de Mefistofele, il invoque Dieu le père et se réfugie derrière le rempart de l'Evangile. Le Ciel exulte, tandis que Mefistofele, vaincu, s'abîme dans les profondeurs de la Terre. PRINCIPAUX PASSAGES • Prologue : Mefistofele, *Ave Signor* • Acte I : Faust, *Dai campi, Dai prati*; Mefistofele, *Son lo spirito che nega* • Acte II : Mefistofele, *Ecco il mondo* • Acte III : Margherita, *L'altra notte in fondo al mare*; Margherita et Faust, *Lontano, lontano* • Acte IV : Faust, *Forma ideal, purissima* • Epilogue : Faust, *Giunto sul passo estremo.*

Meistersinger von Nürnberg, Die (les Maîtres chanteurs de Nuremberg) opéra en trois actes, livret et musique de Richard Wagner. Première représentation : Munich, Théâtre royal, 21 juin 1868. De toutes les œuvres de Wagner, c'est la seule qui ne soit pas tragique. Le début de la conception, les premières notes et ébauches remontent à 1845, tout de suite après → *Tannhäuser*, dont elle constitue, à certains égards, le pendant sur le plan comique. Dans les *Meistersinger* aussi, le nœud de l'intrigue est constitué par des joutes entre chanteurs; mais ces derniers, qui proviennent de la classe des artisans, organisés en corporations, se sont donné des règles très rigides de métrique et de construction mélodique, à appliquer surtout dans les tournois. Durant les épreuves, les transgressions étaient relevées par des commissaires dont la sévérité était fonction de l'élévation du grade auquel aspirait le concurrent. Dans l'opéra, le conflit entre le commissaire Beckmesser et le poète Walter von Stolzing symbolise le choc habituel entre la nécessité du renouvellement et la force conservatrice d'une critique qui s'en tient aux règles codifiées. Hans Sachs représente le juste milieu : parfait représentant des gloires de la vieille école, il est conscient des nécessités qui conditionnent l'évolution de l'art et sont à l'origine du renouvellement des styles. Sachs, poète cordonnier, est une figure historique illustre, le symbole de l'âge d'or des chanteurs de Nuremberg au XVI^{e} siècle. Wagner, dans les lettres qu'il écrivait à Louis II de Bavière, aimait s'identifier à lui, de même que le roi se reconnaissait dans l'instinctif Walther von Stolzing. Dans la première rédaction de l'œuvre, le ton satirique était plus marqué. Par exemple, le personnage qui devint finalement Beckmesser aurait dû s'appeler Hans Lick (allusion au critique Hanslick, partisan de Brahms et opposé à Wagner). Durant la longue gestation, les motifs immédiats de polémique s'émoussèrent pour donner lieu à une vision plus vaste et plus complexe, dans laquelle le monde des «meistersinger» assume une valeur exemplaire. La première rédaction du texte est de 1862, la partie musicale — sauf l'ouverture — fut terminée en 1866-1867. C'est, musicalement, l'œuvre la plus sereine de Wagner, affirmation de l'esprit germanique dans sa féconde imagination artistique, au sens goethéen de l'expression, réaction contre les atmosphères dangereuses et exaspérées de Tristan et de son chromatisme délirant qui avait atteint les limites de la désagrégation tonale. Dans les *Meistersinger*, la tonalité est réaffirmée dans ses solides bases constructives, à commencer par le majestueux do majeur par lequel débute l'ouverture, et le leitmotiv est traité d'une façon claire, en référence directe aux personnages, sans symbolismes ambigus. RÉSUMÉ DE L'ACTION: ACTE I. A Nuremberg, dans l'église Sainte-Catherine, le noble Walther von Stolzing (*ténor*) rencontre Eva (*soprano*), fille de l'orfèvre et maître chanteur Veit Pogner (*basse*), dont il est amoureux. Il lui demande si elle est fiancée. C'est Magdalene (*contralto*), nourrice et accompagnatrice de la jeune fille, qui lui répond que celle-ci est destinée à être l'épouse du vainqueur du concours poétique et musical qui se déroulera le lendemain. Pendant ce temps, les maîtres chanteurs se réunissent dans l'église, parmi lesquels Pogner et le secrétaire municipal Beckmesser (*baryton*), qui aspire à la main d'Eva. Walther, après avoir demandé quelques éclaircissements à l'apprenti David (*ténor*), demande à faire partie de la corporation. Après avoir expliqué qu'il s'est formé en lisant Walther von der Vogelweide, Walther von Stolzing se soumet à l'épreuve de chant avec une chanson sur l'amour, tandis que Beckmesser, chargé de la fonction de censeur, marque au tableau les infractions aux règles. Le chant inspiré de Walther, rebelle à toute règle, provoque l'indignation des maîtres chanteurs, qui repoussent sa candidature, malgré l'avis favorable de Hans Sachs (*baryton*), maître chanteur cordonnier, qui a deviné le trésor de poésie que recèle l'esprit du jeune homme. ACTE II. La veille de la fête de la Saint-Jean, peu après le coucher du soleil. Dans une rue, entre les maisons de Sachs et de Pogner, David parle avec Magdalene; les autres apprentis se

moquent de lui car ils savent qu'il en est amoureux. Sachs, en train de faire un ressemelage, est enivré par le parfum des jasmins. Eva, de retour d'une promenade, apprend l'échec de Walther. Elle en est déçue à un point tel que Sachs s'aperçoit de son amour pour Walther et décide, lui qui avait caressé secrètement le dessein de l'épouser, de renoncer à son projet et de favoriser le mariage des deux jeunes gens. Walther survient peu après et s'isole avec Eva; puisque désormais toute probabilité de victoire s'est éloignée, il ne leur reste plus qu'à fuir ensemble, avec la complicité de la nuit obscure. Mais Sachs veille; il ruine le projet du jeune couple en éclairant la rue. Survient Beckmesser, qui entonne une sérénade adressée à Eva. Cette fois-ci, c'est au tour de Sachs de jouer les censeurs, en ponctuant les erreurs du chanteur de sonores coups de marteau sur son enclume. Beckmesser, furibond, est alors pris à partie par David, hors de lui, convaincu que la sérénade était destinée à Magdalene. Les voisins, réveillés en sursaut par le tintamarre, sortent de leurs maisons et une grande confusion règne, jusqu'à ce que le son de la corne du veilleur de nuit ne vienne fort opportunément ramener les esprits au calme. ACTE III, TABLEAU I. Dans sa boutique, Sachs accueille d'un air bonhomme David, lequel voudrait se faire pardonner le pandemonium déchaîné durant la nuit, et vient lui présenter ses vœux de bon anniversaire. Puis, resté seul, Sachs médite sur la folie humaine. Entre Walther, qui vient lui raconter un beau rêve qu'il vient de faire. Sachs lui suggère de s'en servir comme sujet de la chanson à présenter au concours, et l'aide à en écrire le texte. Tous deux s'étant éloignés, Beckmesser entre dans la boutique et s'empare du feuillet, convaincu qu'il s'agit du texte de la chanson que Sachs présentera le lendemain. Sachs, qui l'a surpris, décide de le mettre à l'épreuve; il lui offre le feuillet et l'autorise à s'en servir. Beckmesser s'éloigne. Puis arrive Eva qui, après un entretien avec Sachs, est émue par sa bonté. Walther réapparaît et le vieux Sachs, accomplissant sereinement sa dernière renonciation, bénit l'amour qui lie les jeunes gens. TABLEAU II. Au dehors, la foule se rassemble pour assister aux épreuves du concours. Les corporations d'artisans apparaissent, accueillies par des applaudissements et des danses. En dernier arrivent les maîtres chanteurs, et tous entonnent, en l'honneur de Sachs le bien-aimé, l'hymne de la Réforme, dont il est l'auteur. Sachs déclare ouvert le concours. Beckmesser est le premier à se présenter. Tout le monde rit en entendant l'interprétation maladroite de la chanson que lui a donnée Sachs. Beckmesser accuse Sachs de l'avoir trompé. Celui-ci répond que le véritable auteur de la chanson est Walther, dont le chant, cette fois-ci, déchaîne les applaudissements et obtient la victoire. Eva le couronne, puis dépose la guirlande sur la tête de Hans Sachs qui, avec le peuple tout entier, élève un hymne à l'art allemand. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Prélude; Walther, *Am stillen Herd in Winterszeit*; Walther, *So rief der Lenz in den Wald* • Acte II : Sachs, *Wie duftet doch der Flieder* • Acte III : Sachs, *Wahn! Wahn!* Eva, Walter, Sachs, David, Magdalene, *Seelig wie die Sonne* : danse des apprentis; Chœur, *Wacht auf, es nahet gen dem Tag*; Walther, *Morgenlicht leuchtend.*

Meurtre dans la cathédrale → Assassinio nella cattedrale.

Mignon opéra-comique en trois actes d'A. Thomas, sur un livret de M. Carré et J. Barbier, inspiré par le roman de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* («les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister»). Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 17 novembre 1866. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Le jeune Wilhelm Meister (*ténor*) a racheté Mignon (*mezzo-soprano*), une jeune bohémienne maltraitée par le chef de la caravane. Celle-ci tombe amoureuse de son sauveur, tandis que celui-ci est attiré par l'actrice Filina (*soprano*). ACTE II. Près du théâtre où Filina est en train de jouer, Mignon confie à Lothar (*basse*) sa peine. Convaincu d'agir pour le bien de celle-ci, Lothar met le feu au théâtre. Mignon est sur le point de périr dans l'incendie lorsque Wilhelm parvient à la sauver, et se rend compte qu'il l'aime. ACTE III. En Italie, où elle a été emmenée encore souffrante de son épreuve, on découvre qu'elle est en réalité la fille du duc Cipriani, à qui elle avait été ravie lorsqu'elle était petite. Maintenant Mignon pourra vivre dans le pays mystérieux qui lui était apparu si souvent en rêve, heureuse auprès de son vieux père et de l'homme qu'elle aime. PRINCIPAUX AIRS : Mignon, *Connais-tu le pays?* • Acte II : Wilhelm, *Adieu, Mignon*; Filina, *Je suis Titania* • Acte III : Wilhelm, *Elle ne croyait pas.*

Mireille opéra en trois actes de Ch. Gounod, sur un livret de M. Carré, tiré de *Mireio,* roman en vers, en provençal, de F. Mistral. Première représentation (dans la version en cinq actes) : Paris, Théâtre-Lyrique, 19 mars 1864. Gounod la réduisit à quatre actes la même année, et la nouvelle version fut représentée le 16 décembre 1865. L'auteur de *Faust* a trouvé pour *Mireille* des accents d'une extraordinaire délicatesse lyrique, qui révèlent le côté peut-être le plus authentique de sa nature de mélodiste, exprimée en quelques pages sensibles et pathétiques qui caractérisent la protagoniste et le milieu qui l'entoure. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. En Provence, dans la douceur de l'air printanier, les paysannes chantent des chansons d'amour. Mireille (*soprano*), la jolie fille du riche Ramon (*basse*), courtisée par tous les jeunes gens de l'endroit, est amoureuse du pauvre Vincent (*ténor*), qui l'aime passionnément. ACTE II. La meilleure amie de Mireille, Taven (*mezzo-soprano*) avertit celle-ci que son père veut la marier au riche Ourrias (*baryton*). Mireille avoue alors à son père son amour pour Vincent mais, inflexible, celui-ci lui déclare que jamais il ne consentira aux noces de sa fille avec un misérable. ACTE III. Jaloux de Vincent, Ourrias le blesse gravement. Taven court avertir Mireille. A pied, avec tous ses bijoux, Mireille se précipite sous le soleil brûlant vers le sanctuaire des Saintes-Maries, pour leur offrir tout ce qu'elle possède afin que Vincent guérisse. Sous la chaleur, Mireille continue à marcher, jusqu'au moment où elle s'affaisse et meurt

Moïse et Aaron → Moses und Aron.

Moïse et Pharaon *ou le Passage de la mer Rouge,* opéra sacré en quatre actes de G. Rossini, sur un livret français de E. de Jouy et L. Balocchi. Première représentation : Paris, théâtre de l'Opéra, 26 mars 1827. Avec *Moïse* Rossini donna sa structure définitive à une des œuvres lyriques «italiennes»

écrites avec le plus de conscience et de soin. Sous le titre de *Mosè in Egitto*, sur un livret écrit par A.L. Tottola — incapable notoire, bien qu'il fût le «poète» obligé des théâtres de la ville —, l'opéra avait été représenté une première fois à Naples, au théâtre San Carlo, le 5 mars 1818. De cette représentation, qui obtint un grand succès malgré le ridicule provoqué par une réalisation maladroite de la traversée de la mer Rouge, il nous est resté un compte-rendu de Stendhal frappé, contre toute attente, par la noblesse et la force évocatrice du chant du prophète. Stimulé peut-être par ce succès douteux, Rossini commença à revoir sa partition l'année suivante, en vue d'une future reprise, à laquelle il ajouta ce qui a été considéré comme le joyau de l'opéra, et que Verdi appela une «pyramide de mélodie» : la prière de Moïse et le chœur qui suit «*Dal tuo stellato soglio...*». Toutefois, dans la version parisienne des changements radicaux furent opérés. En outre, si à Naples l'opéra était proche de l'oratorio, à Paris ce fut plutôt un grand opéra dans les règles, au point qu'en hommage au goût français, Rossini avait introduit des danses, supprimées par la suite. *Moïse*, avec son vaste dessein et le langage simple et grandiose du prophète est, avec *Guillaume Tell*, une des œuvres par lesquelles Rossini repousse les frontières de l'ancien opéra et ouvre la voie à l'opéra romantique. Beaucoup de contemporains en furent conscients, comme Balzac et Berlioz, qui virent en *Moïse* une des plus hautes expressions du théâtre lyrique. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Dans le camp des Madianites, en Egypte. Hébreux et Madianites, esclaves en Egypte, élèvent vers l'Eternel une prière, afin qu'il leur soit permis de retourner dans leur patrie. Leur chef Moïse (*basse*) leur redonne courage. Il a envoyé son frère Eliezer (*ténor*) à Pharaon (*basse*) afin d'avertir celui-ci que, s'il libère les Hébreux, il pourra éviter la colère de l'Eternel, sur le point d'éclater. Eliezer revient avec sa sœur Marie (*mezzo-soprano*) et sa nièce Anaïde (*soprano*). Pharaon a donné son accord et, comme gage de sa parole, il a libéré Marie. Anaïde devra renoncer à celui qu'elle aime, Aménophis (*ténor*), fils de Pharaon, pour se consacrer à l'Eternel. L'apparition d'un arc-en-ciel est interprétée comme un signe de la protection de l'Eternel et, peu après, une voix d'en haut ordonne à Moïse d'aller recevoir ses lois. Ce sont les Douze Tables, qu'il sera chargé de présenter à son peuple. Après la consécration des premiers-nés, Anaïde, restée seule, est rejointe par Aménophis. Mais Anaïde est désormais liée par son serment envers l'Eternel, et Aménophis s'éloigne, en menaçant d'inciter son père à changer d'idée. Il revient en effet peu après, et annonce que Pharaon a donné l'ordre d'ajourner le départ des Hébreux. Moïse intervient en vain, rappelant que l'Eternel a menacé l'Egypte de la grêle et du feu. Aménophis va jusqu'à ordonner que Moïse soit mis à mort. Ce dernier est entouré et protégé par les siens, alors qu'arrive Pharaon. Le soleil disparaît soudain, et de profondes ténèbres s'étendent, qui remplissent de terreur les Egyptiens. ACTE II. Dans le palais royal, Pharaon, sa femme Sinaïde, Aménophis et toute la cour sont réunis, en proie à l'épouvante. Moïse se présente devant Pharaon, en compagnie d'Eliezer, à la demande du souverain. Ce dernier promet que si, Moïse réussit à faire dissiper les ténèbres, il rendra leur liberté aux Hébreux. Moïse invoque l'Eternel et la lumière resplendit à nouveau. ACTE III. Portique du temple d'Isis. Les Egyptiens sont en train de célébrer un rite en l'honneur de la déesse et du roi quand Moïse, avec Eliezer, Marie et Anaïde, se présente pour rappeler à Pharaon sa promesse. Le Grand-Prêtre intervient alors; il exige qu'avant de quitter l'Egypte Moïse et son peuple adorent Isis. Moïse refuse; Pharaon, parjure une fois encore, ordonne que les Hébreux, enchaînés, soient éloignés de Memphis. ACTE IV, TABLEAU I. Dans le désert, non loin de la mer Rouge, Aménophis est avec Anaïde, qu'il a enlevée. Encore une fois, il veut imposer à celle-ci de choisir entre lui et Dieu. Moïse apparaît, à la tête des Hébreux enchaînés, selon l'ordre donné par Pharaon. S'étant fait préciser les motifs de la dispute entre les deux jeunes gens, il laisse Anaïde libre de son choix. Après avoir longtemps hésité, celle-ci choisit la fidélité envers Dieu. Aménophis, irrité et affligé, s'éloigne. TABLEAU II. Sur le rivage de la mer Rouge, Moïse, devant son peuple, invoque l'Eternel pour qu'il tourne son regard vers eux. Un fracas lointain les avertit que Pharaon s'approche avec son armée. Il n'y a aucun moyen de salut pour les Hébreux, sans armes, sans abri et qui ne sauraient où fuir. Mais, à cet instant, les eaux de la mer Rouge s'écartent et laissent apparaître un passage pour les fugitifs, qui s'y engagent. Aménophis s'élance à leur poursuite avec ses guerriers, mais le passage se referme et les eaux engloutissent les Egyptiens. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Chœur, *Qual prodigio novel!*; Aménophis et Anaïde, *Ah! se puoi così lasciarmi* • ACTE II : Moïse, *Eterno! immenso! incomprensibil Dio!* • Acte III : tutti, *Mi manca la voce* • Acte IV : Anaïde, Marie, Eliezer, Moïse et Chœur, *Dal tuo stellato soglio* (prière).

Monsieur Bruschino → Signor Bruschino, Il.

Mort du cygne solo de danse sur une musique de C. Saint-Saëns, d'après *le Carnaval des animaux*. Première représentation : Saint-Pétersbourg, théâtre du Cercle de la noblesse, 1905, puis théâtre Mariinski, 1907. Chorégraphie de M. Fokine. La première interprète, Anna Pavlova, laissa son empreinte artistique dans ce bref solo, dans lequel Fokine, qui en était à ses premiers pas dans la création, sut exprimer l'essence de sa conception chorégraphique innovatrice. Après la Pavlova, les plus célèbres étoiles du théâtre lyrique ont fait de ce solo un morceau obligé de leur répertoire. RÉSUMÉ DE L'ACTION : en nocturne sur la scène vide, apparaît un cygne mourant qui, après quelques douloureuses évolutions, s'affaisse et reste à terre, ses ailes déployées.

Morte dell'aria tragédie en un acte de G. Petrassi, sur un livret de T. Scialoja. Première représentation : Rome, théâtre Eliseo, 24 octobre 1950. L'idée du sujet fut fournie aux auteurs par un vieux film documentaire français qui montrait une des premières tentatives utopiques de vol individuel, où l'on voyait «un petit homme avec un absurde vêtement-parachute entouré d'une foule hilare parmi laquelle fleurissaient hauts-de-forme et ombrelles ouvertes» s'écraser au sol. C'est précisément le ton utopique et détaché qui frappa Petrassi et qui lui inspira une de ses partitions les plus authentiques et les plus originales, dans laquelle le chœur, invisible, commente l'action, et passe au premier plan lors du final de compassion.

RÉSUMÉ DE L'ACTION : un homme se prépare à se lancer d'une tour métallique pour démontrer l'utilité d'un vêtement-parachute de son invention. Soudain il hésite; on dirait qu'il doute de l'issue de l'expérience. Mais les spectateurs sentent que l'homme ne renoncera pas, par fidélité envers sa foi. Vouloir à tout prix garder l'espérance lorsque la cause est désespérée est le seul moyen de rompre la solitude. Il se jette donc dans le vide, et se brise au sol, comme l'avait prédit, sceptique, le gardien de la tour.

Moses und Aron (Moïse et Aaron) opéra en trois actes, musique et livret d'Arnold Schoenberg; le texte du troisième acte n'a jamais été mis en musique. Première représentation : Zurich, Stadtheater, 15 juin 1957. Auparavant, une exécution de la partie centrale du deuxième acte, la «Danse autour du veau d'or», suivie d'une exécution bis intégrale devant les acclamations du public, avait eu lieu à Darmstadt, le 29 juin 1951. Par ailleurs, Radio Hambourg avait transmis les deux actes sous forme de concert. L'histoire est extraite du deuxième et du quatrième livre de Moïse, l'*Exode* et les *Nombres*. Depuis 1913, alors qu'il composait l'oratorio *l'Echelle de Jacob,* Schoenberg caressait l'idée d'écrire une œuvre pour le théâtre lyrique qui aurait comme thème la dispute entre Moïse et Aaron. Dès cette époque, le musicien avait pris conscience de ce qu'il y avait d'actuel dans cet épisode rapporté par la Bible : le contraste entre l'idéologie (sociale, religieuse, politique) et la mise en œuvre qui devrait la traduire dans les faits. Toutefois, ce n'est qu'en 1926 qu'il entreprit la rédaction du texte; en 1930, il commença à en composer la musique, terminant avec une célérité inhabituelle, en 1932, la partition du premier et du deuxième acte. Le troisième acte en resta au texte, auquel le musicien fit subir des refontes au rythme de ses repentirs. Cet opéra grandiose apparaît comme le couronnement de l'expérience humaine, artistique et morale de Schoenberg. Le contraste entre l'idéologie et l'action tourmenta le musicien pendant toute sa vie. Moïse est le dépositaire de l'Idée pure, absolue, qui lui vient d'un Dieu «non représentable». Il possède l'Idée, mais il ne peut la communiquer, faute d'un langage adéquat. Aaron qui en dispose, lui, trahit l'Idée dès qu'il veut traduire celle-ci en action. Schoenberg prit conscience que cette contradiction, manifeste dans la Bible même, évoquait celles qui se faisaient jour dans l'histoire contemporaine : «Sur le plan éthique et social, les événements politiques de l'époque montraient justement, déjà dans les années entre les deux guerres, comment le passage à l'action rendait ambiguë toute idée de liberté, de civilisation et de progrès humain. Révolution et réaction tendaient à se confondre de plus en plus dans une dangereuse équivalence de termes, de positions idéologiques qui, dans la pratique, se projetaient sur leurs opposés.» (Rognoni). Aussi Schoenberg s'arrêta-t-il sur les paroles de Moïse qui terminent le deuxième acte : «O parole, parole, tu me manques!», même s'il était clair que le troisième acte ne pouvait se terminer qu'avec la mort d'Aaron. Schoenberg avait cherché une solution à ce dilemme également dans un drame en prose, *Der biblische Weg* («le Chemin biblique»), écrit en 1926-27, dont l'action se déroule dans la Palestine moderne où, sous les traits de Max Aruns, le fondateur du nouvel Etat d'Israël, il avait tenté de fondre et de concilier Moïse et Aaron. Toute la partition de l'œuvre est construite sur une série unique, utilisée sur les douze transpositions des quatre variantes — série de base, récurrence, renversement, récurrence du renversement — mises en relation «circulaire» entre elles. La mise en œuvre scénique et musicale de *Moses und Aron* exige une grande masse chorale subdivisée en de nombreuses voix (récitants et chanteurs), pour aboutir à un double-chœur à douze parties, un groupe fourni de solistes, en plus des deux protagonistes, un corps de ballet et un orchestre aux vastes proportions. «On parvient ainsi à une utilisation totale des moyens instrumentaux et vocaux qui permet d'obtenir, dans une œuvre *engagée*, la pénétration expressive du langage la plus intense et la plus variée, où le caractère vocal de la musique s'élève jusqu'à l'épique (...) et où Schoenberg atteint la plus haute synthèse de son expérience artistique» (Rognoni). RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Moïse *(voix de récitant)* est en prière devant le buisson ardent, lorsque la voix de l'Eternel l'exhorte à libérer le peuple d'Israël et à le conduire vers la Terre Promise. Mais Moïse craint de ne pas être à la hauteur de la tâche. «Ma langue est maladroite, dit-il, je puis penser, mais non parler.» Mais l'Eternel lui enjoint d'aller retrouver son frère Aaron *(ténor)* : celui-ci sera la parole de Moïse, comme Moïse sera la parole de l'Eternel. Moïse obéit et révèle à son frère la mission qui les attend. Les deux frères se présentent alors au peuple. Les Hébreux sont désorientés. Où est le Dieu qu'ils doivent vénérer? Qui est-il? Comment est-il? Mais Aaron accomplit des prodiges d'éloquence et le peuple, subjugué, s'agenouille et se met à prier l'Eternel. INTERMEZZO. Un chœur exprime le désarroi du peuple Hébreu, car Moïse a disparu. Où est-il, où est son Dieu? Où est l'Eternel? ACTE II. Au pied du mont Sinaï, le peuple attend depuis quarante jours le retour de son guide. L'inquiétude s'accroît. Les soixante-dix Anciens sont alarmés. Le peuple réclame ses dieux, le désordre grandit. Aaron cède : peut-être, dit-il, Moïse s'est-il trop approché de l'Eternel et a-t-il été foudroyé. Que le peuple retourne donc à ses dieux et qu'il «laisse s'éloigner l'Eternel». Le peuple amène au devant de la scène le veau d'or et s'abandonne à une orgie effrénée qui ne prend fin que lorsque tous s'écroulent à terre, épuisés. C'est alors qu'apparaît Moïse, descendu de la montagne, terrible dans sa colère. Un violent anathème suffit pour faire disparaître le veau d'or. Maintenant les deux frères sont face à face. Le peuple, affirme Moïse, «doit saisir la pensée. C'est d'elle seule qu'il vit.» Mais Aaron rétorque qu'il faut se rendre compréhensible au peuple «en s'adaptant à lui». Moïse est envahi par le doute et, dans un accès de colère, il brise les Tables de la Loi. Puis il s'affaisse, brisé et s'exclame : «O parole, parole, comme tu me manques!» ACTE III. (Non mis en musique). Moïse s'est imposé à nouveau au peuple, en le reconduisant au Dieu invisible, omniprésent, omnipotent. Aaron est enchaîné et tente encore de se justifier : il devait parler au cœur du peuple, il devait donc s'adresser à lui par images. Mais Moïse n'a plus de doutes; Aaron a remplacé la parole par l'image, il a englouti le peuple dans le contingent au lieu de l'élever vers l'absolu. Le peuple Hébreu est élu pour servir la pensée de Dieu; il ne pourra jamais se mêler à d'autres peuples, et c'est

dans le désert qu'il sera invincible. Qu'Aaron soit libéré, et qu'il vive, s'il le peut. Mais Aaron ne peut vivre dans la liberté; après quelques pas, il tombe foudroyé.

Nabucco (contraction de Nabuchodonosor) drame lyrique en quatre actes de G. Verdi, sur un livret de T. Solera. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 9 mars 1842. Dans cet opéra, comme dans celui qui le suivra, *I* → *Lombardi alla prima crociata* Verdi aborde des thèmes patriotiques qui ne sont pas sans rappeler aux Italiens leur situation dans leur propre pays, et qui vont être perçus comme une incitation à secouer le joug de l'étranger et à s'unir pour former une nation libre et indépendante. «*Nabucco* n'est pas le drame de personnages, mais une fresque chorale statique, où c'est le peuple hébreu dans sa masse qui atteint le plus haut niveau de l'efficacité scénique et du lyrisme» (Mila). On ne peut néammoins sous-estimer le relief vocal et la qualité de l'expression conférés par Verdi aux protagonistes et, surtout, à Abigaille, authentique soprano dramatique, qui se voit gratifiée d'une des meilleures pages (récitatif d'une vigueur inusitée, cavatine d'inspiration vaguement bellinienne, cabalette d'une brûlante intensité) que Verdi ait composée pour la voix de soprano. Résumé de l'action. ACTE I. Réunis dans le temple de Salomon, à Jérusalem, les Hébreux et les Lévites se lamentent sur le sort du peuple d'Israël vaincu par Nabucco (*baryton*). Le grand-prêtre Zaccaria (*basse*) réconforte les fidèles; Fenena (*soprano*, mais plus souvent *mezzo-soprano*), fille de Nabucco, — dont Ismaele (*ténor*), neveu de Sedecia, roi de Jérusalem, est amoureux — est entre leurs mains et constitue un précieux otage. Tous deux sont sur le point de s'enfuir par une porte secrète. Mais voici qu'Abigaille (*soprano*),— qui passe pour être une fille de Nabucco mais qui n'est en réalité qu'une esclave —, amoureuse repoussée d'Ismaele, fait son entrée dans le temple, à la tête d'un groupe de guerriers babyloniens déguisés en Hébreux. D'autres Hébreux, traqués par des soldats assyriens, cherchent en vain refuge dans le Temple. Le roi lui-même apparaît sur le seuil. Zaccaria lève son poignard sur Fenena, mais Ismaele arrache celle-ci à la mort. Nabucco ordonne alors le sac de la ville. ACTE II. Rentrée à Babylone, Abigaille découvre un document que le roi tenait caché, qui lui révèle sa véritable origine. Elle est bouleversée, mais n'en continue pas moins à méditer sa vengeance contre Fenena. Appuyée par le grand-prêtre de Belo, elle se prépare à mener à bien ses projets ambitieux, quand Nabucco, qui arrive inopinément, se saisit de la couronne et se proclame seul roi et dieu unique. A l'énoncé de ces paroles blasphématoires, la foudre éclate au-dessus de lui; atterré, il sent qu'une force surnaturelle arrache la couronne de sa tête, dont promptement Abigaille s'empare pour la poser sur la sienne, comme symbole du pouvoir. ACTE III. Dans le palais royal de Babylone, Abigaille, assise sur le trône, reçoit l'hommage des grands du royaume. A peine Nabucco est-il entré, l'air égaré, qu'elle lui dérobe par traîtrise le sceau royal, qui va lui permettre de rendre exécutoire le décret qui condamne à mort tous les Hébreux prisonniers — y compris Fenena, qui s'est convertie — réunis sur les rives de l'Euphrate. Réconfortés par Zaccaria, ceux-ci pleurent le beau pays perdu d'Israël. ACTE IV. Enfermé dans le palais royal, Nabucco, sachant que sa fille chérie Fenena va monter au supplice, s'agenouille comme s'il était guidé par l'inspiration divine, pour implorer la pitié du dieu des Hébreux. Entre alors un groupe de guerriers qui lui sont restés fidèles et qui, heureux de l'avoir retrouvé, le suivent pour l'aider à récupérer sa couronne et à libérer sa fille. Fenena et les autres condamnés sont prêts pour le supplice, quand surviennent Nabucco et ses hommes. Après avoir brisé l'idole de Belo et libéré les prisonniers, le roi s'unit aux Hébreux pour exalter la gloire de Yahvé et la liberté retrouvée, tandis qu'Abigaille, qui s'est empoisonnée, demande pardon à Fenena avant d'expirer, et forme des vœux pour ses noces avec Ismaele, qu'elle n'a pas cessé d'aimer. Principaux passages • Acte I : Symphonie. *Tremin gl'insan* • Acte II : Abigaille, *Ben' io t'invenni... Anch'io dischiuso il giorno... Salgo già del trono aurato*; Zaccaria, *Tu sul labbro dei veggenti*; Tutti, *S'appressan gli istanti*; Nabucco, *Chi mi toglie il regio scettro?* • Acte III : Nabucco et Abigaille, *Donna chi sei?* Chœur, *Va, pensiero, sull'ali dorate*; Zaccaria et chœur, *Oh, chi piange?* • Acte IV : Nabucco, *Dio di Giuda!... O prodi miei, seguitemi.*

Nerone tragédie en quatre actes, paroles et musique de A. Boito. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 1er mai 1924. L'idée de composer un Néron s'était déjà présentée à l'esprit de Boito alors qu'il composait *Mefistofele*; il la reprit plus tard et termina le texte, qui fut publié en 1901. La partition, laissée inachevée par l'auteur, fut portée à son terme par A. Smareglia et V. Tommasini à la demande de Toscanini, qui en dirigea la première représentation. Résumé de l'action : Simon Mago (*baryton*) pour conquérir l'esprit de Néron (*ténor*), bouleversé par son matricide, lui fait apparaître la déesse protectrice des défunts; en réalité cette dernière est Asteria (*soprano*), amoureuse de l'empereur. Ayant découvert la supercherie, Néron, furieux, ordonne la destruction de l'autel du temple. Puis, pour se moquer cruellement du mage, il ordonne à celui-ci de voler dans le cirque. L'imposteur, pour ne pas se démasquer accepte, mais il ourdit un complot : quelques instants avant son exhibition, ses complices allumeront un incendie. Néron, informé du projet, ne fait rien pour empêcher ce crime, car il est décidé à en rendre responsable les chrétiens. Les flammes font rage. La voûte du cirque s'écroule, ensevelissant avec les chrétiens Rubria (*mezzo-soprano*), la noble prêtresse qui avait tenté de fondre le culte de Vesta avec celui de Jésus.

Neues vom Tage (Nouvelles du jour) opéra en deux actes de Paul Hindemith, sur un texte de M. Schiffer. Première représentation : Berlin, Kroll Theater, 8 juin 1929. Comme *Aller et retour* (1927), cette œuvre est représentative du mouvement musical, pictural et littéraire appelé Nouvelle Objectivité (Neue Sachlichkeit), né en réaction contre l'expressionnisme. Le sujet de *Neues vom Tage* est une «chronique» amère, décrite avec une froideur calculée, dans un langage polytonal rude et anguleux, basé sur différentes formes du contrepoint. Résumé de l'action. ACTE I. Laura (*soprano*) et Edoardo (*baryton*), de retour de leur voyage de noces, se disputent furieusement pour un motif banal. Edoardo en arrive à menacer Laura avec un revolver. Tous deux décident alors de demander le divorce et se rendent au bureau

de l'état civil, où ils rencontrent deux couples qui viennent de divorcer. Ceux-ci leur révèlent que pour accélérer la procédure de leur divorce, ils ont intérêt à s'adresser à l'agence «Universo» qui mettra à leur disposition un employé qui se fera surpendre en flagrant délit d'adultère avec Laura. Le directeur de l'agence «Universo», le baron d'Houdoux (*basse*), confie le soin de mener à bien l'entreprise au jeune et séduisant Hermann (*ténor*). Celui-ci s'acquitte de sa tâche avec un tel enthousiasme qu'Edoardo, devenu fou furieux, finit par être arrêté. Laura se lassera vite des prétentions excessives d'Hermann, qui est licencié par son patron. ACTE II. Edoardo et Laura sont prêts pour la réconciliation. Le baron décide alors de profiter de la situation en leur proposant d'être les acteurs d'une pièce de théâtre qui relatera les péripéties de l'histoire qu'ils viennent de vivre. Le spectacle est monté, mais Edoardo et Laura n'entendent pas continuer leur rôle d'acteur; d'autres les remplaceront. Tous deux s'éloignent en s'étreignant, tandis que sur le fond s'allument les annonces lumineuses des journaux d'une grande ville. Tous les présents lisent à haute voix les nouvelles du jour.

Nez, Le (*Nos*) opéra en trois actes et un épilogue de D. Chostakovitch, sur un livret de E. Zamiatine, G. Jonin, A. Préis et du compositeur, tiré de la nouvelle du même nom de N. Gogol. Première représentation : Léningrad, au Petit Théâtre, le 12 janvier 1930. L'œuvre est une satire mordante de toutes les bureaucraties et de tous les conformismes, depuis ceux de l'époque de Nicolas I^er^ (chez Gogol) à ceux du monde nouveau des Soviets. La musique de Chostakovitch, anguleuse et frémissante, imprégnée de nouveautés du XX^e^ siècle, est la caricature des conventions lyrico-dramatiques et académiques chères au stalinisme triomphant. L'œuvre, rapidement disparue de la scène, n'y réapparut qu'en 1970. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. A Saint-Pétersbourg, le major Platon Kovaliov (*baryton*) offense son barbier Ivan Jakovlevitch (*basse*). TABLEAU I. Plus tard, le barbier trouve un nez dans un morceau de pain. Epouvanté, il décide de s'en débarrasser. TABLEAU II. Le long du fleuve, un agent de la circulation remarque son comportement et l'invite à le suivre. TABLEAU III. Pendant ce temps Kovaliov, qui s'éveille, se retrouve sans nez et sort de chez lui dans l'espoir de le récupérer. TABLEAU IV. Dans la cathédrale de Kazan, Kovaliov rencontre son Nez (*ténor*) en uniforme de Conseiller d'Etat mais, malgré ses suppliques, le Nez fait semblant de ne pas le reconnaître. ACTE II. Kovaliov décide de faire passer une annonce dans le journal. TABLEAU V. Dans le bureau des annonces tout le monde se moque de lui. TABLEAU VI. Rentré chez lui, il se convainc qu'il est le jouet d'hallucinations. TABLEAU VII. Pendant ce temps, à un relais de poste, le Nez est par chance capturé. ACTE IIII. TABLEAU VIII. Redevenu un pur et simple nez, il est ramené à Kovaliov, mais on ne réussit pas à le remettre à sa place. La générale Podtocina (*soprano*) dont la fille (*soprano*) a été l'objet des hésitantes attentions de Kovaliov, repousse l'accusation d'être responsable des malheurs de ce dernier. INTERMEZZO. La foule se confond en mouvements divers en voyant Kovaliov sans nez. EPILOGUE. TABLEAU IX. A son réveil, Kovaliov trouve son nez revenu à sa place. Au cours d'une promenade, il se permet le luxe de se gausser de la générale Podtocina et d'inviter dans son appartement une belle marchande ambulante.

Nina pazza per amore, La opéra en deux actes de G. Paisiello, sur un livret tiré de la comédie en français *Nine ou la Folle par amour* de J. Marsollier des Vivetières. Première représentation : Caserte, Théâtre royal, 25 juin 1789. Cette œuvre connut, dès la première représentation, un succès extraordinaire qui se répéta, dans l'Europe entière, pendant toute la première moitié du XIX^e^ siècle. La célèbre lamentation de l'héroïne («Il mio ben quando verrà...»), et la douceur de son égarement, plutôt que folie, auquel participent avec tristesse ceux qui l'entourent, garda longtemps sa fascination, à une époque où une grande partie de la musique d'opéra du XVIII^e^ siècle était tombée dans l'oubli. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. La gouvernante Elisa (*soprano*) raconte les faits : Nina (*soprano*) aimait Lindoro (*ténor*) mais le comte, son père (*basse*), préféra pour sa fille un prétendant plus riche. Lindoro, à l'issue d'un duel avec son rival, fut laissé pour mort. Depuis lors, Nina est restée en proie à une douce folie. Ayant perdu le souvenir de tout ce qui est étranger à Lindoro, elle passe ses journées dans l'attente de l'être aimé. Quand l'heure à laquelle il avait l'habitude d'arriver est passée, elle revient en soupirant à la maison, dans l'attente du lendemain. Tous, y compris son père plein de repentir, désespèrent de la voir guérir un jour; seul le précepteur Giorgio (*basse*) espère encore. ACTE II. Lindoro revient, guéri. Accueilli comme un fils par le père de Nina, il va s'attacher patiemment, bien qu'avec quelque perplexité au début, à ramener Nina à la raison. Lentement celle-ci revient à elle, reconnaît Lindoro et s'abandonne dans ses bras. AIR PRINCIPAL
• Acte I : Nina, *Il mio ben quando verrà.*

Noces, Les scènes chorégraphiques russes, en quatre tableaux, pour voix, quatre pianos et percussion, d' I. Stravinski. Première représentation : Paris, théâtre de la Gaîté-Lyrique, 13 juin 1923 (Ballets russes de Diaghilev). Chorégraphie : B. Nijinska. Décors : N. Gontcharova. Orchestre sous la direction d' E. Ansermet. L'extraordinaire partition de Stravinski veut exprimer, à l'aide d'un langage sonore au rythme martelant, obsessionnel, la signification du rythme nuptial, entendu non comme événement religieux mais comme rite primitif. *Les Noces* eurent une composition longue et laborieuse. Commencées en 1917, elles ne furent terminées qu'en 1923. RÉSUMÉ DE L'ACTION. TABLEAU I. Dans sa maison, la mariée, selon l'antique tradition russe, défait sa tresse, symbole de la pureté et en enlève les rubans, symbole du lien qui l'unissait à sa mère. Pendant que ses amies la coiffent, la mariée, que ces dernières s'efforcent de consoler, pleure la liberté qu'elle va perdre et la séparation d'avec sa mère. TABLEAU II. Dans la maison du marié, le père transmet à son fils la protection de la maison et le soin de la terre. La mère manifeste sa jalousie à l'égard de sa bru. Arrivent des amis en quête de bénédiction. TABLEAU III. L'épouse se dirige vers l'église : une prière est adressée à saint Côme, patron des forgerons, afin qu'il fasse à l'intention des époux «une chaîne pour la vie et pour la mort, pour les jours où l'on rit et pour ceux où l'on pleure». Le cortège s'ébranle et les «maîtres de la cérémonie» apportent la dot de l'épouse.

TABLEAU IV. Après un pantagruélique banquet de noces, on prépare le lit nuptial, symbole de la continuation de l'espèce.

Noces de Figaro, Les → Nozze di Figaro, Le.

Norma tragédie lyrique en deux actes (généralement subdivisés en quatre tableaux) de V. Bellini, sur un livret de F. Romani, d'après une tragédie de A. Soumet et L. Belmontet. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 26 décembre 1831. Accueillie plutôt froidement le premier soir, l'œuvre fut chaleureusement applaudie durant les représentations qui suivirent. Avec *Norma*, Bellini atteint le sommet de son lyrisme vocal, affirmant en même temps une force dramatique qui se révèle à la fois dans la majestueuse et incisive clarté des récitatifs et dans la solennité, tantôt hiératique et tantôt rythmiquement violente, de la masse du chœur qui, comme une grande fresque, sert de toile de fond à la tragédie. Le modèle de *Norma* exercera une grande influence sur les opéras qui viendront par la suite, à commencer par ceux de Verdi. Wagner, qui n'était certes pas tendre à l'égard des formes de l'opéra traditionnel, nourrissait une admiration sans bornes pour cette œuvre de Bellini. Il en dirigea lui-même l'exécution à Riga, en 1837. Il eut plus tard l'occasion de reconnaître que la première idée pour la structure scénique musicale de la mort d'Yseult lui fut suggérée par l'invocation de Norma «Deh, non volerli vittime», qui précède l'intense progression du concertato final, lorsque Norma monte au bûcher avec Pollione. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'action se déroule en Gaule, à l'époque de l'invasion romaine et a pour sujet la passion de Norma, prêtresse des Druides, pour le proconsul romain Pollione, dont elle a eu deux enfants. ACTE I, SCENE I. Dans la forêt sacrée des Druides, près du temple d'Irminsul, Pollione (*ténor*) rencontre son ami Flavio (*ténor*). Il lui avoue être tombé amoureux d'une autre prêtresse, Adalgisa (*soprano*, traditionnellement remplacée par une *mezzo-soprano*), avec qui il voudrait s'enfuir à Rome. Surviennent ensuite, pour célébrer un rite, les guerriers gaulois, qui exhortent Norma (*soprano*) et son père Oroveso (*basso*), chef des Druides, à donner l'ordre d'exterminer les envahisseurs romains. Mais Norma, en tant qu'interprète de la volonté divine, déclare que le moment n'est pas encore venu. Le rite, qui se déroule au clair de lune, débute par l'air fameux «Casta diva» chanté par Norma, à laquelle répond le chœur. Calmé par la prêtresse, tous s'éloignent à sa suite dans le bois. Pollione revient alors pour rencontrer Adalgisa, à qui il renouvelle l'expression de son ardent amour et qu'il persuade de s'enfuir avec lui à Rome. ACTE I, SCENE II. L'intérieur de la maison de Norma. Pour rester seule, la prêtresse confie ses enfants à Clotilde (*mezzo-soprano*), lorsque survient Adalgisa. Celle-ci, qui ignore la liaison entre Norma et Pollione, met la prêtresse au courant de son amour et lui demande son aide. Norma a pour elle des paroles de compréhension, la délie de ses vœux et l'autorise à s'unir à l'homme qu'elle aime. Mais quand survient Pollione et que Norma vient à savoir que c'est lui l'homme aimé par Adalgisa, elle se répand en invectives contre le proconsul et sa rivale. ACTE II, SCENE I. Une autre partie de l'intérieur de la maison de Norma. Les deux enfants sont au lit, endormis. Norma voudrait les tuer, mais le sentiment maternel l'emporte et elle repose le poignard qu'elle avait à la main. Elle fait alors appeler Adalgisa, à qui elle va confier les enfants pour que celle-ci les emmène à Rome, car, restée seule, elle a l'intention de se tuer. Mais Adalgisa, désespérée, la retient et se propose d'abandonner Pollione et de le convaincre de revenir auprès de Norma. ACTE II, SCENE II. Lieu solitaire près du bois des Druides. Les guerriers demandent à Oroveso si l'heure de l'attaque est arrivée. Mais celui-ci les convainc encore une fois d'attendre l'oracle de Norma. ACTE II, SCENE III. Le temple d'Irminsul, avec l'autel. Norma pense que Pollione peut encore lui revenir, mais lorsque Clotilde lui révèle que celui-ci a décidé d'enlever Adalgisa et de s'enfuir à Rome, elle fait battre le rappel des guerriers pour qu'ils se livrent au massacre des Romains. Peu après Pollione est arrêté et amené au temple. Restée seule avec lui, Norma le supplie de lui revenir, mais Pollione lui répond qu'il préfère la mort. Norma rappelle alors les Druides et les guerriers, et ordonne que l'on prépare un bûcher pour brûler une femme parjure et traître aux siens. Pollione comprend et supplie Norma, à genoux, d'épargner Adalgisa. Mais, à la grande surprise de tous, c'est Norma elle-même qui se désigne comme la coupable et se dirige vers le bûcher, après avoir confié ses enfants à Oroveso. Pollione, rongé par le remords et subjugué par la grandeur d'âme de Norma, l'accompagne sur le bûcher. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Oroveso et Chœur, *Ite sul colle o Druidi*; Pollione, *Meco all'altar di Vener... Me protegge, me difende*; Norma, *Casta diva ... Ah! bello a me ritorna*; Adalgisa, *Sgombra è la sacra selva*; Adalgisa et Pollione, *Va', crudele, e al Dio spietato*; Adalgisa et Norma, *Sola, furtiva al tempio*; Norma, Adalgisa et Pollione, *Tremi tu? per chi?* • Acte II : Norma, *Dormono entrambi... Teneri figli*; Norma e Adalgisa, *Deh, con te li prendi*; Chœur, *Guerra, Guerra!* Norma et Pollione, *In mia mano alfin tu sei*; Norma, Pollione, Oroveso et Chœur, *Qual cor tradisti.*

Nouvelles du jour → Neues vom Tage

Nozze di Figaro, Le (les Noces de Figaro) comédie en musique en quatre actes de W.-A. Mozart, sur un livret de Lorenzo Da Ponte. Première représentation : Vienne, Burgtheater, 1er mai 1786. Le succès fut immédiat et extraordinaire, presque tous les morceaux durent être bissés. D'après ce que nous rapporte L. Da Ponte dans ses *Mémoires*, ce fut Mozart lui-même qui lui suggéra de tirer le sujet d'un livret du *Mariage de Figaro ou la Folle Journée*, comédie de Beaumarchais (1781) qui venait de s'imposer avec éclat à Paris. «Je conçus facilement, écrit Da Ponte, que l'immensité de son génie requérait un sujet étendu, multiforme, sublime.» Ce fut Mozart encore qui demanda que le nombre des airs fût réduit; et dans *les Noces* se succèdent différents duos, trios et concertati; en plus des airs célèbres de Figaro, de Chérubin et de la Comtesse, un air pour Basile et un pour Marcelline furent ajoutés in extremis, pour ne pas mécontenter les chanteurs. Toujours dans ses *Mémoires*, Da Ponte rapporte que la comédie de Beaumarchais, par sa brillante satire sociale, était considérée comme dangereuse, et que ce fut grâce à son art de la diplomatie, que Joseph II donna son consentement pour que l'œuvre fût représentée, moyennant promesse d'éliminer du texte les motifs

révolutionnaires, parmi lesquels figurait le passage le plus célèbre et le plus brûlant : l'accusation de Figaro contre la noblesse et son éloge du tiers état. Sur la base de ces déclarations de Da Ponte et en les admettant comme dignes de foi, on a beaucoup écrit à propos de la mesure dans laquelle *les Noces de Figaro* se différencient de l'esprit du *Mariage de Figaro.* On a fait remarquer que le Figaro de Mozart a perdu tout frémissement révolutionnaire, tout accent polémique. Par contre, on a observé que Mozart, à part le choix significatif du sujet, connaissait bien la condition de celui qui est soumis au pouvoir d'un patron arrogant, et qu'il fut lui-même un des premiers à tenter de se soustraire à l'emploi de courtisan, qui était la règle pour les musiciens du XVIIIe siècle. Et que la dignité de Figaro, même si elle n'est pas proclamée, est implicitement louée. C'est lui le héros — non burlesque — de l'œuvre, et il est digne de l'être par la courtoisie, la droiture et la franchise que lui prête le musicien. L'équilibre formel de la musique atteint le summum de la perfection «rationnelle» par son adhérence aux caractères et aux situations : structures vocales et instrumentales s'identifient en un jeu ininterrompu de correspondance harmonieuse entre texte et mélodie, entre scansion de la parole et rythme musical; les personnages donnent libre cours à leurs ruses, leur ingénuité ou leur balourdise qui filtrent à chaque réplique; et nous savons que cela était dans l'intention du musicien car, dès le début de leur collaboration, il exigea de Da Ponte qu'il donnât le maximum de relief aux caractères. Il en résulta un équilibre vocal et instrumental sans précédent, dans la richesse de la fantaisie et dans la variété mélodique, rythmique et harmonique, qui reflètent, avec une subtile pénétration, les transitions psychologiques des personnages. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Figaro (*basse*) et Susanna (*soprano*) ont obtenu de leur maître, le comte Almaviva, l'autorisation de se marier, mais Susanna révèle à son fiancé que leur maître prétend exercer son privilège du *jus primae noctis.* Figaro jure de remettre son maître à sa place. Les fiancés s'étant éloignés, Don Bartolo (*basse comique*) et Marcellina (*soprano*) font leur entrée. Cette dernière, qui n'est plus dans sa première jeunesse, a l'intention de se servir d'une déclaration qu'elle avait fait signer à Figaro un jour où il avait besoin d'argent, et par laquelle il s'engageait à l'épouser. Survient Cherubino (*soprano*), le jeune page amoureux de toutes les femmes qu'il voit, qui vient demander à Susanna d'intercéder pour lui auprès du comte Almaviva qui l'a surpris avec Barbarina. Mais le Comte (*basse*) survient à son tour et Susanna doit cacher le page derrière un fauteuil. Tandis que le Comte demande à Susanna un rendez-vous, on entend des voix dans le corridor; le Comte se précipite pour se cacher derrière le fauteuil; Cherubino n'a que le temps de bondir sur le fauteuil et de se dissimuler sous un vêtement. Entre Don Basilio (*ténor*), la mauvaise langue. Quand le Comte l'entend dire que Cherubino est amoureux de la Comtesse, il sort de sa cachette et révèle qu'il a surpris le page caché sous le manteau avec Barbarina. Pour illustrer ses dires, il soulève le vêtement déposé sur le fauteuil, et voici qu'apparaît à nouveau Cherubino dans une situation embarrassante. Tandis que Susanna défend le page, survient Figaro qui vient s'enquérir si l'on peut hâter ses noces. Le Comte n'apprécie pas cette idée, et décide d'envoyer Cherubino à Séville, comme soldat. Figaro se moque du page. ACTE II. Assise dans son salon, la comtesse est triste; elle sent que son mari ne l'aime plus. Entrent Susanna et Figaro. Ce dernier a imaginé une situation qui devrait éveiller la jalousie du Comte; il veut lui faire croire, d'une part, qu'il existe une liaison entre sa femme et le page et, de l'autre, lui procurer un rendez-vous où l'attendra, au lieu de Susanna, Cherubino habillé en femme. Dans la chambre de la Comtesse, Cherubino chante pour la distraire, mais le Comte frappe à la porte. La Comtesse cache Susanna derrière un rideau et Cherubino dans le cabinet de toilette, puis elle fait croire au Comte, alarmé par la chute d'un tabouret, que sa camériste est en train d'essayer une robe de mariée. De plus en plus soupçonneux, le Comte, entraînant la Comtesse, sort pour aller se procurer un outil pour ouvrir la porte du cabinet. De retour, le Comte ouvre la porte, certain d'y trouver Cherubino — la Comtesse a fini par avouer sa présence —, entre... et y trouve Susanna. Les deux femmes lui révèlent avoir voulu, par cette plaisanterie, le punir de la bassesse de ses soupçons. Mais à ce moment apparaît le jardinier Antonio (*basse*) qui affirme avoir vu un homme sortir par la fenêtre. Figaro, qui le suit, assure que c'était lui. Le Comte a l'impression qu'on le trompe, mais il n'a pas de preuves. L'arrivée de Marcellina et de Don Bartolo augmente la confusion. ACTE III. Susanna, d'entente avec la Comtesse, fixe un rendez-vous au Comte, auquel se rendra... cette dernière. Puis se déroule le procès intenté par Marcellina à Figaro, en présence du juge Curzio (*ténor*), d'où il va résulter que Figaro n'est autre que le fils de Don Bartolo et de Marcellina. Peu après, la Comtesse aide Susanna à écrire la lettre au Comte, qui fixe le lieu et l'heure du rendez-vous. ACTE IV. La nuit, dans le jardin, Barbarina (*mezzo-soprano*) laisse entendre imprudemment à Figaro que Susanna a un rendez-vous avec le Comte. Celui-ci est comme foudroyé. Mais la plaisanterie continue. Susanna et la Comtesse ont échangé leurs vêtements pour tromper le Comte. S'apercevant de la présence toute proche de Figaro, Susanna chante «Deh, vieni, non tardar...», mais Figaro n'ose pas croire que ces paroles s'adressent à lui. Commence alors une série de quiproquos qui ne cessera que lorsque Figaro aura reconnu Susanna, et que le Comte sera démasqué par sa femme, et pardonné avec douceur. Les noces de Figaro pourront finalement être célébrées. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Figaro, *Se vuoi ballare, signor contino*; Cherubino, *Non so più cosa son, cosa faccio*; Don Basilio, le Comte, Susanna, *Cosa sento! Tosto andate e scacciate il seduttor*; Figaro, *Non più andrai, farfallone amoroso* • Acte II : la Comtesse, *Porgi, amor, qualche ristoro*; Cherubino, *Voi che sapete* • Acte III : Susanna et le Comte, *Crudel! Perché finora*; le Comte, *Vedrò, mentre io sospiro*; Sextuor, *Riconosci in questo amplesso*; la Comtesse, *Dove sono i bei momenti*; Susanna, la Comtesse, *Su l'aria... Che soave zeffiretto* • Acte IV : Figaro, *Aprite un po' quegli occhi*; Susanna, *Deh, vieni, non tardar*; Final, *Pian pianin! le andrò più presso.*

Oberon opéra romantique en un prologue et trois actes de C.-M. von Weber, sur un livret de J. Planché,

tiré du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare et du poème *Oberon*, de Wieland. Première représentation : Londres, Covent Garden, 12 avril 1826. L'opéra, que le théâtre londonien avait commandé à Weber après le triomphe du → *Freischütz* n'est guère représenté de nos jours, bien qu'il contienne des pages de haut niveau, comme l'ouverture, une des compositions les plus célèbres de Weber, souvent exécutée en concert. Terminée quelques jours avant la représentation, elle débute par la résonance lointaine du cor du chevalier Huon, tandis que les autres thèmes (qui reviennent tout au long de l'opéra) évoquent le monde enchanté des fées. *Oberon* — dernier opéra de Weber, qui mourut au mois de juin de la même année — est entrecoupé de danses et d'actions chorégraphiques. Malgré la médiocrité du livret, la musique révèle les qualités stylistiques les plus surprenantes de la vive imagination de Weber : des effets de timbre et de couleur, typiquement romantiques, et une richesse mélodique et rythmique qui caractérisent bien les personnages étranges d'un monde fantastique, chargé d'allégories de la Renaissance, qui se rattache, en tant que modèle, à *la Flûte enchantée* de Mozart. RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE. Le chevalier Huon a tué en duel le prince Charles, fils de Charlemagne. Dans un premier mouvement, l'empereur le condamne à mort mais, sur la prière instante de ses pairs, il accepte de commuer la peine : il donne mission à Huon de se rendre à la cour de Haroun Al Rachid afin d'enlever la fille de celui-ci et de tuer son ministre. ACTE I, TABLEAU I. Oberon (*ténor*), roi des Elfes, sait qu'il ne réussira à mettre un terme au conflit qui l'oppose à son épouse bien-aimée Titania (*soprano*) qu'à la seule condition de trouver un couple de parfaits amants. Mais, jusqu'à présent, ses recherches ont été vaines. Le petit génie Puck (*contralto*) lui ayant raconté l'histoire de Huon et de son impossible entreprise, Oberon pense qu'un tel homme sera capable d'aimer avec une réelle constance. Aussi fait-il miroiter à Huon, plongé dans le sommeil, la vision de la belle Rezia (*soprano*), la fille du calife. Lorsque le chevalier est réveillé, il l'encourage, ainsi que son écuyer Scerasmino (*baryton*), à tenter l'entreprise. ACTE I, TABLEAU II. Rezia aussi a vu le chevalier en rêve et l'aime déjà. ACTE II, TABLEAU I. Huon arrive au palais, tue le ministre et enlève Rezia, mais il va succomber sous les coups des gardes de Haroun lorsque, appelé par le cor en argent dans lequel souffle Scerasmino, Oberon intervient et les mène, sains et saufs, avec Fatima (*mezzo-soprano*), servante de Rezia, dans le port d'Ascalon, où les attend une nacelle. ACTE II, TABLEAU II. Puck déclenche une terrible tempête qui détruit la nacelle. ACTE II, TABLEAU III. C'est le début des péripéties voulues par Oberon. Les naufragés sont capturés par des pirates, à l'exception de Huon qui, blessé, est soigné par des fées. ACTE III, TABLEAU I. Huon émerge du sommeil enchanteur que les fées lui avaient insufflé dans les jardins d'Almanzor, émir de Tunis, lequel retient en esclavage Scerasmino, Fatima et Rezia, cette dernière comme pensionnaire du harem. ACTE III, TABLEAU II. Huon, qui s'est introduit dans le harem à la recherche de Rezia, se trouve soudain en présence de Rosciana, la belle épouse d'Almanzor, laquelle s'éprend de lui sur le champ. Huon résiste aux avances de la dame, mais la chose étant parvenue aux oreilles d'Almanzor, celui-ci condamne Huon à mort, ainsi que Rezia, qui avait sollicité sa clémence pour son époux. Oberon apparaît alors en sauveur : Huon et Rezia ont subi l'épreuve avec succès car Oberon et Titania se sont réconciliés. Huon et Rezia sont accueillis par Charlemagne, tandis que toute la cour célèbre leur entreprise.

Oberto, conte di San Bonifacio opéra en deux actes de G. Verdi, sur un livret de A. Piazza, revu par T. Solera. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 17 novembre 1839. Ce premier opéra de Verdi obtint un bon succès : «œuvre aux teintes sombres, un peu dans le goût donizettien ; mais le découpage des scènes, l'énergie quasi féroce des rythmes et de l'orchestration, l'absence de sentimentalisme arcadique, révélaient déjà des qualités de concision et un goût de l'essentiel qui seront l'apanage de Verdi» (Mila). Les pages de valeur, appréciables pour elles-mêmes, ne manquent certes pas ; mais, même si l'on considère l'œuvre dans son ensemble, *Oberto* apparaît d'une qualité qui, bien que d'un niveau évidemment inférieur aux opéras qui suivront, «rend celui-ci excellent et d'une audition parfaitement agréable» (C. Osborne). RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se situe dans le château d'Ezzelino da Romano, à Bassano, en Vénétie, en 1228. Leonora (*soprano*), fille d'Oberto, comte de San Bonifacio (*basse*), a été séduite par Riccardo, comte de Salinguerra (*ténor*), qui l'a ensuite abandonnée pour Cuniza (*mezzo-soprano*), sœur d'Ezzelino da Romano, qu'il a l'intention d'épouser. Lorsque Cuniza apprend quel a été le comportement de Riccardo à l'égard de Leonora, elle renonce à lui et l'engage à s'unir à Leonora. Les noces devraient donc avoir lieu, mais Oberto, qui veut à toute force venger l'affront subi, provoque le jeune séducteur en un duel dont l'issue lui sera fatale. Riccardo quittera alors l'Italie tandis que Leonora, désespérée, finira ses jours au couvent.

Oca del Cairo, L' (l'Oie du Caire) «dramma giocoso» en un acte de W. A. Mozart (1783), sur un livret de l'abbé Varesco, reconstitué d'après les fragments du texte original par D. Valeri, dans la structuration et l'orchestration de V. Mortari. Première représentation : Salzbourg, 22 août 1936. Une exécution précédente, avec une adaptation musicale de T. C. Constantin et un texte français de V. Wilder avait eu lieu à Paris, théâtre des Fantaisies-Parisiennes, 6 juin 1867 (avec des parties du *Sposo venduto* inachevé et des ajouts de Mozart pour la *Villanella rapita* di Bianchi). Après le succès de *l'Enlèvement au sérail*, Mozart avait accepté de composer un opéra bouffe pour Vienne, et choisit le sujet proposé par l'abbé Varesco, prédicateur salzbourgeois, qui était déjà l'auteur du livret d'*Idoménée*. Mais, faute d'entente entre le musicien et le librettiste, l'œuvre resta inachevée. Toutefois, les six morceaux qui avait été écrits et ceux qui étaient restés à l'état d'ébauche, ont suffi pour permettre de tenter une reconstitution. RÉSUMÉ DE L'ACTION : pour convaincre Don Pippo, marquis di Ripasecca (*baryton*), à renoncer à son intention d'épouser la signora Lavina (*soprano*), elle-même amoureuse de Calandrino (*ténor*), et faire en sorte qu'il donne son accord aux noces de sa propre fille Celidora (*soprano*) avec son amoureux Biondello, la femme de chambre

Auretta (*soprano*), aidée de son amant Chichibio (*basse*), majordome, et des quatre amoureux, inventent un curieux stratagème. Devant Don Pippo, deux Turcs (Lavina et Calandrino déguisés) apportent une merveilleuse oie mécanique qui prédit le futur. L'oie, à laquelle Biondello prête sa voix, prédit de tels désastres à Don Pippo s'il épouse Lavina que celui-ci finit par répondre oui à toutes les requêtes de l'oie. Quand il se rend compte qu'il s'agissait d'une plaisanterie, il est trop tard ; il ne lui reste plus qu'à accorder son pardon aux amoureux, qui le lui demandent à genoux.

Œdipus rex (Œdipe roi) opéra-oratorio en deux actes de I. Stravinski, livret de J. Cocteau, inspiré de la tragédie de Sophocle (texte mis en latin par J. Daniélou). Première exécution, en concert, à Paris, au théâtre Sarah Bernhardt, le 30 mai 1927, sous la direction de l'auteur. Premières représentations au théâtre : Vienne, 23 février 1928; Berlin, Kroll-Oper, le 25 février 1928. *Œdipus rex* met en scène un speaker en tenue de soirée qui explique et commente l'action, tandis que les acteurs et le chœur, figés dans des costumes hiératiques, sont quasiment immobiles. La langue latine fut voulue par Stravinski pour accentuer le caractère archaïque de l'action, en conférant une dimension monumentale et rituelle à cette très ancienne tragédie de l'impuissance humaine, face aux occultes desseins des dieux. Partition caractéristique de la période néoclassique de Stravinski, composée de formes closes (airs, chœurs, duos), *Œdipus rex* présente un tissu musical très riche de références à des procédés stylistiques du passé, de Mozart à Beethoven, de Moussorgski à Haendel, mais il ne s'agit pas là de simple citation, et encore moins de paraphrase, comme le démontre la hardiesse rythmique et l'originalité avec lesquels se trouvent juxtaposés ces matériaux musicaux disparates. RÉSUMÉ DE L'ACTION : rappel des faits (récitant) : Œdipe, fils de Laïos, roi de Thèbes, et de Jocaste, à peine né, a été exposé par sa mère sur le mont Cithéron, quand l'oracle eut prédit que Laïos serait tué par son fils. Recueilli par des bergers, il fut présenté par ceux-ci au roi de Corinthe Plybos qui, sans progéniture, l'adopta et l'éleva comme son fils. Ayant un jour, à Delphes, consulté l'oracle, Œdipe apprit qu'il devrait tuer son père et épouser sa mère. Pour échapper à ce terrible destin, il s'éloigne de ceux qu'il croyait réellement son père et sa mère et se dirige vers Thèbes. Il se prend de querelle, en cours de route, avec un inconnu, et le tue. C'était Laïos. La première prédiction s'est réalisée. Aux portes de Thèbes, il rencontre le Sphinx, qui lui pose une énigme. Qui ne peut répondre est dévoré sur-le-champ. Œdipe donne une réponse parfaite et le monstre, de dépit, se jette du haut d'un rocher. Accueilli en libérateur, il devient roi de Thèbes et Jocaste, ignorant qu'il s'agissait de son fils, devient son épouse. La deuxième prédiction s'est réalisée. Œdipe (*ténor*) annonce au chœur l'arrivée de Créon (*baryton*), qui apporte la réponse de l'oracle à la question de savoir comment débarrasser Thèbes de la peste qui fait rage. Créon déclare qu'il faut retrouver le meurtrier du roi Laïos. Œdipe interroge alors le devin aveugle Tirésias (*basse*) et, devant les réponses vagues de celui-ci, s'irrite, tandis que, saluée par un Gloria du chœur, Jocaste (*mezzo-soprano*) fait son entrée. ACTE II. Jocaste rappelle que Laïos fut tué à un carrefour par un étranger. C'est alors seulement qu'Œdipe se remémore l'étranger qu'il a tué sur le chemin de Thèbes. Le récit dramatique d'un berger (*ténor*) et un messager (*baryton récitant*) qui annonce la mort de Plybos révèlent, dans une dramatique progression, les véritables origines d'Œdipe. La première à comprendre est Jocaste, qui s'éloigne, suivie par Œdipe. Peu après, le berger et le messager reviennent porteurs d'une nouvelle qui jette la consternation dans le chœur : Jocaste s'est suicidée et Œdipe s'est crevé les yeux sur son cadavre. Œdipe réapparaît, masque aveugle ensanglanté, et le chœur lui dit adieu, avec des paroles de profonde pitié.

Ognenyi Angel → Ange de feu, L'.

Oiseau de feu, L' récit chorégraphique en deux tableaux de M. Fokine, musique d'I. Stravinski. Première représentation : Opéra de Paris, 25 juin 1910. Chorégraphie : M. Fokine. Décors et costumes : Golovin et Bakst. Pour la seconde saison des Ballets russes à Paris, Diaghilev trouve un mécène en la personne du baron de Gunsburg et il peut ainsi se consacrer à la réalisation totale de son programme de réforme du ballet, influencé à l'origine par les traditions russes en ce qui concerne les thèmes, mais résolument moderne et occidental sur le plan théâtral et chorégraphique. Il choisit cette fois la légende de *Kachtcheï l'immortel*, thème qui avait déjà été exploité par Rimski-Korsakov dans l'un de ses opéras, représenté à Moscou en 1902. Diaghilev pense commander la musique à Liadov, grand connaisseur de la musique populaire russe; mais ce dernier ne se décide jamais à commencer le travail; Diaghilev prend alors une décision énergique : il envoie Fokine et A. Benois écouter *Feux d'artifice* du jeune Stravinski, qui avait déjà travaillé pour la compagnie sur l'instrumentation d'un nocturne et d'une valse de Chopin pour *les Sylphides*. Ces auditeurs d'exception reviennent enthousiasmés du concert et, sans autre hésitation, Diaghilev confie le ballet à Stravinski. Lorsque la partition est achevée, Diaghilev invite quelques amis à une lecture au piano, dont Brussel raconte : « A la fin de la première scène, j'étais déjà conquis, à la dernière, j'étais enthousiaste. Le manuscrit qui était sur le pupitre, couvert d'une fine écriture au crayon, révélait un chef-d'œuvre. » Le succès est immédiat : Ravel, Debussy, de Falla et Schmidt reconnaissent le génie de la partition et c'est ainsi que débute l'ascension de Stravinski. Le ballet a connu, depuis la version originale de Fokine, de nombreuses nouvelles versions chorégraphiques. Le thème et la chorégraphie ont été totalement réinventés par M. Béjart, dans une version devenue très populaire (1970) qui utilise toutefois la *Suite* écrite par Stravinski en 1919. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le tsarévitch Ivan, parcourant les bois durant une partie de chasse, découvre un arbre qui porte des fruits d'or sur lequel est posé un superbe oiseau, dont émane une vive lumière; il cherche inutilement à le toucher et réussit finalement à le capturer. L'oiseau de feu, pour recouvrer sa liberté, donne à Ivan l'une de ses plumes d'or et lui dit qu'en cas de danger, il viendra à son aide. Au lever du soleil, Ivan s'aperçoit qu'il se trouve aux alentours d'un vieux château d'où proviennent des plaintes. Ce sont les jeunes filles prisonnières de Kachtcheï, parmi lesquelles se trouve la princesse qu'aime Ivan; elle le conjure de fuir pour ne pas être

transformé en pierre. Capturé par les démons, le tsarévitch est amené en présence de Kachtcheï, mais il se libère des sortilèges en agitant la plume d'or. Alors, apparaît l'oiseau de feu qui entraîne les démons dans une danse qui les épuise; il indique ensuite à Ivan un coffre contenant un œuf gigantesque où est enfermée l'âme de Kachtcheï. Ivan casse l'œuf; tout le monde retrouve sa liberté et l'oiseau de feu unit finalement le prince et la princesse, puis s'envole.

Opéra de quat'sous, L' → Dreigroschenoper, Die

Or du Rhin, L' → Ring des Nibelungen, Der.

Orfeide, L' trilogie, texte et musique de G. F. Malipiero. Première représentation : des *Sette canzoni*, Paris, Opéra, 10 juillet 1920; de la trilogie complète, Düsseldorf, Théâtre municipal, 30 octobre 1925. Il s'agit de l'œuvre la plus importante et la plus caractéristique de Malipiero, qui a occupé une place considérable dans la réaction contre le théâtre lyrique vériste qui dominait alors les scènes, suscitant scandale et polémiques. Opérant un choix de morceaux de l'ancienne poésie italienne et les reliant enre eux, Malipiero créa avec les *Sette canzoni*, («Sept chansons») écrite en 1919, une vive synthèse dramatique et musicale qui, par ses éléments allégoriques et symboliques et par son atmosphère hallucinée, fit qu'on parla à son propos d'«expressionnisme» et de «théâtre à panneaux». Il voulut donc les faire précéder d'un prélude et suivre d'un épilogue : *la Morte delle maschere* («la Mort des masques», 1922) qui, commente l'auteur, «est la condamnation du conventionnel (...) et l'invitation à saisir la vie simple, d'après nature, pour en faire de la musique», et *Orfeo* (1920) qui «est une satire de l'indifférence, de l'incompréhension, et du stérile enthousiasme constatés au premier contact entre le public de différents pays avec les *Sette canzoni*». RÉSUMÉ DE L'ACTION. PREMIERE PARTIE. *La morte delle maschere*. Prélude. Un vieil impresario présente les sept masques principaux du théâtre italien qui, tour à tour, montent sur la scène et exposent leurs caractères distinctifs. Nous voyons Brighella, Arlecchino, Balanzon, capitan Spaventa, Pantalone, Tartaglia danser autour de Pulcinella. Soudain jaillit sur la scène un homme masqué, Orfeo, qui chasse à coups de fouet l'imprésario et enferme les masques dans une armoire. Orfeo veut ainsi décréter la mort des masques qu'il remplace par des personnages nouveaux, des êtres humains qui racontent les vicissitudes de leur existence. Les personnages des *Sette canzoni* vont maintenant défiler. DEUXIEME PARTIE. *Sette canzoni, Sette espressioni drammatiche. Le vagabond :* Un jeune chanteur des rues (*baryton*) rencontre une jeune fille qui accompagne un mendiant aveugle. Le chanteur réussit à convaincre celle-ci de s'enfuir avec lui; l'aveugle, resté seul, disparaît dans la direction opposée à celle des amants. *Aux vêpres :* un religieux enjoint à une femme en prière de quitter l'église car c'est l'heure de la fermeture. *Le retour :* une mère âgée (*soprano*) pleure, désespérée, son fils perdu. Mais celui-ci revient un beau jour, à l'improviste. Sa mère, que la douleur a rendue folle, ne le reconnaît pas et le repousse. *L'ivrogne :* un amoureux a pénétré la nuit dans la maison de sa belle. Un ivrogne (*baryton*) se met à chanter sur les marches de l'escalier. Le jeune homme va être découvert; dans sa fuite, il heurte l'ivrogne, qui tombe à la renverse et recevra à sa place la volée de coups de bâton qu'un vieillard irascible lui destinait. *La sérénade :* une jeune fille pleure un parent durant une veillée funèbre. Son amoureux (*ténor*) lui chante une sérénade, mais elle ne donne aucun signe de vie. Le jeune homme s'impatiente et entre dans la pièce où elle se trouve. Il aperçoit le cadavre et va s'agenouiller près du lit. *Le sonneur de cloches :* un sonneur de cloches (*baryton*) sonne le tocsin tout en chantant une chanson joyeuse. Il ne semble pas s'apercevoir que la ville est en flammes. Quand il cesse de sonner, l'incendie est éteint. *L'aube du mercredi des cendres :* dans une rue d'une petite ville le passage d'un corbillard est, pour tous, une invitation à la pénitence. Néammoins, des clowns hilares dansent tout autour, mais la figure de la Mort paraît et les met en fuite. TROISIEME PARTIE. *Orfeo ovvero l'ottava canzone* («Orphée ou la huitième chanson»). EPILOGUE. Spectacle de marionnettes en présence du roi et de la reine. Un acteur qui joue le rôle de Néron (*baryton*) illustre la cruauté de l'empereur romain à l'égard de sa mère et de son peuple. Cela n'est pas du goût d'un groupe de vieillards, qui protestent, mais déchaîne l'enthousiasme de jeunes garçons. Le reste du public reste impassible. Orfeo apparaît alors vêtu en bouffon et se met à chanter une chanson douce. La reine lui tend les bras et Orfeo s'éloigne avec elle, tandis que les spectateurs sont plongés dans le sommeil le plus profond.

Orfeo (Orphée) «favola in musica» comprenant un prologue et cinq actes, de C. Monteverdi, sur un livret de A. Striggio. Première représentation : Mantoue, Accademia degli Invaghiti, probablement le 24 février 1607. Le duc de Mantoue, après avoir assisté, à Florence, à la représentation d'*Euridice* de J. Peri, suggéra à Monteverdi de mettre en musique l'histoire d'Orphée. Striggio, fils du poète auteur de madrigaux célèbres, écrivit le texte, fournissant au musicien une trame de noble conception et de remarquable intensité dramatique, et un plan excellent aux situations suggestives. Pour *Orfeo*, jalon historique de l'histoire de l'opéra, comme pour d'autres œuvres de Monteverdi, nous disposons d'un original imprimé. Le texte imprimé d'*Orfeo* porte des notations musicales synthétisées, pour les trois quarts, sur une basse chiffrée, qui laisse une marge considérable à l'improvisation, comme c'était l'usage au XVII^e^ siècle. Seules les symphonies introductives, les ritournelles et les variations instrumentales dans la scène entre Charon et Orphée sont entièrement écrites par Monteverdi. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet s'inspire du mythe grec. PROLOGUE. La Musique (*soprano*), après avoir rendu hommage aux auditeurs, expose rapidement le sujet du drame, et invite ceux-ci au recueillement. ACTE I. Un berger (*ténor*) invite ses compagnons à se réjouir avec Orphée (*ténor*), qui a conquis le cœur de la belle et sauvage Eurydice (*soprano*). Après un chant nuptial exécuté par le chœur, une bergère invoque les muses. Orphée chante sa joie, en alternance avec Eurydice. Après d'autres chants et des danses, tous se dirigent vers le temple pour rendre grâces aux dieux. ACTE II. Tandis qu'Orphée évoque l'histoire de son amour, survient une messagère (*soprano*) qui lui annonce une terrible nouvelle : alors qu'elle cueillait des fleurs pour sa guirlande nuptiale, Eurydice a été mordue par un serpent et a expiré peu après. Orphée, fou de douleur,

annonce sa décision de descendre jusqu'au royaume des morts pour y reprendre celle qu'il aime. La messagère est en larmes, pour avoir été la porteuse de la funeste nouvelle; ritournelles et lamentations funèbres terminent l'acte. ACTE III. Orphée, n'ayant que sa cithare pour seule arme, et conduit par l'Espérance (*soprano*), parvient jusqu'au bord du triste marais qui sépare le monde des vivants de celui des morts. L'Espérance l'abandonne, car elle ne peut franchir la frontière de la vie. Devant Orphée se trouve maintenant Charon (*basse*), guide des âmes au-delà du Styx et de l'Achéron. Orphée entreprend de le charmer par un chant d'une grande douceur, mais Charon, même s'il s'est départi de son air sinistre, ne veut pas le laisser passer. Orphée invoque les dieux; un sommeil invincible ferme les yeux de Charon, si bien qu'Orphée peut entrer dans le royaume des Morts, tandis qu'un chœur commente l'incroyable entreprise. ACTE IV. Proserpine (*mezzo-soprano*) intercède auprès de son mari, Pluton (*basse*) le roi des Enfers, en faveur d'Orphée. Pluton consent à ce que Orphée emmène Eurydice, mais il y met une condition : Orphée ne devra jamais se retourner pour regarder cette dernière aussi longtemps qu'ils ne seront pas revenus sur terre, sinon Eurydice sera perdue pour toujours. Ainsi Orphée peut-il s'en aller, suivi d'Eurydice. Mais il doute de la promesse de Pluton. En entendant un soudain fracas, il craint qu'un danger ne menace Eurydice. Il se retourne, et immédiatement Eurydice revient vers les morts, tandis qu'une force inconnue contraint Orphée à reprendre le chemin du monde des vivants. ACTE V. Dans les champs de la Thrace, Orphée chante sa douleur et un écho pitoyable renvoie sa plainte. Apollon (*ténor*), le divin père d'Orphée, descend du ciel pour offrir à celui-ci l'immortalité. Orphée monte au ciel en compagnie du dieu, où il pourra contempler l'image céleste d'Eurydice. Les bergers de la Thrace, par des chants et des danses, expriment leur joie pour le bonheur retrouvé — impérissable celui-ci — du chanteur. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Berger, *In questo lieto e fortunato giorno* • Acte II. : Orphée, *Vi ricorda, o boschi ombrosi*; la Messagère, *In un fiorito prato*; Orphée, *Tu se' morta, mia vita, ed io respiro?*

Orfeo ed Euridice (Orphée et Eurydice) opéra en trois actes de Ch. W. Gluck, sur un livret de R. De' Calzabigi. Première représentation : Vienne, Burgthéater, 5 octobre 1762. Une élaboration nouvelle de la partition, avec une version en français du livret, fut donnée à l'Opéra de Paris, le 2 août 1764. La rencontre de Gluck avec Calzabigi, à Vienne, marque la naissance de la réforme du drame en musique, dont le programme sera développé dans la fameuse préface d'*Alceste*. Calzabigi, homme de lettres et aventurier, académicien, ami de Casanova, devint à Vienne conseiller de l'empereur, à qui il fit lire son poème *Orfeo* dont il tirera le livret pour l'opéra de Gluck. Mais Calzabigi était aussi l'auteur d'une *Dissertazione su Metastasio*, dans laquelle il exprimait à l'égard du théâtre de son époque quelques critiques qui intéressèrent profondément Gluck. Bien que Calzabigi fût plus un théoricien qu'un écrivain — le livret *d'Orfeo* serait plutôt médiocre, n'était une certaine clarté de l'écriture — sa collaboration fut, pour Gluck, génératrice d'idées et constitua un stimulant pour le résultat exceptionnel de cette œuvre, comme Gluck lui-même l'a rappelé en ces termes : «Je dois reconnaître que c'est lui qui m'a mis en condition de pouvoir développer mon art.» En réaction contre la virtuosité galante et rococo du *melodramma* du XVIII^{e} siècle, cet opéra affirma les principes d'une nouvelle pureté de l'expression : la ligne dépouillée d'ornements du chant, l'écriture orchestrale sévère et strictement unie à la parole, la mesure dans la passion, exprimée dans le célèbre lamento — élégiaque plus que désespéré — «Che farò senza Euridice?» confèrent à *Orfeo* la gravité et l'élévation de l'oratorio, sans pour autant nuire à l'effet théâtral. Le rôle d'Orfeo fut écrit à l'origine pour une voix de castrat; cela était conforme à l'usage du temps, et plus peut-être pour *l'Orfeo* de Gluck que pour aucune autre œuvre du XVIII^{e} siècle ce registre semble aujourd'hui encore irremplaçable. Le protagoniste est plus qu'un homme, c'est un chanteur mythique, l'enchanteur des hommes et des animaux. Quant à l'ouverture et l'épilogue à fin heureuse, ils constituent un cadre joyeux dû à la nécessité de se plier aux circonstances dans laquelle la représentation devait avoir lieu : l'anniversaire de l'empereur. Critiqué par certains, le cadre musical fastueux semble toutefois contribuer à donner à *Orfeo* une atmosphère fabuleuse et lointaine à cause, précisément, du contraste qu'il offre avec la pureté dépouillée des personnages du drame. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est inspiré du mythe grec d'Orphée, avec la considérable variante finale de la restitution définitive d'Eurydice à son époux. ACTE I. Eurydice est morte; elle est pleurée par des nymphes et des bergers. Orphée (*contralto*) se répand en imprécations contre les dieux, affirme qu'il est disposé à pénétrer dans le royaume des Morts, pourvu qu'il retrouve son épouse aimée. Jupiter s'apitoie et lui adresse Amour (*soprano*) comme messager. Orphée retrouvera Eurydice, à la condition de ne pas se retourner pour la regarder et de ne pas lui adresser la parole, jusqu'à ce qu'ils aient franchi les portes du royaume des Morts. Orphée ne se sent pas de joie, tout en présageant la dure lutte qu'il devra mener contre lui-même pour tenir sa parole. ACTE II. Dans le Tartare, les Furies et les spectres qui dansent une ronde infernale s'arrêtent au son de sa lyre. Dans les lieux sacrés des ténèbres, le poète implore les ombres de lui céder le passage, il leur raconte sa passion désespérée. Son chant est si doux que les Furies elles-mêmes se calment. Dans les Champs Elysées, Eurydice (*soprano*) danse avec les ombres sereines des héros et des héroïnes qui chantent la béatitude de ces lieux sans douleur. Mais Orphée ne peut jouir de cette sérénité. Ce qu'il veut, c'est Eurydice. On la lui amène enfin et, sans la regarder, en la tenant par la main, il la guide sur le chemin du retour. ACTE III. Pendant qu'ils s'acheminent vers les vivants, Eurydice est assaillie par des doutes cruels. Celui qui, sans la regarder, l'exhorte à le suivre, est-il vraiment Orphée? Et si c'est lui, l'aime-t-il encore? Qu'il la regarde au moins une fois! Orphée ne peut résister lorsque Eurydice affirme qu'elle aime mieux mourir une autre fois plutôt que de ne pas se sentir aimée. Il la regarde, et Eurydice serait perdue si Amour, ému, n'intervenait pour que l'épouse soit rendue au mari qui l'a aimée si fidèlement d'un amour parfait. PRINCIPAUX AIRS

• Acte II : Orfeo, *Che puro ciel* [Quel nouveau ciel]
• Acte III : Orfeo, *Che farò senza Euridice?* [J'ai perdu mon Eurydice].

Orphée aux Enfers opérette en deux actes de J. Offenbach, sur un livret de J. Meilhac et L. Halévy. Première représentation : Paris, Bouffes-Parisiens, 21 octobre 1858. En présentant les dieux de l'Olympe comme des êtres mesquins et ridicules, Offenbach donna à l'œuvre une saveur qui pouvait sembler scandaleuse et désacralisante à une partie du public bourgeois de l'époque; mais la majeure partie du public perçut fort bien que, derrière la farce, se cachait une satire corrosive du Second Empire et de la nouvelle noblesse «bourgeoise» de Napoléon III. Ces points de référence ayant disparu, *Orphée aux Enfers* est encore vivant aujourd'hui à cause de sa verve rythmique et mélodique, l'amoralité brillante, l'évocation du goût mondain d'une époque disparue. Les deux cancans et la valse de cette opérette sont particulièrement célèbres. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Orphée (*ténor*) est un professeur de musique, un violoniste, qui perd sa femme Eurydice (*soprano*). Sa femme le trahissait depuis longtemps et Orphée le savait mais, puisque tout le monde s'attend à ce qu'il aille en enfer pour la reprendre, force lui est de descendre outre-tombe. Dans ces profondeurs, il se trouve entraîné dans bien des aventures et contemple d'ahurissants spectacles : les dieux chantent la Marseillaise en défiant Jupiter (*baryton*), dansent le cancan et un gracieux menuet.

Orpheus ballet en trois tableaux d'I. Stravinski, composé en 1947. Première représentation : New York, City Center, 28 avril 1948. Chorégraphie : G. Balanchine. Décors : I. Noguchi. C'est une des œuvres les plus typiques du néoclassicisme stravinskien. RÉSUMÉ DE L'ACTION. TABLEAU I. Orphée, accompagné par la harpe qui évoque l'antique cithare, pleure Eurydice (*Prélude*). La douleur d'Orphée est décrite par un *Air de danse*, suivi de l'intervention de *l'Ange de la mort et sa danse;* celui-ci conduit Orphée aux Enfers et apparaît avec lui dans les ténèbres du Tartare (*Interlude*). TABLEAU II. Celui-ci s'ouvre sur la danse des Furies (*Pas des Furies*), auquel fait suite un solo d'Orphée (*Air de danse*) qui implore le retour d'Eurydice. Sur un bref *Interlude* (cinq mouvements), les damnés tendent leurs bras enchaînés en suppliant Orphée de poursuivre son chant. L'Enfer se calme (*Pas d'action*), et Eurydice apparaît, emmenée par Orphée dont les yeux sont bandés (*Pas de deux*). Il ne peut résister à l'envie de voir son épouse et arrache son bandeau. Eurydice meurt. Orphée est déchiré par les Bacchantes (*Pas d'action*). TABLEAU III. Très bref, il décrit l'apothéose d'Orphée.

Otello opéra en quatre actes de G. Verdi, sur un livret d'A. Boito, tiré de la tragédie du même nom de Shakespeare. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 5 février 1887. Avant-dernier opéra de Verdi qui, avec *Falstaff* qui suivra, marque à la fois un point d'aboutissement, de synthèse et d'ouverture vers de nouveaux horizons. Grâce à sa collaboration avec Boito, qui lui fournit deux textes littéraires à structure continue, Verdi abandonne, pour la première fois avec *Othello*, la structure de l'œuvre dramatique subdivisée en airs, duos, etc., séparés par des récitatifs, et fond les formes fermées en une suite unique, où le récitatif acquiert un important relief, atteignant souvent une force dramatique et lyrique sans précédents. *Othello*, et plus encore *Falstaff* représente, du point de vue de la richesse orchestrale (non du point de vue mélodique) une avancée par rapport aux opéras précédents. Ce n'est pas un hasard si, durant la longue polémique qui opposa les wagnériens aux verdiens, on entendit dire que Verdi avait voulu démontrer qu'entre lui-même et Wagner il y avait un point de rencontre, mais aussi une profonde et incontournable différence de conception dramatique et musicale. RÉSUMÉ DE L'ACTION : un port de l'île de Chypre, à la fin du XV^e^ siècle. ACTE I. La flotte d'Othello, gouverneur more de Chypre (*ténor*) est de retour d'une campagne victorieuse contre les Turcs. Un ouragan fait rage et les navires ont peine à entrer dans le port. Tout le monde invoque la protection de Dieu, sauf le héraut Iago (*baryton*). Il hait Othello depuis que celui-ci lui a refusé une promotion, en lui préférant Cassio (*ténor*), et entreprend immédiatement la réalisation d'une machination qui aboutira à la perte d'Othello. A Roderigo (*ténor*), qui lui a confié qu'il aimait la femme du gouverneur, la belle Desdémone (*soprano*), Iago fait savoir que Cassio nourrit les mêmes sentiments à l'égard de celle-ci. Puis il excite Cassio contre Roderigo, au point que ces deux derniers en viennent à dégainer, mais Montano (*basse*) s'interpose et est blessé par Cassio. Au beau milieu du tumulte survient Othello, indigné, qui ordonne aux adversaires de rengainer et dégrade Cassio. La paix revenue dans la ville, le More reste seul avec sa Desdémone adorée. ACTE II. Iago réussit à convaincre Cassio de demander l'intercession de Desdémone pour rentrer dans la faveur d'Othello, tandis qu'à ce dernier, survenu sur ces entrefaites, il insinue que Cassio aime Desdémone, auquel elle n'est pas indifférente. Puis il oblige sa femme Emilia à lui procurer un mouchoir de Desdémone. Quand le More, furieux mais incrédule, lui demandera une preuve des rencontres secrètes présumées entre Desdémone et Cassio, Iago lui dira alors qu'il a vu un mouchoir de Desdémone entre les mains de Cassio. Othello jure de se venger. ACTE III. On annonce l'arrivée d'une galère ayant à son bord les ambassadeurs de Venise, mais Othello est tout à son tourment. Quand Desdémone intercède en faveur de Cassio, il lui demande, pour toute réponse, de lui montrer le mouchoir qu'il lui avait donné en guise de talisman. Desdémone ne le trouve pas, et Othello la chasse. Désormais il ne tient plus en place; à Iago qui apparaît, il demande d'autres preuves. Iago l'invite à écouter, en cachette, une conversation qu'il aura avec Cassio, à laquelle il donnera un tour licencieux en parlant d'une courtisane, et fera en sorte qu'Othello s'imagine qu'il s'agit de Desdémone. Quand Cassio montre le mouchoir fatal que Iago, à son insu, a réussi à déposer dans sa chambre, Othello, fou de jalousie, jure de tuer Desdémone, et en attendant, nomme Iago capitaine à la place de Cassio. Mais l'ambassadeur Lodovico (*basse*), arrivé sur ces entrefaites de Venise, bouleverse les plans d'Othello : la Sérénissime le rappelle à Venise, et Cassio doit le remplacer. Iago alors, dans la crainte de voir son plan ruiné, excite à nouveau Roderigo contre Cassio. Othello, pendant ce temps, est en proie au délire de la jalousie, il maudit Desdémone et se jette à terre, en proie à des convulsions, tandis que Iago l'observe,

railleur. ACTE IV. Desdémone souffre à cause du comportement d'Othello, qui lui apparaît incompréhensible. Il ne lui reste qu'à prier et à vivre dans l'attente de l'aide du ciel. Othello entre dans sa chambre, agité. Il l'accuse d'aimer Cassio; Desdémone nie, proclame son innocence, mais en vain. Othello l'étouffe avec un oreiller. Emilia apparaît et annonce que Roderigo a été tué en tentant d'assassiner Cassio; en voyant le corps sans vie de Desdémone, elle crie à Othello qu'il a tué une innocente. Entre Iago, qui menace Emilia, mais celle-ci révèle son intrigue. Des témoins accourent, et rapportent que Roderigo, avant de mourir, a avoué la machination. Iago n'a plus que la ressource de la fuite et Othello, désespéré, après avoir donné un ultime baiser à sa femme, se poignarde sur son corps. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Tutti, *Dio, fulgor della bufera*; Othello, *Esultate!*; Iago, Cassio, Roderigo et Chœur, *Innaffia l'ugola!*; Othello et Desdémone, *Già nella notte densa* • Acte II : Iago, *Credo in un Dio crudel*; Othello, *Ora e per sempre addio*; Iago, *Era la notte, Cassio dormia*; Othello et Iago, *Sì, pel cielo marmoreo giuro* • Acte III : Othello et Desdémone, *Dio ti giocondi, o sposo*; Othello, *Dio! mi potevi scagliar tutti i mali*; Iago et Cassio, *Quest'è una ragna*; Othello, Desdémone, etc., *A terra!...e piangi!...* (final) • Acte IV : Desdémone, *Piangea cantando* (Chanson du saule); Desdémone, *Ave Maria*; Othello, *Niun mi tema*.

Otello ossia il Moro di Venezia opéra en trois actes de G. Rossini, sur un livret de F. Berio di Salsa, d'après la tragédie homonyme de Shakespeare. Première représentation : Naples, théâtre del Fondo, 4 décembre 1816. L'œuvre resta longtemps au répertoire, tant il est vrai qu'elle enthousiasmait les publics de Paris, Madrid et Saint-Pétersbourg encore en 1875, c'est à dire douze ans seulement avant l'apparition de l'*Otello* de Verdi, qui devait la faire tomber définitivement dans l'oubli. *Otello* est le troisième des dix opéras composés par Rossini pour les théâtres de Naples, au service desquels il demeura sans interruption de 1815 à 1822. Neuf d'entre eux sont des *opere serie* et «forment un bloc d'une importance considérable pour l'histoire de l'opéra italien, comme témoignage de la transition de l'opera seria, basée sur la succession de solos ou de duos lyriques, à l'opéra du XIX^e siècle, c'est à dire là où la distinction entre sérieux et bouffe n'a plus de signification formelle, la première ayant assimilé toutes les structures et les rôles de la seconde [...] Dans très peu de ces dix opéras, et peut-être en aucun, ces résultats ne sont aussi visibles que dans Otello», dont la véritable singularité consiste «dans l'agilité, dans la rapidité de la structure générale» (F. d'Amico). On doit enfin souligner «la surprenante modernité» du final, dans lequel le More met fin à ses jours en quelques mots : «sur un accord dissonant de neuvième mineure, crié par les présents, le rideau tombe rapidement, en l'espace de cinq mesures.» (Rognoni). Le sujet suit, avec beaucoup de simplifications, celui de la tragédie de Shakespeare. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte II : Desdémone (*soprano*), *Che smania. Ohimè! che affanno!* (scène et air du second final) • Acte III : Gondolier (*ténor*), *Nessun maggior dolore* (barcarole); Desdémone, *Assisa a' piè d'un salice*; Desdémone et Othello, *Non arrestare il colpo* (duo final).

Pagliacci, I (Paillasse) drame en un prologue et deux actes, livret et musique de R. Leoncavallo. Première représentation : Milan, théâtre Dal Verme, 21 mai 1892. Leoncavallo obtint une soudaine notoriété avec cet opéra composé à Paris, où il vivait indécis entre littérature et musique, écrivant des chansonnettes pour le café-chantant Eldorado. *I Pagliacci* fut considéré comme un exemple type de l'opéra vériste, au même titre que *Cavalleria rusticana* de Mascagni, auquel il fut dès lors jumelé dans les représentations du monde entier, obtenant, notamment en Allemagne, un succès délirant. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'histoire s'inspire d'un fait divers de chronique noire qui eut lieu à Montalto Uffugo et fut jugé, à l'époque, par le père du musicien, magistrat à Cosenza. PROLOGUE. Tonio (*baryton*), clown bossu, vient à l'avant-scène expliquer au public le sujet du drame auquel il va assister et exposer le credo artistique de son auteur. ACTE I. Une compagnie d'itinérants arrive sur la place d'un petit pays de Calabre. Canio (*ténor*) soupçonne Tonio de faire la cour à sa femme Nedda (*soprano*) : il l'avertit que si Arlequin, sur la scène, peut courtiser Colombine, l'histoire finirait de façon bien distincte dans la réalité. Ces mots troublent Nedda : elle est l'amante de Silvio (*baryton*), un riche et jeune propriétaire de l'endroit, et elle craint que son mari n'ait lu la vérité dans son cœur. Après le départ de Canio, Tonio fait des avances à Nedda mais elle le repousse en l'admonestant. Tonio jure de se venger; il est au courant de son secret et il la dénonce à son mari, qui surprend Nedda en conversation amoureuse avec Silvio; mais ce dernier réussit à s'enfuir. Canio tente alors d'arracher à Nedda le nom de son amant, en la menaçant de son poignard. Tonio et Peppe (*ténor*), un autre acteur, interviennent et lui rappellent qu'il doit se préparer pour la représentation. Canio souffre atrocement mais il doit faire taire ses sentiments : c'est le triste destin des acteurs. ACTE II. La représentation de la comédie a lieu. Colombine est courtisée par Taddeo (Tonio), qu'Arlequin (Peppe) chasse; mais arrive Pagliaccio (Canio) et Arlequin s'enfuit. Pagliaccio veut savoir le nom de l'amant de Colombine. A ce moment, les sentiments réels et la fiction scénique se mêlent : Colombine ne parle pas et Pagliaccio la tue. Mais le poignard est réel et Nedda tombe en invoquant Silvio : ce dernier, qui assiste à la représentation, accourt auprès d'elle et Canio le tue également. Accablé, il murmure au public horrifié : «La comédie est finie.» PRINCIPAUX PASSAGES • Prologue : Tonio, *Si può?* • Acte I : Canio, *Un grande spettacolo a ventitré ore*; Nedda, *Qual fiamma avea nel guardo!* (petite ballade); Nedda et Silvio, *Decidi il mio destin*; Canio, *Recitar!...* • Acte II : Arlequin (Peppe), *O Colombina*; Canio, *No, Pagliaccio non son*.

Palestrina opéra en trois actes, musique et livret de H. Pfitzner. Première représentation : Munich, Théâtre royal, 12 juin 1917. Cet opéra, caractéristique du néoromantisme d'inspiration wagnérienne, d'un académisme de haut niveau technique, eut un certain succès dans les milieux allemands conservateurs qui s'opposaient aux nouveaux courants musicaux, notamment à Busoni et à Schoenberg. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'action se déroule chez Palestrina, à Rome et à Trente, durant le concile, et s'inspire de la légende qui raconte que Palestrina aurait sauvé du bannis-

sement de l'Eglise la musique sacrée polyphonique, en composant une messe. ACTE I. Palestrina (*ténor*), maître de chapelle de l'église Sainte-Marie-Majeure à Rome, reçoit la visite du cardinal Borromée (*baryton*), qui lui commande une nouvelle messe pour la clôture du concile de Trente. Mais Palestrina, qui se sent vieux et fatigué, se trouve également en proie à une crise religieuse et refuse cette commande. Resté seul, Palestrina en arrive à penser au suicide. Tandis qu'il est plongé dans sa tristesse, on voit apparaître les images des musiciens qui l'ont précédé, qui lui expriment leur admiration et l'incitent à se mettre au travail. Une armée d'anges et sa défunte épouse Lucrezia apparaissent successivement. Palestrina, bien que n'ayant pas vu les apparitions, se sent réconforté et se met fébrilement au travail. ACTE II. On assiste à des discussions acharnées entre les prélats du concile de Trente. On apprend également que Palestrina a été emprisonné pour avoir refusé de composer la messe. La séance levée, les légats se sont éloignés, lorsqu'une furieuse dispute éclate entre les serviteurs italiens, allemands et espagnols. Les soldats font irruption et ouvrent le feu. ACTE III. Palestrina est chez lui, entouré de jeunes chanteurs et de son fils de quinze ans Igino (*soprano*). On attend des nouvelles de l'exécution de la messe de Palestrina — en fait, le travail nocturne du vieux maître a été conservé par un jeune élève de Palestrina, Silla (*mezzo-soprano*), et remis à Igino lorsque son père a été arrêté. La messe obtient un grand succès; Pie IV en personne (*basse*) vient féliciter Palestrina, auquel le cardinal Borromée demande pardon. Palestrina, qui sent que son œuvre est désormais achevée (Silla le quitte, conquis par de nouvelles écoles musicales), est rasséréné et remercie Dieu.

Parade ballet en un acte, texte de J. Cocteau et musique d'E. Satie. Première représentation : Paris, théâtre du Châtelet, 18 mai 1917 (Ballets russes de Diaghilev). Chorégraphie : L. Massine. Décors et costumes : P. Picasso. Chef d'orchestre : E. Ansermet. *Parade* pourrait être considéré — à cause du scandale provoqué dans un Paris encore en guerre — comme l'attaque de front la mieux réussie de Satie contre le public bourgeois du théâtre lyrique. Rebelle à toute école, rebelle aux règles de la musique qui dominaient au Conservatoire, Satie trouva finalement, dans le cercle de Cocteau et des Six, le milieu qui lui convenait. Les décors de Picasso, les costumes insolites, les trouvailles bizarres, la musique enfin, d'une subtile ironie provocatrice ou bien s'inspirant de l'atmosphère de fanfare de la fête et du cirque équestre, furent des éléments plus que suffisants pour déconcerter un public «bien élevé». RÉSUMÉ DE L'ACTION : une série de numéros constituent la «parade» de plusieurs artistes de rue, qui vantent leur savoir-faire pour attirer le public : l'habituel prestidigitateur vêtu en chinois, un couple d'acrobates, les bonimenteurs de presque trois mètres de haut... Lorsque tous s'aperçoivent que leurs efforts sont vains, les danses se voilent de tristesse et le spectacle, commencé bruyamment, s'achève dans un climat de déception et de découragement.

Pardon de Ploërmel, Le opéra-comique de G. Meyerbeer, sur un livret de J. Barbier et M. Carré. Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 4 avril 1859. Cette œuvre, souvent jouée hors de France sous le titre de *Dinorah*, peut être considérée comme un opéra appartenant au genre comique, soutenu par une musique légère et élégante, parsemé d'airs précieux pour sopranos légers. RÉSUMÉ DE L'ACTION : celle-ci se déroule en Bretagne, parmi les rites et les légendes du pays. Elle est menée par trois personnages : Dinorah (*soprano*), jeune fille qui, se croyant trahie par son fiancé, erre à sa recherche au milieu des bois et des montagnes, en compagnie d'une chevrette; Hoël (*baryton*), fiancé de Dinorah qui l'a abandonnée depuis un an pour partir à la découverte d'un mystérieux trésor; Corentin (*ténor*), personnage comique de petit paysan à la tête pleine de légendes effrayantes. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Dinorah, *Dors petite, dors tranquille* • Acte II : Dinorah, *Ombre légère* • Acte III : Un chasseur, *Le jour est levé*; Hoël, *Ah, mon remords te venge.*

Parsifal action scénique sacrée (*Bühnenweihfestspiel*) en trois actes de R. Wagner, sur son propre livret. Première représentation : Bayreuth, 26 juillet 1882. Avec *Parsifal*, l'idée de la «rédemption» qui traverse toute l'œuvre wagnérienne et, avec elle, le concept de *Wort-Ton-Drama*, trouvent leur couronnement. Parsifal, le «Chaste fou» (de l'arabe *parsi* = chaste, et *fal* = fou), est le héros destiné à racheter l'humanité à travers un total renoncement à l'égoïsme et aux passions (ce que n'avait pas su ou pu faire Siegfried). Symbole de l'innocence non pervertie, la figure mystique de Parsifal est présente dans la pensée wagnérienne dès 1845; par la suite, dans *Lohengrin*, le chevalier du Graal se déclare fils de Parsifal; et, en 1854, alors que son projet d'un *Tristan und Isolde* est déjà clair, avec sa conclusion de mort et d'anéantissement, Wagner médite de faire arriver Parsifal à Karéol (dans le troisième acte du nouvel opéra), en tant que pèlerin et messager de salut (ou porteur d'espoir). Du point de vue musical, la partition de *Parsifal* révèle une tendance à un langage purifié de la tension chromatique de *Tristan*, chargé de résonances mystiques qui exaltent la nature et le paysage, à travers des atmosphères de timbres et de couleurs qui enthousiasmeront Debussy et fourniront des matériaux à de nombreux musiciens de l'époque postromantique et symboliste. Les pages qui décrivent les tentatives des filles-fleurs de Kundry afin de séduire Parsifal dans le jardin enchanté de Klingsor et celles de l'enchantement du Vendredi Saint sont, en ce sens, exemplaires. L'opéra, texte et partition, fut composé entre 1877 et 1882. La volonté de Wagner était qu'il ne soit représenté qu'à Bayreuth et l'initiative du Metropolitan de New York, qui le mit en scène en 1903, rencontra la violente mais inutile opposition de la veuve du musicien. Ce n'est qu'après 1914, lorsque les droits d'auteurs furent tombés dans le domaine public, que *Parsifal* fut représenté dans tous les théâtres d'Europe. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I, SCENE I. Près du lac sacré du domaine du Graal. Le vieux Gurnemanz (*basse*) et deux écuyers attendent l'arrivée d'Amfortas (*baryton*) pour son bain matinal dans le lac, où il tente de guérir une de ses blessures. Arrive la belle et sauvage Kundry (*soprano*), qui présente un nouveau baume afin d'adoucir les douleurs d'Amfortas. Peu après, Amfortas est transporté jusqu'au lac sur un brancard : il souhaite la mort afin que cessent ses souffrances, mais il remercie également Kundry pour ses attentions. Après le

départ d'Amfortas, Gurnemanz raconte aux écuyers l'histoire de la mésaventure du roi : comment Klingsor (*baryton*), qui avait un jour aspiré à devenir chevalier du Graal, mais s'était fait châtrer parce qu'il était incapable de rester chaste, avait été repoussé par le vieux roi Titurel (*basse*) et, pour se venger, s'était adonné à la magie; comment Amfortas, à qui son père Titurel avait, à cause de son grand âge, cédé la souveraineté du Graal, avait été attiré par Klingsor dans son jardin enchanté, avait péché par luxure avec une femme, s'était laissé enlever par le mage la lance sacrée avec laquelle Longin avait touché le Christ et avait été lui-même blessé; comment une prophétie avait parlé d'une voie de salut pour Amfortas, due à un «chaste fou» devenu «sage par piété». A peine Gurnemanz a-t-il achevé son récit, que l'un des cygnes sacrés à l'ordre du Graal s'abat sur le sol, touché par une flèche; plusieurs chevaliers sortent du bois en tenant l'assassin. C'est un jeune homme qui, âprement tancé par Gurnemanz, s'émeut, casse son arc et jette ses flèches. Interrogé, il ne sait rien dire de lui-même : il se rappelle seulement qu'il s'est enfui de chez sa mère Herzeleide le jour où il vit pour la première fois des chevaliers de passage. Mais Kundry sait qu'il s'appelle Parsifal (*ténor*) et que son père Gamuret est tombé dans une bataille. Après la fuite de son fils, sa mère est morte de chagrin. Apprenant cette tragique nouvelle, Parsifal se jette tout d'abord contre Kundry, puis il s'évanouit. Revenu à lui, il est conduit par Gurnemanz au château du Graal, dans l'espoir qu'il soit le «Chaste fou». Entre temps, Kundry est prise d'une profonde torpeur. SCENE II. Dans le temple, Titurel et les chevaliers prient Amfortas de renouveler le rite sacré et de découvrir le Graal, la coupe dans laquelle Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ. C'est ce rite qui conserve en vie et donne leur force aux chevaliers du Graal. Mais ce rite rend également plus douloureux le déchirement du pécheur; c'est pourquoi Amfortas ne se résout à le célébrer qu'après avoir longtemps résisté. Dans l'obscurité du temple, le calice s'illumine d'une vive lumière. Parsifal, plongé dans le ravissement, ne semble pas avoir compris le miracle, ni sa signification. Gurnemanz alors le chasse, tandis qu'une voix venant d'en haut répète la prophétie du chaste fou que la piété rend sage. ACTE II, SCENE I. Dans une tour de son château, Klingsor, le mage, épie l'approche de Parsifal. Il appelle Kundry et lui ordonne de séduire le jeune homme (Kundry est cette femme qui, à un moment, s'est moquée du Christ parce qu'il montait au Golgotha, et qui, maintenant, paie sa faute en vivant une double vie : d'une part, elle agit comme instrument de Klingsor pour séduire les chevaliers du Graal, comme elle a séduit Amfortas; d'autre part, elle suit un désir inconscient de faire du bien). A la place de la tour, surgit soudain un jardin enchanté. SCENE II. Parsifal entre dans ce jardin, peuplé de filles-fleurs. Kundry, après que les jeunes filles se soient éloignées, commence à lui parler de Herzeleide, de sa mort solitaire. Parsifal pleure et Kundry, plus belle que jamais, lui dit que l'amour guérira toute douleur. Seul le souvenir du Graal arrête Parsifal, qui est prêt à s'abandonner entre ses bras. Kundry lui révèle alors les raisons pour lesquelles elle est damnée et le supplie : qu'il soit à elle une heure seulement et elle sera sauvée. Voyant que Parsifal refuse de changer d'avis, elle appelle à l'aide. Le mage apparaît en brandissant la lance sacrée qu'il projette contre le jeune homme : mais l'arme reste miraculeusement suspendue au-dessus de Parsifal qui la saisit et trace avec elle un signe de croix. Le jardin se transforme en désert, Kundry s'écroule. ACTE III, SCENE I. Gurnemanz, vêtu en ermite, sort d'une cabane située aux alentours du château du Graal. Il a entendu un gémissement et trouve en effet Kundry assoupie dans le bois, pâle, mais ayant perdu son aspect de sauvageonne. Gurnemanz la réveille. Cependant, un chevalier armé s'avance hors de la forêt. Lorsque Gurnemanz lui fait remarquer que c'est Vendredi Saint et que ce jour-là, en ces lieux, on ne peut pas porter d'armes, le chevalier plante sa lance en terre et s'agenouille en prière silencieuse. C'est Parsifal, qui raconte ses difficultés pour ramener la relique au domaine du Graal. Gurnemanz l'informe de la mort de Titurel, du déclin d'Amfortas et Parsifal se sent défaillir de douleur d'être resté éloigné aussi longtemps. Mais Kundry se jette à ses pieds, qu'elle oint d'un onguent et qu'elle essuie avec ses cheveux; et Gurnemanz, à son tour, le sacre roi du Graal. Après que Parsifal a baptisé Kundry, Grunemanz les conduit au château. SCENE II. Dans une salle, Amfortas et les chevaliers veillent le corps de Titurel. Parsifal entre. De la lance sacrée, il touche la plaie d'Amfortas et la guérit. Puis il découvre le Graal et le miracle se renouvelle entre les mains du «Chaste fou», comme il avait été prédit, tandis qu'une colombe blanche descend du haut du temple. PRINCIPAUX PASSAGES • ACTE I : Prélude; Gurnemanz, Parsifal, Chœur, *Vorn Bade kehrt de Königheim* (Marche vers le Graal) • Acte III : Gurnemanz, Parsifal, *So ward es uns verhiessen* (Enchantement du Vendredi Saint); Parsifal, *Nur eine Waffe tangt*.

Pas d'acier, Le ballet en deux tableaux; musique de S. Prokofiev. Première représentation : Paris, théâtre Sarah Bernhardt, 8 juin 1927 (Ballets russes de Diaghilev). Interprètes principaux : F. Doubrovska, L. Tchernicheva, A. Nikitina, L. Massine, S. Lifar, L. Woizkowsky. Chorégraphie : L. Massine. Constructions et costumes : G. Yaculov. RÉSUMÉ DE L'ACTION : apothéose du travail dans un atelier. Les danseurs se déplacent en groupes compacts et accordent leurs évolutions, soit en harmonie, soit en contrepoint, avec les mouvements de constructions mobiles qui servent de décor. L'action se déroule sur deux niveaux, grâce à une structure portante métallique qui divise la scène en deux plans superposés (style constructiviste qui suit les préceptes de V. Meyerhold, mis en pratique en URSS à cette époque).

Passage de la Mer Rouge → Moïse et Pharaon.

Pauvre Matelot, Le tragédie en trois actes de J. Cocteau, musique de D. Milhaud. Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 16 décembre 1927. Sur un fait de chronique assez banal de la vie des mariniers qui a donné naissance à des chants populaires, Cocteau a imaginé cette histoire, dans le style ingénu des vieilles complaintes; Milhaud a composé la musique dans cet esprit, en créant l'une de ses partitions les plus vives et les plus spontanées en trois actes courts. L'opéra eut un grand succès et fut représenté dans le monde entier. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'action se déroule dans un village de bord de mer, de

nos jours. ACTE I. L'Epouse (*soprano*), qui tient un bar, vit seule avec son Beau-Père. Le Marin, son mari, est parti quinze ans auparavant et n'a plus donné de nouvelles de lui. L'Ami (*baryton*), propriétaire d'un débit de vin voisin du bar, l'aime et voudrait l'épouser; mais elle reste obstinément fidèle à son homme : elle est même la seule à penser qu'il n'est pas mort et qu'il reviendra un jour ou l'autre. Le Beau-Père (*basse*) voudrait qu'elle accepte la cour que lui fait l'Ami et qu'elle l'épouse. Mais l'Epouse ne peut pas le faire, lui répond-elle, avant d'être devenue veuve. C'est la nuit; le Marin (*ténor*) s'avance dans la rue déserte. Il craint de se présenter aussitôt à son Epouse : il vaut mieux aller d'abord chez l'Ami. Ce dernier, qui ne le reconnaît pas tout d'abord, veut aussitôt avertir l'Epouse. Mais le Marin s'y oppose : maintenant qu'il sait qu'elle l'a attendu fidèlement, il veut se présenter à elle incognito, pour jouir de son bonheur «de l'extérieur». ACTE II. Le Marin se rend chez l'Epouse, qui ne le reconnaît pas. Il lui annonce que son mari va revenir; mais qu'il est pauvre, lui dit-il, et criblé de dettes. Elle est au comble du bonheur; l'argent ne compte pas, l'important c'est qu'il revienne; elle serait capable de tuer pour lui. Ce soir-là, le Marin dormira chez l'Epouse, avant de repartir. ACTE III. L'Epouse tue d'un coup de marteau le Marin, tandis qu'il est endormi et lui vole les perles qu'il lui a montrées la veille : ainsi son mari pourra payer ses dettes, à son retour. Elle confesse son crime au Beau-Père, qui l'aide à ensevelir l'inconnu. Ils traînent tous deux le cadavre, tandis que résonnent les notes du pianola, qui répète le motif sur lequel l'opéra a commencé.

Pêcheurs de perles, Les opéra en trois actes de G. Bizet, sur un livret d'E. Cormon et de M. Carré. Première représentation : Paris, Théâtre-Lyrique, 29 septembre 1863. Lorsque cet opéra vit le jour, Bizet avait vingt-six ans; une dizaine d'années devaient presque s'écouler avant la fulgurante affirmation de *Carmen*. Toutefois, *les Pêcheurs de perles*, bien qu'âprement critiqués à l'époque, révèlent déjà la personnalité entière de Bizet, son fort tempérament lyrique et dramatique et, surtout, sa vive imagination dans l'évocation des lieux, des paysages et des coutumes. Berlioz le comprit fort bien. Tout en critiquant dans le «Journal des Débats» certaines pages trop faibles, il fut conquis par les atmosphères de timbres et d'harmonies de l'opéra et par son intelligente instrumentation, dont Brahms fera également, plus tard, les louanges. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Sur une plage de l'île de Ceylan, dans un village de pêcheurs, Zurga (*baryton*), le roi de la tribu, accueille son ami Nadir (*ténor*), pêcheur de perles, de retour après une longue absence; ensemble, il se remémorent leur rivalité, désormais éteinte, pour une danseuse sacrée. Peu après, escortée par Nourabad (*basse*) et par quatre autres fakirs, la prêtresse Leila (*soprano*), voilée, se présente à Zurga pour renouveler devant lui le vœu solennel de renoncer à l'amour. La voix de la femme a troublé Nadir, qui reconnaîtra plus tard en Leila celle pour laquelle il fut le rival de Zurga. ACTE II. Dans la pagode en ruine du village. Leila raconte au soupçonneux Nourabad qu'elle est troublée par le souvenir d'un fugitif qu'elle sauva et qui lui offrit un collier en témoignage de sa reconnaissance. Après le départ de Nourabad, Nadir apparaît. Le tendre et furtif entretien entre lui et Leila est toutefois surpris par Nourabad qui annonce au village que Leila a trahi son vœu. La peine prononcée contre les deux jeunes gens est la mort. Entre temps, Zurga a également reconnu Leila et, furieux de jalousie, laisse son ami être condamné au bûcher. ACTE III. Revenu à de meilleurs sentiments [I^er^ tableau], Zurga reconnaît soudain dans le collier confié par Leila à un pêcheur, celui qu'il avait offert à l'inconnue qui le sauva. Tout est prêt pour l'exécution [II^e^ tableau], lorsque Zurga fait irruption et annonce que le village est en flammes. Tandis que la foule se disperse, il aide Nadir et Leila à s'enfuir. Mais Nourabad a compris que c'est Zurga lui-même qui a mis le feu et il le livre à la fureur fanatique des pêcheurs qui traînent leur roi au bûcher. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Nadir et Zurga, *Au fond du temple saint*; Nadir, *Je crois entendre encore* • Acte II : Leila, *Comme autrefois dans la nuit* • Acte III : Zurga, *O Nadir*.

Pelléas et Mélisande drame lyrique en cinq actes (douze tableaux) de C. Debussy, sur un texte de M. Maeterlinck. Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 30 avril 1902. En 1893, Debussy avait assisté à Paris à une représentation de la pièce du poète et dramaturge belge M. Maeterlinck : le symbolisme évident et l'atmosphère raréfiée dans laquelle étaient plongés les personnages du drame frappèrent vivement le musicien, qui rêvait depuis des années de trouver un sujet et une prose semblable pour un opéra; il demanda aussitôt au poète belge l'autorisation de mettre sa pièce en musique. Il y travailla durant dix ans et l'orchestra presque en totalité, ne supprimant que quelques scènes. La prose de Maeterlinck répondait en effet pleinement à l'idéal musical impressionniste et symboliste de Debussy, qui s'était formé à travers Verlaine et le cénacle de Mallarmé. L'opéra fut accepté, non sans difficultés, par l'Opéra-Comique, sur les instances d'A. Messager qui en était enthousiasmé et le dirigea lors de la première représentation; des problèmes se posèrent jusqu'au dernier moment, y compris avec Maeterlinck, qui voulait comme protagoniste Georgette Leblanc, alors que Debussy voulait et obtint Mary Garden. L'attente était grande, mais à la répétition générale (27 avril) et à la première, le scandale éclata. On accusa Debussy de provocateur, d'avoir conçu un opéra sans mélodie, un suivi «monotone» de récitatifs sans ossature rythmique et un orchestre «nébuleux» : «un sombre ennui», dit J. Renard pour définir *Pelléas et Mélisande*. En réalité, l'un des plus grands chefs-d'œuvre du théâtre lyrique contemporain venait de naître. Seuls, quelques hommes de lettres et de jeunes musiciens, à la tête desquels se trouvait le critique du «Temps» P. Lalo, le comprirent ainsi, de sorte que l'opéra retint très rapidement l'attention de tout le monde. Cependant, *Pelléas et Mélisande* devait rester «unique», sans aucune suite même pour son auteur, malgré les projets successifs et les tentatives de renouveler l'atmosphère de cette œuvre, à travers des textes de P. Louÿs, de Poe et de Musset. Le langage musical de *Pelléas*, totalement émancipé du wagnérisme et du vérisme qui dominaient alors le théâtre lyrique, devait influencer par la suite de nombreux musiciens, justement à cause des «défauts» qu'on lui avait d'abord trouvés. «La musique de

Pelléas est la musique de l'humilité : elle néglige les préludes éloquents, l'orgueil victorieux des cadences, la vanité des dissonances décisives; mais, en revanche, voici la justesse de la touche, la sincérité de l'accent, l'accord spontané et naturel du personnage et du lieu, du geste et de la parole. Debussy supprime le contraste entre récitatif et air, et cueille dans l'inflexion mélodique toutes les nuances de l'émotion.» (Roland-Manuel). Résumé de l'action. ACTE I. Dans la forêt [Ier tableau]. Le prince Golaud (*baryton*), suivant une proie, trouve une jeune fille qui sanglote près d'une fontaine. Elle lui dit qu'elle ne se rappelle rien de son passé et qu'elle s'appelle Mélisande (*soprano*); elle le suit comme dans un rêve lorsqu'il l'invite à le suivre. Dans un château [IIe tableau], la reine Geneviève (*mezzo-soprano*), mère de Golaud et de Pelléas (*ténor*), qui est issu d'un autre mariage, lit au roi Arkel (*basse*) une lettre dans laquelle Golaud annonce à Pelléas qu'il a épousé depuis six mois une fragile créature du nom de Mélisande, et le prie d'intercéder pour lui auprès du roi afin qu'il accueille son épouse au château. Si le château lui est encore ouvert, il n'aura qu'à allumer une lampe sur la tour. Dans le cas contraire, il partira à jamais. Dans le château [IIIe tableau] où elle a été bien accueillie, la mélancolique Mélisande monte avec Geneviève sur la terrasse qui surplombe la mer : c'est le soir et Golaud, qui revient de la côte proche, annonce que la tempête agite la mer. Geneviève va veiller le petit Yniold (*soprano*), fils d'un premier lit de Golaud; et Pelléas annonce aux époux son départ prochain. ACTE II. Dans le parc [Ier tableau], Pelléas et Mélisande conversent près de la fontaine dite «des aveugles». En effleurant de ses doigts l'eau profonde, Mélisande y laisse tomber par mégarde l'anneau que lui a donné Golaud. Que dire à Golaud? La vérité, répond Pelléas. Dans sa chambre [IIe tableau], Golaud, qui est tombé de cheval, est soigné par Mélisande. C'est le soir, elle pleure et lui dit qu'elle est malheureuse. Golaud lui prend affectueusement la main et remarque, avec surprise, l'absence de la bague. Mélisande lui affirme qu'elle l'a perdue dans une grotte près de la mer, alors qu'elle cherchait des coquillages pour le petit Yniold. Golaud, supçonneux, lui ordonne d'aller la rechercher tout de suite et lui dit que, si elle a peur du noir, elle n'a qu'à se faire accompagner de Pelléas. Devant la grotte [IIIe tableau], Pelléas exhorte Mélisande à entrer, afin qu'elle puisse la décrire ensuite à Golaud. La lune, sortant de derrière les nuages, fait apparaître à l'intérieur de la grotte trois mendiants plongés dans le sommeil; agitée et bouleversée, Mélisande s'enfuit, suivie de Pelléas. ACTE III. A la fenêtre de la tour [Ier tableau], Mélisande peigne sa très longue chevelure. Pelléas passe et lui demande la permission d'embrasser sa main, car il part le lendemain. Mélisande se penche, ses cheveux inondent Pelléas et s'accrochent à un saule. Golaud les surprend et leur fait des reproches : «Vous n'êtes que des enfants!». Dans les souterrains du château [IIe tableau], Golaud montre à Pelléas un étang mystérieux. Pelléas se penche pour le regarder, Golaud le soutient mais sa main tremble. Hors des souterrains [IIIe tableau], Golaud demande à Pelléas de ménager Mélisande qui va être mère. Dans le jardin [IVe tableau], Golaud interroge le petit Yniold et apprend que Pelléas et Mélisande se rencontrent souvent seuls, qu'ils se regardent et se taisent. Miné par la jalousie, il soulève l'enfant à la hauteur de la fenêtre et lui demande de lui rapporter ce que sont en train de faire à ce moment Mélisande et Pelléas : Yniold rapporte qu'ils sont assis en silence puis, pris de panique, il pleure. ACTE IV. Dans une salle [Ier tableau], Pelléas demande à Mélisande la permission de la rejoindre pour la dernière fois ce soir-là, près de la fontaine, avant de partir pour toujours. Peu après, tandis que Mélisande, silencieuse et malheureuse, se trouve avec Arkel, Golaud l'interroge d'un ton aigre et soupçonneux, mais il n'obtient que des réponses évasives; furieux, il la saisit par les cheveux et la traîne à terre; Arkel intervient et Golaud se calme. A la fontaine [IIe tableau], Pelléas rencontre Mélisande, l'embrasse et lui dit qu'il l'aime; Mélisande lui répond qu'elle l'aime, elle aussi; mais tout a le ton de l'innocence et du mystère. La nuit tombe et Mélisande a peur, elle entend du bruit et des bruissements : c'est en effet Golaud qui les épie, l'épée à la main. Pelléas et Mélisande s'embrassent désespérément; Golaud les surprend, tue Pelléas et blesse Mélisande. ACTE V. Golaud, au chevet de Mélisande mourante, lui demande pardon, mais il veut savoir la vérité. Quelle vérité? Si elle a aimé Pelléas. Mélisande répond que, bien sûr, elle l'a aimé. Mais Golaud, torturé, insiste : l'a-t-elle aimé d'un amour interdit? Mélisande ne comprend pas, dit que non... Elle demande ensuite à voir sa petite fille, née depuis peu. Finalement, elle se tait. Les servantes entrent en silence, Golaud invoque Mélisande, sans plus de réponse. Arkel lui rappelle à voix basse qu'il faut s'occuper de l'enfant et laisser désormais Mélisande en paix. Ils sortent ensemble de la chambre.

Péri, La ballet en un acte; sujet tiré d'une légende asiatique; musique de P. Dukas. Première représentation : Paris, Châtelet, 22 avril 1912. Interprètes principaux : N. Troukhanova et W. Bekefi. Chorégraphie : I. Clustine. Décors et costumes : R. Piot. Le thème des Péri (fées orientales, messagères de l'Esprit et de la Lumière) avait déjà tenté T. Gautier qui, en collaboration avec le chorégraphe J. Coralli et le musicien N. Burgmüller, en avait tiré un ballet (Académie royale de musique, 1843) qui eut du succès durant une cinquantaine d'années. En 1911, Diaghilev demanda à Dukas une nouvelle partition, mais ils ne tombèrent pas d'accord sur le choix de la protagoniste. Le ballet eut successivement comme interprète principale, Pavlova dans la chorégraphie d'origine de Clustine (1921), puis Spessivtzeva dans la chorégraphie de Leo Staats (1931). Il faut également citer d'autres versions : celles de F. Ashton (Londres, 1931 et, toujours à Londres, au Covent Garden en 1956; interprète : M. Fonteyn), de S. Lifar (Monte-Carlo, 1946; Paris, 1948; Scala de Milan, 1951), avant d'arriver à la version de Menegatti-Gai, qui porte un autre titre, *la Leggenda della Péri* (Scala, 1973), avec C. Fracci comme protagoniste. Résumé de l'action : le prince Iskander recherche la fleur idéale de l'éternelle jeunesse et découvre que c'est une Péri qui la possède. La fantastique créature se réveille et séduit le prince pour reprendre sa fleur magique. Il la lui restitue, renonçant à l'immortalité en échange d'un baiser de l'être aimé qui, finalement, retourne au Paradis des Péri en laissant Iskander à son destin de mortel.

Perséphone mélodrame en trois parties d'I. Stravinski, sur un texte poétique d'A. Gide. Première représentation : Opéra de Paris, 30 avril 1934, sous la direction de l'auteur et sur une chorégraphie de K. Jooss. Musique, danse et pantomime accompagnent le texte, tandis que le seul rôle chanté est celui du narrateur, Eumolpe. La définition de «mélodrame» est celle de Stravinski lui-même, qui la prend dans son sens éthymologique : c'est-à-dire qu'il se réfère à une récitation accompagnée de musique, comme dans *Egmont* de Beethoven. Composée en 1933 à la demande d'Ida Rubinstein, qui en fut la première interprète, *Perséphone* fut précédée d'une déclaration polémique de Stravinski sur ses positions artistiques et sur son refus de se conformer aux exigences du public. *Perséphone* fait suite à *Œdipus rex* et à la *Symphonie des Psaumes*, dont elle poursuit la recherche cohérente d'une objectivité austère dans le retour aux formes classiques. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet s'inspire du mythe grec de Perséphone, fille de Déméter, enlevée et épousée par le roi des enfers, Pluton. Gide a cependant préféré représenter la descente de la jeune fille dans l'Hadès comme une volonté de sa part, dans le but de consoler les tristes habitants du monde souterrain. I^re^ PARTIE. Perséphone (*rôle mimé, parlé et dansé*) descend au royaume des ombres et le parfum des lys lui indique la route. II^e^ PARTIE. Les regrets de ce qu'elle a laissé tourmentent rapidement Perséphone, que les ténèbres des Enfers ennuient. III^e^ PARTIE. Perséphone abandonne le royaume souterrain et retrouve la vie terrestre.

Peter Grimes opéra en trois actes et un prologue de B. Britten, sur un livret de M. Slater, d'après une composition poétique de G. Crabbe (1754-1832). Première représentation : Londres, Sadler's Wells Theatre, 7 juin 1945. Premier travail théâtral de Britten, composé sur la demande de la Koussevitski Music Foundation, Peter Grimes est considéré comme l'une de ses meilleures compositions et le premier résultat achevé de l'opéra anglais moderne. Expression d'un langage musical où se fondent de manière éclectique de multiples éléments, *Peter Grimes* révèle l'influence particulière d'A. Berg (*Wozzeck*); la partie vocale y prédomine (excepté dans les préludes et les intermèdes, où la place est laissée tout entière à l'orchestre). Dans les dialogues, les airs et les morceaux d'ensemble, les instruments ont une pure fonction d'accompagnement, au mieux de commentaire, mais avec de vives et d'originales atmosphères fondées sur le timbre. La partie orchestrale a été adaptée en une suite sous le titre : *Four Sea Interludes from Peter Grimes*. RÉSUMÉ DE L'ACTION : vers 1830, dans un bourg de pêcheurs de la côte anglaise orientale. PROLOGUE. Le magistrat Swallow (*basse*) a lavé Peter Grimes (*ténor*) de l'accusation d'avoir provoqué la mort de son mousse. Les villageois ne sont pas satisfaits du verdict. Ellen Orford (*soprano*) promet au rude Grimes de l'aider à se réhabiliter aux yeux des gens du pays. ACTE I, SCENE I. Dans le petit bourg du port, Grimes constate l'hostilité de ses compatriotes. Un capitaine en retraite, Balstrode (*baryton*) lui conseille de partir, mais Peter veut rester, lutter et épouser Ellen. SCENE II. Dans l'auberge «Au sanglier», une rixe est prête à éclater parce qu'un chant de Grimes irrite les clients. Ellen arrive, car elle a trouvé un nouveau mousse pour Grimes. ACTE II, SCENE I. Sur la plage, Ellen remarque les habits déchirés de John, le nouveau mousse, qui porte des traces de coups et elle reproche à Peter sa dureté. Les habitants épient la scène. SCENE II. Dans sa cabane, Peter, qui s'était mis en colère, est maintenant calmé. On entend les clameurs de la foule excitée. Peter congédie le mousse qui glisse sur les rochers, tombe et se tue. ACTE III, SCENE I. De nuit, dans la grand-rue du village, la cancanière Mrs Sedly (*mezzo-soprano*) exprime le soupçon que John, qui a disparu depuis plusieurs jours, ne soit mort. Une conversation entre Ellen et Balstrode confirme les soupçons et une chasse à Grimes est organisée. SCENE II. Le lendemain matin, Grimes erre à moitié fou dans le brouillard. Ellen et Balstrode le rejoignent; ce dernier lui conseille de prendre la mer et de se laisser couler avec sa barque.

Petrouchka scènes burlesques en quatre tableaux d'A. Benois et d'I. Stravinski, musique d'I. Stravinski. Première représentation : Paris, théâtre du Châtelet, 13 juin 1911 (Ballets russes de Diaghilev). Interprètes principaux : V. Nijinski (Petrouchka), T. Karsavina (la Ballerine), A. Orlov (le Maure), E. Cecchetti (le Charlatan). Chorégraphie : M. Fokine. Décors et costumes : A. Benois. Chef d'orchestre : P. Monteux. *Petrouchka*, qui fait partie de la période russo-impressionniste de Stravinski, est toujours sa partition la plus populaire. La chorégraphie de Fokine et la scénographie d'A. Benois constituent, aujourd'hui encore, un modèle inégalé dans la réalisation de ce ballet, devenu un des fondements du répertoire chorégraphique du XX^e^ s. En Italie, *Petrouchka* a été représenté pour la première fois par les Ballets russes de Diaghilev au théâtre Costanzi de Rome (18 février 1920) et, un mois après, au Théâtre lyrique de Milan. Il passa à la Scala sous la direction de l'auteur, avec une chorégraphie de B. Romanov en 1926 et, l'année suivante, avec une chorégraphie de G. Pratesi, toujours avec E. Cecchetti dans le personnage du Charlatan. La version d'A. Milloss (Opéra de Rome, saison 1939-40), d'une remarquable efficacité dramatique, entra dans le répertoire de la Scala à partir de 1947, avec Milloss lui-même comme protagoniste. Par la suite, les reprises de cette version furent innombrables. En 1958, toujours à la Scala, on proposa la chorégraphie d'origine de Fokine, sous la direction de deux spécialistes de l'époque de Diaghilev : S. Grigoriev et L. Tchernicheva. Le premier anniversaire de la mort de Stravinski, qui coïncidait avec le centenaire de la naissance de Diaghilev (1972), permit une importante série de commémorations dont *Petrouchka* constituait le centre. RÉSUMÉ DE L'ACTION : nous sommes à Saint-Pétersbourg, place de l'Amirauté, vers 1830, en pleine fête du carnaval. Un vieux Charlatan présente au public ébahi trois marionnettes animées : Petrouchka, la Ballerine et le Maure, qui font preuve d'une grande vivacité rythmique dans leur danse. La magie du Charlatan leur a infusé les sentiments et les passions humaines. Petrouchka en est davantage doté que les autres, et il est donc le plus vulnérable, le plus exposé à la souffrance. Il dénonce la tyrannie de son patron qui le rend esclave, son exclusion de la vie des autres, son aspect ridicule. C'est pourquoi il se réfugie dans son amour pour la Ballerine, hautaine et légère, qui le

repousse, épouvantée par ses manières bizarres. Elle est, pour sa part, fascinée par le Maure, dont l'aspect voyant cache une effrayante carence de sentiments. Juste au moment où elle est prête à lui céder, Petrouchka fait irruption, furieux de jalousie. Le Maure le met à la porte. Cependant, le carnaval bat son plein; mais, au milieu du tourbillon de la fête, on entend des cris qui proviennent du petit théâtre du Charlatan. La rivalité entre le Maure et Petrouchka tourne à la tragédie : le Maure blesse à mort Petrouchka avec un sabre. La foule, troublée, s'agite, mais le Charlatan la tranquillise. La tête de la marionnette est en bois, le corps est rempli de sciure et la foule, calmée, se disperse. Au-dessus du théâtre, le spectre de Petrouchka admoneste le Charlatan, qui s'éloigne avec le mannequin inerte; il lui fait des grimaces et se moque de tous, puisque son âme est immortelle.

Philosophe de campagne, Le → Filosofo di campagna, Il.

Piccolo Marat, Il (le Petit Marat) opéra en trois actes de P. Mascagni, sur un livret de G. Forzano. Première représentation : Rome, théâtre Costanzi, 2 mai 1921. Dans la compétition latente avec Giordano, qui s'était affirmée un quart de siècle auparavant avec le drame réaliste à sujet historique (*André Chenier*), cet opéra tardif de Mascagni reprend un sujet tiré d'un épisode de la Révolution française. Après un succès initial, également dû à des interprètes aux ressources importantes, l'intérêt pour *Il Piccolo Marat* déclina rapidement et l'opéra est aujourd'hui presque oublié. Résumé de l'action : en France, la Révolution est à son comble. Le jeune prince de Fleury (*ténor*), pour sauver sa mère prisonnière (*mezzo-soprano*) et destinée à être guillotinée, fait semblant d'être un ardent révolutionnaire et se range aux côtés de Marat. Il réussit ainsi à gagner la confiance du sanguinaire président du Comité révolutionnaire, surnommé l'Ogre (*basse*). Grâce à l'aide de Mariella (*soprano*), la jeune nièce de l'Ogre, et du Charpentier (*baryton*), citoyen dégoûté par les excès de la Révolution, il pourra s'enfuir à l'étranger avec sa mère et Mariella, dont il est tombé amoureux. Principaux passages • Acte II : Mariella et Fleury, *Sei tu? che cosa vieni a fare?*; Fleury et Mariella, *Va nella tua stanzetta.*

Pierre et le loup fable pour voix récitante et orchestre, sujet et musique de S. Prokofiev. Première représentation (sous forme de ballet) : New York, Center Théâtre, 13 janvier 1940 (Ballet Théâtre). Interprètes principaux : E. Loring (Pierrot), W. Dollar (le Loup), V. Essen (l'Oiseau), K. Conrad (l'Oie), N. Stroganova (le Chat). Chorégraphie : A. Bolm. Décors et costumes : Lucinda Ballard. *Pierre et le loup*, l'une des partitions les plus connues de Prokofiev, n'avait pas été conçu initialement comme ballet mais a eu plusieurs transpositions chorégraphiques. Il faut rappeler la réalisation du Ballet Rambert de Londres (Cambridge, 1940), avec la chorégraphie de F. Staff, qui resta longtemps au répertoire de cet ensemble. En Italie, la première représentation remonte à 1950 : théâtre de la Scala, chorégraphie de M. Wallmann. La fable de *Pierre et le loup* fut conçue dans un but didactique : faire connaître aux enfants, auxquels elle était destinée, les caractéristiques des principaux instruments d'un orchestre. Un avertissement de l'auteur, au début de la partition, suggère : «Chaque personnage du récit est représenté par un instrument différent : l'oiseau par la flûte, l'oie par le hautbois, le chat par la clarinette, le grand-père par le basson, le loup par trois cors, Pierrot par le quatuor à cordes, et les coups de fusils par les timbales et la grosse caisse. Avant l'exécution orchestrale, il est conseillé de montrer les instruments aux enfants et de jouer les différents motifs : ainsi les enfants, au cours de l'exécution, apprendront à repérer le timbre typique de chaque instrument.» La réalisation chorégraphique néglige évidemment l'aspect didactique et met l'accent, dans une atmosphère à mi-chemin entre fable et allégorie, sur l'aspect humoristique ou même sur le comique grotesque. Parfois, la voix récitante du narrateur rythme les moments de l'action chorégraphique. Résumé de l'action : l'histoire tourne autour de la capture d'un loup par Pierrot et ses amis, le chat et l'oiseau, malgré les avertissements du Grand-Père. Le joyeux ballet s'achève sur un cortège plein d'entrain, qui est une sorte de marche triomphale.

Pietra del paragone, La (la Pierre de touche) mélodrame burlesque en deux actes de G. Rossini, sur un livret de L. Romanelli. Première représentation : Scala de Milan, 26 septembre 1812. Septième opéra du compositeur âgé d'à peine vingt ans, il obtint un succès extraordinaire : cinquante-trois représentations. Résumé de l'action : l'histoire s'articule sur un double stratagème. Le premier est l'œuvre du jeune et riche Asdrubale (*basse*) qui, déguisé en marchand turc, se présente chez lui comme créditeur autorisé à séquestrer tous ses biens. Cela met en fuite tous ses amis intéressés, Macrobio (*comique*) et Pacuvio (*comique*), mais fait ressortir la fidélité de son ami Giocondo (*ténor*) et l'amour de Clarice (*contralto*). Le second stratagème est utilisé par Clarice elle-même, qui se fait passer pour son propre frère et provoque avec malice la confession d'Asdrubale de son amour pour elle et l'heureuse conclusion de l'intrigue. Principaux passages • Ouverture • Acte I : Macrobio et Giocondo, *Mille vati al suolo io stendo*; Pacuvio, *Ombretta sdegnosa del Mississippi*; *Lui star conta, io star mercata* (sextuor final) • Acte II : *Spera, se vuoi, ma taci* (quintette); *Voi Clarice? qual inganno* (final).

Pie voleuse, La → Gazza ladra, La.

Pirata, Il (le Pirate) mélodrame en deux actes de V. Bellini, sur un livret de F. Romani. Première représentation : Milan, théâtre de la Scala, 27 octobre 1827. C'est l'opéra qui inaugure la collaboration de Bellini et de F. Romani, et qui marque l'affirmation au niveau européen du musicien catanais, grâce à des pages d'un lyrisme élevé et d'une organisation musicale supérieure à celle de ses deux premiers opéras (*Adelson e Salvini* et *Bianca e Fernando*). Résumé de l'action : Gualtiero (*ténor*), comte de Montalto, aimait et était aimé de la belle Imogene (*soprano*). Envoyé en exil par le jaloux Ernesto, duc de Caldora (*baryton*), il devient chef des corsaires aragonais. Une tempête jette Gualtiero sur les plages de Caldora. Imogene qui a entre temps épousé Ernesto pour sauver la vie de son père, offre l'hospitalité aux naufragés et retrouve ainsi son bien-aimé. Gualtiero tente alors de convaincre Imogene de fuir avec lui, mais tandis qu'ils parlent, ils sont surpris par le duc. Dans le duel qui s'ensuit, Ernesto est

tué. Gualtiero, qui s'en remet au jugement du conseil des chevaliers, est condamné à mort, tandis qu'Imogene devient folle. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Gualtiero, *Nel furor delle tempeste* • Acte II : Imogene, *Col sorriso d'innocenza.*

Poliuto (Polyeucte) tragédie lyrique en trois actes de G. Donizetti, sur un livret de S. Cammarano. Composé pour le San Carlo de Naples, en 1838, cet opéra ne fut pas représenté à cause de l'interdiction de la censure. On en donna une version en cinq actes le 10 avril 1840, à l'Opéra de Paris, sous le titre *les Martyrs*, sur un livret de Scribe qui réélaborait l'original de Cammarano. La représentation posthume du 30 novembre 1848, donnée au San Carlo de Naples comme prévu initialement, est donc la première de la version en trois actes. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'action se déroule à Mélitène d'Arménie. Paolina (*soprano*), qui aimait le proconsul romain Severo après avoir appris que ce dernier a disparu lors d'un combat contre les Parthes, s'est résignée à épouser Poliuto (*ténor*). Severo (*baryton*) n'est cependant pas mort, et il revient à Mélitène pour y réprimer le christianisme. Paolina l'aime encore mais lui impose de l'oublier. Poliuto, qui s'est converti au christianisme, est emprisonné avec d'autres coreligionnaires et condammné à périr dans le cirque. Paolina, également touchée par la Grâce, décide de partager son sort. C'est en vain que Severo leur offre la posibilité de se sauver : Paolina et Poliuto, ensemble, se dirigent sereinement vers leur martyre. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte III : Paolina et Poliuto, *Ah! fuggi da morte orribil cotanto... Il suon dell'arpe angeliche.*

Porgy and Bess drame musical en trois actes de G. Gershwin, sur un livret de Du Bose, Heyward et I. Gershwin. Première représentation : Boston, 30 septembre 1935. Déjà populaire par sa *Rapsody in blue* (1924), son *Concerto* pour piano et orchestre (1925) et *Un américain à Paris* (1928), Gershwin obtint avec cet opéra un énorme succès. On y voit le modèle de l'opéra américain dégagé des influences européennes. *Porgy and Bess* utilise dramatiquement des rythmes et des mélodies populaires (notamment des spirituals) pour décrire, avec une remarquable efficacité théâtrale, le monde des Noirs américains mis à l'écart par les Blancs, leurs peines et leurs tragédies; il est en effet écrit pour des chanteurs noirs. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Catfish Row, dans le quartier noir de Charleston. Crown (*basse*), un déchargeur du port, fort et violent, tue son ami Robbins durant une dispute qui éclate en jouant aux dés et il est obligé de s'enfuir. Bess (*soprano*), sa belle amie, reste seule; Sporting Life (*ténor*), un petit dealer de cocaïne, tente de la convaincre de l'accompagner à New York, mais elle préfère se réfugier dans le taudis de Porgy (*baryton*), un mendiant boiteux. La nuit tombée, les habitants du quartier font une collecte pour que Robbins puisse avoir de dignes funérailles. Quelques semaines s'écoulent : Bess vit avec Porgy, elle l'aime et elle est heureuse; elle craint seulement le retour de Crown. Durant un pique-nique, Crown réapparaît et oblige Bess à le suivre. Une semaine après, la jeune femme réussit à lui échapper et à revenir chez Porgy; elle est terrorisée, mais Porgy lui promet de la protéger. Un soir, après une violente tempête, Crown vient la rechercher mais Porgy le tue d'un coup de couteau dans le cœur. Il est arrêté le lendemain et emprisonné pendant une semaine. Libéré, il ne retrouvera plus Bess qui, désespérée, s'est laissée convaincre de suivre Sporting Life. Mais il ne renonce pas à elle : il attache une chèvre à son chariot de mendiant et part pour New York à la recherche de sa femme. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Clara (*soprano*), Summertime • Acte II : Porgy, *I got plenty o' nuttin'*; Bess et Porgy, *Bess, you is my woman now* • Acte III : Bess, *There's a boat*; Porgy, *Bess, oh where's my Bess?*

Prigioniero, Il (le Prisonnier) un prologue et un acte de L. Dallapiccola, sur des textes de P. Villiers de l'Isle-Adam et de Ch. De Coster. Première exécution, à la radio italienne, en novembre 1949; première représentation : Florence, Mai musical 1950. Après → *Volo di notte* et le ballet suivant, *Marsia*, Dallapiccola affronte avec cet opéra le thème de la liberté humaine, sentie et vécue sous son aspect négatif de «privation de la liberté». La tendance expressionniste de la musique et son étroit rapport avec la scène apparaît ici de manière encore plus évidente; mais l'expressionnisme de Dallapiccola possède une physionomie propre bien précise et une cohérence stylistique qui le distinguent de Schoenberg et de son école : «La musique du *Prigioniero* est écrite dans le style d'un dodécaphonisme relativement tempéré par l'adoption de centres tonals... qui n'ont rien à voir avec la vieille tonique traditionnelle, mais établissent au moins une polarité d'ordre général et toujours remarquable... *Il Prigioniero* reste l'un des grands résultats acquis de la musique de notre temps.» (Mila). L'opéra s'articule en quatre périodes scéniques, structurées sur des formes musicales distinctes (deux intermèdes chorals, une ballade, un air en trois strophes et trois refrains), mais il se fond dans la continuité dramatique de la déclamation vocale et du discours instrumental. RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE. La Mère du Prisonnier (*soprano dramatique*), en proie à de tristes pressentiments, raconte le rêve qui la poursuit chaque nuit. Dans la pénombre d'un antre apparemment sans fin, Philippe II s'avance, terrible à voir, et son visage se transforme peu à peu en celui de la mort. ACTE UNIQUE. Dans une cellule de l'Official de Saragosse, le Prisonnier (*baryton*) raconte à sa Mère les tortures qu'il a subies, et ajoute que le Gardien lui a procuré un indicible soulagement, lui redonnant foi et espérance, lorqu'un soir il l'a doucement appelé : Frère! Le Gardien entre à ce moment : l'entretien est terminé. Puis le Gardien (*ténor*) dit au Prisonnier que la révolte en Flandres a éclaté, et que l'armée des Gueux (les patriotes flamands) va de victoire en victoire. Rœlandt, la cloche de Gand, reviendra vite à sa place. Puis le Gardien s'éloigne et le Prisonnier s'aperçoit qu'il a laissé la porte de la cellule ouverte. Un long couloir commence derrière la porte et le Prisonnier s'y achemine; deux prêtres qui passent (*ténor et baryton*) ne semblent même pas s'apercevoir de sa présence. Il arrive finalement à un jardin et semble désormais proche de la liberté; mais deux bras sortent de l'ombre et l'empoignent, tandis que l'on entend la voix du Gardien disant : Pourquoi voulais-tu nous abandonner? C'est le Grand Inquisiteur en personne, le faux Gardien. Le Prisonnier comprend qu'il vient

de subir la dernière et la plus terrible torture, celle destinée à affaiblir sa volonté. Sans réagir, il se laisse mener au bûcher.

Prince Igor, Le (*Knjaz Igor*) opéra en un prologue et quatre actes d'A. P. Borodine, sur son propre livret. Première représentation (posthume) : Saint-Pétersbourg, théâtre Mariinski, 23 octobre 1890 (selon l'ancien calendrier orthodoxe; correspond au 4 novembre). Borodine avait travaillé sur *Igor* de manière ponctuelle, de 1869 à 1887 et, lorqu'il mourut, l'opéra était encore inachevé. Il était l'ami de Rimski-Korsakov — membre, comme lui, du groupe des Cinq — qui se chargea, avec l'aide de l'élève Glazounov, de terminer et de réaliser l'orchestration d'*Igor*. Celle du prologue et du premier, du second et du quatrième acte est de Rimski-Korsakov; on doit en revanche à Glazounov, outre l'achèvement et l'instrumentation du troisième acte, la survivance, grâce à son excellente mémoire, de la symphonie (ouverture) que Borodine avait souvent joué au piano en sa présence, mais qu'il n'avait jamais fixée sur le papier. Fedele d'Amico a écrit du *Knjaz Igor* : «Les danses, les chœurs et les chants de cet opéra sont tout d'abord une fête, une rayonnante célébration d'une tradition nationale, dont la résurrection a un sens clairement révolutionnaire; de manière plus générale, c'est une affirmation de vitalité élémentaire... valable en tout temps et en tout lieu.» RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré d'un célèbre poème anonyme russe du XII^{e} s., le *Chant de l'armée d'Igor,* qui raconte l'expédition des princes de Seversk contre les envahisseurs polovtsiens, descendants des Mongols, un sujet idéal pour Borodine, qui s'intéressait autant à la musique populaire russe qu'à celle d'origine orientale. PROLOGUE. Sur la place de Putivl : les envahisseurs polovtsiens se sont approchés et le prince Igor (*baryton*) a décidé de se lancer à leur rencontre à la tête de son armée. Le funeste présage d'une éclipse ne suffit pas à l'en dissuader. Acclamé par le peuple et par les boyards, il part avec son fils Vladimir (*ténor*), après avoir confié son épouse Jaroslavna (*soprano*) à son beau-frère Vladimir Galitski (*baryton-basse*), chez lequel se sont entre temps réfugiés deux déserteurs, Skulà (*basse*) et Jeroska (*ténor*). ACTE I. Chez Galitski [I^{er} tableau], maintenant qu'Igor est parti, on fait ripaille tous les jours et le peuple, admis aux fêtes, adule l'amphitryon. Galitski, enorgueilli, fait des projets pour s'emparer du pouvoir et enfermer Jaroslavna dans un couvent. Le peuple, aiguillonné par Skulà et Jeroska, décide de se réunir pour demander la destitution d'Igor. Cependant Jaroslavna, dans ses appartements [II^{e} tableau], reçoit des jeunes filles qui lui présentent des doléances sur le compte du vicieux Galitski. Ce dernier arrive aussitôt après : arrogant et hâbleur, il suscite l'indignation de sa sœur. Puis Jaroslavna reçoit les boyards du Conseil, venus lui annoncer la défaite d'Igor et l'attaque imminente des Polovtsiens; les cloches qui sonnent à toute volée et des incendies au loin signalent que les Mongols sont arrivés sous les murs d'enceinte. ACTE II. Dans le camp des Polovtsiens, où Igor et son fils Vladimir sont retenus prisonniers. La fille du Khan Konciac (*basse*), Konciakovna (*mezzo-soprano*), aime et est aimée de Vladimir. Tandis que des jeunes filles dansent pour la divertir, Konciakovna confie à Vladimir son espoir de pouvoir l'épouser. L'arrivée d'Igor les interrompt; celui-ci erre dans le camp sans trouver la paix, en pensant à sa défaite. Un Polovtsien converti, Ovlur (*ténor*), s'approche de lui et lui propose de fuir. Igor finit par accepter; c'est la dernière possibilité de sauver sa patrie. Lorsque Konciac rentre de la chasse, Igor refuse tout honneur de la part du Khan, qui l'apprécie au point de vouloir le garder toujours auprès de lui. Konciac s'aperçoit de la tristesse d'Igor et ordonne aux esclaves, hommes et femmes, de danser pour lui. ACTE III. Cet acte n'est presque jamais représenté car il est le moins achevé; c'est une sorte de reprise du précédent : il contient, outre des scènes pittoresques, la fuite d'Igor et d'Ovlur du camp polovtsien. ACTE IV. Le matin sur Putivl dévastée : Jaroslavna regarde la ville en souhaitant qu'elle puisse renaître. Deux cavaliers s'approchent; incrédule, la princesse reconnaît Igor, accompagné de son fidèle Ovlur. Jeroska et Skulà, les sujets infidèles, sauvent leur tête en courant annoncer au peuple le retour du souverain aimé. En un grand chœur, la foule chante la gloire d'Igor et leur certitude dans un destin heureux de la patrie.

Princesse Czardas, La → Csardasfürstin, Die.

Prodana nevěsta → Fiancée vendue, La.

Promessi sposi, I (les Fiancés) mélodrame en trois actes d'A. Ponchielli, sur un livret d'E. Praga. Première représentation : Milan, théâtre Dal Verme, 5 décembre 1872. Précédemment, dans une version non encore définitive, l'opéra avait été présenté à Crémone (théâtre Concordia, 30 août 1856) avec un faible succès. A Milan, il marqua en revanche la première affirmation du futur auteur de la *Gioconda,* succès dû également à l'interprétation de Teresa Brambilla, que le compositeur épousera deux ans plus tard. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'histoire, qui suit le roman de Manzoni, raconte le difficile amour de Renzo (*ténor*) et de Lucia (*soprano*); l'enlèvement de Lucia, la conversion de l'Innominato (*basse*), la peste, la mort de Don Rodrigo (*baryton*) et, finalement, les retrouvailles des deux fiancés.

Prophète, Le opéra en trois actes de G. Meyerbeer, sur un livret d'E. Scribe. Première représentation : Opéra de Paris, 16 avril 1849. Sur le modèle du grand opéra, qui s'était désormais affirmé chez Meyerbeer avec ses précédents opéras, *le Prophète* eut un succès et une popularité certaine jusqu'au début du XX^{e} s. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Jean de Leyde (*ténor*) s'est allié aux anabaptistes en révolte et il en est devenu le prophète. Cependant, sa fiancée Berthe (*soprano*), qui a réussi à s'enfuir de chez le comte d'Oberthal (*basse*), qui s'est épris d'elle et l'avait enfermée dans son château, jure de tuer le prophète, sans se douter qu'il s'agit de Jean : lorsqu'elle le reconnaît, elle se donne la mort plutôt que de tenir son serment. Jean se suicide également en faisant sauter la maison dans laquelle il se trouve au moment même où Oberthal va le capturer. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte II : Jean, *Il est un plus doux empire,* Foi (mère de Jean, *mezzo-soprano*), *Ah! mon fils* • Acte III : Jean et Chœur, *Roi du ciel et des anges* • Acte IV : «Marche du couronnement» • Acte V : Foi, *O Prêtres de Baal.*

Pulcinella ballet d'I. Stravinski sur des musiques de Pergolèse, composé en 1919. Première représentation : Opéra de Paris, 15 mai 1920. Chorégraphie : L. Massine (qui dansera également par la suite le rôle du protagoniste). Décors : P. Picasso. Chef

d'orchestre : E. Ansermet. Conçu après les succès successifs de *le Donne di buon umore*, sur des musiques de Domenico Scarlati instrumentées par Tommasini, et de *la → Boutique fantasque*, sur des musiques de Rossini instrumentées par Respighi, *Pulcinella* découle d'un canevas de la commedia dell'arte (*I Quatro Pulcinelli simili*) et utilise des musiques de Pergolèse (ou qui lui sont attribuées), élaborées et révisées par Stravinski, qui leur imprime sa propre marque et son génie, anticipant le tournant «néo-classique». RÉSUMÉ DE L'ACTION : Coviello et Florindo courtisent, sans succès, Prudenza, la fille du Docteur et Rosetta, la fille de Tartaglia. Les deux jeunes filles sont, pour leur part, intéressées par le sympathique Pulcinella qui, lui, aime Pimpinella; cette dernière apparaît en scène avec plusieurs enfants que la danse de Pulcinella divertit. Coviello et Florindo veulent tuer leur rival chanceux, mais ils sont retenus par les jeunes filles. Furbo intervient, en habit d'arlequin et en compagnie de quatre petits arlequins. Il en résulte une grande confusion et Furbo a le dessous. Tout le monde pleure la mort du malheureux, mais le vrai Pulcinella dit qu'il faut un Mage. Il revient aussitôt ainsi déguisé et, à l'aide de quolibets et de cajoleries, il ressuscite Furbo. On danse une tarantelle de joie. Puis, Pulcinella et Pimpinela restent seuls, aussitôt dérangés par Furbo et ses petits arlequins, qui habillent le vrai Pulcinella en Mage afin qu'il réconcilie tous les couples.

Puritani, I (les Puritains) mélodrame sérieux en trois parties, de V. Bellini, sur un livret de C. Pepoli. Première représentation : Paris, Théâtre-Italien, 25 janvier 1835. Après l'année de silence qui fait suite à *Beatrice di Tenda*, Bellini s'était arrêté sur le livret, médiocre mais au sujet intéressant, que lui offrait un patriote bolonais en exil, le comte Carlo Pepoli. Un chroniqueur français de l'époque écrivit un commentaire sur *I Puritani*, qui reprenait une opinion répandue, disant que le talent de Bellini semblait «avoir singulièrement grandi»; ce qui semble difficile à défendre si l'on considère la beauté de *la Sonnambula* et de *Norma* qui précèdent justement ce dernier opéra du musicien sicilien : mais il est indubitable que, dans *I Puritani*, qui contiennent de nombreuses pages d'une haute inspiration, Bellini se soit orienté vers des voies plus ouvertes aux influences de l'esthétique romantique, tout en ne renonçant pas à ce pur lyrisme mélodique dont il avait déjà donné de larges preuves. L'orchestre des *Puritani* est chargé d'une fonction expressive plus importante, soit dans les préludes, soit dans un développement harmonique et instrumental plus riche et mieux soigné que dans les opéras précédents. Dans cet opéra, qui fut accueilli triomphalement à la première parisienne, le duo des colonels (*«Suoni la tromba...»*) acquit une popularité immédiate et les Italiens de l'époque l'aimèrent autant — à cause de cette même expression des sentiments «libéraux» qu'ils y trouvaient — que le célèbre chœur de *Norma*. Malgré le décor romanesque et guerrier, le ton particulier de l'opéra est donné par la teinte élégiaque du drame qui se base sur la folie d'Elvira et la passion d'Arturo. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré de la pièce *les Têtes rondes et les cavaliers* de J. Ancelot et de X. Saintine, qui elle-même s'inspire du roman *Old Mortality* («les Puritains d'Ecosse») de W. Scott, sur les luttes entre les partisans de Cromwell (Puritains) et ceux des Stuart. PREMIERE PARTIE. Sur le terre-plein d'une forteresse des Puritains, près de Plymouth [Ier tableau]. C'est l'aube : sir Riccardo Forth (*baryton*) est désappointé et déçu. Il aime Elvira (*soprano*), la fille du gouverneur lord Gualtiero Valton (*basse*), et il espérait l'épouser. Mais on vient d'annoncer, avec des chants de joie et des prières, ses noces avec lord Arturo Talbo (*ténor*), un partisan des Stuart. Dans sa chambre [IIe tableau], Elvira parle avec son oncle, Giorgio Valton (*basse*), et elle en reçoit l'assurance qu'aucun obstacle ne viendra compromettre les noces. Annoncé par les cors de chasse, Arturo entre joyeusement. Dans une salle d'armes [IIIe tableau], Arturo chante son bonheur à Elvira. Lord Valton lui remet un sauf-conduit pour sortir de la forteresse et confie sa fille à Giorgio : en effet, il ne pourra participer à la cérémonie à cause du jugement d'une dame inconnue considérée comme une espionne des Stuart. La dame, restée seule avec Arturo, lui révèle son nom : Henriette de France (*soprano*), veuve de Charles Ier. Arturo, rappelé aux devoirs de sa cause, lui promet son aide. Peu après, Arturo couvre Henriette du voile nuptial oublié par Elvira pour la conduire hors de la forteresse. Riccardo entre à cet instant et veut se battre avec son rival. La dame s'interpose, son voile tombe et Riccardo, la reconnaissant, comprend les intentions d'Arturo. Décidé à exploiter la situation, il ne s'oppose donc pas à sa fuite. Mais lorsqu'Elvira apprend la fuite d'Arturo, elle en est bouleversée et commence à perdre la raison. DEUXIEME PARTIE. Les Puritains, consternés, commentent l'événement et approuvent la sentence du Parlement qui condamne Arturo à mort. Elvira apparaît, toute au regret de son bien-aimé. Giorgio, ému, prie Riccardo de l'aider à sauver Arturo. Mais Riccardo refuse : quoi qu'il en soit, l'amour de la patrie le lui interdit. Giorgio s'enflamme lui aussi et ils jurent en un duo de combattre l'ennemi. TROISIEME PARTIE. C'est la nuit et une tempête fait rage, après laquelle Arturo apparaît. Il entend Elvira chanter une chanson qu'il connaît bien et il lui répond. Elvira accourt, se jette dans ses bras, écoute le récit de ses aventures et semble retrouver la raison. Mais elle retombe dans son délire à un sombre roulement de tambour. Entrent les Puritains menés par Riccardo; en voyant Arturo, ils veulent procéder à l'exécution de la sentence. Elvira, atterrée, se reprend et déclare qu'elle veut mourir avec son bien-aimé. L'arrivée d'un messager, qui apporte la nouvelle de la défaite des Stuart et un décret d'amnistie pour leurs partisans, tire tout le monde d'un cruel embarras. Arturo s'unit à son aimée et un chœur de joie termine l'opéra. PRINCIPAUX PASSAGES • Ire Partie : Riccardo, *Ah! per sempre io ti perdei*; Arturo, Solistes et Chœur, *A te, o cara, amor talora*; Elvira, *Son vergin vezzoza* • IIe Partie : Giorgio et Chœur, *Cinta di rose*; Elvira, *Qui la voce sua soave* (scène de la Folie); Riccardo et Giorgio, *Il rival salvar tu dei*; avec la cabalette *Suoni la tromba* • IIIe Partie : Arturo, *Son salvo, alfin son salvo* ; Arturo et Elvira, *Vieni fra le mie braccia* ; Arturo, *Ella è tremante*.

Quatre Tempéraments, Les ballet en cinq parties; musique de P. Hindemith. Première représentation : New York, Central High School of Needle Trades,

20 novembre 1946 (Ballet Society). Interprètes principaux : G. Caccialanza, M.E. Moylan, T. Le Clercq, T. Bolender, L. Christensen, W. Collar, F. Moncion. Chorégraphie : G. Balanchine. Décors et costumes : K. Seligmann. Le ballet entre dans le répertoire du New York City Ballet avec la représentation du 25 octobre 1948. *Les Quatre Tempéraments* (qui fait allusion à la théorie médiévale des quatre différents tempéraments humains : mélancolique, sanguin, flegmatique et colérique) est un ballet sans contenu narratif et l'un des chefs-d'œuvre chorégraphiques de Balanchine. RÉSUMÉ DE L'ACTION : *Thème :* trois couples dansent trois pas de deux. *Mélancolique :* solo d'un danseur, auquel s'ajoutent deux ballerines, puis quatre autres, sur une entrée de marche. *Sanguin :* un couple, sur un tempo de valse, entouré par quatre danseurs. *Flegmatique :* un danseur soliste, puis quatre ballerines. *Colérique :* une danseuse soliste, et l'entrée de tous les groupes précédents pour le final d'ensemble.

Quattro Rusteghi, I (les Rustres) opéra en trois actes de E. Wolf-Ferrari, sur un livret de G. Pizzolato, d'après la comédie homonyme de C. Goldoni. Première représentation : Munich, Théâtre municipal, 19 mars 1906. L'opéra eut un remarquable succès et fut admiré pour sa vivacité théâtrale. La profonde assimilation du monde goldonien par Wolf-Ferrari, grâce à la reprise de modules du XVIII^{e} s. (révisés notamment au travers des classiques viennois), apparaît largement réalisée dans cet opéra, dont l'intermezzo du second tableau est célèbre. RÉSUMÉ DE L'ACTION : sous prétexte de moralité, les quatres rustres, marchands rudes et avares (Cancian, Lunardo et Maurizio, *basses*; Simon, *baryton*), oppriment leurs familles, tyrannisent leurs épouses sans égard pour leurs sentiments. Lucieta (*soprano*) et Filipeto (*ténor*) sont destinés l'un à l'autre par leurs pères respectifs (Lunardo et Maurizio), qui veulent que les jeunes gens ne se rencontrent qu'une fois les choses faites. Mais les jeunes gens, aidés par les épouses des rustres, se révoltent : le mariage se fera, mais avec le consentement des jeunes gens qui, grâce à différents stratagèmes, ont pu se rencontrer à loisir et s'aimer à l'insu des quatre rustres qui doivent, bon gré, mal gré, accepter d'être les dindons de la farce.

Rake's Progress, The (la Carrière du libertin) opéra en trois actes d'I. Stravinski, sur un livret de W.H. Auden et Ch. Kallmann. Première représentation : Venise, théâtre de la Fenice, 11 septembre 1951. L'idée de cet opéra fut suggérée à Stravinski par une série d'eaux-fortes de Hogarth (1732), dont le thème fondamental est la destruction progressive d'un jeune homme par les vices de la société élégante. Du point de vue stylistique, selon les déclarations de l'auteur, *la Carrière du libertin* veut être «un opéra composé d'airs, de récitatifs, de chœurs et de morceaux d'ensemble» dans lesquels les formes musicales et la tonalité «restent dans les limites de la tradition classique». Dans cette optique, les références à Bach et à Haendel, à Mozart et au mélodrame du XIX^{e} siècle, couronnent trente années de néoclacissisme stravinskien et peuvent être interprétées comme une autobiographie artistique du compositeur russe. C'est lui le vrai libertin musical qui, après avoir tâté de tous les styles du passé, après les avoir usés et bouleversés, se plonge dans la crise du présent. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I, SCENE I. Le jeune Tom Rakewell (*ténor*) reçoit d'un inconnu, Shadow (*baryton*), une nouvelle qui changera le cours de son existence : un oncle éloigné lui a laissé en héritage toute sa fortune. C'est pourquoi il devra se rendre à Londres en compagnie de Shadow. Avant de partir, le jeune homme salue sa fiancée Anna (*soprano*) que, une fois entré en possession de ses biens, il pourra épouser. ACTE I, SCENE II. A Londres, Shadow étourdit Tom dans les plaisirs dispensés par la maison de Madame Goose (*mezzo-soprano*). Anna, angoissée à cause du silence de son fiancé, part à sa recherche. ACTE II, SCENE I. Tom vit dans une élégante maison londonienne, mais la vie brillante l'ennuie. Entre Shadow, qui lui montre la photographie de Baba la Turque, la femme à barbe qui s'exhibe au cirque. «Epouse-la, lui dit Shadow, pour être heureux sache être libre, et pour être libre ignore ces tyrans jumeaux que sont le Désir et la Conscience.» Tom, impressionné, accepte la proposition. ACTE II, SCENE II. Survient Anna, qui rencontre Tom au moment où il rentre chez lui en chaise à porteurs, avec sa femme Baba (*mezzo-soprano*). La foule acclame la Turque, qui répond aux ovations en se libérant de son voile serré, montrant de la sorte une épaisse barbe noire. ACTE II, SCENE III. Las de sa vie inutile, Tom veut faire du bien aux hommes avec une machine qui transforme les pierres en pain. ACTE III, SCENE I. La bienfaisance l'amène à la ruine et sa maison, avec tout ce qu'elle renferme, Baba comprise, est vendue aux enchères. ACTE III, SCENE II. Comme Méphistophélès, Shadow, en récompense de ses services, prétend avoir droit à l'âme de Tom, mais il lui donne la possibilité de tenter le sort en la jouant aux cartes. Exalté par la voix d'Anna, Tom gagne, mais Shadow lui ôte la raison. ACTE III, SCENE III. Tom est enfermé dans un asile; il se prend pour Adonis. Après une rencontre consolatrice avec Anna, il sent que la mort approche, et prie Orphée de jouer de la lyre. EPILOGUE. Tous les personnages reviennent à la rampe et invitent chacune des personnes présentes à tirer sa morale de la représentation. «Toujours, sous la lune et sous le soleil, depuis le jour où Eve partit avec Adam, le diable trouve de l'occupation, pour vous, mon bon Monsieur, pour vous, ma noble Dame.»

Renard ballet burlesque en un acte avec rôles chantés; texte et musique d'I. Stravinski. Première représentation : Opéra de Paris, 3 juin 1922. Chorégraphie : B. Nijinska. Décors et costumes : M. Larionov. Repris par les Ballets russes, le 21 mai 1929, il marque les débuts de chorégraphe de S. Lifar. Avec l'*Histoire du soldat*, *Renard* est l'une des œuvres les plus importantes du théâtre de chambre de Stravinski. «Dans son ensemble, le travail témoigne d'une conception théâtrale qui est exactement aux antipodes de celle de Wagner. En effet, Stravinski, loin d'aspirer à la fusion des différents éléments musicaux, poétiques et scéniques, semble vouloir les dissocier.» (R. Vlad). Le musicien introduit même dans l'orchestre le cymbalum hongrois. RÉSUMÉ DE L'ACTION : les acteurs entrent en scène tous ensemble au son d'une marche et y restent jusqu'à la fin du spectacle. Nous sommes dans la cour d'une isba. Le coq saute sur le tréteau, mais aussitôt apparaît le

renard «en habit de religieuse». Le coq le reconnaît, le traite avec arrogance, mais il confesse ses péchés et se fait capturer. Le chat et le bouc font fuir le renard. Le coq remonte sur le tréteau, le renard revient et l'attire avec de la nourriture. Capturé une nouvelle fois, le coq est plumé dans les hurlements du premier ténor. Le chat et le bouc reviennent et ils étranglent le renard; l'événement est commenté par les hurlements des deux ténors et des deux basses. Il s'ensuit une danse du coq, du chat et du bouc et la sortie des acteurs sur la marche du début.

Retablo de maese Pedro, El (les Tréteaux de maître Pierre) adaptation musicale de M. de Falla d'un épisode de *Don Quichotte* de Cervantès. Première représentation : Paris, chez la princesse de Polignac, 25 juin 1923. Auparavant, *El Retablo* avait été donné à Séville (23 mars 1923), dans une version de concert. Pour ce délicieux petit opéra de chambre, Falla s'inspire des anciennes traditions musicales de Castille, réélaborant des thèmes de *vihuela* et des mélodies modales proches de celles restituées par Pedrell dans son *Hispaniae schola musica sacra.* Linéarité de structure, économie de moyens, rigueur de style, timbre raffiné, voici les qualités du *Retablo,* dont la partition prévoit trois voix chantantes, des instruments à cordes, à vent et à percussion, une harpe-luth et un clavecin. RÉSUMÉ DE L'ACTION : dans une auberge de la Manche, maître Pierre (*ténor*) présente, par la bouche du Truchement (garçon : *mezzo-soprano*), un spectacle de marionnettes : on y voit la belle Mélisande, fille de Charlemagne, prisonnière; son mari, Don Gaiferos, a délaissé son épouse et joue dans une taverne de Sansuegna (l'ancienne Saragosse); Charlemagne fait des reproches à son gendre Don Gaiferos qui, repris par son ancien amour, lutte ensuite valeureusement pour sauver Mélisande. L'action est décrite et commentée par le Truchement. Voici maintenant le roi Marsilio, d'autres vieux chevaliers, puis un maure insolent amoureux de Mélisande; enfin la fuite à cheval de la belle avec Don Gaiferos. Don Quichotte (*basse*) assiste à ces enlèvements, ces intrigues, ces amours et ces trahisons. Lorsque l'hidalgo voit la brillante cavalerie mauresque poursuivre le fidèle Don Gaiferos et la belle Melisande en danger, il confond fiction et réalité et, dans l'émoi général, il fait un massacre des marionnettes de maître Pierre, convaincu d'avoir sauvé par cet affrontement un noble couple d'amants; puis il entonne un chant à la chevalerie et à l'amour.

Rheingold, Das → Ring des Nibelungen, Der.

Rienzi, der Letzte der Tribunen (Rienzi, le dernier des tribuns) opéra tragique en cinq actes, paroles et musique de R. Wagner. Première représentation : Dresde, théâtre de la Cour, 20 octobre 1842. Le grand opéra français et l'impression recueillie en écoutant *Fernando Cortez* de Spontini (à Berlin, 1837) montrèrent à Wagner la voie des grandes représentations théâtrales. *Rienzi,* qui possède toutes les éclatantes caractéristiques scéniques du grand opéra historique — marches, chœurs, ballets — en est le premier pas. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré du roman homonyme d'E. G. Bulwer Lytton, qui s'inspire d'une chronique italienne d'un anonyme du XIV[e] s. A Rome (XIV[e] s.), Cola di Rienzi (*ténor*), tribun du peuple, voit sa chance décliner. Les nobles complotent pour reconquérir le pouvoir et c'est en vain qu'Adriano Colonna (*mezzo-soprano*) tente de le sauver, par amour pour Irene (*soprano*), la sœur de Rienzi. Le peuple se soulève contre Rienzi qui meurt ainsi qu'Irene et Adriano dans les ruines du Capitole incendié.

Rigoletto opéra en trois actes de G. Verdi, sur un livret de F.M. Piave, tiré de la pièce de V. Hugo *le Roi s'amuse.* Première représentation : Venise, théâtre la Fenice, 11 mars 1851. C'est le premier opéra de la célèbre trilogie populaire (*Rigoletto, la Traviata, Il Trovatore*), qui affirme pleinement le génie dramatique de Verdi dans les années 1850. On sait que la censure interdisait qu'un roi soit présenté comme un cynique libertin; la représentation ne fut en effet autorisée qu'à condition que le protagoniste, François I[er] de France, soit transformé en un duc anonyme de Mantoue (reconnaissable, en réalité, comme Vincent I[er] de Gonzague). Mais Verdi voulait que le vrai protagoniste de l'opéra soit, non le roi, mais son bouffon : d'où (après un titre provisoire *la Maledizione* refusé par la censure) le choix du titre définitif, *Rigoletto* (du français Tribolet). La puissance lyrique et dramatique que Verdi donne à Rigoletto et aux personnages qui l'entourent n'a pas de précédent : d'une part, le bouffon et Sparafucile, différents l'un de l'autre et pourtant semblables dans l'étau du drame (le premier agit par instinct, blessé au plus profond de lui-même dans son secret et unique amour, sa fille; le second est un brigand cynique, tueur à gages); d'autre part, Gilda et le duc de Mantoue, eux aussi différents mais unis, définis avec une grande finesse psychologique dans une effusion lyrique qui atteint des moments d'une grande pureté (le personnage du Duc présente même des aspects «brillants» ou, mieux, comme dans la reprise de la *cabaletta,* hardiment épiques). Au début du XX[e] siècle, les musiciens d'avant-garde méprisèrent cette «trilogie populaire», qu'ils considèrent naïve et grossière comparée au mélodrame wagnérien; c'est Stravinski qui interviendra en s'opposant à eux, dans les années de sa maturité tardive, redécouvrant Verdi et affirmant polémiquement qu'«il y a plus de substance et d'invention spontanée dans *la Donna è mobile* [...] que dans la rhétorique et les vociférations de la *Tétralogie* ». RÉSUMÉ DE L'ACTION : dans le duché de Mantoue, à l'époque de la Renaissance. ACTE I, SCENE I. Le duc de Mantoue (*ténor*), libertin et inconstant, donne une fête. Tandis qu'il s'éloigne au bras de la comtesse de Ceprano (*soprano*), le bouffon de la cour, Rigoletto (*baryton*), bancal et malin, se gausse de la jalousie du mari de la comtesse. Le chevalier Marullo (*baryton*) révèle aux invités que le bouffon a une amante et Ceprano entrevoit la possibilité de se venger. A ce moment, le vieux comte de Monterone (*baryton*) fait irruption dans la pièce : il est venu demander raison au duc pour sa fille séduite, mais il finit en prison; Rigoletto fait également des gorges chaudes de son cas et Monterone le maudit alors. Le bouffon s'assombrit : il a une fille qu'il aime tendrement et dont il cache à tous l'existence et, notamment, au duc libertin : c'est elle l'amante dont parlait Marullo. ACTE II, SCENE II. Le bourguignon Sparafucile (*basse*) offre à Rigoletto ses services de sicaire : sa sœur appâte les victimes désignées et les attire à la maison où il peut alors les éliminer sans risque. Mais, pour l'instant, Rigoletto n'a pas besoin d'un tueur à

gages : si d'autres ont un poignard, lui, pour se défendre et attaquer, a sa propre langue. Il recommande à sa fille Gilda (*soprano*) et à la servante Giovanna (*mezzo-soprano*) de se méfier des inconnus et de tenir toujours fermée la porte de la maison, puis il sort. Mais un jeune homme réussit à s'introduire dans le jardin, avec la complicité de Giovanna : c'est le duc de Mantoue que Gilda a déjà vu en se rendant à l'église et qui, maintenant que Rigoletto est parti, se présente à elle en se faisant passer pour un pauvre étudiant amoureux d'elle. Puis quelqu'un s'approche et le duc s'enfuit; Gilda cependant s'est éprise de lui et désire le revoir. Arrivent Marullo et les courtisans, avec l'intention d'enlever au bouffon celle qu'ils pensent être son amante. Rigoletto les surprend mais ils lui font croire qu'ils veulent enlever la fille de Ceprano; le bouffon s'offre alors à les aider. Berné, il tient l'échelle par laquelle les courtisans s'introduisent chez lui pour enlever Gilda. Rigoletto s'aperçoit trop tard qu'il est victime d'une cruelle farce : la malédiction de Monterone est en train de se réaliser. ACTE II. Gilda est enfermée dans les appartements du duc; Rigoletto feint cependant de plaisanter, tout en couvant sa vengeance. Lorsque Gilda entre enfin en scène et lui raconte, en pleurant, qu'elle a été séduite, le bouffon, fou de douleur, jure de tuer le duc, tandis que Monterone se dirige vers l'échafaud. ACTE III. Rigoletto a payé Sparafucile pour tuer le duc. Maddalena (*contralto*), sœur de Sparafucile a appâté la victime mais, s'étant amourachée du duc, elle convainc son frère de tuer à sa place la première personne qui entrera dans leur auberge, pour en remettre ensuite le cadavre à Rigoletto. Gilda, qui est secrètement restée à Mantoue, contre la volonté de son père, pour revoir le duc, surprend sans être vue cette conversation et décide de se sacrifier pour lui sauver la vie : habillée en homme, elle frappe à la porte et Sparafucile, sans la reconnaître, la poignarde. A minuit, Rigoletto reçoit le sac qui, selon l'arrangement, doit contenir le cadavre du duc; celui-ci, cependant, prend du bon temps avec Maddalena et chante allègrement. En entendant sa voix, Rigoletto, saisi d'un horrible pressentiment, ouvre le sac et découvre sa fille, qui meurt entre ses bras. La malédiction de Monterone s'est exactement réalisée. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Duc de Mantoue, *Questa o quella*; Sparafucile et Rigoletto, *Signor? Va non ho niente*; Rigoletto, *Pari siamo*; Gilda et Rigoletto, *Figlia! Mio padre!*; Duc de Mantoue et Gilda, *T'amo... E il sol dell'anima*; Gilda, *Caro nome* • Acte II : Duc de Mantoue, *Ella mi fu rapita... Parmi veder le lagrime... Possente amor mi chiama*; Rigoletto, *Cortigiani, vil razza dannata*; Gilda, *Tutte le feste al tempio*; Rigoletto et Gilda, *Sì vendetta, tremenda vendetta* • Acte III : Duc de Mantoue, *La donna è mobile*; Gilda, Maddalena, Duc de Mantoue et Rigoletto, *Bella figlia dell'amore*; Maddalena et Sparafucile, *È amabile invero cotal giovinotto*; Rigoletto et Gilda, *Mia figlia!... Dio!... mia figlia!*

Ring des Nibelungen, Der (l'Anneau du Nibelung), tétralogie pour la scène, dont l'action, précédée d'un prologue, se déroule en trois journées. Musique et texte de Richard Wagner. *Das Rheingold* (l'Or du Rhin) en constitue le prologue, *Die Walküre* (la Walkyrie) la première journée, *Siegfried* la deuxième et *Götterdämmerung* (le Crépuscule des dieux) la troisième. Les premières représentations de *l'Or du Rhin* et de *la Walkyrie* eurent lieu a Munich, respectivement le 29 septembre 1869 et le 26 juin 1870; celles de *Siegfried* et du *Crépuscule des dieux* en même temps que la représentation de la Tétralogie tout entière, à Bayreuth, du 13 au 17 août 1876. La conception de cette *Tétralogie*, comme on l'appelle souvent, naquit vers 1846, année au cours de laquelle le musicien, dans quelques-unes de ses lettres, fait allusion au mythe du Nibelung; elle prit forme, par la suite, en 1848, avec un premier poème, *Siegfried's Tod* (la Mort de Siegfried). Dès cette époque, Wagner s'était fixé comme but une épopée gigantesque, une somme de l'expérience romantique au sens non seulement artistique et musical, mais aussi philosophique, inspirée par les vieux mythes germaniques. En 1851, il écrit le texte *Der Junge Siegfried* (le Jeune Siegfried) et expose sa nouvelle conception de *l'Anneau*, qui comprenait les drames introduisant à l'histoire de Siegfried et expliquait le déroulement de celle-ci. En 1853 a lieu la publication complète du texte de *l'Anneau du Nibelung*, réimprimé par la suite, avec quelques modifications, en 1863, en version définitive. Toujours en 1853, Wagner commence la composition de *l'Or du Rhin*, achevée l'année suivante, puis celle de la *Walkyrie*. En 1856, il termine la *Walkyrie*, et entreprend la composition de *Siegfried*, qu'il interrompra à la fin du deuxième acte, en août 1857. En 1865, après une longue pause, le musicien se remet à l'œuvre, qu'il achèvera en 1869 (orchestration, 1871). En 1872 enfin, il met le point final au *Crépuscule des Dieux* (orchestration, 1874). Le sujet de *l'Anneau du Nibelung* est tiré principalement de l'*Edda* et du *Nibelungenlied* (Chant du Nibelung). L'*Edda* est un recueil poétique qui remonte environ au XIII[e] siècle. Bien qu'écrit en langue scandinave, et retrouvé en Islande en 1643, il renferme des mythes, des légendes et des traditions de l'ensemble du monde païen germanique, dans leur forme la plus ancienne, donc la plus proche de la tradition orale. Le *Nibelungenlied* est un poème épique du Moyen Age allemand qui développe les thèmes de l'*Edda*, et dans lequel se trouvent réfléchis, transfigurés dans la légende, quelques événements historiques se rapportant à l'histoire des Burgondes. La matière des deux recueils eut une immense influence sur la poésie moderne allemande, d'une part, parce qu'elle fut interprétée comme l'exaltation d'un germanisme autenthique et de l'autre, par la suggestion qui résultait de l'évocation des lieux, du temps et de l'action. C'est d'une façon assez libre que Wagner suivit, dans leurs grandes lignes, ces deux sagas. *L'Anneau du Nibelung* représente la pleine réalisation de l'idéologie wagnérienne du *Wort-Ton-Drama*, qui assigne au thème conducteur (*Leitmotiv*) une fonction déterminante dans le drame musical. En ce sens, le thème, dans la *Tétralogie*, est l'expression d'une profonde valeur symbolique. Non seulement il permet de fixer les personnages, les états d'âme, les idées, les situations, mais aussi les rapports les plus profonds entre le conscient et l'inconscient. Le thème, par exemple, de l'*Elément primordial* (sur pédale de mi bémol), par lequel s'ouvre *l'Or du Rhin*, se transforme en celui du *Devenir*, duquel prennent naissance ensuite le thème de Erda et celui des Nornes, thèmes qui sont, à leur tour, en rapport de symbiose avec ceux de *l'Eau*, des

les du Rhin, de l'*Or*, de l'*Anneau*. Il faudrait citer encore, dans *le Crépuscule des dieux*, le thème de l'*Expiation* ou du *Droit à la vengeance*, par lequel Hagen célèbre la fraternité de sang avec Siegfried, qui n'est autre que l'envers du thème de la *Malédiction* d'Albéric qui apparaît pour la première fois dans *l'Or du Rhin*.

■ **Das Rheingold** (l'Or du Rhin) RÉSUMÉ DE L'ACTION. SCENE I. C'est le matin du monde. Sur le fond du Rhin, au cours lent et puissant, scintille l'or du fleuve, gardé par les Ondines, filles du Rhin : Woglinde (*soprano*), Wellgunde (*mezzo-soprano*), Flosshilde (*contralto*). Leurs voix sereines, qui s'élèvent des flots, se taisent à l'apparition soudaine du Nibelung Alberich (*baryton*), le gnome malveillant qui les poursuit de ses assiduités. Les Ondines se moquent de lui. Mais elles finissent imprudemment par lui révéler le secret du fleuve : celui qui saura forger un anneau avec l'or du Rhin sera le maître du monde, mais seul celui qui renonce à l'amour peut posséder l'or. Alberich, ébloui par le rêve du pouvoir, maudit l'amour, arrache son or au fleuve, et s'enfuit avec. SCENE II. Sur un haut plateau, près duquel se dresse le Walhalla, demeure des dieux dont les géants Fafner (*basse profonde*) et Fasolt (*basse*) viennent de terminer la construction entreprise à la demande de Wotan (*baryton-basse*), dieu suprême, las de son éternel vagabondage. Wotan, Fricka (*mezzo-soprano*) son épouse, Freia (*soprano*), déesse de la jeunesse, en admirent les murs très hauts. Mais Fricka rappelle à Wotan qu'il a promis aux géants, en récompense de leur travail, la belle Freia, et elle lui en fait le reproche. Wotan reconnaît que Fricka a raison, mais il compte sur l'aide de l'habile Loge (*ténor*), dieu du feu, pour échapper à la dureté du pacte. Tandis que les géants réclament Freia — que Donner, dieu du tonnerre et de la foudre, et Froh, dieu de la paix et de la fécondité, tentent de défendre — Loge informe Wotan que le Nibelung Alberich s'est forgé, avec l'or du Rhin, l'anneau qui rend maître du monde. Fafner et Fasolt déclarent, en emmenant Freia en otage, qu'ils accepteront, en échange de celle-ci, le trésor du fleuve. Et tandis que Freia s'éloigne, tout, dans le royaume des dieux, commence à se flétrir. SCENE III. Dans le royaume souterrain de Nibelheim, Alberich, grâce à l'anneau, tient tous les Nibelungen en son pouvoir. Son frère Mime (*ténor*), qu'il outrage et frappe, a été contraint à forger un casque magique qui rend invisible ou change l'aspect de celui qui le porte. Avec le casque et l'anneau, Alberich rêve de conquérir le monde. Il confie même ses projets démentiels à Wotan et à Loge, descendus dans les cavernes du Nibelheim. Loge invite Alberich à leur montrer le pouvoir du casque magique. Immédiatement Alberich se transforme en dragon, mais Loge feint de ne pas être satisfait et Alberich se transforme alors en quelque chose de petit, comme le lui a demandé le plus malin des dieux, à savoir en crapaud. Celui-ci est rapidement immobilisé par Wotan pendant que Loge arrache le casque. Alberich, prisonnier, est emmené dans le monde des dieux. SCENE IV. Encore sur le haut plateau, près du Walhalla. Wotan promet à Alberich la liberté, s'il lui remet l'anneau et le trésor. Le Nibelung est contraint de céder, mais il jette une malédiction sur l'anneau : qui ne l'aura pas, voudra l'avoir ; mais qui le possède, périra. Wotan veut alors racheter la liberté de Freia avec le trésor, mais les géants exigent aussi l'anneau, et Wotan hésite. S'élève alors la voix de Erda (*contralto*) la Terre nourricière : « Cède, Wotan, cède ! ». Ainsi les géants entrent-ils en possession de l'anneau, qui, immédiatement, montre son funeste pouvoir : Fafner et Fasolt, en effet, s'empoignent au moment de se partager l'or et Fasolt est tué. Donner rassemble les nuées au rythme de son puissant marteau : l'air s'obscurcit, la foudre éclate, suivie du tonnerre. Et voici, des pieds du dieu jusqu'au haut de la montagne, se projeter l'arc-en-ciel, sur lequel défilent les dieux pour prendre possession de la nouvelle demeure du Walhalla. Des profondeurs du fleuve montent, pendant ce temps, les plaintes des filles du Rhin à cause de l'or perdu. PRINCIPAUX PASSAGES ● Prélude ● Scène IV : Entrée des dieux dans le Walhalla.

■ **Die Walküre** (la Walkyrie). RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Dans la cabane de Hunding (*basse*), mari de Sieglinde (*soprano*), entre un étranger, harassé. Sieglinde le réconforte et l'invite à rester jusqu'au retour de Hunding. De retour, celui-ci lui demande qui il est. Le jeune étranger raconte qu'un jour, au retour de la chasse, en compagnie de son père, ils avaient trouvé leur maison brûlée par leurs ennemis, les Neidinge, et sa douce sœur jumelle enlevée. D'après le récit du jeune homme, Hunding reconnaît Siegmund (*ténor*), et il révèle à celui-ci qu'il appartient à la lignée de ses ennemis ; mais, puisque il l'a trouvé chez lui, auprès de son foyer, et que les lois de l'hospitalité sont sacrées, il attendra le lendemain pour se battre avec lui jusqu'à la dernière goutte de sang. Pendant que Sieglinde verse un somnifère dans le breuvage du soir de Hunding, dans le désir inconscient de sauver Siegmund, celui-ci, qui déjà aime Sieglinde, pense à l'épée que son père lui avait promise pour l'heure du danger. Les flammes du foyer, soudain ravivées, révèlent la présence d'une épée, enfoncée jusqu'à la garde dans le frêne autour duquel la cabane de Hunding est construite. Sieglinde lui explique qu'elle y fut fichée le jour de ses noces avec Hunding par un vieux vagabond apparu à l'improviste, qui la destina à donner la victoire à celui qui aurait la force de la retirer du tronc. Emportés par la passion, les deux jeunes gens se jettent dans les bras l'un de l'autre, bien qu'ils se sachent frère et sœur. Dans la nuit de printemps enchanteresse, un coup de vent ouvre grand la porte. Siegmund arrache l'épée du frêne et lui donne le nom de Notung (Fille de la Nécessité). Puis, ensemble, ils s'enfuient. ACTE II. Sur la hauteur sauvage, demeure des Walkyries, Wotan (*baryton-basse*) appelle Brünnhilde (*soprano*), sa fille préférée, pour qu'elle vole sur son cheval trépidant afin d'apporter la victoire à Siegmund dans son duel imminent contre Hunding. Fricka (*mezzo-soprano*), légitime épouse de Wotan, irritée, intervient pour que soient punis la violation de la sainteté du mariage et l'inceste. Non seulement indignée par l'horreur du double crime, elle est exaspérée par les longues humiliations que le dieu lui a infligées, dont les deux dernières, les plus graves, ont été d'une part, d'avoir engendré, à la suite de son union secrète avec la Terre maternelle, les neuf Walkyries et, de l'autre, à la suite de celle qu'il a eue avec une femme sauvage, engendré deux humbles jumeaux humains, Siegmund et Sieglinde précisément. Sous les apparences de Wolfe,

le père disparu de Siegmund, et du vagabond apparu à Sieglinde, se dissimulait le même Wotan. Fricka ne comprend pas les raisons de Wotan concernant la nécessité de créer des hommes qui, libres de toute loi divine et purs de tout contact avec l'or, puissent entreprendre ce qu'à lui, Wotan, législateur et maudit, il est désormais interdit de faire. Wotan comprend alors qu'il ne peut violer ses lois les plus sacrées, et impose à la réticente Brünnhilde de donner la victoire à Hunding. Les dieux ayant disparu, survient, atterrée par le sacrilège commis, Sieglinde, suivie de Siegmund. Réconfortée par son frère-époux, elle s'endort. Brünnhilde apparaît, pour annoncer à Siegmund que sa mort est proche. Mais lorsque la Walkyrie voit le héros décidé à tuer Sieglinde plutôt que de la laisser en proie à Hunding, et à se tuer ensuite, émue par cette passion desespérée, elle va tenter de le sauver. Aussi, quand arrive Hunding et que celui-ci lutte contre Siegmund, protège-t-elle ce dernier. Wotan intervient en brisant Notung de sa lance. Siegmund est tué, Brünnhilde, à cheval, emporte Sieglinde évanouie, tandis que Wotan, plein de mépris, foudroie Hunding. ACTE III. Au milieu des nuées entraînées par une tempête sauvage déchaînée par la colère de Wotan, chevauchent les Walkyries, qui n'osent défendre leur sœur devant l'ire de leur père. Brünnhilde annonce à Sieglinde, désespérée, que le fils qu'elle attend sera le plus glorieux des héros, qu'il s'appellera Siegfried, et qu'il saura retremper Notung brisée par Wotan. La Walkyrie indique à Sieglinde un refuge sûr dans la forêt où Fafner, changé en dragon, garde le trésor. Survient Wotan, qui annonce à Brünnhilde son châtiment pour sa rébellion. Non plus Walkyrie, mais femme désormais, elle dormira sur cette même montagne d'un sommeil magique, et elle sera la proie de celui qui la réveillera. Brünnhilde supplie Wotan d'ériger autour d'elle un mur de flammes, que seul un héros puisse franchir. Wotan y consent et, après avoir embrassé Brünnhilde, il l'endort, et appelle Loge pour qu'il dresse une barrière de feu autour d'elle. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Siegmund, *Winterstürme wichen dem Wonnemond* (Chant du printemps) • Acte III : *Chevauchée des Walkyries*; Wotan, *Leb'wohl, du kühnes, herrliches Kind* (Adieux de Wotan et Enchantement du feu).

■ **Siegfried** RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Le nain Mime (*ténor*) a élevé Siegfried (*ténor*) dans sa caverne où Sieglinde mourante trouva un jour refuge et mit son fils au monde. Mime, à qui Sieglinde a révélé, au moment de mourir, les origines de l'enfant, espère pouvoir, dans le futur, se servir de lui. En attendant il tente, en vain, de ressouder les différents tronçons de Notung l'épée invincible. Siegfried, qui se doute qu'il n'est pas le fils du Nibelung, contraint celui-ci à lui raconter l'histoire de sa naissance. Edifié, il s'éloigne de la forêt, ordonnant à Mime de retremper Notung pendant son absence, de façon qu'il puisse repartir avec elle à la conquête du monde. Sous les traits d'un vagabond, Wotan (*baryton-basse*) se présente alors à Mime, et lui révèle que seul celui qui ignore la peur pourra retremper Notung. Mime est atterré; il sait bien que Siegfried ignore la peur. Le vagabond disparaît, et Siegfried est de retour. Mime lui fait une épouvantable description de Fafner (*basse profonde*), le dragon gardien de l'or; mais il réussit seulement à stimuler la curiosité de Siegfried qui, excédé des atermoiements de Mime, décide de tenter de retremper lui-même Notung. Et pendant que Mime, résigné, prépare une potion pour endormir Siegfried et le faire mourir dès qu'il aura abattu Fafner, le jeune homme ressoude joyeusement Notung. ACTE II. Mais Alberich (*baryton*), à l'affût près de la caverne de Fafner, a les mêmes intentions que Mime. Wotan, sous les traits d'un vagabond, lui a dévoilé le dessein de Mime, et maintenant Alberich attend que Siegfried élimine le dragon pour le tuer et s'emparer de l'anneau. Surviennent Siegfried et Mime, lequel est chassé par Siegfried, las de ses niaiseries. Dans la paix de la forêt, le jeune homme écoute longuement le murmure des frondaisons et des oiseaux. Il tente naïvement de communiquer avec eux en soufflant dans sa corne. Au son de celle-ci, le dragon s'éveille, sort de la caverne et engage le combat contre Siegfried, lequel finit par lui planter Notung en plein cœur. Une goutte de son sang tombe sur la main de Siegfried qui, instinctivement, la porte à sa bouche. Il devient soudain capable de saisir non seulement le langage des oiseaux, mais aussi le sens véritable des pensées qui se cachent derrière la fausseté des paroles d'autrui. Ainsi apprend-il d'un petit oiseau le secret de la caverne, dans laquelle il peut pénétrer pour s'emparer de l'anneau et du casque magique. Alberich s'éloigne en voyant Siegfried sortir de la caverne avec l'anneau. Dans le même temps, le petit oiseau met en garde le jeune homme contre Mime dont, du reste, il est désormais capable de découvrir combien ses paroles sont mensongères. Et quand le nain, avec un faux empressement, lui offre son breuvage, il le tue. Le petit oiseau s'adresse à lui pour la troisième fois, et lui indique le chemin qui conduit jusqu'au mont flamboyant où l'attend Brünnhilde (*soprano*) endormie. Il s'y précipite. ACTE III. Au pied de la montagne, Wotan interroge Erda (*contralto*) sur le sort des dieux, mais les réponses de l'omnisciente Terre maternelle sont ambiguës. Wotan, irrité et déçu, en proie à de funestes présages, replonge Erda dans l'abîme profond de son sommeil éternel. C'est ainsi, furieux et hors de lui, que le hardi Siegfried le trouve sur sa route. Wotan voudrait lui barrer le chemin, bien qu'il l'aime, car il sait que sa victoire marquera la fin des dieux. Mais Siegfried brise d'un seul coup de l'invincible Notung la lance du dieu et poursuit son chemin, sans savoir qu'il vient de briser la puissance de Wotan. Arrivé au sommet de la montagne, il traverse les flammes et trouve la Walkyrie endormie. Siegfried tremble pour la première fois. Il l'embrasse, et elle s'éveille. Tout d'abord Brünnhilde cherche à défendre sa virginité, et supplie Siegfried de ne pas la toucher. Puis, emportée par la passion, elle s'abandonne dans ses bras. PASSAGES REMARQUABLES • Acte II : *Waldleben* (Murmures de la forêt) • Acte III : Brünnhilde, Siegfried, *Heil dir, Sonne!* (Gloire à toi, O soleil!).

■ **Götterdämmerung** (le Crépuscule des dieux). RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE. Sur la colline des Walkyries, près du frêne duquel Wotan tira le bois de sa lance, les trois Nornes, les Parques nordiques (*soprano, mezzo-soprano, contralto*), murmurent leurs souvenirs et leurs prédictions. Le fil d'or du destin qu'elles sont en train de filer se brise à un certain point. C'est le signe que le règne des dieux est à sa fin, et les Nornes s'enfoncent, avec d'effroyables

lamentations, dans les abîmes proches d'Erda. C'est l'aube; d'une grotte sort Brünnhilde (*soprano*) avec Siegfried (*ténor*) qui doit partir là où l'appelle le destin. Brünnhilde lui donne en gage d'amour son cheval Grane et Siegfried, en échange, lui donne l'anneau du Nibelung, sans savoir la malédiction qui lui est attachée. Et il commence son voyage en remontant le Rhin. ACTE I. Siegfried est arrivé au palais des Gibichungen, enfants de Gibich et Grimhilde : Gunther (*baryton*), Gutrune (*soprano*) et Hagen, leur demi-frère, né de l'adultère de Grimhilde avec Alberich, qui a été élevé par son père dans la convoitise de l'or et de l'anneau. C'est lui qui fait naître chez Gunther le désir de conquérir Brünnhilde. Il lui explique que seul Siegfried est capable de traverser le rideau de flammes qui protège la Walkyrie. Il est nécessaire que le héros soit au pouvoir de l'un d'eux, de Gutrune par exemple. Ainsi Gunther offre-t-il à Siegfried un philtre préparé par Hagen; et le héros, après l'avoir bu, non seulement brûle de passion pour Gutrune, mais il oublie son passé. Il demande à Gunther la main de sa sœur; elle lui est accordée, mais à condition d'aider auparavant Gunther à conquérir Brünnhilde. Pendant ce temps, celle-ci reçoit la visite de sa sœur Waltraute (*mezzo-soprano*) qui la conjure de restituer l'anneau aux Filles du Rhin pour éviter la fin des dieux annoncée par Wotan. Brünnhilde refuse, car l'anneau est un gage de son époux, et Waltraute s'éloigne, désolée. Précédé par le son du cor, survient Siegfried qui, sur le conseil de Hagen, a pris, grâce au casque magique, l'apparence de Gunther. Brünnhilde, qui ne peut le reconnaître, lui résiste, mais Siegfried lui arrache l'anneau. ACTE II. Devant le palais des Gibichungen, Alberich (*baryton*) donne ses derniers conseils à son fils Hagen. Survient Siegfried qui, ayant réussi son entreprise et repris sa propre apparence, annonce que les noces de Brünnhilde avec Gunther seront bientôt célébrées, en même temps que les siennes avec Gutrune. Gunther et Brünnhilde surviennent alors, et cette dernière, voyant Siegfried à côté de Gutrune et apercevant l'anneau à son doigt, s'indigne et l'accuse de l'avoir trahie. Siegfried, en proie à la confusion provoquée par le philtre, se souvient seulement d'avoir conquis l'anneau à un dragon qu'il a terrassé puis tué, et il jure qu'il n'a jamais possédé Brünnhilde. Hagen n'a aucune difficulté à inciter Gunther et Brünnhilde, qui se croient tous deux trahis, à tirer vengeance; il s'offre même pour tuer lui-même le héros durant la chasse, le lendemain. Brünnhilde révèle que l'invulnérable Siegfried ne peut être blessé qu'à un seul endroit, dans le dos. ACTE III, SCENE I. Dans une vallée, Siegfried voit, des rives du fleuve, émerger les Filles du Rhin (*soprano, mezzo-soprano, contralto*), qui lui demandent l'anneau. Siegfried refuse et les Ondines, après lui avoir prédit sa mort, s'immergent de nouveau. ACTE III, SCENE II. Gunther et Hagen surviennent. Ce dernier donne au héros un philtre qui lui redonne la mémoire; et Siegfried se met à évoquer sa vie, en y comprenant la conquête de la Walkyrie. Ce récit rallume la colère de Gunther, qui ne lui pardonne pas d'avoir possédé Brünnhilde. Deux corbeaux, oiseaux sacrés pour Wotan, s'envolent. Siegfried se retourne pour les contempler et Hagen, promptement, le transperce à l'endroit indiqué par Brünnhilde. Ainsi meurt Siegfried. Au son d'une marche funèbre, son corps est transporté au palais. ACTE III, SCENE III. Dans le palais, Gutrune s'évanouit sur le corps de Siegfried. Hagen veut s'emparer de l'anneau, mais Gunther l'en empêche et Hagen le met à mort. Puis il se jette sur le corps de Siegfried pour lui arracher l'anneau mais la main de celui-ci se lève, menaçante. Brünnhilde, qui désormais connaît la vérité, en proie à un remords sombre et désespéré, s'avance. Après avoir fait dresser un bûcher, elle ôte l'anneau du doigt de Siegfried et l'enfile au sien, afin que, avec ses propres cendres, il soit restitué aux Filles du Rhin. Puis, après avoir invoqué les dieux, elle met le feu au bûcher et, montée sur son cheval Grane, elle pénètre avec lui dans les flammes pour rejoindre la dépouille de Siegfried. Le Rhin déborde, les Ondines s'avancent et recueillent l'anneau. Hagen s'élance dans le fleuve pour le reprendre, mais ces dernières le saisissent et l'entraînent au plus profond des eaux. Des lueurs rouges dans le ciel annoncent que les flammes sont en train de dévorer le Walhalla où Wotan attend sa fin et celle de tous les dieux. PRINCIPAUX PASSAGES : Prologue. Voyage de Siegfried sur le Rhin • Acte III : Marche funèbre de Siegfried; Brünnhilde, *Starke Scheite schichtet mir dort (Là dressez-moi un bûcher).*

Risurrezione pièce lyrique en quatre actes de F. Alfano sur un livret de C. Hanau, d'après le roman homonyme de Tolstoï. Première représentation : Turin, théâtre Vittorio Emanuele, 30 novembre 1904. Cet opéra apporta une notoriété soudaine à Alfano — qui s'était déjà affirmé avec deux œuvres précédentes, *Miranda* et *la Fonte di Enschir* — et le plaça parmi les meilleurs représentants du vérisme, tout en le distinguant de Giordano, de Mascagni et de Puccini lui-même par une variété orchestrale plus élaborée. Cet opéra, composé à Paris et terminé à Moscou, devint le plus populaire du musicien napolitain, au point d'atteindre, en 1951, sa millième représentation. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Caterina Lubova (*soprano*), rendue mère par le prince Dimitri (*ténor*), a été chassée de chez elle et s'est perdue. Accusée d'homicide, bien qu'innocente, elle est condamnée à être déportée. Le prince, qui a assisté au procès, est pris de remords et voudrait l'épouser, mais elle refuse sa pitié. Sur le chemin de Sibérie, Caterina, désormais rachetée par la souffrance, cherche de mille manières comment aider ses compagnes d'infortune. Le prince vient lui apporter sa grâce et lui demande encore une fois de l'épouser; mais Caterina, malgré son amour, ne se sent pas digne de lui et le conjure de partir et de l'oublier.

Rita opéra-comique en un acte de G. Donizetti, sur un livret de Gustavo Vaez. Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 7 mai 1860. Composé en 1840, sur un texte français intitulé *Rita ou le Mari battu*, il resta dans un tiroir et ce ne fut que douze ans après la mort de l'auteur qu'il fut représenté avec un vif succès. Il compte parmi les farces les plus vivantes et, musicalement, les plus brillantes de Donizetti; la mélodie est originale et aisée, l'instrumentation possède de délicats accents ironiques qui caractérisent bien les personnages de l'opéra. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Rita (*soprano*), se croyant veuve de Gaspard (*baryton*), épouse Joseph (*ténor*). Mais Gaspard réapparaît; il veut se remarier au Canada et a besoin de détruire l'unique document qui prouve ses

premières noces. Il y réussit par un stratagème et Joseph, qui avait rêvé un instant de retrouver sa liberté, est contraint de reprendre Rita.

Ritorno di Ulisse in patria, Il (le Retour d'Ulysse) mélodrame de C. Monteverdi, sur un texte de G. Badoaro, inspiré des derniers chants de l'*Odyssée*. Première représentation : Venise, théâtre San Cassiano, 1640. *Le Retour* se fonde sur un texte singulièrement privé de ces dramatiques conflits passionnels que même l'auteur de la préface du livret des *Nozze di Enea con Lavinia* («Noces d'Enée et Lavinia») opéra perdu de Monteverdi) reconnaissait comme les seuls vraiment capables de stimuler l'inspiration de Monteverdi, prisonnier de froids arguments culturels et peu enclin aux mécanismes scéniques compliqués tellement appréciés à l'époque; cela n'enlève pas que, dans *le Retour*, on trouve de fort belles pages très pathétiques, d'un vif réalisme musical. L'authenticité du *Retour*, dont le manuscrit, sans frontispice, a été retrouvé par A.W. Ambros à la Bibliothèque nationale de Vienne en 1881, a été mise en doute. Aujourd'hui, toutefois, la critique est d'accord pour le considérer, sur la base de solides arguments de texte, comme une œuvre de Monteverdi. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Depuis de longues années, Pénélope (*contralto*) attend le retour de son époux Ulysse (*ténor*), roi d'Ithaque, de la guerre de Troie. En vain les Prétendants luttent-ils pour obtenir sa main; en vain Hériclée (*mezzo-soprano*), la vieille nourrice, tente-t-elle de la consoler. Mais, à l'insu de tous, Ulysse débarque à Ithaque et, conduit par Minerve (*soprano*) qui s'est déguisée en mendiant, il se rend chez le berger Eumée (*ténor*), l'un des rares sujets qui lui soit resté fidèle. ACTE II. Eumée, qui ne le reconnaît pas, se réjouit à la nouvelle que lui donne le mendiant du prochain retour d'Ulysse. Tandis que Télémaque (*mezzo-soprano*), fils d'Ulysse, est secrètement conduit par Minerve auprès de son père, qui se fait reconnaître de lui, Eumée annonce au palais le prochain retour d'Ulysse, ce qui allarme les Prétendants. Eumée conduit lui-même le mendiant au palais. Pendant ce temps, Antinoos (*basse*), l'un des Prétendants, avec Pisandre et Anphinomos (*ténors*), demande à Pénélope de prendre une décision : la reine répond qu'elle accordera sa main à celui qui saura utiliser dans un tournoi l'arc d'Ulysse. Personne ne réussit à le tendre, mais le mendiant s'avance : il tend l'arc, gagne et tue les Prétendants. ACTE III. Pénélope, incertaine et troublée, ne réussit à croire au retour de son mari que lorsque Ulysse lui décrit dans tous les détails leur chambre nuptiale; le doute envolé, la reine le reconnaît et l'embrasse avec émotion.

Robert le Diable opéra en cinq actes de G. Meyerbeer sur un livret d'E. Scribe et C. Delavigne. Première représentation : Paris, Académie royale de musique, 21 novembre 1831. Après avoir écrit plusieurs opéras en allemand et en italien, Meyerbeer quitte Berlin et, en 1827, s'installe à Paris où il compose cet opéra qui obtient un succès immédiat et marque sa première affirmation de créateur du grand opéra. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Palerme, XIII^e siècle. Robert (*ténor*), fils de la duchesse de Normandie, apprend par le paysan Rambald (*ténor*) qu'il est né d'un démon. Robert vit avec son ami Bertram (*basse*), qui est en réalité le démon qui l'a procréé : ce dernier veut s'emparer de l'âme de son fils pour l'emmener avec lui en enfer. Après avoir perdu, à cause de l'intervention de Bertram, un tournoi qui lui aurait donné la main de la princesse Isabelle (*soprano*), Robert va commettre un acte sacrilège; il arrache de la tombe d'un petit sépulcre un rameau de cyprès qui le rendra puissant. En effet, le rameau l'aide à arriver, sans être importuné, en présence d'Isabelle; mais lorsqu'il tente de la faire sienne, la jeune fille réussit à l'émouvoir, en implorant pitié. Robert brise le rameau enchanté et se réfugie dans un couvent pour expier, sincèrement repenti. Bertram, vaincu, est englouti par l'enfer; Robert, désormais délivré du maléfice, épousera Isabelle. PRINCIPAUX AIRS • Acte III : Bertram, *Nonnes, qui reposez* (évocation) • Acte IV : Isabelle et Robert, *Robert, toi que j'aime.*

Roméo et Juliette ballet en trois actes, un prologue et un épilogue; le sujet, inspiré de la tragédie du même nom de W. Shakespeare, est de L. Lavrovsky, S. Prokofiev et S. Radlov; musique de S. Prokofiev. Première représentation : Léningrad, théâtre Kirov, 11 janvier 1940. Interprètes principaux : G. Ulanova (Juliette), K. Sergeyev (Roméo), A. Lopukhov (Mercuzio), S. Koren (Tebaldo). Chorégraphie : L. Lavrovsky. Décors et costumes : Piotr Williams. La célèbre histoire des malheureux amants de Vérone a inspiré un grand nombre de chorégraphies, à commencer par le ballet de V. Galeotti (Copenhague, 1811). Le XX^e siècle en compte de nombreuses : de Nijinska, pour les Ballets russes de Diaghilev, sur une musique de C. Lambert (Monte-Carlo, 1926) à A. Tudor, sur une musique de F. Delius (New York, 1943), à S. Lifar (Monte-Carlo, 1949) et à P. Bartholin (Copenhague, 1950), ces deux dernières sur une musique de Tchaïkovski, jusqu'à l'interprétation récente de M. Béjart sur le *Roméo et Juliette* de Berlioz, qui provoqua une vive controverse à Bruxelles et à Paris (1966). Toutefois, le ballet qui a obtenu la plus grande faveur du public reste celui de Prokofiev-Lavrovsky (authentique chef-d'œuvre musical et chorégraphique), qui a eu trois versions importantes : la première, signée par F. Ashton pour une représentation à Copenhague (1955); la seconde (1962), signée par J. Cranko pour l'Opéra de Stuttgart (et également pour la Scala, qui le garde à son répertoire); la troisième, enfin, est celle que K. MacMillan monta pour le Royal Ballet de Londres (1965), dont les protagonistes étaient M. Fonteyn et R. Noureïev.

Roméo et Juliette opéra en cinq actes de Ch. Gounod, sur un livret de J. Barbier et M. Carré, d'après la tragédie de Shakespeare. Première représentation : Paris, Théâtre-Lyrique, 27 avril 1867. La célèbre histoire des amants de Vérone, qui avait déjà été plus d'une fois mise en musique par différents compositeurs, dont Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*) et Berlioz (*Roméo et Juliette*), ne pouvait laisser insensible l'auteur du *Faust* à la veine mélodique spontanée et fluide. L'opéra contient, en effet, plusieurs pages d'un lyrisme chaleureux bien que, dans l'ensemble, il pèche par la facilité de la mise en scène. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Roméo (*ténor*) et Juliette (*soprano*), appartenant respectivement aux familles Montaigu et Capulet, se sont aimés au premier regard échangé au milieu du tumulte d'une fête. ACTE II. Après une tendre rencontre, mal-

gré la haine ancestrale qui sépare leurs familles, ils se font unir secrètement en mariage par leur ami, le frère Laurent (*basse*). ACTE III. Roméo tue en duel le jeune Tebaldo, un Capulet, et part en exil. ACTE IV. Ignorant tout, Capulet, le père de Juliette, presse les noces de sa fille avec le comte Paride (*baryton*); si bien que Juliette court demander de l'aide au frère Laurent, dont elle reçoit une potion qui la fera passer pour morte. Cela évitera les noces, dit le frère Laurent, et facilitera la fuite de Juliette avec Roméo, qu'il se charge d'avertir. ACTE V. De ce stratagème va naître en revanche le tragique dénouement de l'histoire des deux amants, car Roméo, ayant appris par hasard la mort de sa bien-aimée, précède le moine et descend dans le caveau où se trouvent les tombes des Capulets. Là, sur le corps de Juliette, il boit un poison; Juliette se réveille et trouve à ses côtés son époux mourant; elle arrache alors le poignard de la ceinture de Roméo, se poignarde et se laisse mourir à ses côtés.

Rondine, La (l'Hirondelle) comédie lyrique en trois actes de G. Puccini, sur un livret de G. Adami. Première représentation : Monte-Carlo, théâtre du Casino, 27 mars 1917. Cet opéra — la huitième composition théâtrale de Puccini — précède d'un an le triptyque formé par *Il Tabarro, Suor Angelica et Gianni Schicchi.* Avec un sujet semi-sérieux, il constitue une tentative pour fondre dans le théâtre lyrique italien l'esprit de l'opérette viennoise. En réalité, «le Puccini de la *Rondine* n'est pas le Puccini habituel; c'est un Puccini *différent,* la valeur de son inspiration ne résidant pas tant, ici, dans l'idée musicale considérée comme telle, que dans l'utilisation que l'on en fait. C'est, en définitive, un Puccini particulièrement *moderne*» (Mandelli). Presque totalement disparue du répertoire (au point que la Scala, bien que donnant *Villi* et *Edgar*, l'exclut même de la saison commémorative dédiée à Puccini en 1944-45), la *Rondine*, grâce à la révision critique dont elle bénéficie depuis une dizaine d'années, rentre maintenant dans le circuit théâtral. RÉSUMÉ DE L'ACTION : à Paris, dans le salon de la belle et élégante Magda de Civry (*soprano*), protégée du riche Rambaldo (*baryton*), arrive un soir le jeune Ruggero (*ténor*), venant de province. Tout le monde lui conseille d'aller s'amuser au bal Bullier et, peu après, Magda s'y rend également, déguisée en grisette. Emplie de regrets de ses années les plus insouciantes, alors qu'elle était très pauvre et vivait en rêvant au grand amour, Magda s'abandonne à la passion qui naît entre elle et Ruggero. Sans rien lui révéler d'elle-même, elle le suit sur la Côte d'Azur, abandonnant luxe et confort. Mais lorsque Ruggero lui demande de l'épouser, Magda, sachant bien qu'elle ne sera jamais l'épouse dont rêve Ruggero, lui raconte son passé et revient à ce qui est désormais pour elle la seule vie possible. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Magda, *Chi il bel sogno di Doretta*; Magda, *Ore dolci e divine.*

Rosenkavalier, Der (le Chevalier à la rose), opéra *Komödie für musik* en trois actes de Richard Strauss, sur un livret de H. von Hofmannsthal. Première représentation : Dresde, Hofoper, 26 janvier 1911. Après la première d'*Elektra* en 1909, Strauss avait déclaré son intention d'écrire un opéra «mozartien». Loin donc de la tragique et fastueuse sensualité de *Salome* et d'*Elektra,* cet opéra devait puiser aux sources d'un dix-huitième siècle «viennois» mythique, gracieux et tendre, partagé entre la gaieté et la mélancolie. Hofmannsthal lui prépara un livret, en prenant comme modèle idéal celui des *Noces de Figaro,* en pur dialecte viennois. Voici comment Strauss décrivit son *Chevalier à la rose* : «Le livret d'Hofmannsthal baigne dans une gracieuse atmosphère rococo que je me suis efforcé de traduire en musique. L'esprit de Mozart m'était présent, mais je suis resté fidèle à moi-même. L'orchestration n'a pas la densité de celle de *Salome* ou d'*Elektra,* mais je n'ai suivi en aucune façon la tendance moderne d'utiliser un petit orchestre. Mozart n'a certainement pas écrit en fonction d'un petit orchestre...» Ni Strauss ni Hofmannsthal ne pouvaient se limiter à un retour pur et simple à une forme d'opéra typique du XVIIIe siècle. Hofmannsthal, qui reconstitua avec un soin attentif la Vienne de Marie-Thérèse, ne put, malgré la simplicité de l'histoire, fournir un livret d'une parfaite limpidité. Il interpréta une époque du passé à partir de sa propre culture. Quant à Strauss, il saupoudra sa musique de complexités inattendues qui, certes, ne sont pas «mozartiennes». Dans le *Rosenkavalier,* l'orchestre a un rôle prépondérant, et l'ensemble repose sur plusieurs leitmotive. L'ouverture est construite sur deux thèmes principaux de l'opéra; celui d'Octavian, donné aux cors, et celui de la Maréchale, qui lui répond aux instruments à cordes. Les valses sont célèbres, quoique le choix du genre ait été critiqué par certains à qui les danses comme le menuet et la gavotte auraient paru moins anachroniques. Mais, mis à part le fait que ce furent les valses qui donnèrent à l'œuvre sa touche on ne peut plus viennoise, Strauss connaissait le goût de la noblesse viennoise pour les danses populaires, comme l'était précisément la valse. RÉSUMÉ DE L'ACTION : ACTE I. Dans sa chambre à coucher, la Maréchale, princesse von Werdenberg, dite Bichette (*soprano*), est en conversation avec son amant, le jeune Octavian, dit Quinquin (*mezzo-soprano*), que l'arrivée d'un petit page oblige à se cacher. C'est ensuite au tour du baron Ochs von Lerchenau (*basse*), homme d'âge mûr, cousin de la Maréchale, de se présenter, contraignant Octavian à fuir à nouveau. Ce dernier réapparaît peu après, travesti en femme de chambre. Le baron, momentanément distrait par les charmes de la prétendue jeune fille, expose enfin le motif de sa visite. Il vient de se fiancer avec Sophie, fille du riche Faninal, et il doit maintenant lui envoyer une traditionnelle rose d'argent. Sa cousine pourrait-elle lui suggérer le nom de quelqu'un qui pourrait s'acquitter de cette tâche? La Maréchale propose Octavian. Pendant ce temps différents visiteurs entrent : le notaire, le chef de cuisine, la modiste, un vendeur d'animaux, une mère noble dans la gêne, avec ses trois filles et, enfin, l'intrigant Valzacchi (*ténor*) avec sa compagne Armina (*contralto*). Ces derniers offrent leurs services au baron pour surveiller sa future épouse. Lorsque toutes ces personnes se sont éloignées, Bichette se moque un peu de son cousin, tout en se sentant gagnée par la mélancolie. Elle vieillit, elle aussi; Octavian est jeune, et il plaît aux dames. Quand celui-ci revient, elle lui remet, l'air boudeur, la rose. Le jeune homme ne comprend pas les raisons de sa mauvaise humeur, et s'en va rembruni. ACTE II. Dans la maison de Sofia Faninal (*soprano*), la gou-

vernante Marianna (*contralto*) annonce l'arrivée de l'envoyé nuptial. Octavian entre et présente la rose à Sophie. La sympathie entre les deux jeunes gens est immédiate et, à l'arrivée du baron Ochs, Sophie aime déjà Octavian. Quand Ochs s'éloigne avec Faninal pour rédiger le contrat de mariage, les deux jeunes gens se déclarent réciproquement leur amour. Mais Valzacchi et Armina, qui les épiaient, se précipitent pour informer le baron. Une bousculade s'ensuit, et Octavian blesse légèrement Ochs. Il s'éloigne en promettant à Sophie de lui donner bientôt de ses nouvelles. Peu après, Armina remet au baron un billet doux de la prétendue femme de chambre de la Maréchale. ACTE III. Octavian, travesti, congédie Armina et d'autres coquins qui l'ont aidé à préparer un piège, et s'éloigne pour rejoindre le baron. Celui-ci n'est pas sans remarquer une certaine ressemblance entre la «jeune fille» et Octavian, mais le doute s'évanouit vite. La «jeune fille», d'abord invitante, se réfugie dans une pruderie qui débouche sur une attaque d'hystérie, tandis que des visages d'inconnus tapis dans leurs cachettes contemplent la scène avec beaucoup d'intérêt. Ochs est atterré. Apparaissent successivement : Armina, en vêtements de veuve, qui reconnaît en Ochs son mari défunt; puis le patron et les clients de l'auberge; enfin quatre enfants qui appellent le baron «papa»; celui-ci, perdant la tête, appelle la police. Faninal, qui est apparu à son tour, se sent pris d'un malaise en découvrant la conduite de son futur gendre qui, pendant ce temps, présente la «jeune fille» à la police comme sa fiancée. Après l'arrivée de Sophie et de la Maréchale, Octavian révèle la ruse, Armina se fait reconnaître et le baron, tout penaud, abandonne les lieux. Octavian, Sophie et la Maréchale se retrouvent seuls. Cette dernière, qui a compris ce qui vient de se passer, se résigne avec une digne mélancolie.

Rossignol, Le récit lyrique en trois actes d'I. Stravinski d'après un conte de H. Ch. Andersen. Commencé en 1908, il est achevé après *le Sacre du printemps* et représenté à Paris en 1914. En 1920, L. Massine réalise, sur la suite symphonique, une version chorégraphique intitulée *le Chant du rossignol*, représentée également à Paris avec des décors d'H. Matisse et reprise, sous cette forme, par G. Balanchine en 1925. La version chorégraphique, qui élimine pratiquement le premier tableau, est en fait une adaptation, pas toujours heureuse, de l'opéra; celui-ci représente, en revanche, un moment particulier du caractère vocal de la musique de Stravinski, qui tend à valoriser, avec la technique moderne, les ressources du soprano léger. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'empereur de Chine vient à savoir que, dans son immense jardin, vit un rossignol au chant très doux. Il le fait capturer par les dignitaires de la cour qui le lui apportent. L'empereur, extasié par l'exhibition de l'oiseau, décide de le garder pour toujours avec lui. Mais un jour, l'empereur du Japon lui fait offrir un stupéfiant oiseau mécanique et l'empereur, séduit par cette prodigieuse machine, oublie le vrai rossignol. Cependant, un jour, le rossignol mécanique se casse et personne ne réussit à le réparer. L'empereur tombe gravement malade; déjà la Mort est au-dessus de lui lorsque, par la fenêtre ouverte, le vrai rossignol commence à chanter : plutôt que d'écouter ce chant merveilleux, la Mort accepte d'abandonner sa proie. Lorsque les serviteurs entrent dans la chambre de l'empereur, pensant le trouver mort, ils sont étonnés au contraire de le voir complètement guéri. Le rossignol avait promis son chant à l'empereur, mais à condition de rester libre afin de pouvoir donner sa voix à tous : humbles et puissants.

Rousslan et Lioudmila (*Ruslan i Ljudmila*) opéra en cinq actes de M. Glinka, d'après le poème d'A. Pouchkine. Première représentation : Saint-Pétersbourg, 27 novembre 1842 (selon l'ancien calendrier orthodoxe; correspond au 9 décembre). Avec cette dernière œuvre, Glinka, considéré comme le père de l'école russe, fond admirablement le folklore slave et la légende orientale en obtenant des résultats surprenants tant sur le plan mélodique et harmonique qu'orchestral. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'action se déroule en Russie au IX^{e} siècle. ACTE I. Trois cavaliers — le Russe Rousslan, le Perse Ratmir et le Nordique Farlaf — aspirent à la main de Lioudmila, la fille du grand-duc de Kiev, Svetozar. Elle choisit Rousslan, mais, durant la fête, un pouvoir magique la fait disparaître. Le grand-duc la promet en mariage à celui qui la ramènera. ACTE II. Rousslan est protégé par le magicien Flinn qui l'aide à obtenir une épée miraculeuse et à échapper aux enchantements de la magicienne Naina, protectrice de Farlaf. La magicienne réussit à éloigner Ratmir en lui présentant Gorislava dont il s'éprend, mais elle échoue avec Rousslan qui s'avance vers le royaume du nain Cernomor, le ravisseur de Lioudmila. ACTE III. Rousslan combat Cernomor et gagne. Sur le chemin du retour, Lioudmila, plongée dans un sommeil magique, est de nouveau enlevée par Farlaf qui la ramène à Kiev, mais il est incapable de la réveiller; Rousslan, lui, y réussira, donnant ainsi la preuve qu'il est le vrai sauveur. Farlaf s'enfuit et les deux amoureux se marient dans la liesse générale.

Rusé Petit Renard, Le (*Liška bystrouška*) opéra en deux actes de L. Janáček, sur son propre livret. Première représentation : Brno, Théâtre national, 6 novembre 1924. C'est l'une des œuvres les plus représentatives du théâtre musical tchécoslovaque moderne; le style de Janáček, qui se fonde sur un caractéristique «déclamé» et sur des tournures mélodiques du chant populaire tchèque, trouve dans cette fable délicieuse une parfaite correspondance. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré du roman-feuilleton, écrit pour une série d'illustrations d'animaux (du dessinateur Lolek), de l'écrivain R. Tesnohlidek. La belle petite renarde Briscola (*soprano*), capturée par le garde-chasse (*baryton*), suscite inconsciemment chez lui, chez le maître d'école (*ténor*) et chez le curé (*basse*), de nombreux regrets de leurs amours avec l'insaisissable Terynka. Briscola s'enfuira dans le bois et s'unira avec le renard Pelodoro (*ténor*) mais elle sera tuée par celui qui épousera Terynka, le vagabond Harascta (*baryton*). La mort de Briscola survient parallèlement à la fin de la joyeuse et libre existence de Terynka. L'année suivante, dans le bois, le garde-chasse recueillera, attendri, une petite renarde savante, de toute évidence la fille de Briscola.

Ruses féminines, Les → Astuzie femminili, Le.

Rustres, Les → Quatro rusteghi. I

Sacre du printemps, Le ballet en deux parties et quatre tableaux de la Russie païenne d'I. Stravinski et N. Rörich; musique de Stravinski. Première représen-

tation : Paris, théâtre des Champs-Elysées, 29 mai 1913 (Ballets russes de Diaghilev). Chorégraphie : V. Nijinski. Décors et costumes : N. Rörich. La partition du *Sacre du printemps* suscita, dès son apparition, un scandale sans précédent (Stravinski en attribua la cause à la chorégraphie de Nijinski, que L. Massine recréa en 1920); mais le ballet fut toutefois salué par l'avant-garde musicale comme un événement fondamental pour l'histoire de la musique, comparable, bien que dans une direction différente, au *Pierrot lunaire* de Schoenberg (1912). Dans le *Sacre du printemps,* on célèbre un rite barbare et cruel, et, l'on souligne la conception du printemps comme phénomène magique, comme un retour à la vie après les terribles hivers de la vieille Russie. On a parlé de fauvisme, mais il s'agit, comme l'a dit Cocteau, d'«une œuvre fauve organisée», c'est-à-dire organisée selon un rythme inexorable où rien n'est dû au hasard et où la polytonalité la plus spontanée et la plus âpre correspond parfaitement au contrepoint chorégraphique d'un rite païen cruel et instinctif. L'Elue, dans la célèbre danse qui devient de plus en plus complexe, a pour fonction de marquer le rythme jusqu'à la mort sous le regard immobile des sages, car le printemps, qui est la vie de toute la nature, demande ce sacrifice pour éclore de manière propice. Le *Sacre du printemps* a eu, après Nijinski et Massine, d'autres versions chorégraphiques. Parmi les rares qui n'ont pas totalement succombé à la complexité et à l'importance de la partition, il faut rappeler celles de A.M. Milloss (1941), de M. Béjart (1959) et de J. Neumeier (1974). RÉSUMÉ DE L'ACTION. PREMIERE PARTIE. *L'adoration de la terre :* Introduction - Les vœux printaniers - Danses des adolescents - Jeu de l'enlèvement - Cortèges printaniers - Jeux des villes rivales - Cortège du sage - Danse de la terre. DEUXIEME PARTIE. *Le sacrifice :* Introduction - Cercles mystérieux des adolescents - Glorification de l'Elue - Action rituelle des adolescents - Danse sacrée de l'Elue.

Sadko opéra épique en sept tableaux; musique et livret de N. Rimski-Korsakov. Première représentation : Moscou, théâtre Solodovnikov, 26 décembre 1897 (selon l'ancien calendrier orthodoxe; correspond au 7 janvier 1898). La première version de *Sadko,* en forme de poème symphonique, remonte à 1867. Par la suite (1894), le musicien reprend *Sadko* avec l'idée d'en faire un opéra : le critique Stassov et l'homme de lettres et mathématicien Belsky collaborèrent au texte. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le thème s'inspire d'une vieille légende populaire. Devant les marchands de Novgorod réunis pour un banquet [tableau I], Sadko (*ténor*), joueur de gusli, entonne une chanson irritante : s'il était riche comme eux, au lieu de se donner du bon temps, il voyagerait dans des pays lointains. Chassé par les marchands, Sadko se rend sur les rives du lac Ilmen. Il fait nuit et Sadko voit sortir du lac [tableau II] les filles du roi de la mer. Entre lui et l'une d'elles, Volkhova (*soprano*), naît l'amour. A l'aube, Volkhova doit le quitter mais elle lui promet qu'il pêchera de petits poissons d'or. Peu après, dans sa chambre [tableau III], Liubava (*mezzo-soprano*), la jeune épouse de Sadko, est troublée lorsqu'elle apprend que son mari est décidé à faire un pari fou. Au matin, sur les quais du port [tableau IV], Sadko parie sa propre tête contre les richesses des notables qu'il pêchera des poissons d'or : il gagne. Ayant ainsi obtenu les navires nécessaires, Sadko part pour les aventures rêvées. Des années après, en haute mer [tableau V], Sadko s'aperçoit que le roi de la mer est fâché contre lui : pour sauver ses compagnons, il abandonne le navire et prend la mer sur un radeau. La voix de Volkhova monte de l'abîme qui engloutit Sadko. Dans le royaume marin [tableau VI], Sadko joue pour le roi de la mer et tout le monde danse, ce qui provoque une terrible tempête. Arrive un géant divin qui arrête la danse et ordonne à Volkhova de se rendre à Novgorod, où elle deviendra un fleuve. Le long des murs de Novgorod [tableau VII], ont lieu les doux adieux de Volkhova et de Sadko. Il s'endort. A son réveil, un nouveau fleuve coule à ses pieds et Liubava est à ses côtés, ébahie par le prodige. Les voyages de Sadko sont terminés.

Saffo tragédie lyrique en trois actes de G. Pacini, sur un livret de S. Cammarano. Première représentation : Naples, théâtre San Carlo, 29 novembre 1840. Parmi les quelques quatre-vingt-dix œuvres écrites par ce fécond compositeur catanais, contemporain et ami de Rossini qui l'appréciait beaucoup, *Saffo* est certainement la meilleure; elle obtint en effet un succès durable. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Faone (*ténor*), jaloux à tort de Saffo (*soprano*), s'enfuit loin d'elle. La poétesse se rend chez Climène (*mezzo-soprano*) afin que le père de cette dernière, Alcandro (*baryton*), prêtre d'Apollon, obtienne que le dieu lui rende Faone. Mais elle découvre que Faone est justement le fiancé de Climène et, désespérée, elle détruit l'autel d'Apollon. Elle est coupable de sacrilège et s'en repent. Alcandro, cependant, reconnaît en elle une de ses filles, Aspasia, qu'il avait perdue au cours d'un ouragan. Saffo, qui a décidé de se donner la mort, reconduit sa sœur Climène chez Faone puis se jette à la mer du haut d'un rocher. AIR PRINCIPAL : III^e Partie : Saffo, *Teco dall'are pronube.*

Salomé pièce musicale en un acte de R. Strauss, sur un texte français d'O. Wilde, traduit par H. Lachmann. Première représentation : Dresde, Königliches Opernhaus, 9 décembre 1905. Déjà célèbre pour ses poèmes symphoniques (*Don Juan, Till Eulenspiegel,* etc.) et deux premières œuvres scéniques (*Guntram* et *Feuersnot*), Richard Strauss se place également, avec *Salomé,* au premier plan du théâtre lyrique. Lors de la première, cet opéra provoqua un scandale et l'irritation d'une grande partie du public et de la critique, à cause du sujet sadique et pervers et du violent érotisme qui émane de la musique. Génial continuateur du drame wagnérien revu en termes modernes, Strauss en exaspère la technique instrumentale jusqu'à faire de l'orchestre le vrai protagoniste de l'opéra; *Salomé* peut être défini comme un poème symphonique théâtralisé. Sa trame musicale est strictement thématique, mais le leitmotiv wagnérien y acquiert de nouveaux aspects : les thèmes, souvent brefs, violents ou insinuants, mystiques ou ironiques, circulent d'instrument en instrument, formant un composé dense et souvent polytonal, aux couleurs vives et agressives. Le spectacle culmine dans la célèbre Danse des sept voiles, crescendo obsessionnel et frénétique qui synthétise les principaux thèmes de la pièce. Rapidement, *Salomé* eut raison de ses détracteurs et fut reconnue comme un chef-d'œuvre. RÉSUMÉ DE L'ACTION : tandis qu'au

palais Hérode participe à un banquet avec ses courtisans, sur la terrasse Salomé (*soprano*), la sublime belle-fille du tétrarque, écoute s'élever dans la nuit la voix du prophète Jokanaan (Jean-Baptiste, *baryton*) de la fosse souterraine où il est emprisonné. Salomé exige que Jokanaan soit amené devant elle et c'est en vain que Narraboth (*ténor*), le jeune capitaine des gardes, follement amoureux d'elle, tente de la dissuader de transgresser les ordres sévères d'Hérode. A peine Jokanaan est-il en sa présence, qu'il prononce de dures invectives contre Salomé et sa perverse mère Hérodiade (*mezzo-soprano*) qui a épousé Hérode; Salomé, prise d'un soudain désir pour lui et décidée à le posséder, ne l'écoute pas. Narraboth, ne supportant plus la torture de la jalousie, se tue à ses pieds, mais Salomé, insensible, poursuit son œuvre de séduction sans pourtant réussir à faire plier Jokanaan, qui retourne dans la fosse. Hérode (*ténor*) sort et il est effrayé à la vue du corps de Narraboth, tandis que du souterrain s'élèvent encore les sombres et menaçants anathèmes de Jokanaan. Pour se distraire, Hérode, qui est amoureux de Salomé, lui demande de danser pour lui : elle n'accepte que lorsque Hérode lui permet de choisir ensuite elle-même sa récompense. Devant le tétrarque et Hérodiade, Salomé commence alors une danse érotique et sauvage où elle enlève progressivement ses sept voiles. Au comble de l'ivresse et de l'excitation, Hérode lui demande alors quelle est la récompense; et Salomé répond : «Je veux la tête de Jokanaan.» Horrifié, le tétrarque la supplie de renoncer à cette demande si funeste et sacrilège, et il est disposé à lui donner même la moitié de son royaume. Mais Salomé reste inébranlable. Enfin Hérode, exaspéré, fléchit et donne l'anneau de la mort au bourreau; celui-ci descend dans la fosse et en ressort, portant sur un plateau d'argent la tête du prophète. Salomé prend alors le plat, contemple la tête sanguinolente, prononce des mots d'amour et de désir, la serre et enfin l'embrasse sur la bouche. Hérode, submergé d'horreur, ordonne alors de tuer ce monstre et les soldats écrasent Salomé sous leurs boucliers.

Samson et Dalila opéra en trois actes de C. Saint-Saëns sur un livret de F. Lemaire. Première représentation : Weimar, Hoftheater, 2 décembre 1877. La première eut lieu en Allemagne grâce à l'intérêt que lui porta Liszt sans qui, dit l'auteur, l'opéra n'aurait pas vu le jour; en effet, il ne fut donné en France que treize ans plus tard : à Rouen, le 3 mars 1890 (première en Italie : Venise, théâtre de la Fenice, 8 mars 1893). Troisième opéra écrit par Saint-Saëns, c'est celui qui lui apporta la gloire et il fait encore aujourd'hui partie du répertoire. A cette époque, Saint-Saëns est un fervent wagnérien (il s'opposera par la suite à l'opéra allemand et au germanisme) mais il ne subit pas, dans *Samson et Dalila*, l'influence directe de Wagner si ce n'est dans certains aspects techniques; il reste davantage lié au schéma du grand opéra, avec une chaleureuse inspiration mélodique typiquement française. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Palestine, vers 1150 av. J.-C. ACTE I. Les Philistins règnent sur les Israélites par la terreur. Samson (*ténor*) incite ses frères à se rebeller. Le gouverneur Abimélech (*baryton*) intervient pour calmer le tumulte, mais Samson lui arrache son épée des mains et le tue; puis il protège à lui seul la fuite des Juifs, tandis qu'une force mystérieuse retient les soldats philistins. Le soir même, Samson et ses guerriers occupent la ville et sont triomphalement accueillis, y compris par les prêtresses de Dagon, conduites par la belle Dalila (*mezzo-soprano*) qui séduit le héros. ACTE II. Le grand-prêtre (*baryton*) ordonne à Dalila d'arracher à Samson le secret de sa force miraculeuse. Le héros se rend chez la belle prêtresse et Dalila le presse, comme preuve d'amour, de lui révéler son secret (la force surhumaine qu'il conservera à condition de ne pas se couper les cheveux). Sansom se débat entre les sentiments de son amour et ceux de son destin de libérateur. Il cède finalement aux séductions de Dalila et lui avoue son secret. Durant son sommeil, Dalila lui coupe sa chevelure et il est fait prisonnier. ACTE III. Samson, aveuglé et le crâne rasé, est lié à la meule. Il est prêt à accepter son sort pour expier sa faute, mais il demande au Seigneur pitié pour les Juifs. Il est ensuite conduit dans le temple, où se déroule l'orgie sacrée, pour être le souffre-douleur de la foule. Même Dalila se moque de lui; Samson supporte tout cela sans se révolter mais, lorsque le grand prêtre lui ordonne de faire un sacrifice à Dagon, il prie Jéhovah de lui redonner pour un instant sa force; alors, embrassant les colonnes du temple, il les abat d'un effort surhumain et meurt avec les Philistins. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Dalila, *Printemps qui commence* • Acte II : Dalila, *Mon cœur s'ouvre à ta voix* • Acte III : Samson, *Vois ma misère.*

Sang viennois, Le → Wiener Blut.

Scala di seta, La (l'Echelle de soie) farce comique en un acte de G. Rossini, sur un livret de G. Foppa. Première représentation : Venise, théâtre San Moisè, 9 mai 1812. «Si cette partition révèle un remarquable jeu scénique et musical, elle marque également un pas en avant dans la définition d'un nouveau réalisme comique; à commencer par la brillante ouverture qui fixe, pour la première fois, le schéma de la symphonie propre à Rossini. Cet opéra est une petite mine d'idées et de thèmes qui seront développés et approfondis par la suite. Comme dans les opéras précédents, la personnalité de Rossini s'éclaire au fur et à mesure de l'approfondissement lyrique et dramatique de la mélodie vocale d'une part, de la verve rythmique endiablée d'autre part, notamment dans les ensembles.» (Rognoni). RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'échelle de soie est celle que Dorvil (*ténor*) utilise chaque nuit pour monter dans la chambre de Giulia (*soprano*), son épouse secrète. Dormont (*ténor*), le tuteur de Giulia, ignore tout de cela et a décidé de lui faire épouser Blansac (*basse*). L'histoire se complique à cause des extravagantes initiatives du serviteur Germano (*basse bouffe*). Finalement, un soir, tout le monde se retrouve dans la chambre de Giulia, après avoir grimpé, l'un après l'autre, à l'échelle destinée au seul Dorvil. Les époux doivent tout avouer et le tuteur leur pardonne, tandis que Blansac se console avec Lucilla (*mezzo-soprano*), la cousine de Giulia. PRINCIPAUX PASSAGES : Ouverture; Dorvil, *Ah, se per te, ah se per te mi accendo*; quatuor final.

Segreto di Susanna, Il (le Secret de Suzanne) intermède en un acte d'E. Wolf-Ferrari, sur un livret d'E. Golisciani. Version allemande de M. Kalbeck (*Susannens Geheimnis*). Première représentation : Munich, Théâtre municipal, 4 décembre 1909. Dans cette

œuvre Wolf-Ferrari module également sa veine mélodique désinvolte sur l'habituel ton «mozartien». Résumé de l'action : l'action se déroule dans le Piémont et elle est introduite par une célèbre ouverture. Le comte Gil (*baryton*) craint que sa femme Susanna (*soprano*) ne le trompe, car il s'est aperçu qu'elle sort seule (malgré son interdiction) et qu'il règne chez lui une odeur de tabac (il n'a pas ce vice et l'a également interdit à son épouse). Désespéré et en proie aux soupçons, après quelques scènes, il découvre la vérité : sa femme adore fumer, elle ne sort donc en cachette que pour s'acheter des cigarettes qu'elle fume seule à la maison. Conclusion : mari et femme fumeront désormais ensemble.

Semiramide (Sémiramis) mélodrame tragique en deux actes de G. Rossini, sur un livret de G. Rossi, d'après la tragédie homonyme de Voltaire. Première représentation : Venise, théâtre de la Fenice, 3 février 1823. C'est le dernier opéra que Rossini composa en Italie. B. Cagli écrit à son propos : «Très apprécié durant la période qui suit immédiatement son apparition, l'opéra de Rossini resta longtemps au répertoire mais il finit par devenir une sorte de porte-drapeau des nostalgiques du bon vieux temps et, comme tel, il fut en définitive, au fil des années, plus loué qu'exécuté. La nostalgie touchait également au type d'interprètes requis, qui étaient en train de disparaître. Les lieux communs de la critique sont également significatifs : on a parlé de *bel canto* surchargé, de baroquisme vocal, de retour au XVIIIe s. Aucune de ces étiquettes ne convient à *Semiramide*. Dans ce style compact, à l'apparence même un peu froide, le baroque n'a vraiment rien à voir, nié comme il est par la parfaite carrure des formes fermées, alors qu'il postule caprice et rupture continue. Quant au présumé retour au XVIIIe, comme D'Amico l'a déjà fait remarquer, on ne trouve rien de semblable dans les *opere serie* de ce siècle. Par le simple fait, ajoutons-nous, que la synthèse et l'exaltation, et donc l'augmentation de la puissance des productions d'une civilisation entière, sont une chose et la récupération de simples thèmes en est une autre. En ce sens, on peut dire que *Semiramide* a été ce que l'*opera seria* n'avait encore jamais pu atteindre, mais puisqu'il était écrit à une autre époque et par un artiste qui était désormais en conflit proche de la rupture avec la sienne, il concernait non un passé réel, mais plutôt un passé présumé et idéalisé.» Résumé de l'action : l'action se déroule à Babylone. ACTE I. Dans le grand temple, Oroe (*basse*), le chef des Mages, demande aux dieux vengeance pour la mort du roi Ninus, tandis que Sémiramis (*soprano*) attend la cérémonie au cours de laquelle elle choisira le nouveau roi. La reine arrive, accompagnée de la princesse Azema (*soprano*) et du chef des gardes, Mitrane (*ténor*). La foudre éteint le feu de l'autel : Oroe l'interprète comme un signe de la colère divine et, tout en parlant, fixe Assur, le chef des satrapes. Après que tout le monde s'est éloigné, arrive Arsace (*contralto*), commandant des armées, qui a été appelé par la reine. Son entretien avec Oroe est interrompu par Assur. Ce dernier, lorsqu'il apprend que le jeune homme est apprécié par Sémiramis et qu'il espère épouser Azema — depuis des années, le fils du roi Ninus qui lui était destiné, a disparu —, révèle dans sa colère ses ambitieux projets : le trône et la possession d'Azema. Dans les jardins suspendus, Sémiramis se repose, entourée des dames de la cour. Mitrane vient lui révéler que l'oracle de Memphis lui prédit paix et nouvelles noces. Amoureuse d'Arsace, il lui est facile de se tromper sur les discours que le jeune homme lui tient sur Assur, Azema et celui qu'elle aime. Près du mausolée de Ninus, la reine annonce avoir choisi un nouvel époux : Arsace. Mais de la tombe sort l'ombre terrible de Ninus qui dit qu'Arsace ne régnera qu'après avoir accompli un sacrifice dans sa tombe. Arsace promet de respecter cette volonté. ACTE II. Dans le palais, Sémiramis, complice d'Assur dans la mort de Ninus, évoque avec lui la nuit du crime. Oroe, dans la tombe de Ninus, révèle à Arsace qu'il n'est autre que le fils du roi Ninus qu'Assur et la reine ont assassiné, et il lui confie l'épée de son père. Dans ses appartements, Sémiramis a une orageuse et tragique explication avec Arsace. Elle s'offre à son épée mais le fils lui pardonne. Devant la tombe de Ninus, Assur est pris de délire, après quoi il franchit le seuil du mausolée. Dans le tombeau se trouvent, chacun à l'insu de l'autre, Arsace, Assur et Sémiramis, qui veut sauver son fils de la fureur de son complice. Mais dans l'obscurité Arsace, la prenant pour Assur, la tue. Enfin, Oroe intervient : Arsace, encore bouleversé par l'involontaire assassinat de sa mère, est présenté au peuple, tandis qu'Assur est arrêté par ses soldats. Principaux passages • Acte I : Idreno, *Là, dal Gange*; Arsace, *Ah, quel giorno ognor rammento*; Sémiramis et Chœur; *Bel raggio lusinghier*; Sémiramis et Arsace, *Serbami ognor sì fido*; Tutti, *Qual mesto gemito* • Acte II : Assur et Sémiramis, *Quella ricordati notte di morte*; Arsace, *In sì barbara sciagura*; Sémiramis et Arsace, *Giorno d'orrore!...*; Assur et Chœur, *Sì, vi sarà vendetta. Io vivo ancora.*

Sept Péchés capitaux des petits-bourgeois, Les → Sieben Todsünden der Kleinbürger, Die.

Serment, Le → Giuramento, Il.

Serse (Xerxès) opéra en deux actes de G. F. Haendel sur un livret de N. Minato. Première représentation : Londres, King's Theatre, 26 avril 1738. Le livret, écrit par Minato pour F. Cavalli en 1654, fut également mis en musique par Bononcini (1694). Résumé de l'action : le chant de Romilda, fille du prince Ariodate, a un tel pouvoir sur le roi Xerxès qu'il lui en fait oublier sa fiancée, Amastre. Il tente l'impossible pour la faire sienne : menaces, flatteries, chantages et même l'exil de son propre frère, Arsamène, dont elle est éprise. Un discours ambigu de Xerxès à Ariodate provoque exactement ce qu'il ne voudrait pas, les noces avancées de Romilda et d'Arsamène. Xerxès, tout d'abord furieux, finit par revenir à son ancien amour, Amastre. Air principal : Acte I : Xerxès, *Ombre mai fu.*

Serva padrona, La (la Servante maîtresse) intermezzo en deux parties de G. B. Pergolèse, sur un livret de G. A. Federico. Première représentation : présenté comme *intermezzo* de l'opéra *Il Prigionier superbo*, de Pergolèse également, Naples, théâtre San Bartolomeo, 28 août 1733. On connaît l'importance de la *Serva padrona* dans l'histoire de l'opéra : on a coutume de la considérer à l'origine de l'*opera buffa*, qui se développera largement dans la seconde moitié du XVIIIe s. et culminera avec Rossini. En effet, même si on trouve déjà des *intermezzi* comiques

dans l'école napolitaine avant Pergolèse (par exemple chez Alessandro Scarlatti), il est évident que la verve et les tournures stylistiques de l'*opera buffa* dérivent de Pergolèse. Formée de parties récitées et de parties chantées (airs et duos), *la Serva padrona* devint un véritable «manifeste» polémique lorsqu'en 1752 elle fut jouée à Paris par la compagnie Bambini et provoqua la célèbre Querelle des Bouffons, qui engagea dans de violentes disputes les défenseurs de la musique française (de Lully et de Rameau) et ceux de la musique italienne; parmi ces derniers se trouvait J.-J. Rousseau, qui soutint le chant et la mélodie italienne, d'une part par les arguments présentés dans sa fameuse *Lettre sur la musique française* (1753), d'autre part par l'exemple de son petit opéra *le Devin de village*, composé sur le modèle de la *Serva padrona* et représenté à Fontainebleau en 1752. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Uberto (*basse*) est un vieux célibataire chez qui la servante Serpina (*soprano*) fait la loi. L'un est taciturne, flegmatique et ronchon; l'autre capricieuse, despotique et coquette. Uberto, chez qui elle travaille depuis son plus jeune âge, a visiblement un faible pour elle et Serpina en profite éhontément en se comportant, dans les fréquentes prises de bec avec Uberto, comme si elle était la patronne. D'ordinaire, Vespone (*rôle mimé*), l'autre serviteur d'Uberto, s'interpose. Pour tenter de rétablir son prestige, le vieux feint un jour de vouloir se marier. Serpina, folle de rage, annonce à son tour, en accord avec Vespone, qu'elle va épouser un certain capitaine Tempesta. Sa description de l'imaginaire et terrible Tempesta est telle qu'Uberto en est bouleversé : et c'est ainsi qu'il se rend compte qu'il est amoureux de Serpina. Enfin, le capitaine Tempesta se présente (Vespone travesti) et il propose au vieux, avec d'horribles menaces, de choisir : ou bien il lui donne la dote de Serpina, ou bien il épouse lui-même la servante. Uberto accepte avec joie la seconde solution. Et Serpina, qui ne désire rien d'autre, de servante devient patronne. PRINCIPAUX AIRS • Intermède I : Serpina, *Stizzoso mio stizzoso*; Uberto, *Lo conosco a quegli occhietti* • Intermède II : Serpina, *A Serpina penserete*; Uberto, *Son'imbrogliato io già*; Serpina et Uberto, *Contento tu sarai?*

Sette canzoni, Le → Orfeide, L'.

Shéhérazade pièce chorégraphique en un acte d'A. Benois, d'après le poème symphonique du même nom de N. Rimski-Korsakov. Première représentation : Opéra de Paris, 4 juin 1910. Interprètes principaux : I. Rubinstein, V. Nijinski et E. Cecchetti. Chorégraphie : M. Fokine. Décors et costumes : L. Bakst. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'histoire se déroule sur toile de fond d'un Orient sensuel et cruel, inspiré par la première nouvelle des *Mille et Une Nuits*. Zeman veut convaincre son frère, le sultan Schariar, de l'infidélité de ses femmes, contrairement à ce qu'affirme sa favorite Zobéide. Schariar part pour la chasse. Les femmes, après avoir corrompu le grand Eunuque, ouvrent les portes pour faire entrer leurs amants et le favori de Zobéide, l'Esclave d'Or. Une orgie se déchaîne, mais le sultan revient et ordonne le massacre. Il épargne Zobéide qui, cependant, se donne la mort.

Siberia opéra en trois acte d'U. Giordano sur un livret de L. Illica. Première représentation : Scala de Milan, 19 décembre 1903. Après *André Chénier* (1896), c'est l'opéra de Giordano qui obtint, avec *Fedora* (1898), la plus grande popularité grâce à ses suggestives évocations musicales du paysage russe. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Stephana (*soprano*), entretenue par le prince Alexis Frouwor (*ténor*), aime et est aimée en retour par Vassili (*ténor*), auquel elle fait croire qu'elle est honnête et pauvre. Mais Vassili découvre la vérité et blesse le prince en duel. Condamné à être déporté en Sibérie, il est rejoint par Stephana qui veut lui offrir son amour purifié par la douleur. Ils vivent tous deux presque heureux, oubliant l'horreur du lieu. Mais voilà qu'arrive, également déporté, Gleby (*baryton*), l'homme qui séduisit et vendit Stephana; pour échapper à ses désirs turpides, la jeune femme décide de tenter de s'évader avec Vassili. Mais Gleby les dénonce : Stephana, blessée par un coup de fusil d'un garde, meurt entre les bras de Vassili. AIR PRINCIPAL : Acte I : Vassili, *Orride steppe*.

Sieben Todsünden der Kleinbürger, Die (les Sept Péchés capitaux des petits-bourgeois) ballet et chant en sept parties de K. Weill, sur un texte de B. Brecht. Première représentation : Paris, théâtre des Champs-Elysées, 12 juin 1933. C'est la dernière œuvre écrite par Weill sur un texte de Brecht; ils la composèrent ensemble en exil, choisissant cette fois la forme du «ballet et chant», pour réaliser un «théâtre d'actualité», empli d'une subtile et amère ironie qui implique une critique sociale sans pitié. Porté par la clarté et par la force épique des textes brechtiens, Weill retrouve ici son inspiration musicale la plus caractéristique et la plus incisive. RÉSUMÉ DE L'ACTION : les protagonistes de l'histoire sont Anna I et Anna II, qui représentent en réalité les deux faces d'un même personnage. Anna I, la cantatrice, est la vendeuse; Anna II, la danseuse, est la marchandise : parallèlement, la première représente la rationalité et le sens pratique de celui qui n'a dans la vie d'autre but que le gain, tandis que la seconde est l'aspect passionnel, l'élément instinctif et sentimental. Dans le Prologue, les deux sœurs se proposent de gagner assez d'argent pour se construire une petite maison en Louisiane et quittent leur famille (quatre solistes); mais, pour gagner de l'argent, il faut faire attention à ne pas tomber dans les «sept péchés capitaux de la société bourgeoise» (paresse, orgueil, colère, gourmandise, luxure, avarice et envie) qui constituent autant de tableaux de l'histoire. Anna I (rôle chanté) exhorte donc Anna II (rôle dansé et parlé) à fuir la paresse et à ne pas dédaigner les ruses et les escroqueries; à ne pas céder à la luxure en allant avec les hommes qui lui plaisent et à n'accepter que les hommes qui peuvent lui donner de l'argent; à ne pas se mettre en colère même devant les injustices les plus iniques et à ne faire attention qu'à son propre intérêt; et ainsi de suite. En se comportant avec cette sorte de prudence, les deux sœurs recueillent un beau magot et reviennent en Louisiane construire la petite maison bien méritée.

Siège de Corinthe, Le tragédie lyrique de G. Rossini, sur un livret français de L. Balocchi et A. Soumet. Première représentation : Paris, Opéra, 9 octobre 1826. Cet opéra est un remaniement de *Maometto II*, — où le personnage de Néoclès du *Siège de Corinthe*, par exemple, s'appelait Calbo — que Rossini avait composé en 1820, sur un livret

italien de C. Della Valle, inspiré par *Mahomet ou le fanatisme*, tragédie de Voltaire, et qui fut monté au théâtre San Carlo de Naples le 3 décembre 1820. Cette œuvre marque l'intention de l'auteur de se rapprocher du nouveau drame lyrique de Cherubini et Spontini. Il avait été impressionné, en particulier, par *Fernando Cortez*, qui inspirera également Wagner dans son *Rienzi*. Ce genre, peu apprécié en Italie, devait avoir une certaine fortune en France car, aux fioritures du bel canto et à la passion stylisée, se substituait une nouvelle poétique, avec une puissance d'émotion plus intense et un choix de thèmes différents. Ainsi voyons-nous dans le *Siège* la passion maudite, l'amour de la Patrie, le sacrifice final, autant de thèmes destinés à devenir typiques de l'opéra romantique, pour lesquels Rossini propose, par anticipation, des solutions que l'on retrouvera dans bien des mélodrames à venir. Parmi celles-ci, citons le final d'acte constitué par un ample morceau d'ensemble, qui sera de rigueur dans le futur grand opéra, et la conclusion symphonique de l'opéra, suggestion qui ne sera adoptée que beaucoup plus tard, mais que Rossini utilisera encore dans *Moïse* et dans *Guillaume Tell* . RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Cléomène (*ténor*), gouverneur de Corinthe assiégée par les Musulmans, décide, en accord avec les chefs militaires, la résistance à outrance. A un des chefs, Néoclès (*ténor*), Cléomène a promis sa fille Pamira (*soprano*), mais la jeune fille avoue qu'elle aime un étranger inconnu à Athènes, appelé Omar. Peu après, Corinthe tombe, et dans le doux et généreux vainqueur, Mahomet (*basse*), Pamira reconnaît le prétendu Omar, lequel, passionnément épris, veut l'épouser. Mais ce projet rencontre l'opposition hautaine de Cléomène, qui considère ces noces comme déshonorantes. ACTE II. Pamira a décidé d'épouser celui qu'elle aime, malgré l'interdiction et la malédiction paternelles, mais quand elle se voit l'objet des imprécations du prisonnier Néoclès et que, de la forteresse, lui parvient la voix de son père, elle revient parmi les Corinthiens. Mahomet ordonne alors la destruction de la ville. ACTE III. Dans les catacombes de Corinthe, Pamira, sur l'intercession de Néoclès, obtient le pardon de son père. Mais désormais la fin est proche. Pendant que Hiéros (*basse*), gardien des sépulcres, rappelle à tous les présents que l'heure qu'ils vivent est celle de leurs Thermopyles, glorieuses comme une victoire, Mahomet, dans un silence de mort, fait irruption. Plutôt que de lui être soumise, Pamira se donne la mort, pendant qu'au dehors Corinthe s'abîme dans les flammes. PASSAGES PRINCIPAUX • Ouverture • Acte II : Pamira, *Que vais-je devenir?*; *Du séjour de la lumière* • ACTE III : Néoclès, *Grand Dieu! Faut-il qu'un peuple qui t'adore*; Pamira, *Juste ciel, ah! ta clémence est ma seule espérance*.

Siegfried → Ring des Nibelungen, Der.

Signor Bruschino, Il, ossia il Figlio per azzardo (Monsieur Bruschino ou le Fils par hasard) farce joyeuse en un acte de G. Rossini, sur un livret de G. Foppa. Première représentation : Venise, théâtre San Moisè, carnaval 1813 (fin janvier). L'anecdote raconte que l'imprésario du San Moisè fournit de propos délibéré au musicien un très mauvais livret, pour lequel Rossini écrivit une partition bizarre qui scandalisa l'auditoire (notamment la fameuse symphonie avec les coups des archets des violons frappés sur le pupitre). Il est certain que le public sentit dans cet opéra un ton provocateur qu'il n'apprécia guère et resta insensible aux évidentes intentions ironiques de *Bruschino* à l'égard de la farce musicale très exploitée : en effet, Rossini, avec ce petit chef-d'œuvre, «se détache du langage et du goût scénique et musical de ses contemporains; et, outre la nouveauté des solutions vocales et mécaniques d'une part, rythmiques et instrumentales d'autre part, la phrase mélodique s'écarte largement des conventions du XVIII^e^ s., notamment dans le genre lyrico-sentimental qui assume déjà cette intonation romantique qui se développera, quelques années plus tard, dans le langage de Donizetti et de Bellini» (Rognoni). RÉSUMÉ DE L'ACTION : Florville (*ténor*) apprend que Gaudenzio (*basse bouffe*), le tuteur de sa bien-aimée Sofia (*soprano*), veut qu'elle épouse un certain Bruschino (*ténor*), lequel est cependant retenu prisonnier dans l'auberge de Filiberto (*basse*) parce qu'il est débiteur d'une grosse somme. Florville n'hésite pas alors à se présenter à Gaudenzio déguisé en Bruschino. L'apparition de Bruschino père (*basse bouffe*) complique sérieusement la situation mais, finalement, tout se résoud pour le mieux : Gaudenzio pardonne la plaisanterie et Sofia épouse Florville. PRINCIPAUX PASSAGES : ouverture; Gaudenzio, *Nel teatro del gran mondo*; Gaudenzio, Florville, Bruschino, *Per un figlio già pentito*; Bruschino fils, *Padre mio! son pentito!*; Sofia, *Ah, donate il caro sposo*.

Simon Boccanegra mélodrame en un prologue et trois actes de G. Verdi, sur un livret de F.M. Piave, d'après une pièce de A. García Gutiérrez. Première représentation : Venise, théâtre de la Fenice, 12 mars 1857. Opéra de la maturité de Verdi, il suit la célèbre «trilogie populaire» (*Rigoletto, Trovatore, Traviata*) et précède *Un ballo in maschera* («le Bal masqué»). Le médiocre livret de Piave porta un certain préjudice à l'opéra, mais les nombreuses pages d'une grande force dramatique qu'il contient amenèrent Verdi à le réélaborer sur un livret refait par A. Boito et à le reproposer à la Scala (24 mars 1881), où il remporta un remarquable succès. En réalité, bien qu'il fasse désormais partie du répertoire, il n'est jamais devenu un opéra authentiquement populaire. Cela s'explique assez facilement, d'une part du fait d'une évidente «avarice» mélodique, par rapport aux opéras qui précèdent et qui suivent, d'autre part, et surtout, à cause de la faiblesse de l'intrigue amoureuse qui amène à mettre en marge, par rapport au noyau central, les deux héros du mélodrame, le ténor et la soprano (cas unique dans la production de Verdi, à l'exception de *Falstaff*, qui n'est pas non plus, à la vérité, populaire). Du reste, Verdi lui-même considérait que cet opéra était une «table boiteuse» que la révision ne contribua pas à redresser. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Gênes, 1339 (prologue) et 1363 (trois actes). PROLOGUE. Le corsaire Simon Boccanegra (*baryton*), grâce à l'appui de Paolo Albiani (*baryton*), le chef du parti populaire, est élu doge, tandis que le riche et puissant Jacopo Fiesco (*basse*), le père de Maria, séduite puis abandonnée par Boccanegra, nourrit à l'égard de ce dernier une profonde et irréductible aversion. ACTE I. Le doge retrouve vingt-cinq ans après (vingt-quatre en réalité, Piave s'étant trompé dans le compte) sa fille Amelia (*soprano*) qu'il

a eu de Maria Fieschi. Il la destine à épouser Gabriele (*ténor*). Paolo Albiani, l'actuel favori du doge, auquel Amelia avait tout d'abord été promise, jure de se venger et projette d'enlever la jeune fille. Entre-temps, à une réunion plénière dans la Salle du Conseil, le doge réussit encore une fois, grâce à son prestige, à mettre d'accord patriciens et plébéiens et à calmer l'émeute populaire; enfin, ayant deviné la culpabilité de Paolo Albiani dans la tentative de rapt d'Amelia, il oblige ce dernier à se maudire lui-même. ACTE II. Décidé à se venger du doge, Paolo prépare un poison qu'il lui destine; puis il persuade Gabriele, qui ignore le lien réel existant entre Amelia et le doge que les sentiments de Simone pour la jeune femme sont impurs; Gabriele tente alors de tuer le doge qui lui révèle la vérité. Finalement calmé, Gabriele s'offre à son tour d'être le messager de paix pour arrêter les patriciens rebelles. ACTE III. Paolo finit sur l'échafaud tandis que Fiesco est libéré de prison. Simone, avant de mourir, se réconcilie avec lui et bénit les noces d'Amelia avec Gabriele Adorno, que les Génois acclament comme nouveau doge. PRINCIPAUX AIRS • Prologue : Fiesco, *Il lacerato spirito*; Fiesco et Simon, *Simon? Tu!* • Acte I : Amelia, *Come in quest'ora bruna*; Simon et Amelia, *Figlia!... a tal nome io palpito*; Simon et Tous, *Plebe! Patrizi! Popolo* • Acte II : Paolo, *Me stesso ho maledetto!*; Gabriele, *Sento avvampar nell'anima... Cielo pietoso, rendila* • Acte III : Simon, *M'ardon le tempia...*; Fiesco et Simon, *Delle faci festanti al barlume*.

Skazanie o nevidimom grade Kiteže i dive Fevronii → Légende de la ville invisible de Kitèje et de la vierge Févronia, La.

Sombrero de tres picos, El (le Tricorne) ballet en un acte sur un livret de G. Martinez Sierra, tiré de la pantomime *El Corregidor y la molinera* et inspiré de la comédie *El Sombrero de tres picos* de P.A de Alarcón, musique de Manuel de Falla. Chorégraphie de L. Massine. Rideau, décors et costumes de P. Picasso. Première représentation : Londres, Alhambra Theater, 5 juin 1919, par les Ballets russes de Diaghilev. Interprètes principaux : T. Karsavina (la Meunière), L. Massine (le Meunier), L. Woizikowsky (le Gouverneur). Ce ballet confirme la vocation ibérique de son chorégraphe, et il a servi de modèle insurpassable pour bien d'autres ballets espagnols. En lui, se réalise l'accord parfait entre tous les éléments du spectacle : musique, chorégraphie, scénographie. Le trait vif du dessin des personnages, l'emploi extraordinaire du folklore espagnol greffé sur la base de la technique savante, la vivacité du mouvement d'ensemble, font du *Tricorne* un chef-d'œuvre authentique du répertoire chorégraphique. Nombreuses en ont été les reprises, sous la direction de Massine lui-même, en Amérique en 1943 (Ballet Theatre), en 1947 en Angleterre (Sadler's Wells Ballet), en 1951 à la Scala de Milan, ou bien avec les versions d'autres chorégraphes, dont Aurelio M. Milloss et Margherita Wallmann. Mais la supériorité de la version Falla-Massine-Picasso apparaît incontestable. RÉSUMÉ DE L'ACTION : elle se situe en Andalousie, dans une ambiance typiquement picaresque, à Grenade, vers la fin du XVIII[e] siècle. Le gouverneur qui, malgré les ans, est resté un incorrigible coureur de jupons, s'est mis en tête de conquérir une jeune et belle meunière. Il l'épie, la poursuit, mais il est repoussé et jeté à terre. Secouru par le meunier, survenu sur ces entrefaites, et par la meunière elle-même, il s'aperçoit que ceux-ci se sont moqués de lui. Décidé à se venger, il envoie des gardes, en pleine nuit de la Saint-Jean, arrêter le meunier. Débarrassé du mari, il pense avoir le champ libre auprès de la meunière, mais il va être à nouveau repoussé. Alors que celle-ci se débat pour se libérer du fâcheux, elle le fait tomber du haut d'un pont, dans un torrent, et prend la fuite. Le gouverneur, tout mouillé, se réfugie dans la chambre des époux, après avoir laissé ses vêtements à sécher au dehors. Le meunier qui, pendant ce temps, a réussi à fausser compagnie à ses gardes, rentre chez lui, se croit trahi par son épouse et, décidé à se venger, s'empare des vêtements et du tricorne de l'intrus. Le gouverneur, pris pour le meunier par les gardes revenus pour s'emparer du fuyard, va être arrêté à son tour. Enfin la vérité éclate. Tandis que le couple, heureux, s'embrasse, les gens du voisinage accourus en foule se moquent du vieux coureur dépité, en lançant en l'air à plusieurs reprises un pantin figurant le gouverneur en grande tenue, coiffé du tricorne, symbole de son rang et de son pouvoir.

Sonnambula, La mélodrame en deux actes et quatre tableaux de V. Bellini, sur un livret de F. Romani. Première représentation : Milan, théâtre Carcano, 6 mars 1831. En mars, la *Sonnambula*, en décembre la *Norma* : une année prodigieuse pour le compositeur. Conte pastoral ou idylle, *la Sonnambula* se démarque des deux domaines dans lesquels semblent fixées les frontières du théâtre musical — l'*opera seria*, descendant direct du drame classique, et l'opéra bouffe —, car elle appartient en effet au genre dit «semi-sérieux». RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Dans un village suisse, à une époque indéterminée. Le chœur des villageois [tableau I] fêtent les noces de la belle Amina (*soprano*), orpheline adoptée et élevée par Teresa (*mezzo-soprano*), la patronne du moulin, et d'Elvino (*ténor*), jeune et riche propriétaire du pays. Mais Lisa (*soprano*), l'aubergiste du village, amoureuse déçue d'Elvino, ne participe pas aux divertissements avec les autres et le paysan Alessio (*basse*) la courtise en vain. Le notaire (*ténor*) arrive pour rédiger le contrat de mariage et Elvino donne l'anneau nuptial à Amina. Annoncé par le bruit du galop des chevaux, le comte Rodolfo (*basse*) revient au village après de longues années d'absence. Sans être reconnu, le comte contemple avec émotion les lieux de son enfance puis, voyant les réjouissances de la noce, il félicite courtoisement Amina, suscitant la jalousie d'Elvino. La nuit tombe et Teresa prévient que va bientôt apparaître un fantôme qui, depuis longtemps, trouble le sommeil des villageois. Le comte sourit de ces peurs ingénues; mais tous confirment l'effrayante réalité de ce spectre. Resté seul avec Amina, Elvino fait part de sa jalousie à sa bien-aimée, mais celle-ci le rassure aussitôt. Pendant ce temps, dans une chambre de l'auberge [tableau II], Lisa s'entretient avec le comte, que les habitants du village ont désormais reconnu et dont ils s'apprêtent à fêter le retour. Un bruit inattendu fait fuir Lisa, qui laisse tomber son mouchoir. A ce moment, le prétendu fantôme fait son entrée et le comte reconnaît immédiatement Amina en état de somnambulisme. S'étant aperçue qu'Amina est dans la chambre de Rodolfo, Lisa court avertir

Elvino. Les gens accourent avec Elvino, et Amina se réveille. Devant les accusations, Amina proteste en vain de son innocence; et lorsqu'elle comprend qu'Elvino renonce au mariage, elle s'évanouit dans les bras de Teresa. ACTE II. Dans un bosquet [tableau I], les villageois commentent l'événement. A ce qu'il paraît, le comte a promis d'apporter les preuves de l'innocence d'Amina qui, entre temps, tente de convaincre Elvino de la fausseté des accusations. Sur la place du village [tableau II], Alessio se désespère : Elvino s'est fiancé avec Lisa. Le comte arrive et affirme qu'Amina est entrée dans la chambre en état de somnambulisme. Elvino ne le croît pas et une dispute s'élève; Teresa les calme et leur demande de ne pas faire de bruit : Amina vient seulement de s'endormir. Lorsqu'elle entend qu'Elvino épousera Lisa, Teresa, en colère, montre le mouchoir que l'aubergiste a laissé tomber dans la chambre de Rodolphe. Ainsi donc, Lisa ment elle aussi, dit Elvino, et il rompt ses fiançailles avec elle; à ce moment, Rodolfo lui montre Amina qui, somnambule, sort par la fenêtre et se parle à elle-même de l'abandon d'Elvino, en contemplant la fleur, désormais fanée, que lui a donnée son fiancé. Elvino, enfin convaincu, lui remet l'anneau au doigt, heureux de s'unir à elle. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Chœur, *In Elvezia non v'ha rosa*; Amina, *Come per me sereno*; Elvino et Amina, *Prendi : l'anel ti dono*; Rodolfo, *Vi ravviso, o luoghi ameni*; Chœur, *A fosco cielo, a notte bruna*; Tous, *D'un pensiero, d'un accento* • Acte II : Amina, *Ah, non credea mirarti... Ah! non giunge uman pensiero.*

Sorochinskaja jarmaka → Foire de Sorochinsky, La.

Straniera, La (l'Etrangère) mélodrame en deux actes de Vincenzo Bellini, sur un livret de F. Romani. Première représentation : Scala de Milan, 14 février 1829. Après le succès remporté par *Il → Pirata*, ce quatrième opéra de Bellini est accueilli froidement. Cependant, *la Straniera* contient déjà de nombreux traits de ce lyrisme mélodique qui s'affirmera dans les œuvres suivantes. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'histoire nous présente Arturo Ravenstel (*ténor*) délaissant sa fiancée Isoletta (*mezzo-soprano*, généralement remplacée par une *soprano*) pour l'amour d'une mystérieuse femme voilée (l'Etrangère), dont personne, sauf lui, n'a jamais vu le visage. Alaïde (*soprano*), c'est ainsi qu'elle se fait appeler par Arturo, ne veut pas accepter son amour, tout en consentant à le rencontrer. De tragiques événements — Arturo croit qu'il a tué son meilleur ami, Valdeburgo (*baryton*), par jalousie — font tout d'abord découvrir que Valdeburgo est le frère d'Alaïde, puis révèlent la vraie identité de celle-ci : c'est la reine Agnès, rappelée au trône après un long exil. Arturo, désespéré parce que sa bien-aimée est désormais hors d'atteinte, se suicide. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Arturo et Alaïde, *Serba, serba i tuoi segreti* • Acte II : Alaïde, *Sono all'ara... Or sei pago, o ciel tremendo.*

Suor Angelica de G. Puccini, sur un livret de G. Adami. Première représentation : New York, Metropolitan Theater, 14 décembre 1918. L'histoire se déroule dans un monastère, vers la fin du XVII^{e} siècle. Sœur Angelica (*soprano*), depuis sept ans dans un couvent par la volonté de son aristocratique famille, ne peut oublier, malgré sa vie de prières, l'enfant qu'elle a eu de l'illicite relation qui fut le motif de son retrait du monde. La visite de la princesse, sa tante (*mezzo-soprano*), lui cause donc une grande émotion; celle-ci est venue lui faire signer un acte de partage du patrimoine familial. Durant la conversation, la tante lui annonce froidement la mort de l'enfant. Angelica pleure et invoque son fils. Le soir, désespérée, elle distille un poison et le boit; mais tandis qu'elle meurt, elle invoque la Vierge qui apparaît, entourée de lumière, en poussant devant elle un enfant. PRINCIPAUX AIRS : la Princesse et Sœur Angelica, *Il principe Gualtiero vostro padre*; Sœur Angelica, *Senza mamma, bimbo*; Sœur Angelica, *Amici fiori.*

Susannens Geheimnis → Segreto di Susanna, Il.

Sylphide, La ballet romantique en deux actes. Livret d'A. Nourrit, d'après le récit *Trilby ou le Lutin d'Arguail* de Ch. Nodier; musique de J. Schneitzhoeffer. Première représentation : Paris, Académie royale de musique (Opéra), 12 mars 1832. Interprètes principaux : M. Taglioni (la Sylphide), J. Mazilier (James), L. Noblet (Effie), Mme Elie (la sorcière Madge). Chorégraphie : F. Taglioni. Décors : Ciceri. Costumes : E. Lami et P. Lormier. Livret d'A. Nourrit, musique de Herman Severin von Loevenskjold. Première représentation : Copenhague, Opéra royal, 28 novembre 1836. Interprètes principaux : L. Grahn et A. Bournonville. Chorégraphie d'A. Bournonville (d'après F. Taglioni). Ce ballet, bien qu'inspiré du même récit, a été réalisé en deux versions musicales et chorégraphiques différentes (la version Taglioni a donné l'idée de la version Bournonville). De la version originale de Taglioni, il n'est resté aucune trace : les quelques tentatives courageuses (même récentes) pour la reconstituer d'après la partition musicale de Schneitzhoeffer, retrouvée dans les archives de l'Opéra, n'ont pas donné de résultat satisfaisant. Il reste donc la version Bournonville, représentée de manière ininterrompue par le Ballet royal danois et qui fait partie du répertoire de presque toutes les compagnies académiques du monde; les meilleures interprétations en sont celles de H. Lander (1953), d'E.M. von Rosen (1960), d'E. Bruhn (1964) et de P. Schaufuss (1980). *La Sylphide* est l'expression typique du ballet romantique, qui trouve sa meilleure incarnation en Maria Taglioni. A l'époque romantique, la danse s'enrichit techniquement grâce à l'utilisation des pointes et évolue sur le plan artistique. Le tutu en tulle blanc, utilisé dans *la Sylphide* pour souligner le degré d'immatérielle transparence qui caractérise les sylphides dansant dans les bois, devient également le symbole d'un style aérien et pur (le fameux «ballet blanc»). RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Nous sommes dans une ferme d'Ecosse, à la veille des noces de James et d'Effie. James s'est assoupi dans un fauteuil, près d'une cheminée. Une sylphide tourne autour de lui et le réveille finalement par un baiser. Mais James doit aller accueillir sa fiancée et tente d'oublier la sylphide. Parmi les hôtes, il y a Gurn, qui est secrètement amoureux d'Effie. James chasse, entre temps, la sorcière Madge venue se réchauffer près de l'âtre. Il craint un maléfice tandis que Gurn se montre gentil et offre à boire à Madge, qui prédit à Effie son mariage avec Gurn. La sylphide revient et invite James à la suivre dans la forêt. Gurn les surprend et court appeler Effie. James, pour cacher la

sylphide, qui s'est pelotonnée dans le fauteuil, la couvre d'un manteau. Lorsque Gurn, dans sa tentative de démasquer les coupables, le soulève, le fauteuil est vide. La sylphide reste aux alentours durant les réjouissances des noces et les danses; James la suit dans le bois. Effie, qui s'est aperçue de la disparition de James, éclate en sanglots, tandis que Gurn, satisfait, entraîne les invités à la recherche de l'époux infidèle. ACTE II. Nous sommes dans la forêt, près de l'antre de la sorcière. Madge trempe une écharpe dans un liquide empoisonné. Arrivent la sylphide et James, désormais totalement conquis par son charme. D'autres sylphides se mêlent à leurs jeux. James accepte de la sorcière l'écharpe magique, grâce à laquelle il pourra capturer définitivement la sylphide. Mais lorsque James lui ceint les épaules avec l'écharpe, la sylphide perd l'équilibre, chancelle, et ses ailes tombent à terre. James, bouleversé, tente de la ranimer, mais il est trop tard. La sylphide meurt entre les bras des sylphides, ses sœurs, qui l'emportent au-delà des cimes des arbres. On aperçoit le cortège nuptial d'Effie et de Gurn. Madge savoure son triomphe.

Sylphides, Les ballet de M. Fokine. Il est représenté le 6 avril 1908 au Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg sous le titre *Chopinienne 2* (une *Chopinienne 1* avait été représentée, un mois auparavant, au théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg). Diaghilev le présente (sous le titre définitif *les Sylphides*) au théâtre du Châtelet à Paris, le 2 juin 1909 (Ballets russes); avec les interprètes Pavlova, Nijinski et Karsavina. D'inspiration «romantico-impressionniste», c'est l'un des plus célèbres ballets de Fokine. La musique utilisée est l'orchestration (due à S. Taneïev, à A. Liadov, à N. Tchérepnine et à I. Stravinski) de huit morceaux pour piano de F. Chopin. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le ballet, qui ne s'appuie sur aucun récit, se déroule dans le climat romantique d'un parc au clair de lune : les Sylphides, personnifications fantastiques de l'éternel féminin (une première danseuse, deux solistes et le corps de ballet) dansent avec le Poète mélancolique à la recherche de l'«idéal».

Sylvia ou la Nymphe de Diane ballet en trois actes et quatre tableaux, sur un sujet de J. Barbier et du baron de Reinach d'après *Aminta* du Tasse; musique de L. Delibes. Première représentation : Opéra de Paris, 14 juin 1876. Chorégraphie : L. Mérante. Avec → *Coppélia*, *Sylvia* est l'une des créations fondamentales de la période qui précède le ballet romantique de M. Petipa et P. I. Tchaïkovski. Ce ballet, dont l'importance se justifie autant par la virtuosité chorégraphique que par la théâtralité, a connu de nombreuses versions ou recréations, parmi lesquelles il faut citer celles de L. Ivanov et P. Gerdt (1901), de S. Lifar (1941), de F. Ashton (1952) et de L. Darsonval (1978). RÉSUMÉ DE L'ACTION : Sylvia, nymphe de Diane, vouée à la chasteté, repousse Eros et le berger Aminta qu'elle blesse d'une flèche. Elle le regrette et voudrait lui porter secours, mais elle est enlevée par le chasseur Orion. Aminta, guéri par un mage, part à la recherche de celle qu'il aime; cette dernière est prisonnière d'Orion mais, avec l'aide d'Eros, elle s'enfuit déguisée en pirate pour enfin rejoindre Aminta. Diane, furibonde, tue Orion et veut également se venger de Sylvia. Eros rappelle alors à Diane ses faiblesses pour Endymion et la déesse consacre dans son temple l'union de la nymphe et du berger.

Symphonie pour un homme seul ballet de M. Béjart; musique concrète de P. Schaeffer et P. Henry. Première représentation : Paris, théâtre de l'Etoile, 26 juillet 1955 (Ballets de l'Etoile). Interprètes principaux : M. Béjart, M. Seigneuret. Chorégraphie : M. Béjart. C'est l'un des premiers ballets importants de Béjart dont le style a été défini comme «existentialiste» et «néo-expressionniste». Le thème en est l'homme d'aujourd'hui, prisonnier de lui-même, d'une femme, des autres et de toutes les pressions du monde moderne. Les cordes dispersées sur un plateau nu sont les symboles d'autant de tentatives de fuite. Le ballet a été repris de nombreuses fois par d'autres compagnies.

Tabarro, Il (la Houppelande) de G. Puccini, sur un livret de G. Adami. Première représentation : New York, Metropolitan Theater, 14 décembre 1918. Le sujet est tiré de *la houppelande* de D. Gold. A Paris, sur une péniche amarrée sur la Seine. Les déchargeurs ont terminé leur travail. Il ne reste que Giorgetta (*soprano*), épouse du vieux Michele (*baryton*), propriétaire de la péniche, et Luigi (*ténor*), un déchargeur du port que Giorgetta, lassée de son mari, aime et dont elle est passionnément aimée. Les jeunes gens expriment en un duo la hâte de se retrouver d'ici peu, au signal que Giorgetta donnera en craquant une allumette. Luigi s'éloigne tandis que le soir tombe et qu'arrive Michele. Il parle avec Giorgetta, qu'il sent froide et lointaine, et il évoque inutilement des temps plus heureux. Giorgetta se retire et Michele, resté seul, allume sa pipe : Luigi, prenant cette flamme pour le signal attendu, saute sur la péniche. Michele a ainsi la plus cruelle confirmation de ses soupçons; après avoir contraint Luigi à avouer, il l'étrangle et cache le corps sous sa propre houppelande. Il appelle ensuite sa femme, qui accourt pleine d'angoisse, et il jette devant elle le cadavre de son amant. PRINCIPAUX AIRS : Luigi, *Hai ben ragione*; Giorgetta et Luigi, *Hai ragione*; Michele et Giorgetta, *Perché non m'ami più?*; Michele, *Nulla!... Silenzio!*

Table verte, La → Grüne Tisch, Der.

Tancredi mélodrame héroïque en deux actes de G. Rossini, sur un livret de G. Rossi. Première représentation : Venise, théâtre de la Fenice, 6 février 1813. Premier opéra dramatique engagé de Rossini; encore encombré d'un «excessif vocalisme baroque, il est toutefois riche de chaleureuses pages mélodiques et de vives intuitions scéniques» (Rognoni). En réalité, «la passion qui anime les pages de *Tancredi* est faite de petites nuances, de ces frémissements qui devaient emblématiquement donner l'immortalité à une page et à toute la partition. Et elle est surtout faite de l'harmonie et de l'équilibre de l'ensemble. Le poli de la forme, mûrie à travers une longue série de chefs-d'œuvre, arrive dans l'opéra italien à un moment unique, un de ces moments rêvés que l'on croit impossible à atteindre et qui, une fois réalisés, se transforment aussitôt en nostalgie d'un paradis perdu. C'est ce qui se serait passé avec *Tancredi* en très peu de temps, si Stendhal ne l'avait pas alors considéré comme imitable» (Cagli). Le thème s'inspire de la tragédie homonyme de Voltaire, mais la conclusion tragique est remplacée par une fin heureuse (les deux

finales ont été proposés ensemble au festival Rossini de Pesaro en 1982). Rossini essaya de transformer la fin tragique dans la version de Ferrare (pendant le carême de cette même année 1813), mais il dut y renoncer à cause de l'opposition du public. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'histoire raconte le difficile amour entre Tancredi (*contralto*) et Amenaïde (*soprano*), qui a été promise en mariage à Orbanazzo (*basse*) par son père Argirio (*ténor*). A cause d'une tragique méprise, Amenaïde est considérée coupable de trahison; on croit qu'un de ses messages amoureux, adressé à Tancredi, était en revanche adressé au chef sarrasin Solamir. La jeune fille est emprisonnée; finalement, tout est éclairci et Tancredi, après avoir tué Orbanazzo en duel, peut épouser Amenaïde dont il a reconnu l'innocence (dans le final tragique, aussitôt après l'union avec la jeune fille, alors qu'il est à l'article de la mort, il expire suite aux blessures subies dans la bataille). PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Tancredi, *O patria! dolce e ingrata patria... Tu che accendi questo core... Di tanti palpiti*; Amenaïde et Tancredi, *L'aura che intorno spiri... Quale per me funesto* • Acte II : Argirio et Chœur, *Ah! segnar invano io sento* ; Amenaïde, *Di mia vita infelice... No che il morir non è*; Amenaïde, *Giusto Dio che umile adoro*; Tancredi et Amenaïde, *Ah! come mai quell'anima... Ah! si mora*; Tancredi, *Ah! che scordar non so*; Tancredi, *Perché turbar la calma*; Tancredi, *Oh Dio... lasciarti io deggio* (final tragique).

Tannhäuser opéra romantique en trois actes de R. Wagner sur un livret du compositeur. Première représentation : Dresde, théâtre de la Cour, 19 octobre 1845. Composé entre 1843 et 1845, *Tannhäuser* est peut-être, parmi les œuvres de jeunesse de Wagner, la plus mûre et la plus riche d'idées musicales naissantes. Le thème de la «rédemption» est, comme dans le précédent *Der → Fliegende Holländer* (le Vaisseau fantôme ou le Hollandais volant), au centre de la conception wagnérienne; en outre, le thème du conflit entre les sens et l'esprit, entre l'âme et le corps apparaît. Le dualisme qui divise l'âme de Tannhäuser est également celui de Faust; Vénus n'est pas seulement la déesse du «péché» et des plaisirs charnels, elle est aussi la «source de l'éternelle beauté», tandis qu'Elisabeth est le pur amour spirituel, qui ne réalise la rédemption qu'avec la mort. Encore conçu sur le schéma de l'opéra fantastique à la Weber, *Tannhäuser* va cependant désormais plus loin dans la technique de fusion entre texte et musique, action dramatique et déploiement symphonique. La célèbre ouverture, qui contient en synthèse les thèmes principaux de l'opéra (thèmes qui ont déjà une valeur «symbolique»), est certainement la première grande page symphonique de Wagner. L'opéra n'obtint aucun succès, et souleva un tollé lorsque Wagner réussit, après de nombreuses péripéties, à le faire représenter à l'Opéra de Paris (13 mars 1861). Tannhäuser est une figure historique des Minnesänger, devenue le protagoniste de nombreuses légendes médiévales nordiques, reprises par Tieck («le Fidèle Eckhart») et par Hoffmann («les Soirées des frères Sérapion», 1819-1821); Wagner y a cependant fondu une autre légende, celle de sainte Elisabeth, trouvée dans un poème de la Haute-Allemagne, faisant ainsi de son *Tannhäuser* un opéra fantastique et parfaitement original. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Sur le mont de Vénus (Venusberg), le chevalier-trouvère Tannhäuser (*ténor*), depuis longtemps séduit et retenu là par la déesse (*soprano*), décide de revenir à son existence d'autrefois, malgré les supplications de la déesse. Maudit par Vénus, il répond en invoquant la Vierge Marie, et le Venusberg disparaît dans l'obscurité. Tannhäuser se retrouve dans une vallée près de Wartburg. On entend, venant de la montagne, des chœurs de voix d'hommes. Ce sont des pèlerins qui se rendent à Rome pour obtenir l'expiation de leurs fautes. Des fanfares annoncent l'arrivée de chasseurs : accompagnés d'Hermann (*basse*), landgrave de Thuringe, ce sont les anciens compagnons de Tannhäuser, les nobles Minnesänger, parmi lesquels se trouve son ami Wolfram von Eschenbach (*baryton*). Tannhäuser apprend de ce dernier qu'Elisabeth, la nièce du landgrave, l'aime encore et l'attend. ACTE II. Dans le salon des bardes à Wartburg, Elisabeth (*soprano*) est heureuse du retour de Tannhäuser. Les trompettes donnent le signal du début de la joute poétique dont le vainqueur aura la main d'Elisabeth : le sujet est l'essence de l'amour. Tandis que Wolfram célèbre l'amour spirituel, Tannhäuser chante, extatique, un hymne à Vénus qui suscite l'indignation. Les chevaliers s'entendent pour punir le coupable, mais Elisabeth intercède en sa faveur : Hermann impose alors à Tannhäuser un pèlerinage d'expiation à Rome. ACTE III. Dans la vallée de la Wartburg, Wolfram et Elisabeth constatent que Tannhäuser n'est pas parmi les pèlerins qui passent, de retour de Rome. Elisabeth offre à la Vierge sa propre vie pour le salut du pécheur. Désormais proche de la mort, elle revient à Wartburg; Wolfram invoque l'étoile du soir. Mais voilà qu'arrive, déchiré et désespéré, Tannhäuser : le pape ne le pardonnera que lorsque son bâton de pèlerin fleurira. Il invoque Vénus, qui arrive rapidement, mais Wolfram retient son ami en prononçant le nom d'Elisabeth. Un cortège funéraire, qui porte le cercueil d'Elisabeth, s'arrête devant Tannhäuser. «Sainte Elisabeth, prie pour moi!» s'écrie Tannhäuser en tombant mort. Quelques pèlerins, arrivés sur ces entrefaites, recueillent son bâton : il est couvert de fleurs. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : *Prélude et bacchanale* • Acte II : Elisabeth, *Dich, teure Halle* (marche); Wolfram, *Blick ich umher in diesem edlen Kreise* • Acte III : Chœur des pèlerins; Elisabeth, *Allmächt'ge Junfrau, hör mein Flehen*; Wolfram, *O du, mein holder Abendstern*.

Telephone, The opéra en un acte, paroles et musique de G. C. Menotti. Première représentation : New York, théâtre Keckscer, 18 février 1947. Comme les précédents (*Amelia al ballo, The Medium*, etc), ce petit opéra de Menotti, dont le langage éclectique est calqué sur des modèles du XIX[e] siècle, obtient également le succès à cause de son importante théâtralité. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Ben (*baryton*) doit prendre le train, mais il veut tout d'abord dire quelque chose à Lucy (*soprano*). Ce n'est pas si facile, toutefois, car il est continuellement interrompu par le téléphone. C'est d'abord quelqu'un qui s'est trompé de numéro, puis c'est George qui en veut à Lucy à propos d'un commérage, puis Lucy elle-même qui veut raconter à Pamela que George l'a insultée. Ben, exaspéré, s'en va : il ne veut pas rater son train. Pour dire à Lucy qu'il l'aime et qu'il veut l'épouser, il n'y a qu'une solution : lui téléphoner.

Tétralogie, La → Ring des Nibelungen, Der.

Thaïs drame lyrique en trois actes et sept tableaux de J. Massenet, sur un livret de L. Gallet, d'après le roman d'A. France. Première représentation : Opéra de Paris, 16 mars 1894. Opéra de maturité, il a une forte résonance, non seulement pour la force dramatique et lyrique qui conquiert le public, mais également à cause de la modernité de l'écriture orchestrale et harmonique. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le cénobite Athanaël (*baryton*) veut racheter Thaïs (*soprano*), la courtisane qui empoisonne de luxure les hommes d'Alexandrie et les pousse au culte d'Aphrodite. Il fait la connaissance de la jeune femme chez son ami Nicias et la persuade de renoncer au monde de la chair et de chercher le salut éternel dans un monastère. Mais, si Thaïs trouve ainsi la paix, Athanaël perd à jamais sa sérénité. Obsédé par le souvenir de sa beauté, une nuit, il la rêve mourante. Il court au monastère : Thaïs est vraiment aux portes de la mort, épuisée par trois mois de pénitence. Désespéré, il proteste qu'il lui a menti : rien ne vaut l'amour humain. Mais Thaïs ne l'entend pas : elle s'éteind doucement, ignorant qu'elle a perdu l'âme de celui qui a sauvé la sienne.

Torneo notturno (Tournoi nocturne) sept nocturnes de G.F. Malipiero. Première représentation : Munich, Théâtre national, 15 mai 1931. Dix années séparent la composition des *Sette canzoni* (1919), partie centrale de l'*Orfeide*, de ces «sept nocturnes» achevés en décembre 1929. Le procédé dramatique est le même que le «théâtre en tableaux» et, ici également, le texte est tiré de la poésie ancienne italienne; mais le résultat, une fois dépassée la polémique qui avait guidé la composition de l'*Orfeide*, est d'une plus grande unité poétique et musicale. C'est pourquoi *Torneo notturno* est considéré comme la meilleure œuvre et la plus pure de Malipiero. RÉSUMÉ DE L'ACTION. I : *La sérénade*. Le Désespéré (*ténor*) chante une chanson triste, tandis que l'Insouciant (*baryton*) réussit à faire la conquête de Dame Aurore (*personnage muet*). Celle-ci s'en repend cependant tout de suite, voudrait fuir et ne le peut pas. Le Désespéré tente inutilement de l'aider et il s'abandonne sur son corps inerte. II : *La tourmente*. Une vieille femme invoque la protection du ciel contre les éléments déchaînés. Le Désespéré raconte la légende de Gianpierozzo, qui se tua sur la tombe de sa fiancée. La fille de la vieille femme s'enfuit de la maison : le Désespéré la suit. III : *La forêt*. La jeune fille cède à l'appel de l'Insouciant; le Désespéré ne réussit pas à la retenir. IV : *La taverne du bon temps*. Le Désespéré tente de chasser sa tristesse en buvant. L'Insouciant chante sa chanson sur la caducité du temps. Le Désespéré se rend, menaçant, à sa rencontre mais le vin le trahit. V : *Le foyer éteint*. Le Désespéré est revenu dans sa maison vide : même sa sœur (*personnage muet*) a cédé à la séduction de l'Insouciant. VI : *Le château de l'ennui*. Le vieux châtelain et sa femme (*personnage muet*) tentent de se distraire avec un bateleur et un bouffon. Arrive l'Insouciant qui conquiert aussitôt la châtelaine; cette fois encore, le Désespéré intervient pour sauver la femme, mais le châtelain le fait arrêter par ses hommes. VII : *La prison*. L'Insouciant et le Désespéré sont en prison, dans la même cellule. L'Insouciant souffre et s'énerve; le Désespéré le poignarde à mort. La châtelaine entre et le Désespéré, grâce à des mots flatteurs, réussit à l'enfermer dans la cellule et s'enfuit. Mais le Narrateur (*voix récitante*) vient dire au public qu'il n'est pas vraiment libre : il n'a fait que reprendre son chemin sans but. Le tourment des hommes déchirés de passions contradictoires est destiné à ne jamais finir.

Tosca opéra en trois actes de G. Puccini, sur un livret de L. Illica et G. Giacosa, d'après la pièce homonyme (1887) de V. Sardou. Première représentation : Rome, théâtre Costanzi, 14 janvier 1900. Cinquième opéra de Puccini, il suit la *Bohème* (1896) et, dans un certain sens, forme un net contraste avec l'intimisme petit-bourgeois et la mélodie pathétique de cette dernière. Riche en effets scéniques, en détails réalistes, en passions élémentaires exprimées par des motifs énergiques et des mélodies impétueuses (souvent diatoniques), cet opéra ne fut pas accepté sans réserves par la critique. C'est l'un des plus représentatifs et des plus populaires du répertoire vériste. Les deux protagonistes, Tosca et Cavaradossi, avec la chaleur sensuelle et la jeune vitalité qui émanent d'airs et de duos devenus célèbres, ont un effet immédiat sur le public. A leurs côtés, la figure de Scarpia, moteur du drame, est également fortement définie; c'est le premier grand rôle écrit par Puccini pour une voix de baryton. RÉSUMÉ DE L'ACTION : en juin 1800, à Rome, tandis que l'on craint la victoire du «révolutionnaire» Napoléon et que l'on espère également sa défaite. ACTE I. Cesare Angelotti (*basse*), ex-consul de la défunte république romaine, se réfugie dans l'église de Sant'Andrea della Valle, grâce à l'aide de sa sœur, la marquise Attavanti. Le peintre Mario Cavaradossi (*ténor*), qui travaille dans l'une des chapelles, la prend furtivement pour modèle tandis qu'elle se rend dans l'église. Angelotti, en voyant Mario, qui est l'un de ses vieux amis, sort de sa cachette; mais leur conversation est interrompue par l'arrivée de Floria Tosca (*soprano*), la belle chanteuse amie de Mario. Angelotti se cache et Tosca fait une scène de jalousie à Mario en reconnaissant, dans la Madeleine qu'il peint, les traits de la marquise Attavanti; à ce moment arrive, suivant les traces d'Angelotti, le baron Scarpia (*baryton*), chef de la police. Persuadé de la complicité de Mario, dont il est le rival pour l'amour de la chanteuse, il suscite habilement la jalousie chez Tosca, en lui montrant un éventail aux armes d'Attavanti qui se trouve près des couleurs de Cavaradossi; lorsqu'elle s'en va, il lui donne rendez-vous au palais Farnèse et la fait suivre par son fidèle Spoletta (*ténor*). Puis Scarpia assiste au Te Deum de remerciements commandé pour fêter la (présumée) victoire autrichienne de Marengo. ACTE II. Scarpia est en train de dîner dans ses appartements du palais Farnèse, lorsque les policiers lui amènent Cavaradossi qu'il a donné l'ordre d'arrêter; Angelotti n'a pas été retrouvé et Scarpia fait alors torturer Mario. Tosca, arrivée sur ces entrefaites, en entend les gémissements et, terrifiée, révèle à Scarpia la cachette du consul. Mario, lorsqu'il apprend la trahison de Tosca, la repousse; il est immédiatement condamné à mort pour haute trahison, mais il réussit à crier au visage de Scarpia sa joie pour la (vraie) victoire napoléonienne à Marengo. Tosca promet alors de se donner à Scarpia, en échange de la vie de son amant. Le chef de la police fait semblant

de donner l'ordre que l'exécution de Mario soit seulement simulée avec des fusils chargés à blanc. Il veut ensuite embrasser Tosca qui, bouleversée de haine, le poignarde. ACTE III. A l'aube, sur les bastions du château Saint-Ange, Mario écrit une lettre d'adieu, rappelant son amour pour Tosca, lorsque la jeune femme entre et lui apprend que la fusillade sera feinte. En réalité, après qu'elle ait eu lieu, Tosca se trouve devant le cadavre de Mario qu'elle embrasse, désespérée; puis, alors que les soldats — le corps de Scarpia a été découvert — viennent l'arrêter, elle se jette du haut des murs du Château. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Mario, *Recondita armonia*; Tosca et Mario, *Mario!... Son qui!*; Scarpia et Chœur, *Tre birri e una carrozza* (Te Deum) • Acte II : Scarpia, *Ella verrà... per amor del suo Mario!*; Scarpia, *La povera mia cena fu interrotta*; Tosca, *Vissi d'arte* • Acte III : Mario, *E lucevan le stelle*; Mario et Tosca, *O dolci mani.*

Traviata, La mélodrame en trois actes de G. Verdi, livret de F.M. Piave. Première représentation : Venise, théâtre de la Fenice, 6 mars 1853. Troisième opéra de la célèbre trilogie (avec *Il Trovatore* et *Rigoletto*), c'est peut-être la partition musicale la plus dense d'intériorité psychologique de tout le théâtre lyrique romantique : les figures féminines de Verdi précédemment définies trouvent en Violetta leur meilleure synthèse. Un nouveau type de lyrisme dramatique s'impose dans cet opéra (déjà annoncé dans *Luisa Miller*, 1849) : il n'est plus fondé sur les violents contrastes de la passion, mais sur de subtiles notations, souvent raffinées, des sentiments, de la douleur, de la tendresse, de l'amour et de la résignation. L'idée même de mettre en musique une pièce aussi controversée que *la Dame aux camélias* d'A. Dumas fils était, pour l'époque, audacieuse : la protagoniste, Marguerite Gautier, a réellement existé. L'opéra de Verdi suit fidèlement le drame de Dumas, sauf pour certains détails du final; les noms des personnages sont changés, peut-être pour des raisons de prudence : Marguerite devient Violetta Valery, Armand Duval est Alfredo Germont. Le thème même de la phtisie, maladie romantique à la mode, dont Violetta est atteinte, inspire à Verdi ses plus belles et ses plus pathétiques pages musicales. Au lieu d'une ouverture, Verdi écrit deux «préludes» (au premier et au troisième acte), d'une telle pénétration émotionnelle, si subtile et profonde (et d'une grande nouveauté musicale) qu'ils déterminent déjà, avec de purs moyens d'orchestration, toute l'atmosphère de l'opéra. Lors de sa première représentation, *la Traviata* connut cependant un échec fracassant, pour différentes raisons : les chanteurs physiquement inadaptés aux rôles, le peu d'implication de certains interprètes, le décor moderne, mais surtout l'audace du sujet et l'extrême nouveauté de la partition. L'année suivante, présentée au théâtre San Benedetto, toujours à Venise, l'opéra est chaleureusement applaudi; cette fois, Verdi avait notamment situé l'histoire en plein XVIII^{e} siècle, suivant ainsi les goûts de l'époque. Aujourd'hui, naturellement, on est revenu à la première version, située au XIX^{e} siècle. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. La belle et célèbre mondaine Violetta Valery (*soprano*), l'actuelle amante du baron Douphol (*baryton*), donne une réception fastueuse. Elle confie à son amie Flora Bervoix (*mezzo-soprano*) qu'elle veut noyer dans l'ivresse la douleur et les peines que lui cause sa mauvaise santé. Gaston, vicomte de Letorières (*ténor*), lui présente un jeune homme, Alfredo Germont (*ténor*), un fervent admirateur. Ce dernier porte alors un toast à Violetta et l'invite à danser; mais, après quelques pas, la jeune femme, prise d'une violente quinte de toux, doit s'arrêter. Alfredo lui déclare son amour et Violetta lui donne un camélia, sa fleur préférée, en lui promettant de le revoir dès qu'elle sera calmée. Les invités s'en vont et Violetta, restée seule, se rend compte que, pour la première fois, elle est réellement amoureuse. ACTE II, SCENE I. Violetta et Alfredo vivent heureux dans une villa en dehors de Paris, loin de la vie mondaine. Mais Alfredo vient à savoir par la femme de chambre Annina (*mezzo-soprano*) que Violetta a dû vendre ses bijoux pour payer leurs dépenses et il part immédiatement pour la capitale dans le but de trouver de l'argent. Violetta, restée seule, reçoit la visite du père d'Alfredo, Giorgio Germont, qui lui demande de mettre fin à cette relation qui risque de mener son fils à sa perte. Violetta, dédaigneuse, lui prouve qu'elle a vendu ses bijoux plutôt que de demander de l'argent à son amant. Germont, touché, change de ton et la conjure de renoncer à Alfredo pour ne pas ruiner le bonheur de sa fille, dont le fiancé menace de rompre si la scandaleuse liaison n'est pas brisée. Violetta, non sans lutte intérieure, accepte de sacrifier son propre bonheur pour le bien d'Alfredo et des siens. Germont est ému. Lorsqu'Alfredo revient, ignorant tout, Violetta s'en va : le jeune homme croit qu'elle a simplement été faire une visite, mais lorsqu'il apprend qu'elle est partie pour Paris après avoir accepté une invitation de Flora, il devient jaloux. Son père tente de le consoler en lui rappelant la maison de son enfance. ACTE II, SCENE II. La fête chez Flora est à son comble lorsque Violetta arrive, accompagnée du baron Douphol. Alfredo est à une table de jeu et joue l'indifférence. Violetta le conjure de partir, car elle craint que le baron ne le provoque en duel; mais le jeune homme répond qu'il ne s'en ira qu'à condition qu'elle le suive. Violetta est contrainte de lui révéler qu'elle a juré au baron de ne plus jamais le revoir. Alfredo jette alors à ses pieds l'argent qu'il a gagné au jeu; son père, arrivé sur ses entrefaites, lui reproche ce geste mais ne lui révèle pas encore la vérité. ACTE III. Violetta est couchée, malade sans espoir. Dans une lettre, le vieux Germont lui annonce qu'il a révélé la vérité à Alfredo qui vient la rejoindre. Violetta pleure de bonheur, mais elle craint qu'il n'arrive trop tard. Le jeune homme arrive et Violetta est enfin dans ses bras; arrive également le vieux Germont, qui la considère maintenant comme sa fille. Mais il est trop tard; Violetta meurt entre les bras de l'unique amour de sa vie. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Prélude; Violetta, Alfredo et Chœur, *Libiam ne'lieti calici* (toast); Alfredo et Violetta, *Un di felice, eterea*; Violetta, *É strano!... Ah, fors'è lui che l'anima* • Acte II : Alfredo, *De'miei bollenti spiriti*; Germont et Violetta, *Pura siccome un angelo*; Alfredo et Violetta, *Che fai? / Nulla / Scrivevi?*; Germont, *Di Provenza il mar, il suol*; Chœur, *Noi siamo zingarelle... É Piquillo un bel gagliardo* (danses); Alfredo et Violetta, *Mi chiamaste? che bramate?... D'ogni suo aver tal femmina* (ensemble final)

• Acte III : Prélude; Violetta, *«Teneste la promessa...» ..Addio del passato*; Alfredo et Violetta, *Parigi, o cara/caro*; Violetta, *Gran Dio! morir si giovane.*

Tre commedie goldoniane de G. F. Malipiero, libre élaboration de trois comédies de C. Goldoni. Première représentation : Darmstadt, Hessisches Landstheater, 24 mars 1926. Les trois comédies sont *la Bottega del caffè* («Le Café»), *Sior Todero Brontolon* («Théodore le grognon»), *le Baruffe chiozzote* («Barouffe à Chioggia»), situées à Venise au XVIII[e] siècle. Dans ce travail, qui suit l'*Orfeide*, Malipiero a voulu expérimenter les principes d'un «théâtre en tableaux», fondé sur la succession d'airs qui constituent en eux-mêmes une scène de l'opéra. Il a ainsi réduit le livret des trois comédies de Goldoni «au minimum, pour éviter d'inutiles récitatifs antimusicaux» (comme il l'écrit lui-même), en concentrant l'expression lyrique et musicale dans la vivante définition des personnages : non pas dans un sens réaliste mais plutôt comme «des impressions prises sur le vif».

Tréteaux de Maître Pierre, Les → Retablo de maese Pedro, El.

Tricorne, Le → Sombrero de tres picos, El.

Tristan und Isolde (Tristan et Isolde) drame musical en trois actes de R. Wagner, dont il composa le livret. Première représentation : Munich, Théâtre royal, 10 juin 1865. Wagner composa son *Tristan* durant une période de sérieuses préoccupations matérielles et de profonde crise — qui suit ses expériences «révolutionnaires» de Dresde (mai 1849), qui l'ont obligé à se réfugier à Weimar —, où il subit d'amères humiliations et incompréhensions envers son art. Deux faits déterminants interviennent dans la création de *Tristan*, unique dans l'histoire de l'opéra : le premier est la lecture fébrile de l'œuvre de Schopenhauer (*le Monde comme volonté et représentation*, 1819); le second est la connaissance de Mathilde, épouse de l'industriel suisse Otto Wesendonck, dont Wagner est l'hôte, dans la maison de campagne (appelée l'«Asile») près de Zurich, de l'été 1857 à l'été 1858. Dans une lettre à Liszt, qui date de 1854, Wagner annonce sa conversion à la philosophie «pessimiste» de Schopenhauer : «Sa pensée directrice, la négation définitive de la volonté de vie, est terriblement tragique, mais c'est la seule qui soit véritablement libératrice. En ce qui me concerne, cela ne m'a pas semblé totalement nouveau car personne ne peut vraiment être amené à penser cela s'il ne l'a pas déjà intimement vécu. Mais ce philosophe est le seul à m'avoir guidé vers une telle clarté.» Dans une autre lettre importante à Liszt, datant de la même année, Wagner communique sa décision d'écrire un *Tristan* : «N'ayant jamais connu dans la vie la vraie et pure joie d'aimer, je veux élever au plus beau des rêves un monument, dans lequel cet amour sera, du début jusqu'à la fin, réellement et totalement assouvi. Je pense à un *Tristan et Isolde*, à la conception musicale la plus simple et la plus intense. Je veux ensuite m'envelopper de la voile noire flottante de la fin, et mourir.» Cet «état d'âme» est exaspéré par sa violente passion pour Mathilde, femme cultivée et intelligente qui a démontré qu'elle comprend l'art de Wagner et sait en pénétrer le sens. Wagner trouve en elle son alter ego, mais il sait sublimer cette passion en œuvre d'art, créée et vécue dans un vrai délire, dont le premier noyau est constitué par cinq célèbres lieder pour chant et piano, écrits sur des poésies de Mathilde et appelés par la suite *Wesendonck-Lieder*. La rédaction du texte poétique de *Tristan* s'effectua à Zurich en 1857; celle de la partition musicale fut réalisée entre 1857 et 1859, en Suisse et à Vienne, où Wagner s'était réfugié, le cœur bouleversé à cause de son amour malheureux pour Mathilde; plus tard, il lui écrira en la remerciant d'avoir rendu possible, par son amour et son renoncement, la naissance de cette grandiose œuvre d'art. *Tristan* est le poème de l'amour qui ne se réalise vraiment et seulement que par la négation de la volonté de vivre, à travers l'éros consumé jusqu'à l'anéantissement et la fusion des amants dans le non-être; une manière un peu singulière d'interpréter le pessimisme de Schopenhauer, mais qui produit musicalement l'opéra le plus révolutionnaire de la fin du romantisme. La tension de l'éros est en effet exprimée à travers un chromatisme exaspéré, une montée progressive à l'infini qui crée un langage désormais aux frontières de la rupture de la tonalité. La partition de *Tristan* sera en effet le point de départ de toute la musique moderne, notamment celle de Schoenberg et de son école qui en porteront les prémices à leurs extrêmes conséquences, pour réaliser une autre grande révolution. RÉSUMÉ DE L'ACTION : le sujet est tiré d'un poème allemand du XIII[e] s., de Gottfried de Strasbourg. Il existe de la légende, probablement d'origine celte, de nombreuses versions : la plus belle et la plus célèbre est celle de Chrétien de Troyes. Dans son texte, Wagner introduit, toutefois, une variante significative; Tristan et Isolde s'aiment sans le savoir et le philtre n'agit donc que comme révélateur, pour les amener à l'ardente confession. L'action se déroule en Cornouailles et en Bretagne, à une époque lointaine et imprécise. ACTE I. Sur le navire de Tristan (*ténor*). Sous une tente, se repose Isolde (*soprano*), la princesse irlandaise que le héros conduit en Cornouailles chez le roi Mark, son oncle, qui doit l'épouser. Lorsque la servante Brangaine (*mezzo-soprano*) lui annonce qu'ils arriveront vers le soir en Cornouailles, Isolde, agitée, l'envoie chercher Tristan; mais celui-ci répond qu'il ne peut pas abandonner le timon et son écuyer Kurwenal (*baryton*) déride Isolde en chantant une chanson qui rappelle comment Morold, le fiancé d'Isolde, est tué par Tristan. Ainsi Isolde raconte à Brangaine la raison de son trouble; elle avait un jour recueilli et soigné un chevalier blessé qui lui avait dit s'appeler Tantris, et qui s'était ensuite révélé être l'assassin de Morold, Tristan. Brangaine la réconforte, puis lui rappelle les filtres magiques que lui a laissé la mère d'Isolde. La princesse lui ordonne de préparer aussitôt pour Tristan le «philtre de mort»; et, à peine Kurwenal a-t-il annoncé le proche débarquement, qu'elle ordonne à la servante d'appeler Tristan. Le chevalier arrive et lui offre son épée, pour qu'elle venge sur lui la mort de Morold, mais Isolde refuse et lui tend la coupe préparée par Brangaine. Lorsque Tristan a bu la moitié de la coupe, Isolde la lui arrache des mains et boit également; mais ce n'est pas la mort qui survient. Brangaine n'a pas eu le courage d'exécuter les ordres de sa maîtresse et a remplacé le philtre de mort par celui de l'amour. Un instant immobiles, Tristan et Isolde se contemplent, puis s'embrassent soudai-

nement. ACTE II. A l'extérieur du palais du roi Mark. Dans la nuit d'été, Brangaine, une torche allumée, se tient auprès d'Isolde. Lorsque la flamme s'éteindra, ce sera le signal que Tristan peut venir. On entend au loin les cors de la partie de chasse du roi Mark. Brangaine craint une embûche, elle craint notamment Melot, qui hait Tristan. Mais Isolde, impatiente, éteint la torche. Rapidement, Tristan arrive et Isolde se jette aussitôt dans ses bras. Ils chantent ensemble l'hymne à la nuit, oublieux du temps, jusqu'à ce que Brangaine les avertisse que c'est presque l'aube. Ils ne lui prêtent pas attention. Peu après, Brangaine pousse un cri; Kurwenal apparaît : il exhorte Tristan à se défendre, car les chasseurs arrivent. Le roi Mark (*basse*) est triste de voir que les accusations de Melot sont fondées et il fait d'amers reproches à Tristan. Le chevalier répond qu'il choisira l'exil; il demande à Isolde si elle veut le suivre et l'embrasse sur le front, mais Melot, soudainement, le blesse de son épée. ACTE III. Kurwenal a transporté Tristan blessé dans son château en Bretagne. Un berger, qui joue une triste berceuse, annonce l'approche du navire qui porte Isolde. Tristan, en entendant que sa bien-aimée arrive, arrache ses bandages et, dans sa fièvre, va à sa rencontre : mais il s'écroule, mort. Isolde tombe, évanouie, contre lui. Cependant, le roi Mark et les siens ont également débarqué, et les Bretons leur livrent combat. Kurwenal tue Melot mais, blessé à son tour, il meurt près de Tristan. Le roi Mark, bouleversé, raconte aux siens qu'il a appris de Brangaine l'histoire du philtre et qu'il était venu justement pour pardonner à Tristan et l'unir à Isolde. Mais Isolde ne l'écoute pas et tombe morte sur le corps de Tristan. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Prélude. • Acte II : Tristan et Isolde, *O sink hermieder Nacht der Liebe* • Acte III : *Mild und leise* (Mort d'Isolde).

Trittico, Il → Tabarro, Il → Suor Angelica → Gianni Schicchi.

Trovatore, Il (le Trouvère) drame en quatre parties de G. Verdi, sur un livret de S. Cammarano, d'après la tragédie *El Trovador* de l'espagnol A. García Gutiérrez. Première représentation : Rome, théâtre Apollo, 19 janvier 1853. Second opéra de la «trilogie populaire» (avec *Rigoletto* et *la Traviata*), peut-être le plus dense en forts contrastes dramatiques, «*Il Trovatore* possède des qualités démocratiques, si vous voulez, plus qu'aristocratiques, mais non moins efficaces pour autant. Ce sont elles, naturellement alliées à l'extraordinaire richesse mélodique, qui ont assuré le triomphe de l'œuvre. Périodiquement... quelque chose émerge qui vous frappe, pour ainsi dire, en plein visage, une vérité élémentaire, furieuse, achevée. *Il Trovatore* a reçu l'accusation de «vulgarité»... Mais cette «vulgarité» est liée à la vitalité et à la passion, sans lesquelles le grand art n'existerait pas.» (Toye). Le caractère d'Azucena, la gitane jeteuse de sorts, est incisif et typique du style théâtral de Verdi (notamment dans le célèbre récit du deuxième acte et dans la scène finale); mais les rôles de Leonora et de Manrico sont musicalement parmi les plus intéressants que Verdi ait écrit. RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'histoire se déroule en Espagne, au début du XV^{e} siècle. ACTE I, SCENE I. Ferrando (*basse*), capitaine des gardes du comte de Luna, raconte à ses hommes que, vingt ans plus tôt, une vieille gitane ensorcela le plus jeune fils du comte et fut condamnée pour ce crime à être brûlée vive. Pour se venger, la fille de la gitane enleva l'enfant et le fit brûler (c'est ce que l'on croit) sur le même bûcher. ACTE I, SCENE II. Leonora, princesse d'Aragon (*soprano*), parle à sa confidente Inès (*soprano*) d'un trouvère qu'elle ne peut plus oublier depuis qu'elle l'a entendu chanter sous ses fenêtres. La princesse est à peine rentrée au palais qu'elle entend au loin la voix du trouvère Manrico (*ténor*) : elle court à sa rencontre mais, à cause de l'obscurité, elle prend le comte de Luna (*baryton*) pour Manrico. Le comte, amoureux d'elle, est venu lui demander un gage d'amour; maintenant, rendu jaloux, il provoque son rival en duel. ACTE II, SCENE I. Manrico se trouve dans le campement des gitans, dans les montagnes de Biscaye. Il a gagné le duel mais il est blessé. La gitane Azucena (*mezzo-soprano*) lui raconte le supplice de sa mère : et elle avoue que, en voulant la venger, elle brûla par erreur son propre enfant en croyant brûler celui du comte. Manrico, stupéfait, veut savoir si Azucena est vraiment sa mère et elle lui répond évasivement. Un messager arrive et annonce que Castellor a été conquis par l'armée du comte de Luna et que Leonora va entrer au couvent; Manrico part la rejoindre. ACTE II, SCENE II. Le comte se poste près du couvent de Castellor pour enlever Leonora mais, lorsque Leonora apparaît, Manrico survient, empêche la tentative d'enlèvement et la met à l'abri. ACTE III, SCENE I. Azucena, faite prisonnière, est interrogée par le comte; Ferrando ayant reconnu en elle la ravisseuse de l'enfant, le comte la condamne au bûcher. ACTE III, SCENE II. Leonora et Manrico sont sur le point de se marier dans la chapelle du château lorsqu'un soldat vient annoncer qu'Azucena, prisonnière du comte, va être brûlée vive. Mis au courant, Manrico part au secours de sa mère. ACTE IV, SCENE I. Manrico, fait prisonnier, est enfermé dans la tour. Le comte a ordonné qu'il soit décapité à l'aube, mais Leonora se promet à lui à condition qu'il épargne la vie de Manrico et de sa mère. Puis, pour ne pas se soumettre au pacte, elle prend un poison. ACTE IV, SCENE II. Dans la prison où il est enfermé avec Azucena, Manrico tente de réconforter la gitane en l'assurant qu'ils retourneront très vite à leur campement. Leonora vient lui annoncer sa libération que Manrico, devinant le prix de sa liberté, refuse d'accepter; cependant, le poison agit et Leonora meurt dans les bras de l'homme qu'elle aime. Le comte de Luna, aveuglé de jalousie, ordonne que Manrico soit mis à mort; mais, une fois la sentence exécutée, Azucena lui criera que le jeune homme qu'il a envoyé à la mort était son frère : la vengeance de la gitane s'est finalement réalisée. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Ferrando et Chœur, *Di due figli*; Leonora, *Tace la notte placida... Di tale amor* ; Manrico, *Deserto sulla terra*; Comte de Luna, Leonora, Manrico, *Di geloso amor sprezzato* • Acte II : Chœur des gitans, *Vedi! le fosche notturne spoglie* ; Azucena, *Stride la vampa!*; Azucena, *Condotta ell'era in ceppi*; Azucena et Manrico, *Mal reggendo all'aspro assalto... Perigliarti ancor languente*; Comte de Luna, *Il balen del suo sorriso*; Leonora, Comte de Luna, Manrico et Chœur, *Sei tu dal ciel disceso* • Acte III : Chœur des hommes d'armes, *Squilli, echeggi la tromba guerriera*; Azucena, Ferrando, Comte de Luna, *Giorni poveri vivea*;

Manrico, *Ah, sì, ben mio... Di quella pira* • Acte IV : Leonora, *Timor di me... D'amor sull'ali rosee... Miserere* (avec Manrico et Chœur)... *Tu vedrai che amore in terra*; Leonora et Comte de Luna, *Mira, di acerbe lagrime*; Azucena et Manrico, *Ai nostri monti*; Manrico et Leonora, *Ciel!... Non m'inganna quel fioco lume?*

Troyens, Les poème lyrique en cinq actes et deux parties (*la Prise de Troie* et *les Troyens à Carthage*) paroles et musique d'Hector Berlioz, d'après l'*Enéide* de Virgile. Première représentation : Opéra de Paris, 4 novembre 1863 (exécution de la deuxième partie : troisième, quatrième et cinquième acte). Ce n'est que les 6 et 7 décembre 1890 que l'opéra fut donné dans son intégralité, à Karslsruhe et, par la suite, en 1921 à Paris, puis en 1935 à Glasgow. Avec cette œuvre, écrite entre 1856 et 1858, Berlioz voulut créer une épopée «méditerranéenne» en opposition à la conception «nordique» du drame wagnérien en réaffirmant les principes du mélodrame, mais sur de grandioses bases symphoniques. Œuvre discontinue, mais avec des pages d'un grand effet et de géniales solutions instrumentales, elle est une sorte de «roman musical». RÉSUMÉ DE L'ACTION. PREMIERE PARTIE, ACTE I. Hector est mort et les Grecs ont perdu Achille et Patrocle. Ils ont alors recours à la ruse du cheval ; seule, Cassandre (*mezzo-soprano*) prédit la destruction de la ville [tableau I]. Les Troyens traînent le cheval à l'intérieur des murs [tableau II]. ACTE II. Enée (*ténor*) se réveille en sursaut au vacarme de la bataille qui s'est déclarée dans Troie [tableau III]. Le spectre d'Hector (*basse*) l'exhorte à fuir. Enée, après avoir réuni les chefs, tente l'ultime défense. Dans le temple de Vesta [tableau IV], Cassandre et d'autres Troyennes se donnent la mort pour ne pas tomber vivantes aux mains des Grecs. DEUXIEME PARTIE, ACTE I. Les Troyens sont arrivés à Carthage tandis que le peuple fête la construction de la ville [tableau I]. Mais plane la menace de Djarba, roi des Numides. Enée offre son aide à la reine Didon (*mezzo-soprano*). On fête la victoire sur les Numides [tableau II]. Didon, qui avait juré fidélité à la mémoire de son mari Sichée, s'éprend d'Enée et s'abandonne à lui. Mercure (*baryton* ou *basse*) apparaît au Troyen et l'exhorte à s'embarquer pour l'Italie. *Symphonie descriptive.* ACTE II. Chasse royale [tableau III]. Didon et Enée, surpris par une tempête, se réfugient dans une grotte : mais dans le fracas de la tempête, le nom d'Italie revient comme un écho. ACTE III. Les fantômes de Priam (*basse*), de Cassandre, d'Hector et de Chorèbe (*baryton*) incitent Enée à partir [tableau I]. Dominant son intime déchirement, le héros s'embarque. Didon le maudit. Didon se prépare à mourir [tableau II]. Didon se perce le cœur près du bûcher [tableau III] mais, tandis qu'elle meurt, elle a le présage de l'inéluctable triomphe de Rome. PASSAGE PRINCIPAL • Acte I : Chœur et orchestre, *Marche des Troyens.*

Tsarévitch, Le → Zarewitsch, Der.

Turandot drame lyrique en trois actes et cinq tableaux de G. Puccini, sur un livret de G. Adami et R. Simoni d'après le conte théâtral du même nom (1762) de C. Gozzi. Laissé inachevé par Puccini, l'opéra fut terminé par F. Alfano d'après les notes retrouvées. Première représentation : Scala de Milan, 25 avril 1926, sous la direction de Toscanini. Le soir de la première, au troisième acte, après l'aria de Liù *Tu che di gel sei cinta*, Toscanini posa sa baguette, se retourna vers le public et dit avec émotion : «C'est ici que le *maestro* est mort.» Puis il quitta la salle dans un silence général. C'est à cet endroit, en effet, que Puccini s'était arrêté. Le sujet de l'histoire et l'insolite personnage de Turandot, extraordinaire dans sa cohérence dans le mal comme dans le soudain revirement final de ses sentiments, étaient nouveaux pour Puccini, qui s'était jusqu'alors intéressé à des sujets bien différents. Même si la fable se révèle «humanisée» par la douceur de la mélodie de Puccini dans le traitement des personnages de Liù, de Calaf et de Timour, la partition révèle une recherche soucieuse de nouveaux effets harmoniques, instrumentaux et vocaux. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Devant les murs et le Palais impérial de Pékin. Le mandarin (*baryton*) annonce à la foule que le prince de Perse, n'ayant pas résolu les énigmes proposées par Turandot, sera décapité. Le vieux roi tartare déchu Timour (*basse*), son fils Calaf (*ténor*) et l'esclave Liù (*soprano*), qui aime désespérément le prince, assistent à cette annonce. La foule réclame la grâce du condamné, mais Turandot la refuse. En la voyant, Calaf s'éprend d'elle et décide de tenter lui aussi l'épreuve; en vain, Ping (*baryton*), Pang et Pong (*ténors*), les ministres du royaume, son père et Liù tentent-ils de l'en dissuader. ACTE II. Devant un petit rideau de scène qui représente un somptueux pavillon [scène I], Ping, Pang et Pong évoquent l'histoire de la cruelle princesse, pour laquelle douze princes sont morts. Les trompettes annoncent le début de l'épreuve pour Calaf, qui se présente comme le Prince Inconnu. Sur une place au grandiose escalier, au sommet duquel se trouve le trône impérial [scène II], Turandot (*soprano*) apparaît et explique les raisons de sa cruelle demande : elle veut ainsi venger la honte subie une nuit par son aïeule Lou-Ling. En vain, l'empereur tente de dissuader Calaf d'affronter l'épreuve; trois fois de suite, Calaf se déclare prêt et réussit à résoudre les énigmes. Turandot, vaincue, tombe dans le plus noir désespoir; Calaf déclare alors qu'il est prêt à mourir si elle réussit à deviner son nom avant l'aube. ACTE III. Dans le jardin du palais [scène I]. Calaf est certain de sa victoire. Les trois dignitaires, pour savoir son nom, lui offrent vainement, outre la fuite, de l'or et des esclaves. Traînés au milieu des clameurs, on voit cependant apparaître Timour et Liù, liés et ensanglantés, car on les soupçonne de connaître l'Inconnu. Liù proclame qu'elle est la seule à connaître son nom mais qu'elle ne le dira jamais à Turandot, car elle aime Calaf. Torturée, Liù se suicide tandis que la foule se disperse. Turandot, troublée et déjà attirée par Calaf, se laisse embrasser par lui et il lui révèle son nom. Sur l'escalier du trône [scène II], l'empereur, Turandot et Calaf se présentent à la foule. La princesse annonce qu'elle connaît le nom de l'étranger : Amour. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Liù, *Signore, ascolta!*; Calaf, *Non piangere, Liù!* • Acte II : Turandot, *In questa reggia*; Turandot et Calaf, *Straniero ascolta!* (scène des Enigmes) • Acte III : Calaf, *Nessun dorma!*; Liù, *Tanto amore segreto...*; *Tu che di gel sei cinta*; Calaf et Turandot, *Principessa di morte!*

Turandot conte chinois en deux actes de F. Busoni, sur son propre livret, d'après la fable théâtrale homo-

nyme (1762) de C. Gozzi. Première représentation : Zurich, Théâtre municipal, 11 mai 1917. Née en même temps qu'*Arlecchino*, *Turandot*, comme le fait observer S. Zweig, en poursuit le jeu ironique, mené sur un texte raffiné exempt de pathétique qui a, bien qu'en ne s'y référant pas ouvertement, le parfum de la commedia dell'arte. Busoni, en s'inspirant de la fable de C. Gozzi, conserve ce qui est le caractère distinctif des fables théâtrales de l'écrivain vénitien : le «divertissement» fantastique. En accord avec ses conceptions, l'opéra est conçu en formes fermées, exprimées avec habileté, parmi lesquelles domine la «marche». RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I, TABLEAU I. Aux portes de Pékin, le prince Calaf (*ténor*), rescapé de la bataille dans laquelle son père a perdu son trône, rencontre le fidèle Barach (*basse*). Il apprend de lui que Pékin vit sous la terreur de la féroce Turandot (*soprano*), la fille de l'empereur (*basse*). Elle hait les hommes et, pour éviter le mariage, propose à chaque prétendant de résoudre trois énigmes, sous peine d'être décapité. Aucun d'eux n'a encore su répondre. Pour preuve de ce qu'il affirme, Barach montre à Calaf les crânes exposés sur les murs, tandis qu'un cortège passe, conduisant au supplice le prince de Samarkand, qui a échoué à l'épreuve. Calaf ne peut croire au charme fatal de Turandot mais son regard tombe alors par hasard sur un de ses portraits. Aussitôt, ensorcelé comme les autres victimes, il décide, malgré le désespoir de Barach, d'affronter le risque. ACTE I, TABLEAU II. A la cour, le chef des eunuques, Truffaldino (*ténor*) préside aux préparatifs nécessaires. L'empereur Altoum, accompagné des ministres Tartaglia (*baryton*) et Pantalone (*basse*), vient trouver Calaf et le supplie en vain de se retirer. Turandot arrive et, à la vue de l'étranger, éprouve une émotion inconnue. Sa confidente Adelma (*mezzo-soprano*) a cependant reconnu en Calaf l'homme dont elle fut amoureuse sans retour. Lorsque Calaf, contre toute attente, résoud les énigmes, la furieuse Turandot tente de se tuer. Calaf lui propose à son tour une énigme : qu'elle devine son nom, sa lignée et il renoncera à l'épouser. ACTE II, TABLEAU I. Turandot, dans ses appartements, est abattue : l'étranger la trouble, mais elle ne veut toutefois pas l'épouser. Toute tentative pour savoir son nom a échoué, Altoum ne veut pas l'aider. Mais Adelma se déclare en mesure de lui dire le nom, en échange de sa liberté. ACTE II, TABLEAU II. Turandot, triomphante, prononce le nom de Calaf. Celui-ci est prêt à partir lorsque Turandot confesse qu'elle l'aime et déclare qu'elle l'accepte pour époux. Adelma, qui avait espéré l'avoir pour elle, devra se consoler avec d'autres.

Turco in Italia, Il (le Turc en Italie) drame bouffe en deux actes de G. Rossini, sur un livret de F. Romani. Première représentation : Scala de Milan, 14 août 1814. L'opéra fut accueilli avec une extrême froideur : le bruit avait circulé que le *Turc* était l'imitation de l'*Italiana in Algeri* («L'Italienne à Alger»), alors qu'en réalité «il n'y avait de cette dernière que l'amusante trouvaille du renversement de situation et le goût de la turquerie, mais la musique était nouvelle. Elle se révéla même être l'une des partitions les mieux finies et les plus soignées, du point de vue de l'instrumentation également, que Rossini ait écrites jusqu'alors.» (Rognoni). RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'action, qui se déroule à Naples, acquiert un ton légèrement ironique grâce à la présence du poète Prosdocimo (*basse*, mais généralement confié à un *baryton*) qui, cherchant des idées pour une nouvelle comédie, observe d'un œil connaisseur les autres personnages : la tzigane Zaida (*mezzo-soprano*), qui s'est enfuie du harem de son seigneur Selim (*basse*) à cause des calomnies de ses rivales jalouses ; la capricieuse et spirituelle Fiorilla (*soprano*), accompagnée de son mari Geronio (*basse*) et de son chevalier servant Narciso (*ténor*) ; et enfin, Selim, présent incognito. Coureur impénitent, Selim courtise tout d'abord Fiorilla, puis s'enflamme à nouveau pour Zaida. Après diverses péripéties, que résoud l'imagination de Prosdocimo, Zaida part avec Selim, tandis que Fiorilla retrouve son mari. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Selim, *Bella Italia, alfin ti miro* ; Fiorilla et don Geronio, *D'un bell'uso di Turchia* ; Don Geronio, Narciso, Zaida, Selim et Fiorilla, *Non conosco più mia moglie !*

Turn of the Screw, The (le Tour d'écrou) opéra en un prologue et deux actes de B. Britten, sur un livret de M. Piper, d'après un récit (1898) de H. James. Première représentation : Venise, théâtre de la Fenice, 14 septembre 1954. La clé de l'interprétation que Britten donne de l'ambigu récit de James est un vers (tiré de l'apocalyptique *Second Coming* [«Seconde Venue»] du poète W. B. Yeats) que prononce le personnage de Quint : «La cérémonie de l'innocence est morte.» RÉSUMÉ DE L'ACTION : la jeune institutrice (*soprano*) qui lutte, au château de Bly, pour arracher les enfants Flora et Miles (*sopranos*) à l'influence maléfique des spectres du serviteur Quint (*ténor*) et de Miss Jessel (*soprano*) — corrupteurs d'enfants même après leur mort — est proche de succomber aux nombreuses manifestations du Mal triomphant. Elle cherche finalement à convaincre Miles de confesser le vol d'une lettre. Déchiré entre la voix alléchante de Quint et celle, pressante, de l'institutrice, l'enfant avoue, mais il meurt toutefois aussitôt après.

Ulisse opéra et livret en un prologue et deux actes de L. Dallapiccola. Première représentation : Berlin, 11 octobre 1968 ; en Italie, Scala de Milan, 13 janvier 1970. Dallapicola travailla à cet opéra durant plusieurs années, dans le but d'affronter un thème qui veut cerner, à travers le mythe d'Ulysse, l'éternelle condition humaine dans le temps. Les événements extérieurs sont tirés de l'*Odyssée* d'Homère, mais le personnage d'Ulysse, dans son constant désir de savoir, est tel que le chante Dante (*Divine Comédie*, Enfer, chant XXVI, 85-142) : «Mon personnage, écrit Dallapiccola, s'inspire de celui de Dante : c'est l'homme à la recherche de lui-même et du sens de la vie. En un certain sens, Ulysse, s'il est le protagoniste de l'opéra, peut sembler passif durant la plus grande partie de celui-ci, car il n'agit pas de manière provocatrice : ce n'est pas un être qui donne, mais qui reçoit.» Sur l'exemple de *Moses und Aron* de Schoenberg, Dallapiccola construit toute la partition en tirant les thèmes et les structures harmoniques d'une seule série fondamentale. RÉSUMÉ DE L'ACTION. PROLOGUE. *Premier épisode :* bien que Calypso (*soprano*) lui ait déjà offert l'éternelle jeunesse, Ulysse (*baryton*) a préféré l'abandonner et reprendre la mer. Calypso sait qu'Ulysse ne se rend pas directement à Ithaque, mais vers un but secret qu'il n'a pas voulu révéler. *Second épisode :* intermezzo symphonique

(Colère de Poséidon). *Troisième épisode :* dans l'île des Phéaciens, tandis que ses compagnes jouent à la balle, Nausicaa (*soprano léger*), la fille du roi Alcinoos, reste à l'écart et repense au troublant étranger qu'elle a vu en rêve. Elle se joint finalement au jeu mais un coup maladroit envoie la balle dans un buisson d'où sort Ulysse, hirsute et demi-nu. Nausicaa reconnaît en lui l'étranger du rêve. Ulysse se prosterne devant elle et elle le conduit à la cour de son père. ACTE I. Dans une salle du palais [scène I], Alcinoos (*baryton-basse*) écoute le poète Démodoque (*ténor*) chanter le retour des Grecs de Troie. En entendant raconter sa propre disparition, Ulysse, qui vient d'entrer avec Nausicaa, ne peut retenir ses larmes. Le héros révèle son nom à Alcinoos stupéfait, puis raconte ses aventures. Le passé [scène II] revit dans les mots d'Ulysse. On voit son navire toucher la terre des Lotophages, tandis que ses compagnons, se rappelant les terribles rencontres faites en d'autres lieux, hésitent à débarquer. Cependant, lorsque s'élèvent les voix charmeuses des Lotophages, certains guerriers descendent et mangent le lotus — la fleur de l'oubli : ils resteront à jamais sur l'île. Ulysse [scène III] reste ensuite un an auprès de Circé (*mezzo-soprano, contralto*). Lorsqu'il décide de reprendre la mer, la magicienne lui révèle qu'il ne trouvera jamais la paix. Ulysse [scène IV] descend dans l'Hadès où il rencontre sa mère Anticlée (*soprano dramatique*). Il interroge ensuite le devin aveugle Tirésias (*ténor*) qui lui prédit un sanglant retour à Ithaque, puis qu'il reprendra à nouveau la mer. Le récit d'Ulysse s'achève [scène V] et Alcinoos lui promet de le débarquer dès le lendemain à Ithaque. Nausicaa prend congé du héros, en l'invitant à ne pas l'oublier. ACTE II. Les Prétendants ont tendu un piège à Télémaque (*ténor*), fils d'Ulysse, qui revient avec son navire de Sparte. Antinoüs, Eurymaque et Pisandre (*baryton, baryton léger* et *ténor léger*), en compagnie de la servante Mélante (*mezzo-soprano*), épient de la cabane du berger Eumée (*ténor*) le résultat du traquenard. Certains du succès escompté, ils s'éloignent. Mélante demeure cependant et voit ainsi arriver un inconnu au regard glacial qui demande l'hospitalité à Eumée. Des feux — signal convenu pour annoncer à Eumée que Télémaque est sain et sauf — allumés sur la colline emplissent de terreur la coupable Mélante, qui retourne au palais pleine de pressentiments. Télémaque arrive et Ulysse, sans se faire reconnaître, l'interroge longuement. Devant le palais [scène II], Ulysse écoute avec émotion le chant de Pénélope (*soprano*). Passe Mélante, serrée contre Antinoüs : en revoyant le regard froid et pénétrant du vieil homme, elle se rappelle également les feux mystérieux. Antinoüs calme sa terreur. Durant le banquet [scène III], Antinoüs oblige Mélante à danser avec l'arc d'Ulysse. A la fin de la danse sacrilège, Télémaque entre, alors que les Prétendants le croyaient mort. Ils n'ont pas le temps de se reprendre que déjà Ulysse, jetant ses haillons de mendiant, se dresse et tend l'arc que jamais personne n'a réussi à utiliser. Pénélope apparaît et l'appelle par son nom [scène IV, intermezzo symphonique]. Loin d'Ithaque [scène V], Ulysse, selon la prophétie de Tirésias, est de nouveau en mer. Contemplant les étoiles, il est accablé par la conscience de n'avoir obtenu que des miettes de ce savoir qu'il partait chercher et de ne pas connaître la Parole finale. Il se résigne à reprendre son vagabondage, lorsque soudain il se surprend à prononcer : «*Signore! non sono più soli il mio cuore e il mare!*» («Seigneur! mon cœur et la mer ne sont plus seuls!»).

Un ballo in maschera (le Bal masqué) drame lyrique en trois actes de G. Verdi, sur un livret de A. Somma. Première représentation : Teatro Apollo, Rome, 17 février 1859. Dans la première version, le livret, s'inspirant de l'opéra *Gustave III ou le Bal masqué* (livret de Scribe sur une musique d'Auber, représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris le 27 février 1833), mettait en scène l'assassinat du roi de Suède; mais la censure, d'abord à Naples, puis à Rome, intervint pour imposer des modifications. Le lieu de l'action se déplaça alors de Stockholm à Boston et le roi Gustave devint le comte de Warwick, gouverneur du Massachusetts. Rappelons toutefois qu'un retour à la version originale a été tenté, sans grand succès en vérité, en particulier à Copenhague en septembre 1927 et au Metropolitan de New York en janvier 1962. M. Mila a écrit que *le Bal masqué* marque pour Verdi la conquête d'un nouveau royaume : celui de l'élégance et du sourire. Dans cette œuvre, d'après Mila, «il n'y a pas cette intensité de participation personnelle qui donnait aux caractères de Rigoletto et de Violetta une émotion délirante; pour la première fois, nous ne trouvons pas Verdi tout entier dans ses personnages, mais également en dehors et au-dessus d'eux. Il les observe avec un sourire courtois, il se glisse avec tact dans un éventuel duo amoureux, il dépeint toutes leurs vicissitudes avec beaucoup de détachement et surtout avec un grand souci d'élégance et de perfection dans les détails [...] de même qu'il n'hésite pas à passer du sourire au franc éclat de rire lorsque certains aspects conventionnels de l'opéra en arrivent à frôler le ridicule». RÉSUMÉ DE L'ACTION : l'histoire se passe à Boston, à la fin du XVII^{e} siècle. ACTE I, SCENE I. Riccardo, gouverneur du Massachusetts (*ténor*), accorde une audience à un groupe d'officiers, de députés et de gentilshommes, parmi lesquels se trouvent les deux chefs d'un parti fanatique adverse, Samuel et Tom (*basses*), qui méditent de le tuer. Le page Oscar (*soprano*) apporte au gouverneur la liste des invités au bal masqué qu'il a décidé de donner et parmi lesquels figure aussi Amelia (*soprano*), femme de Renato (*baryton*), secrétaire et ami du gouverneur, dont Riccardo est amoureux, non sans toutefois en éprouver du remords. Renato lui révèle qu'on est en train d'ourdir une conspiration contre lui. Survient alors un juge, porteur d'un décret d'expulsion pour la négresse Ulrica (*contralto*), devineresse accusée de sorcellerie. Oscar la défend et Riccardo, intrigué, décide de lui rendre visite, déguisé, en invitant les personnes présentes à l'accompagner. ACTE I, SCENE II. Riccardo et sa suite se sont rendus chez Ulrica, qui prédit au marin Silvano l'arrivée d'une promotion et de beaucoup d'argent. Puis, en grand secret, arrive Amelia qui confie à la devineresse qu'elle est amoureuse d'un homme qui n'est pas son mari et lui demande une potion qui la libérerait de sa passion coupable. Ulrica lui conseille de recourir à une herbe qu'elle devra cueillir à minuit dans un champ voisin de l'échafaud. Amelia s'éloigne; puis Ulrica prédit à Riccardo, qui a surpris les confidences de la femme qu'il aime, sa

mort de la main du premier qui lui serrera la main. Les présents rient de cette prophétie, mais lorsque Riccardo tend sa main, tous se dérobent. Survient Renato qui, dans l'ignorance de ce qui vient de se passer, la lui serre chaleureusement. ACTE II. Hors de la ville, Amelia cherche l'herbe. Riccardo l'a suivie; elle est obligée d'admettre qu'elle l'aime. Arrive Renato, venu à la recherche de son ami, craignant pour la vie de celui-ci. Il ne reconnaît pas la femme, qu'il promet de reconduire en ville, tandis que Riccardo s'éloignera par un autre chemin. Mais Renato se heurte à Samuel et à Tom et, pour défendre la femme voilée de leur curiosité, il se prépare à se battre. Alors Amelia se jette entre eux pour les séparer et se trahit. Renato, hors de lui, promet aux deux conjurés de seconder leurs plans. ACTE III, SCENE I. Renato ne peut pardonner à son épouse sa trahison présumée et celle-ci, avant de mourir, lui demande de pouvoir dire adieu à leur enfant. Renato s'apitoie : Riccardo est le vrai coupable et c'est lui qui doit être puni. Entrent Samuel et Tom, avec lesquels Renato prépare un plan pour éliminer le gouverneur. Arrive Oscar avec les invités du bal et les conjurés acceptent d'y participer. ACTE III, SCENE II. Riccardo, repenti d'avoir cédé à un sentiment coupable, décide de renvoyer Renato et Amelia en Angleterre. La lettre d'une inconnue l'implore de ne pas prendre part au bal, mais le gouverneur est certain que le masque suffira à le protéger. Au bal, c'est Amelia, elle-même masquée, qui le supplie de s'éloigner. Riccardo refuse de lui obéir, à moins qu'elle ne lui révèle qui elle est. Amelia lui donne satisfaction. Riccardo est sur le point de s'en aller lorsque Renato le poignarde. Au prix d'un ultime effort, Riccardo lui jure qu'Amelia est innocente, pardonne à tous et meurt. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Riccardo et le Chœur, *La rivedrà nell'estasi*; Renato, *Alla vita che t'arride*; Oscar, *Volta la terrea fronte*; Ulrica, *Re dell'abisso*; Riccardo et le Chœur, *Di'tu se fedele... Sull'agile prora*; Riccardo et le Chœur, *E scherzo od è follia*; Riccardo et Amelia, *Teco io sto*; Samuel, Tom, Renato et Amelia, *Ve', se di notte qui con la sposa* • Acte II : Amelia, *Ecco l'orrido campo* • Acte III : Amelia, *Morrò, ma prima in grazia*; Renato, *Eri tu che macchiavi quell'anima*; Riccardo, *Forse la soglia attinse*; Oscar, *Saper vorreste*; Riccardo, Renato, Amelia, Oscar et le Chœur, *Ella è pura : in braccio a morte* (final).

Vaisseau fantôme, Le → Fliegende Holländer, Der.

Valse, La poème chorégraphique, sujet et musique de M. Ravel. Ecrit en 1919 pour Diaghilev, il n'est réalisé au théâtre qu'en 1929 (Opéra de Paris) par la chorégraphe B. Nijinska pour les Ballets d'Ida Rubinstein, alors que la partition s'était déjà affirmée dans le domaine du concert. Ravel avait imaginé un décor de nuages qui laissaient entrevoir quelques couples en train de danser, puis la scène s'ouvrait en pleine lumière sur une grande valse dansée à la cour impériale autrichienne, vers 1885. Ceci est en effet le thème, fort abstrait, de presque toutes les versions chorégraphiques qui se succèdent, de celle de M. Fokine (1931) à celles de L. Massine (1950), de G. Balanchine (1951) et de F. Ashton (1958).

Vêpres siciliennes, Les (*I Vespri siciliani*) drame en cinq actes de G. Verdi, sur un livret d'E. Scribe et de C. Duveyrier. Première représentation : Opéra de Paris, 13 juin 1855. Avec cet opéra, qu'il écrit aussitôt après la *Traviata*, Verdi veut se rapprocher du genre dramatique à fortes teintes, avec un sujet historique et dans le caractère du grand opéra. «Le côté artificiel de Scribe semble avoir paralysé Verdi chez qui l'imperturbable sincérité était la première qualité.» (Toye). Osborne souligne la même chose; selon lui, «les plus belles pages de l'opéra sont celles où cette sincérité se révèle à travers l'intrigue du livret : la symphonie, le duo entre Arrigo et Monforte au troisième acte, la musique du ballet [...] et une grande partie du troisième acte». La partition, écrite sur commande pour inaugurer l'Exposition universelle de Paris, obtient un si grand succès que Verdi est invité à s'établir définitivement à Paris; mais il refuse. La même année (26 décembre 1855) l'opéra, dont le titre devient *Giovanna di Guzman*, est représenté à Parme, puis une autre version, sous le titre *I Vespri siciliani*, en est donnée à la Scala de Milan (4 février 1856). RÉSUMÉ DE L'ACTION : Elena (*soprano*), sœur du duc Frédéric d'Autriche, exécuté par les Français, Arrigo (*ténor*), jeune sicilien, et Giovanni da Procida (*basse*), exilé revenu depuis peu à Palerme, cherchent ensemble l'occasion de stimuler une révolte populaire contre les Français; elle coïncidera avec une fête donnée par le vice-roi Guido di Monforte (*baryton*), à laquelle participeront des officiers français et des dames de Palerme. Mais Arrigo, ayant appris lors d'un dramatique face à face qu'il est le fils de Monforte, avertit son père de la conjuration : le complot échoue; Elena, Procida et les autres sont condamnés à mort. Cependant Monforte, qu'Arrigo implore en s'adressant à lui d'un ton plein de respect filial, pardonne aux conjurés et consent même au mariage de son fils avec Elena. Cette dernière apprend par Procida que la cloche de la cérémonie nuptiale sera le signal de l'insurrection et souffre à l'idée d'être la cause de tant de massacre; elle voudrait renoncer à Arrigo. Mais il est trop tard : devant la cathédrale de Palerme, les Vêpres se déroulent, terribles et sanglantes. PRINCIPAUX PASSAGES : Symphonie • Acte I : Elena, *In alto mare e battuto dai venti* • Acte II : Procida, *O tu, Palermo, terra adorata* • Acte III : Monforte, *In braccio alle dovizie*; Monforte et Arrigo, *Quando al mio seno*; Bal des Quatre Saisons; Procida, Elena et Siciliens, *O patria adorata* • Acte IV : Arrigo, *Giorno di pianto*; Arrigo et Elena, *Volgi il guardo a me sereno*; Elena, *Arrigo! Ah! parli a un core* • Acte V : Elena, *Mercé, dilette amiche.*

Verurteilung des Lucullus, Die (la Condamnation de Lucullus) opéra en deux temps et douze scènes de P. Dessau, sur un texte de B. Brecht. Première représentation : Berlin, Staatsoper, 17 mars 1951. Dessau a été, avec Kurt Weill, le collaborateur musical le plus important de B. Brecht. Il suit les principes idéologiques et esthétiques de celui-ci en les transposant pour le théâtre lyrique afin de parvenir à une interprétation aussi fidèle que possible du texte, dont la signification est étroitement liée à la conception d'un théâtre populaire épique, politique et ouvertement engagé. Dans *Die Verurteilung des Lucullus* qui, à l'origine, était intitulé *Das Verhör des Lucullus* (le Procès de Lucullus) et qui fut âprement critiquée durant l'époque stalinienne, «se condensent toute l'évolution et l'expérience (de Dessau) déjà acquise

dans les dix années précédentes comme pourvoyeur de musique [...] de Brecht et en étroite collaboration avec lui. Les caractéristiques du style de Dessau (qui se distinguent très nettement de celles de Weill) peuvent être considérées de différents points de vue. Celui du rythme est de toute première importance. La conception d'une musique «gestuelle [...] implique que la présentation du texte doit être soutenue et éclairée par la scansion musicale [...] si bien que, souvent, le renvoi à la pratique monteverdienne du *recitar cantando* vient spontanément [...]. Mais, en contraste avec les fréquentes solutions syllabiques, on constate aussi, dans différents cas, un traitement mélismatique dans lequel la mélodie a pour fonction de renforcer et d'accentuer, au cours de l'interprétation, le contenu du texte.» (G. Manzoni). Résumé de l'action : Lucullus, après sa mort, est soumis à un procès dont les juges seraient non pas des personnages puissants, mais les ombres d'un boulanger, d'une prostituée, d'un maître d'école, d'une marchande de poisson, c'est-à-dire de prolétaires qui, leur vie durant, ont subi les effets des guerres de conquête de Lucullus. Les mérites du général romain ne suffisent pas à faire oublier ses crimes de guerre, si bien qu'il est condamné à replonger dans le néant.

Vespri Siciliani, I → Vêpres siciliennes, Les.

Vestale, La mélodrame en trois actes de G. Spontini, sur un livret d'E. de Jouy. Première représentation : Paris, Académie impériale de musique, 16 décembre 1807. Grâce à l'alliance stylistique de la spontanéité mélodique italienne et du symphonisme allemand, Spontini remporte, avec cet opéra, un vrai triomphe : on le proclame héritier de Gluck et initiateur d'une nouvelle ère du théâtre d'opéra. Résumé de l'action. ACTE I. Licinius (*ténor*) a combattu glorieusement durant cinq ans, loin de Rome, et il va maintenant jouir des honneurs du triomphe. Cependant, confie-t-il à son ami Cinna (*ténor*), il n'est pas heureux. Il aime Julia (*soprano*), mais son père oblige celle-ci à se consacrer à Vesta. Il est décidé à tout, sauf à renoncer à elle. Les prêtresses sortent du temple de Vesta : c'est Julia elle-même qui est choisie pour couronner le héros. Elle réussit avec peine à cacher son émotion. Licinius, cependant, trouve le moyen de l'avertir qu'il a tout organisé pour l'enlever cette nuit même. ACTE II. Dans le temple, Julia est chargée par la Grande Vestale (*soprano*) de garder le feu sacré. Mais Licinius arrive et les deux amants oublient tout, dans le bonheur d'être à nouveau ensemble. Le feu s'éteint : Cinna entre et exhorte son ami à fuir. Licinius ne veut pas abandonner Julia mais cette dernière le persuade de se mettre à l'abri. Arrive le Grand-Prêtre (*basse*) qui, après avoir inutilement tenté d'arracher à Julia le nom de son amant, ordonne que la vestale soit remise aux licteurs. ACTE III. Julia, selon la loi, doit être enterrée vivante ; en vain Licinius s'accuse-t-il, supplie et menace. Seul espoir de salut : le voile de la coupable sera suspendu sur l'autel de Vesta ; s'il est consumé par le feu sacré, cela signifie que la déesse pardonne. Julia s'apprête à être enterrée lorsque Licinius paraît avec deux hommes armés, décidé à la sauver ; mais, au même moment, le ciel s'obscurcit et la foudre tombe sur l'autel, brûlant le voile. Vesta a pardonné ; c'est le verdict du Grand-Prêtre. Julia, libre et déliée de son vœu, s'unira à Licinius. Principaux airs • Acte I : Julia, *Je vais donc te revoir* • Acte II : Julia, *Toi que j'implore avec effroi* ; Julia, *O des infortunés, déesse tutélaire* • Acte III : Licinius, *Non, non je vis encore*; Julia, *Toi que je laisse sur la terre*.

Veuve joyeuse, La → Lustige Witwe, Die.

Vida breve, La (la Vie brève) opéra en un acte (quatre tableaux) de M. de Falla, sur un texte de C. Fernandez Shaw. Première représentation : Nice, théâtre du Casino, 1er avril 1913. Achevé en 1905 et présenté au concours ouvert par l'Académie des beaux-arts de Madrid pour un opéra en un acte, il remporte le prix, mais il n'est pas représenté au Théâtre royal, comme le stipulait le règlement du concours. A Paris (1907-1914), Falla suscite un grand intérêt dans les milieux musicaux et *la Vie brève* obtient les éloges de Dukas, d'Albéniz (qui dédie la suite *Iberia* à Falla) et de Debussy. Suivant les conseils de Dukas, le compositeur apporte quelques retouches à l'œuvre, dont il perfectionne surtout l'orchestration. Lorsque *la Vie brève*, après Nice, est finalement représentée à Paris, à l'Opéra-Comique, le 31 décembre 1913, elle obtient un grand succès tant de la part du public que de la critique. Résumé de l'action : dans une maison populaire de Grenade [Ier tableau], l'Aïeule (*mezzo-soprano*) donne à manger aux oiseaux, tandis que Salud (*soprano*), sa petite-fille, se lamente du retard de son amoureux, Paco (*ténor*). Mais Paco arrive peu après, tendre comme toujours. L'oncle de Salud, Salvador (*baryton* ou *basse chantante*), a cependant appris que Paco s'est fiancé avec une riche héritière et l'Aïeule calme à grand-peine sa colère. La nuit tombe [IIe tableau] : de temps à autre s'élève l'écho d'une chanson ou d'un rire. Plus tard, chez la fiancée de Paco [IIIe tableau], on fête les noces prochaines. Salud, avec l'Aïeule et Salvador, y assiste de la rue et chante une chanson trop bien connue de Paco. Dans le patio [IVe tableau], au milieu des invités, apparaissent Salud et son oncle. Interrogée par Manuel, le frère de l'épouse, Salud répond en racontant l'histoire de son bref amour ; et lorsque Paco nie tout, Salud, suffoquée de douleur, meurt en murmurant le nom de son bien-aimé.

Vie brève, La → Vida breve, La.

Vie pour le tsar, La (Žizn'za carja) mélodrame en trois actes et six tableaux de M. I. Glinka, sur un livret de G. F. Rosen. Première représentation : Saint-Pétersbourg, Théâtre impérial, 27 novembre 1836 (selon l'ancien calendrier orthodoxe ; correspond au 9 décembre). On le considère comme le premier opéra «national» russe. Il se démarque en effet du traditionnel mélodrame du XIXe s. tant par sa structure dramatique en longs tableaux que par la nouveauté du langage vocal, modelé sur le parler russe. Glinka utilise rarement des thèmes populaires, mais il crée un nouveau «style populaire» qui absorbe du folklore les inflexions rythmiques et harmoniques ; ainsi naît cette particulière «couleur russe» de ses œuvres et de celles de ses successeurs. En Union soviétique, en 1939, le livret fut réélaboré : le personnage du tsar Michel est supprimé et remplacé par celui du héros populaire Kozma Minin ; par conséquent, le titre fut également changé et devint *Ivan Soussanine*. Résumé de l'action. ACTE I. Au village de Domnin, on fête la victoire des Russes sur les Polonais : seul, Ivan Soussanine (*baryton*) ne participe pas à la joie générale. Il craint que les Polonais ne

reviennent menacer Moscou. Mais lorsque Sobinine (*ténor*), le fiancé de sa fille Antonida (*soprano*), vient annoncer que le nouveau tsar est élu, Ivan semble soulagé. ACTE II, TABLEAU I. Dans un palais polonais, une fête bat son plein lorsqu'arrive la nouvelle de la défaite et de l'élection du nouveau tsar. Les officiers présents décident d'organiser sur le champ une expédition pour le capturer. ACTE II, TABLEAU II. Chez Soussanine, où l'on trinque aux prochaines noces d'Antonida, des soldats polonais font irruption et ordonnent à Ivan de les mener au refuge du tsar. Ivan feint d'accepter mais charge Vania (*contralto*), un orphelin qu'il a recueilli et élevé, d'avertir le tsar; il tentera lui-même de gagner du temps en entraînant les ennemis au plus profond de la forêt. Avant de partir, il exhorte sa fille à ne pas attendre son retour pour célébrer son mariage. ACTE III, TABLEAU I. Vania a réussi sa mission. ACTE III, TABLEAU II. Les Polonais avancent avec difficulté dans la forêt. Ils sont à bout de forces et décident de monter le camp. Soussanine, conscient de sa fin désormais proche, se réconforte par la prière. A l'aube, lorsque Vania doit certainement être arrivé à destination, il crie la vérité aux ennemis et il est tué. ACTE III, TABLEAU III. Sur la place du Kremlin, le peuple manifeste sa joie de savoir que le tsar est sain et sauf.

Voix humaine, La tragédie lyrique en un acte de F. Poulenc, sur un texte de J. Cocteau. Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 6 février 1959. Après l'œuvre essentielle que sont les → *Dialogues des Carmélites*, Poulenc semble retrouver l'inspiration délicate et raffinée de l'époque des Six, mais avec des accents pathétiques et dramatiques que lui inspire le texte même de Cocteau. RÉSUMÉ DE L'ACTION : deux amants, qui ont décidé de se quitter pour toujours, se parlent pour la dernière fois au téléphone. Les spectateurs n'entendent qu'une partie de la conversation, celle de la femme (*soprano*) : lui, à l'autre bout du fil, restera toujours invisible, uniquement évoqué par les silences qui s'intercalent entre les phrases tantôt tendres, tantôt passionnées, tantôt violentes et concises que la femme prononce. La conversation s'interrompt et reprend sur le ton de la feinte indifférence, de la supplication, du désespoir; aucun des deux ne sait trouver la force de mettre fin à la conversation. A la fin, elle s'abat sur son lit et conjure son amant, au milieu de cris et de mots étouffés, de raccrocher, tandis qu'elle-même reste accrochée à l'appareil, la dernière chose qui la relie à son amour.

Volo di notte un acte de L. Dallapiccola, dont il écrit le livret d'après le roman *Vol de nuit* (1931) d'A. de Saint-Exupéry. Première représentation : Florence, VIe Mai musical, 18 mai 1940. Dans cette première œuvre écrite pour le théâtre, Dallapiccola présente une thèse extrêmement moderne et actuelle, qui pose une dramatique question sur la «volonté» de l'homme et sur la vie humaine dans la civilisation de la technique et du progrès. *Volo di notte* est l'une des meilleures partitions du théâtre musical contemporain. L'évidente influence de l'expressionnisme de Schoenberg se concilie avec l'«humanisme musical» des précédentes compositions polyphoniques et monodiques de Dallapiccola. Le matériel sonore de *Volo di notte* procède en effet, en grande partie, de celui des *Tre Laudi* (1936-37), que l'on peut considérer comme une étude préparatoire : pour la première fois dans une œuvre lyrique italienne, le dodécaphonisme y est utilisé comme principe de structure; tandis que le modèle vocal et instrumental s'inspire de celui de Berg (*Wozzeck* et *Lulu*), reconsidéré cependant avec une extrême originalité. RÉSUMÉ DE L'ACTION : à l'aéroport de Buenos Aires, le directeur de la compagnie de navigation aérienne, Rivière (*baryton-basse*), attend l'arrivée de trois avions effectuant un vol nocturne : le premier en provenance du Chili, l'autre de Patagonie, le dernier du Paraguay. Rivière est le créateur des vols de nuit; non seulement il croit à l'avenir de ce nouveau moyen de communication, mais il a tout fait pour que sa cause s'affirme, renonçant même, ce que l'on l'apprend d'une discussion avec le chef d'équipe Leroux (*basse récitante*), aux meilleures joies de la vie. Pendant ce temps, Pellerin (*ténor*), le pilote de l'avion du Chili, atterrit; mais tandis que le vol du Paraguay s'annonce sans incident, celui de Patagonie semble avoir eu des difficultés à cause du mauvais temps. Rivière suit avec anxiété les messages radio de Fabien, le pilote en difficulté, mais n'accepte pas pour autant, comme on le lui suggère, de suspendre le vol pour l'Europe. Simone Fabien (*soprano*), l'épouse du pilote, terriblement inquiète du retard de son mari, ne trouve chez Rivière qu'une compréhension d'ordre général. Peu après, le radio-télégraphiste (*ténor*) reçoit le dernier message de Fabien dont l'avion, en panne d'essence, pique d'abord vers les étoiles pour se précipiter ensuite dans la mer. L'avion du Paraguay a cependant atterri. La nouvelle de la mort de Fabien a bouleversé l'aéroport et tout le monde réclame la suspension des vols de nuit. Impassible, Rivière répète : le courrier pour l'Europe partira à l'heure dite. Il ne faut pas céder, l'avenir de tous les vols est en danger. Tout d'abord décidés à s'opposer à lui, les hommes finissent par être conquis par la volonté visionnaire de Rivière. Celui-ci reste seul, ayant remporté une lourde victoire.

Walküre, Die → Ring des Nibelungen, Der.

Walkyrie, La → Ring des Nibelungen, Der.

Wally, La drame en quatre actes d'A. Catalani, sur un livret de L. Illica, d'après le roman de Wilhelmine von Hillern. Première représentation : Scala de Milan, 20 janvier 1892. A la recherche d'un sujet qui répondît pleinement à sa nature lyrique et fantastique, Catalani le trouva dans *Wally*, son sixième et, malheureusement, dernier opéra. La personnalité du compositeur lucquois s'y affirme pleinement et semble vouloir montrer une nouvelle direction (non vériste) au théâtre lyrique, pouvant soutenir la comparaison et rivaliser avec succès avec Puccini, Mascagni et Giordano. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Stromminger (*basse*) a promis sa fille Wally à Gellner (*baryton*), mais Wally (*soprano*) aime Hagenbach (*ténor*) et, pour ne pas se soumettre à la volonté de son père, quitte le village en compagnie d'un jeune joueur de cithare, Walter (*soprano léger*), et se réfugie dans la solitude alpestre. ACTE II. Stromminger est mort et Wally revient pour revoir Hagenbach. Gellner, qui l'aime toujours, lui révèle que le jeune homme est fiancé avec Afra (*mezzo-soprano*). Wally, jalouse, offense Afra. Hagenbach, par vengeance, fait alors le pari qu'il l'embrassera durant la «Danse du baiser». De ce fait, Wally se croit aimée de lui; mais

les rires de l'assistance lui révèlent la tromperie; blessée, elle se promet à Gellner, à condition qu'il tue Hagenbach. ACTE III. Hagenbach, qui a compris qu'il aime Wally, se dirige vers son refuge pour le lui dire, mais Gellner le fait précipiter dans un ravin. Wally le sauve et, repentie, le confie à Afra en lui faisant don de tous ses biens; puis elle s'éloigne vers le Murzoll. ACTE IV. L'hiver avance et Walter exhorte en vain Wally à revenir dans la vallée. Hagenbach arrive, ayant su qu'il a été sauvé par Wally dont il est toujours amoureux. Mais au moment où les amants s'embrassent, heureux, une tempête se déchaîne et une avalanche emporte Hagenbach. Wally, désespérée, le suit en se jetant dans le précipice. PRINCIPAUX PASSAGES • Acte I : Gellner, *T'amo ben io!* ; Wally, *Ebbene?... N'andrò lontana* • Acte III : Wally, *Né mai dunque avrò pace?* • Acte IV : Hagenbach et Wally, *Wally! Wally!*

Werther drame lyrique en trois actes et cinq tableaux de J. Massenet, sur un livret d'E. Blau, P. Milliet et G. Hartmann, d'après *les Souffrances du jeune Werther* de Goethe. Première représentation : Vienne, Hoftheater, 16 février 1892. Les musiciens et la critique exaltèrent cette œuvre comme le chef d'œuvre de Massenet à cause de son invention harmonique et mélodique qui ne tombe jamais dans l'emphase et définit parfaitement les caractères des protagonistes, Werther et Charlotte, les deux célèbres personnages de Goethe qui, après → *Manon*, enflamèrent l'imagination de Massenet. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I. Chez le Magistrat (*basse*), père de Charlotte, arrivent Johann, Schmidt (*baryton* ou *basse*) et Sophie (*soprano*), sœur cadette de Charlotte. Ils parlent de Werther et plaisantent sur son caractère réservé et rêveur. Werther (*ténor*) survient également et fait ainsi la connaissance de Charlotte (*soprano* ou *mezzo-soprano*), dont la beauté le frappe aussitôt. Entre Albert : Charlotte doit l'épouser, bien qu'elle ne l'aime pas, pour tenir le serment fait à sa mère morte. La nuit tombe : Werther est en extase; Charlotte se rappelle sa mère. ACTE II. La place de Wetzlar. Johann et Schmidt chantent un hymne au vin et à la vie dont il faut profiter joyeusement. Albert et Charlotte sont désormais mariés; Werther, qui ne peut oublier Charlotte, semble s'intéresser à Sophie, comme le désire Albert, qui fait tout pour l'y encourager. Lorsqu'il rencontre Charlotte, Werther ne peut s'empêcher de lui déclarer son amour : mais Charlotte est fidèle et l'exhorte à s'éloigner durant quelque temps. Werther ne lui obéit pas : il pense plutôt à la mort comme à une libération. ACTE III, TABLEAU I. Chez Albert. Charlotte, malgré elle, ne peut s'empêcher de penser à Werther et lit une de ses lettres. Mais voici qu'apparaît Werther en personne. Il est défait, déchiré. Il lit quelques vers d'Ossian que Charlotte lui tend : elle ne peut plus cacher ses sentiments et se réfugie dans les bras de Werther; mais ce n'est qu'un instant de faiblesse. Elle se reprend aussitôt et s'enfuit. Werther écrit un billet à Albert : il lui demande un étui dans lequel sont conservés deux pistolets. Albert lit le billet et ordonne à sa femme d'envoyer les armes. ACTE III, TABLEAU II. C'est la nuit de Noël. Peu à peu, les fenêtres s'allument. ACTE III, TABLEAU III. Werther est dans son bureau, mortellement blessé. Charlotte accourt, mais il est trop tard. Werther meurt, tandis que l'on entend un chœur de voix enfantines chanter une hymne de Noël. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Werther, *Je ne sais si je veille*; ... *O nature, pleine de grâce*; Charlotte et Werther, *Il faut nous séparer* • Acte II : Werther, *Lorsque l'enfant revient d'un voyage* • Acte III : Charlotte, *Werther... Werther... Je vous écris de ma petite chambre*; Charlotte, *Va, laisse couler mes larmes*; Werther, *Pourquoi me réveiller.*

Wiener Blut (Sang viennois) opérette de J. Strauss fils, sur un livret de V. Leon et L. Stein. Première représentation : Vienne, Karltheater, 25 octobre 1899. Strauss meurt le 3 juin de la même année et la partition est achevée par A. Muller, le directeur de l'orchestre du Theater an der Wien. A ses débuts, *Wiener Blut* est un véritable échec; reprise trois ans plus tard, l'opérette obtient alors un tel succès qu'elle entre durablement au répertoire des théâtres allemands et autrichiens. RÉSUMÉ DE L'ACTION : cette histoire complexe, dont les protagonistes sont un comte et une comtesse, un valet et une soubrette, un ministre et une danseuse, se déroule durant le congrès de Vienne et culmine, comme dans *Die* → *Fledermaus* («la Chauve-Souris»), en un grand bal.

Wozzeck opéra en trois actes (quinze scènes) d'A. Berg; il écrit le livret d'après la pièce homonyme (*Woyzeck*) de G. Büchner (1813-1837). Première représentation : Berlin, Stadtoper, 24 décembre 1925, sous la direction d'E. Kleiber. La nouveauté du travail de Berg — que l'on considère aujourd'hui généralement comme l'œuvre expressionniste par excellence et l'un des sommets de la musique d'opéra de notre siècle — fut comprise tant par la critique que par le public dès la première représentation, malgré les incontournables dissensions. Repris à Berlin (1927 et 1928), à Prague (1926), à Léningrad (1927) et à Oldenburg (1929), interdit en Allemagne par les Nazis en 1933, *Wozzeck* n'arrive en Italie qu'en 1942 lorsque, sous la direction de T. Serafin, il est représenté à l'Opéra de Rome. En ce qui concerne la structure de l'opéra, Berg abandonne la tradition (arias, récitatifs, ensembles, etc.) : chacune des quinze scènes de *Wozzeck* se fonde en revanche sur des schémas de formes instrumentales que nous indiquerons tout au long du résumé. Le langage musical est encore librement atonal, avec de nombreux agrégats harmoniques qui rappellent la tonalité, à l'exception de la quatrième scène du premier acte qui est une première tentative dodécaphonique sur une série de douze sons et constitue le thème des vingt et une variations de la Passacaille. Quant à l'instrumentation, l'orchestre est souvent réduit à des dimensions de chambre, excepté durant les interludes symphoniques, qui se déroulent à rideau baissé et avec tout l'orchestre. La partition comprend, en outre, des chants d'intonation populaire : sans se fonder directement sur des thèmes populaires, *Wozzeck* en conserve cependant la saveur et représente, bien qu'avec un réalisme déformé, l'authenticité intérieure des personnages que la misère la plus cruelle opprime : Wozzeck, Marie et tout le peuple qui les entoure sont les victimes des violences et des prévarications de la société en place. Enfin, les parties vocales sont traitées par Berg d'une manière tout à fait anticonventionnelle mais puissamment incisive : par exemple, le rôle du Docteur (*basse bouffe*) est l'un des plus extraordinaires qu'offre le répertoire de

l'opéra lyrique; le chant exprime si bien la stupide cruauté qui caractérise le personnage qu'il provoque une terreur certaine, tandis que celui du Capitaine (*ténor bouffe*) caractérise un être aboulique, dans un registre vocal aigu, au ton douceâtre et féminin. RÉSUMÉ DE L'ACTION. ACTE I, SCENE I. Le Capitaine (*ténor bouffe*), comme à son habitude, se fait raser dans sa chambre par l'ordonnance Wozzeck (*baryton et voix parlée*) tout en conversant avec lui (Suite). Il parle de la brièveté de la vie, de sa propre mélancolie et de la vie privée de Wozzeck qu'il désapprouve, car ce dernier vit avec une femme et a un fils illégitime. Wozzeck réplique qu'il n'a pas de temps pour la moralité, vu qu'il n'a pas de quoi vivre. ACTE I, SCENE II. Wozzeck et son ami Andres (*ténor lyrique et voix parlée*) ramassent du bois pour le Capitaine dans un bosquet (Rapsodie). Wozzeck, en proie aux hallucinations, est convaincu de la présence d'un enchantement maléfique à cet endroit. De lointains tambours sonnent le signal du retour à la caserne. ACTE I, SCENE III. Par la fenêtre de sa chambre, Marie (*soprano*) regarde passer l'élégant Tambour-Major (*ténor dramatique*) (Marche militaire). Sa malveillante voisine Margreth (*contralto*) se chamaille avec elle. Marie referme sa fenêtre et chante une berceuse à son enfant (*voix chantante*) (Berceuse). Wozzeck, encore sous le coup des visions du bois, se fait ouvrir la fenêtre par Marie, prononce des phrases décousues et s'enfuit, tandis que Marie s'assied, exaspérée et désespérée. ACTE I, SCENE IV. Dans le bureau du Docteur (*basse bouffe*) Wozzeck, toujours sous l'emprise du cauchemar du bois, répond au Docteur — auquel il sert de cobaye, contre de menues compensations, pour d'extravagantes expériences — de telle manière que ce dernier est convaincu de sa folie latente (Passacaille). Au lieu de l'aider, le Docteur se réjouit du champ d'observation que pourra lui offrir la présumée «névrose» de Wozzeck. ACTE I, SCENE V. Devant la maison de Marie. Le Tambour-Major (*ténor*), s'étant aperçu de l'admiration que lui porte la jeune femme, fait des propositions amoureuses concrètes à Marie qui, de façon presque fataliste, cède à ses avances (Rondo). ACTE II, SCENE I. Marie, portant une paire de boucles d'oreilles, se regarde dans son miroir et se lamente sur sa vie misérable. Wozzeck, à peine entré, nourrit des soupçons en voyant les boucles d'oreilles; puis il se calme, lui remet sa paye et s'éloigne. Marie est honteuse (Sonate). ACTE II, SCENE II. Dans une rue, le Docteur prédit au Capitaine épouvanté qu'il sera bientôt frappé d'apoplexie (Fantaisie et Fugue). Wozzeck passe et les deux autres l'appellent : le Capitaine ironise pesamment sur la conduite de Marie et le Docteur énumère à haute voix les signes physiques de la folie de l'ordonnance. ACTE II, SCENE III. Devant la porte de la maison, Wozzeck menace Marie qui lui crie son dégoût (Largo). ACTE II, SCENE IV. Dans le jardin d'une auberge, parmi les clients qui dansent, se trouvent Marie et le Tambour-Major (Scherzo). Wozzeck les aperçoit et l'envie de tuer l'envahit : au milieu des chansons de deux garçons ivres, d'Andres et du chœur, arrive l'écho d'obscures menaces proférées par Wozzeck; un Fou (*ténor*) s'approche de lui en disant : «Je sens l'odeur du sang!» (*Ich riech Blut*), à quoi le cri halluciné de Wozzeck répond : «Du sang! du sang!». ACTE II, SCENE V. Dans la chambrée du corps de garde, Wozzeck, après avoir confié à Andres le souvenir torturant de la danse de Marie avec son amant, se bat avec le Tambour-Major, à peine entré. Wozzeck a le dessous (Introduction et Rondo martial). ACTE III, SCENE I. Dans sa chambre, Marie feuillette pensivement la Bible. Après avoir calmé son enfant, elle lit le passage de l'Evangile sur Marie-Madeleine et demande au ciel pitié pour elle-même (Invention sur un thème). ACTE III, SCENE II. Dans un bois, près d'un étang, Wozzeck et Marie marchent. La jeune femme voudrait revenir en arrière mais Wozzeck la retient : d'abord calmement, puis de plus en plus menaçant. Marie, épouvantée, fait semblant de ne pas comprendre, mais déjà Wozzeck l'égorge avec un couteau (Invention sur une note : *si*). ACTE III, SCENE III. Dans une auberge où des jeunes gens et des prostituées dansent la polka (Invention sur un rythme), Wozzeck boit, chante et invite Margreth à lui tenir compagnie. Le sang qui tache ses vêtements le rend suspect aux yeux des présents qui se regroupent autour de lui. Wozzeck s'enfuit. ACTE III, SCENE IV. Wozzeck, terrorisé et halluciné, cherche le couteau oublié près de l'étang et, dans son errance, bute sur le corps de Marie (Invention sur un accord de six notes). Il trouve le couteau et le jette dans l'étang; mais, dans le doute qu'il ne soit tombé trop près de la rive, il entre dans l'eau pour le récupérer. Il se lave, tentant d'effacer les traces de sang; l'eau de l'étang lui semble alors être, elle aussi, du sang et il s'y enfonce et s'y noie. Le Docteur et le Capitaine passent non loin de là. Il leur semble entendre des gémissements venant de l'étang : convaincus d'être impressionnés par la tristesse du lieu, ils pressent le pas. *Interlude orchestral* (Invention sur une tonalité : *ré* mineur). ACTE III, SCENE V. L'enfant joue avec ses compagnons devant la maison. Quelques gamins, en passant, lui crient : ta mère est morte! et s'éloignent. L'enfant reste confus, il ne comprend pas; puis il recommence à galoper sur son cheval à bascule (Invention sur un mouvement régulier de croches).

Xerxès → Serse.

Zampa opéra-comique en trois actes de L.F. Hérold, sur un livret de Mélesville. Première représentation : Paris, Opéra-Comique, 3 mai 1831. L'opéra, qui porte également le sous-titre *la Fiancée de marbre*, obtint un énorme succès. Parmi la trentaine d'œuvres écrites par Hérold (qui sut donner un remarquable essor à l'opéra lyrique français en le libérant du modèle italien), il reste le plus célèbre : par son invention et son brio, il tint le répertoire durant plusieurs dizaines d'années. RÉSUMÉ DE L'ACTION : près de Milazzo au XVII^{e} s. Le corsaire Zampa (*ténor*) a contraint Camille, fille d'un riche marchand, à l'épouser en la menaçant de tuer son père, qu'il retient prisonnier. Alphonse (*ténor*), qui devait épouser Camille (*soprano*), est prêt à poignarder Zampa : mais il apprend alors qu'ils sont frères et n'ose pas commettre son crime. Ce sera une statue représentant Alice, une pauvre enfant enlevée puis abandonnée par Zampa et morte de douleur par sa faute, qui va libérer Camille et la rendre à son fiancé : le corsaire, lorsque la statue lui apparaît de façon mystérieuse, tente en vain de la toucher et meurt foudroyé.

Zar Lässt sich photographieren, Der (le Tsar se fait photographier) opéra en un acte de K. Weill, sur un texte de G. Kaiser. Première représentation :

Leipzig, Neues Theater, 18 février 1928. Ecrit entre *Mahagonny* et *l'Opéra de quat'sous*, cet acte de Weill laisse encore apparaître des traits de cette tendance intellectualiste du *Zeitoper* que le musicien abandonnera par la suite : cette satire, qui se déroule sur le ton de l'opérette et dont les éléments scéniques rappellent les comiques du cinéma muet, touche autant les anarchistes que le pouvoir en place avec un esprit subtil. RÉSUMÉ DE L'ACTION : un groupe d'anarchistes décide de tuer le tsar (*baryton*), qui est en visite à Paris, en l'attirant dans le célèbre atelier de la photographe Angèle (*soprano*). Une belle anarchiste, la fausse Angèle (*soprano*) qui se substitue à la photographe en titre, est chargée de l'exécution matérielle de l'attentat. Mais le galant tsar se met à la courtiser et prétend faire son portrait. Il ne reste plus aux conjurés qu'à prendre le large pour ne pas être découverts et arrêtés.

Zarewitsch, Der (le Tsarévitch) opérette en trois actes de F. Lehár, sur un livret de B. Jenbach et H. Reichert, d'après la pièce du même nom de G. Zapolska. Première représentation : Berlin, Deutsches Künstler, 21 février 1927. Une des dernières œuvres écrites par le célèbre auteur de la «Veuve joyeuse» (*Die Lustige Witwe*). RÉSUMÉ DE L'ACTION : c'est la tragique histoire d'Alex, fils de Pierre le Grand, qui pour s'être opposé à la politique paternelle, doit s'expatrier avec la femme qu'il aime. A son retour en Russie, Pierre le fait emprisonner, torturer et tuer.

Zauberflöte, Die (la Flûte enchantée) opéra en deux actes de W. A. Mozart, sur un livret de E. Schikaneder. Première représentation : Vienne, Theater an der Wien, 30 septembre 1791. Accueilli froidement lors du premier acte, l'opéra, dirigé ce soir-là par Mozart lui-même, finit par obtenir un certain succès. Parmi les interprètes, outre Schikaneder dans le rôle de Papagegno, figurait la belle-sœur de Mozart, J. Hofer (la Reine de la Nuit) et B. Schak, l'ami de Mozart, qui incarnait Tamino. Schikaneder, frère franc-maçon de Mozart, avait depuis peu rouvert le populaire «Auf der Wieden», devenu «An der Wien», en y mettant surtout en scène le genre du singspiel. Le livret est l'expression, au moins au début, de l'intention de Schikaneder de privilégier la partie spectaculaire. Au fur et à mesure que la partition se développa, la matière qu'il avait réunie en pillant çà et là des sources littéraires à succès fut transfigurée. A l'intrigue, plutôt banale à l'origine, qui alternait mécaniquement des scènes bouffonnes et des parties dramatiques, destinée à être mise en valeur par une riche mise en scène, le poète et le musicien réussirent à insuffler vie et séduction à partir du moment où ils la modifièrent en s'inspirant des rituels maçonniques. Le déroulement de l'histoire se transforma en une sorte de rite d'initiation féerique, et les différentes péripéties prirent alors une signification captivante et inattendue. Bien que Mozart en interrompît la composition durant l'été pour écrire la → *Clemenza di Tito,* rien ne permet de déceler une rupture dans l'inspiration de *Die Zauberflöte,* le dernier chef-d'œuvre de Mozart. Cette œuvre, dont Salieri, pourtant rival de Mozart, salua son apparition en disant que ce grand opéra était digne d'être représenté dans les plus importantes solennités. Goethe estima que seules les notes d'une pareille musique pouvaient accompagner son Faust, et Wagner, enfin, le considéra comme l'un des sommets de l'art musical. *La Flûte* accueille tous les éléments stylistiques et rationnels essentiels de la musique d'opéra au XVIII^{e} siècle, en opérant une fusion dans une unité dramatique et musicale chargée de significations symboliques, qui servira de modèle à l'opéra romantique allemand, à commencer par C. M. von Weber. RÉSUMÉ DE L'ACTION : les principales sources dont le sujet tire son inspiration sont le poème *Oberon* et la nouvelle *Lulu,* tous deux œuvres de Wieland. Dans la version primitive, l'élément positif était la Reine de la Nuit. On ne sait à qui attribuer la paternité de la géniale inversion des rôles. L'action se déroule dans une ancienne Egypte imaginaire. ACTE I, SCENE I. Dans une forêt le prince Tamino (*ténor*) se retrouve seul, égaré et sans armes. Poursuivi par un énorme serpent, il tombe, épuisé, mais il est sauvé par trois suivantes (*sopranos*) de la Reine de la Nuit. Les suivantes ayant disparu, c'est au tour de l'oiseleur Papageno (*basse*) de faire son entrée en scène, revêtu de plumes. Il réveille Tamino et se fait passer pour son sauveur, mais les trois suivantes, de retour, le punissent en lui mettant un cadenas à la bouche. Elles montrent à Tamino le portrait de Pamina (*soprano*). Dans le ciel étoilé, avec un fracas de tonnerre, apparaît la Reine de la Nuit (*soprano coloratura*), mère de Pamina. Elle explique à Tamino que sa fille a été enlevée par le mage Sarastro (*basse*) et lui demande de la libérer, en la lui promettant pour épouse. Quand la Reine a disparu, les suivantes expliquent que Sarastro est un prêtre d'Isis, et donnent à Tamino une flûte magique. Il aura pour compagnon Papageno qui, pour la circonstance, est libéré de son cadenas et muni d'un carillon magique (Glockenspiel). ACTE I, SCENE II. Dans le palais de Sarastro, le noir Monostatos (*ténor*), en train de poursuivre Pamina de ses assiduités, est dérangé par l'arrivée de Papageno, puis prend la fuite, effrayé par l'aspect étrange de celui-ci. Papageno annonce à Pamina l'arrivée de son libérateur. ACTE I, Scène III. Tamino, pendant ce temps, est arrivé, guidé par trois génies (*sopranos*), devant le temple d'Isis. Deux des portes du temple sont fermées, Raison et Nature, mais la troisième, celle de la Sagesse, s'ouvre. Un prêtre explique à Tamino que Sarastro, loin d'être un sorcier, est un bienfaiteur du genre humain. Incrédule, Tamino joue de la flûte, et un carillon lui répond. Mais il se met à sa recherche dans la mauvaise direction. Pendant ce temps surviennent Pamina et Papageno, poursuivis par Monostatos et d'autres serviteurs. Papageno, avec son carillon, oblige toutefois ces derniers à danser sans trêve. Cependant Sarastro est arrivé, et Pamina sollicite son pardon, qu'il lui accorde volontiers, tout en lui expliquant qu'il ne peut la laisser seule avec sa mère, par crainte qu'elle ne lui fasse du mal. Survient Monostatos, qui s'est emparé de Tamino. Sarastro ordonne que le Noir soit châtié pour avoir importuné Pamina, et fait conduire Tamino et Pamina au Temple des Essais, pour que commence leur préparation au bonheur. ACTE II, SCENE I. Sarastro, dans un bosquet, demande aux prêtres d'Isis d'accueillir Tamino, qui doit épouser Pamina, parmi les initiés, puis invoque Isis et Osiris. ACTE II, SCENE II. Sous le portique du Temple, Tamino e Papageno se soumettent à la première

épreuve : garder le silence, quoi qu'il arrive. Vaines sont les tentatives de la Reine de la Nuit et de ses suivantes pour les obliger à parler, et l'épreuve est victorieusement subie. ACTE II, SCENE III. Dans un jardin, au clair de lune, Pamina dort. Monostatos, qui tentait de l'embrasser, est chassé par la Reine de la Nuit, qui réveille Pamina, lui donne un poignard et l'invite à tuer Sarastro. Celui-ci apparaît, et explique à Pamina que c'est l'amour, et non la vengeance, qui procure le bonheur. ACTE II, SCENE IV. Dans le temple, Tamino et Papageno sont invités par les prêtres à continuer à observer le silence. Cependant Papageno entreprend une conversation avec une vieille femme, qui se transforme en une belle Papagena, mais s'évanouit à peine Papageno a-t-il tenté de l'embrasser. Pamina, survenue sur ces entrefaites, voyant que Tamino ne lui adresse pas la parole, pense qu'il ne l'aime plus. ACTE II, SCENE V. Au pied de la Grande Pyramide, Sarastro exhorte les deux jeunes gens à patienter. Papageno jure d'être fidèle à l'impérieuse Papagena, mais il est chassé par les prêtres. ACTE II, SCENE VI. Dans un jardin, Pamina tente de mettre fin à ses jours, mais elle est sauvée et rassurée par les trois Génies. ACTE II, SCENE VII. Tamino se tient devant la Grille de la Terreur, dont l'accès est interdit par un rideau de hautes flammes et par une cascade. Pamina, qui l'a suivi, lui suggère de jouer de sa flûte magique. L'épreuve est positive. ACTE II, SCENE VIII. Dans un jardin, Papageno veut mourir, car Papagena lui a été arrachée. Les trois génies lui conseillent de faire entendre son carillon, et Papagena réapparaît, pour le plus grand bonheur de tous deux. ACTE II, SCENE IX. Se frayant un chemin parmi les rochers, Monostatos, la Reine de la Nuit et ses suivantes s'apprêtent à attaquer le château de Sarastro, mais un tremblement de terre les engloutit. ACTE II, SCENE X. Dans le Temple du Soleil, Sarastro est assis sur le trône, et devant lui sont assis Tamino et Pamina, accueillis au sein de la confraternité des amants de la beauté et la sagesse. PRINCIPAUX AIRS • Acte I : Papageno, *Der Vogelfänger bin ich ja* [C'est moi qui suis l'oiseleur]; Tamino, *Dieses Bildnis ist bezaubernd schön* [Chère image sans égale]; Reine de la Nuit, *O zittre nicht, mein lieber Sohn* [Ne crains rien, mon cher enfant] • Acte II : Reine de la Nuit, *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* [Je sens la vengeance infernale brûler dans mon cœur]; Sarastro, *In diesen heil'gen Hallen* [En ces saints lieux]; Pamina, *Ach, ich fühl's, es ist verschwunden* [Ah, je le sens, il a disparu]; Papageno, *Ein Mädchen oder Weibchen* [Une jeune fille ou une petite femme].

Zazà opéra en quatre actes de R. Leoncavallo, dont il compose également le livret, d'après la comédie homonyme de P. Berton et de C. Simon. Première représentation : Milan, Théâtre-Lyrique, 10 novembre 1900. Par cette œuvre au succès éphémère, Leoncavallo tente de reconquérir la popularité que la *Bohème* de Puccini lui avait en partie ravie en éclipsant le succès de son opéra du même nom. RÉSUMÉ DE L'ACTION : la chanteuse Zazà (*soprano*) aime le jeune parisien Emile Dufresne (*ténor*) et néglige pour lui sa carrière. Mais finalement le jeune homme, marié et père d'une petite fille, opte pour sa famille et abandonne Zazà au désespoir. PRINCIPAUX AIRS • Acte II : Cascart (*baryton*), *Buona Zazà del mio buon tempo* • Acte IV : Cascart, *Zazà, piccola zingara.*

Zigeunerbaron, Der (le Baron tzigane) opérette de J. Strauss fils, sur un livret d'I. Schnitzer, d'après le récit *Saffi* de M. Jokai. Première représentation : Vienne, Theater an der Wien, 1885. Dans cette opérette, qui remporte un immense succès, la valse n'a pas la même importance que dans les autres compositions théâtrales de Strauss, telle que la célèbre *Die* → *Fledermaus* («La Chauve-Souris») : dans le *Zigeunerbaron,* le musicien cherche, en effet, des formes plus proches de l'opéra proprement dit. RÉSUMÉ DE L'ACTION : située dans la Hongrie du XVIIIe s., l'histoire est celle de Sandor Barinkay, de famille noble, dont les propriétés ont été occupées, tandis qu'il est retenu au loin par la guerre, par le riche éleveur de porcs Zsupan. Les Tziganes, qui ont reconnu en lui le fils du vieux propriétaire, le proclament «baron tzigane» et Barinkay épouse, selon le rite tzigane, la belle Saffi, fille de Cszipra. Saffi découvre un trésor dans le château, en ruine, des aïeux de Barinkay mais ce dernier, ayant appris que Saffi est la fille du pacha de Temesvar, se sent dans l'obligation de se montrer à la hauteur et repart pour la guerre. Il se distingue si bien sur les champs de bataille qu'il peut reprendre possession de ses terres.

Zigeunerliebe (Amour tzigane) opérette en trois actes de F. Lehár, sur un livret de A. M. Willmer et R. Bodanzky. Première représentation : Vienne, Karltheater, 8 janvier 1910. Par la suite l'auteur transforma cette opérette — célèbre surtout par sa valse — en opéra, sous le nom de *Garaboncias,* qui, sur un nouveau livret, fut représenté au théâtre de l'Opéra de Budapest en février 1943. RÉSUMÉ DE L'ACTION : Zorika, la jolie fille d'un riche propriétaire roumain, s'éprend d'un gitan, Joszi, et, pour l'amour de lui, elle risque de compromettre son mariage avec Jonel, le brave et riche jeune homme avec lequel elle est fiancée. Mais sa passion n'est seulement que celle, éphémère, d'une rêveuse romantique. De son côté, rien ni personne ne peut retenir le gitan. Quand ses compagnons lèvent le camp, il part avec eux. Zorika qui, durant un cauchemar, a imaginé toutes les conséquences désagréables qui auraient découlé de ses noces avec Joszi, est tout heureuse de retourner dans les bras du fidèle Jonel.

Zign'za Carja → Vie pour le tsar, La.

Z mrt Vého domu → Maison des Morts, La.

Crédits photographiques

Alinari : *chitarrone* — Archives J.-E. Berendt : *Goodman, B.* — Archives photographiques du théâtre de la Scala : *Callas, M.; Toscanini, A.* — Archives Garzanti : *aulos; Bach, J. S.; Beethoven, L. van; Bellini, V.; Berg, A.; Berlioz, H.; Bloch, E.; Boccherini, L.; Boito, A.; Brahms, J.; Britten, B.; Bruant, A.; Bruckner, J. A.; Bülow, H. G. von; Bussotti, S.; canon, carnavalesque, chants; Caruso, E.; Catalani, A.; charivari; Chopin, F.; Cilea, F.; Cimarosa, D.; clavecin; clavicorde; Clementi, M.; Colbran, I.; concerto; crotal; Debussy, C.; Diaghilev, S.; Falla, M. de; Fauré, G.; Frescolbaldi, G.; Gershwin, G.; Glinka, M. I.; Gluck, Ch. W.; Kodály, Z.; Leoncavallo, R.; Liszt, F.; Mahler, G.; Mascagni, P.; Mendelssohn, F.; Mozart, W. A.; Moussorgski, M. P.; naqqara; Offenbach, J.; Paganini, N.; Pepusch, J. C.; Pergolèse, G. B.; Petrassi, G.; Prokofiev, S. S.; Puccini, G.; Rachmaninov, S.; Rameau, J. Ph.; Respighi, O.; Rimski-Korsakov, N.; Rossini, G. A.; Saint-Saëns, C.; Satie, E.; Scarlatti, A.; Schoenberg, A.; Schubert, F.; Sibelius, J.; Skriabin, A.; Smetana, B.; Spontini, G.; Strauss, R.; Stravinski, I.; Verdi, G.; Vivaldi, A.; Wagner, R.; Weber, C. M. von; Weill, K.; Willaert, A.; Wolf, J.* — Archives «Musica Jazz» : *Parker, C. C.* — Demanega : *Monteverdi, C.* — Photothèque allemande de Dresde : *Schumann, R.* — Giraudon : *Debussy, C.; Franck, C.; Malibran, M.* — Gollessi : *Fitzgerald, E.* — Marka : *Nono, L.* — G. Neri/R. Bettini : *Coleman, O.* — Team Editorial Services : *Boulez, P.* — E. Piccagliani : *Dallapiccola, L.; Dessau, P.; Furtwängler, W.* — Publifoto : *Bartók, B.; Beatles, les;* — Y. Sato : *Ellington, Duke.*

Copyright

Pour la reproduction des œuvres de Bakst, Cocteau, Dufy, Matisse, Picasso, © S.P.A.D.E.M.; Paris — de Klee, Kokoschka, Larionov © A.D.A.G.P., Paris.

Pour les portées musicales de Bartók, Boulez, Dallapiccola, Kagel, Webern, Weill © Universal Edition, Vienne — de Brown © Associated Music Publishers Inc., New York — de Dallapiccola, Petrassi © Suvini Zerboni, Milan — de De Falla © Chester, Londres — de Nono © Schott, Magonza — de Ravel *(Pavane pour une infante défunte),* Tansman © Eschig, Paris — de Ravel *(Tzigane, Le Tombeau de Couperin)* © Durand & C.; Paris — de Schnebel © Dieter Schnebel, Francfort — de Schoenberg © Schrimer, New York — de Stravinski *(L'Histoire du soldat)* © Philarmonia, Vienne — de Stravinski *(Pulcinella suite)* © Boosey & Hawkes, Londres.

Dessinateurs

A. Carta — A. Di Girolamo — A. Pedron — E. Torricelli.

Gravure des exemples musicaux : «La Musica Moderna», Milan.

Achevé d'imprimer
en Avril 1992
par l'imprimerie Garzanti
à Milan - Italie

Photocomposition MCP
45400 Fleury-les-Aubrais

Dépôt légal Éditeur : 8366-05-92
ISBN : 2-253-053023

H 31/3002/8

L'Encyclopédie de la musique fait le point des connaissances actuelles sur toutes les cultures musicales — européennes ou extra-européennes — **de l'Antiquité à nos jours**.

L'ouvrage comporte deux parties : un *dictionnaire* et en *annexe* différents **précis** techniques et historiques.

Le **dictionnaire** (environ 7 000 entrées) comprend :

- des *notices biographiques* sur les compositeurs, les théoriciens, les musicologues, les interprètes, mais également sur les fabricants d'instruments, les librettistes, les éditeurs ou les imprésarios,
- des *articles de synthèse* sur les époques, les écoles, les mouvements esthétiques,
- les *termes musicaux* et leurs définitions, les techniques de transcription, les théories analytiques et les formes,
- la présentation des *folklores*, du *blues*, du *jazz*, du *rock*, de la *chanson* ou de la *musique légère*.

Ont été rassemblés en **annexe** :

- un *précis d'acoustique*, étudiée sous l'angle de la physique, de la physiologie, de la psychoacoustique,
- un *précis d'histoire de la musique*,
- un *précis de théorie musicale*, qui explicite la codification et les spécificités du langage musical moderne,
- les *chefs-d'œuvre du théâtre lyrique* : analyses et résumés de près de 300 opéras.

31/3002/8

9 782253 053026

P07 175 F